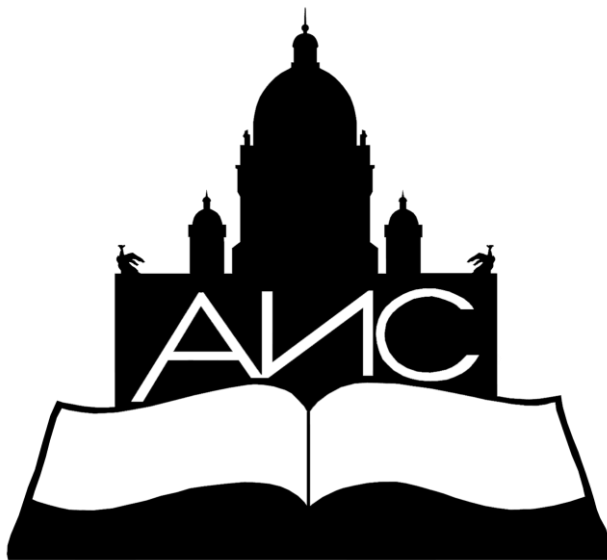


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 14



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2009

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради.

Статьи по истории искусства. СПб: 2009. ___ 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 5-85574-282-1

© Ассоциация искусствоведов, 2009.

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

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

Бабина Ольга Анатольевна – историк, искусствовед, заведующая сектором отдела информационно-образовательных межмузейных проектов в Русском музее. Печатает статьи по искусствоведению с 2001 года. Имеет ряд публикаций, в том числе касающиеся творчества А.О.Никулина (1878-1945).

Головачёв Владимир Сергеевич – график, сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея-института семьи Рерихов. Арт-директор журнала Санкт-Петербургского Союза учёных «Дорогой знаний». Член Санкт-Петербургского философского общества. Организатор художественно-этнографического проекта «Кареты. Мифы и реальность». Участник ряда выставок, в том числе «Земля Калевалы», «Ленинградцы. Зима 1941-42», «Звучание народа», «Музей – институт семьи Рерихов».

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

Земляная Тамара Николаевна (г. Таганрог) – художник-дизайнер, искусствовед, ст. преподаватель кафедры инженерной графики и компьютерного дизайна ЮФУ (Южного федерального университета) по дисциплинам «История культуры и искусства», «История дизайна науки и техники», «История графического дизайна и рекламы». Лауреат Государственной стипендии по представлению Творческих союзов на 2008 год. Кандидат в члены Союза художников России. Публикует в основном материалы по творчеству М.Л.Бойчука (1882-1937).

Златкевич Лидия Львовна – искусствовед, кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей.

Кубанова Татьяна Андреевна – историк культуры, кандидат культурологи, доцент. Занимается искусствоведением в Русском музее и СПб ГХ-П Академии им. А.Л.Штиглица.

Лукашевская Яна Наумовна – искусствовед, аспирант Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. Специализируется по изучению искусства первобытного мира и традиционных народов, а

так же по современному искусству стран Востока. Участник выставки КИМБО НА (Южная Корея) и выставки в Литературно-мемориальном музее им. Ф.М.Достоевского.

Матвеев Леонид Геннадьевич – историк искусства, научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства Государственного Русского музея. Имеет ряд публикаций по теме «Монументальная керамика XIX-XX веков».

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, динамики качественных трансформаций художественной деятельности и художественной культуры.

Оминина Екатерина Игоревна – искусствовед, преподаватель ГУСЭ, доцент, член Санкт-Петербургского Союза художников и Творческого объединения «Озерки». Специализируется в области декоративно-прикладного искусства (керамика, стекло).

Парыгин Алексей Борисович - художник (график, живописец), член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, член Санкт-Петербургского Общества акварелистов, искусствовед, кандидат искусствоведения, преподаватель и доцент факультета «Дизайн» Санкт-Петербургского Университета технологии и дизайна, член Учёного совета факультета, член Диссертационного совета Университета по специальности «искусствоведение», автор многочисленных статей по истории шелкографии, участник более 100 выставок в России и за рубежом, один из организаторов художественной группы «Союз №0» и творческой сквот-мастерской «Невский – 25». Основной предмет исследования и эксперимента – знак, как коммуникативная составляющая современного социума.

Раскин Абрам Григорьевич – искусствовед, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, 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, член Российского Межрегионального Союза писателей, автор более 550 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, поэт – автор двенадцати поэтических сборников, постоянный составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради

Реброва Роксана Викторовна – искусствовед, специалист Государственного Эрмитажа. Участник выставок: «Геральдисты России», «Дипломатические дары – язык мира». Тема предыдущих публикаций – «Архитектура монастырей».

Саган Ирина Юрьевна – художник-график, культуролог. Преподаёт в МО У СОШ №3 г.Сосновый Бор. Член Клуба «Художник» в г.Сосновый Бор. Участник выставок картин-репродукций Н.К.Рериха «Русь сокровенная», «Огни Востока» и художественных выставок, проводимых в г.Сосновый Бор.

Субботина Ольга Владимировна – искусствовед, научный сотрудник выставочно-экспозиционного отдела ГМЗ г.Павловска, аспирант кафедры Зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, в 2007 году получен грант на стажировку в музее изобразительного искусства г.Тулузы во Франции, имеет ряд публикаций по истории и методологии средневекового искусства и современного изобразительного зарубежного искусства.

Ксения Труль (*Кузова Оксана Владимировна*) – художник (живопись, графика), член Санкт-Петербургского отделения Союза художников РФ и ИФА. Организатор тематических выставок, постоянный участник художественных выставок Петербурга и Москвы. Публикуется в альманахе «Зелёная ветка».

Унксова Марина Васильевна - искусствовед, журналист, сотрудник журнала «Петербург», кандидат геолого-минералогических наук, член Дома Учёных АН РФ, член РОА «Товарищество “Свободная культура”», автор более 150 публикаций по современному искусству.

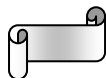
Фролова Нина Ефимовна – искусствовед, член Санкт-Петербургского Союза художников России, заведующая отделом зарубежных связей Санкт-Петербургского Союза художников России, секретарь-референт Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации 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/.

Цалобанова Вера Андреева - журналист, преподаватель литературы и риторики в Санкт-Петербургской гимназии, шеф-редактор журнала «Столицы и усадьбы», хранитель дворца в усадьбе «Марьино», автор исследовательских статей по темам: «Эпоха Серебряного века», «Эпоха Ф.М.Достоевского», «Православные священники за рубежом» и другим.

Шаманькова Анна Ивановна – искусствовед, сотрудник Отдела эстампов Российской Национальной библиотеки, аспирант кафедры истории русского искусства СПб государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. Имеет Знак Св. Татьяны молодёжной степени. Участник конкурса студентов и аспирантов

СПб ИЖСА им.И.Е.Репина – «Великая Победа 1945» (I место в номинации «Научно-исследовательская работа»). Сфера интересов – современное отечественное искусство. Темы предыдущих публикаций: «Религиозные мотивы в отечественной живописи XX века», «Религиозные темы в творчестве педагогов факультета живописи СПб ИЖСА им.И.Е.Репина», «Творчество О.А.Еремеева, Ю.Н.Сухорукова, А.Ф. Начева».

Яковлева Ксения Сергеевна – дизайнер, аспирантка СПб ГХПА им. А.Л.Штиглица на кафедре теории и истории искусства и архитектуры, член Союза работников культуры. Тема предыдущей публикации «Техника "эмбалажа" как форма выражения современного искусства в городской среде»



I

Абрам Раскин

АЛЕКСЕЙ ШТЕРН

Однажды осенью 2008 года мне неожиданно принесли в дар от художника Алексея Штерна три великолепно изданных каталога с его произведениями, сопровождающиеся ироничными комментариями художника. Признанный мастер графики, живописи и скульптуры предстал передо мной во всем своем творческом великолепии. Наша последняя встреча состоялась семнадцать лет назад. Алексей Штерн написал мой портрет, который сейчас находится в фондах Русского музея, а я написал о нем статью, которая пролежала в пыльной папке все это время. И я решил, ничего не меняя в статье, придать гласности ее содержание и еще раз побывать в том счастливом времени общения с обаятельным человеком и оригинальным художником.

Петербург – город художников. В мансардах старых домов, на последних этажах современных зданий в мастерских с широкими застекленными проемами, в старых квартирках, не приспособленных для жилья, а то и в полуподвалах с утра и допоздна трудятся сотни живописцев, графиков, скульпторов и прикладников.

Немногие могут сказать, что их работы находятся в престижных отечественных или зарубежных музеях. Но все они, удачливые и невезучие, преуспевающие и еле-еле сводящие концы с концами, упорно трудятся, надеясь на то, что луч легкокрылого, изменчивого успеха высветит именно его произведения. Работами этих художников заполнены ныне пустующие помещения магазинов и новорожденные галереи, принадлежащие бесчисленным товариществам, группам, объединениям. Они расходятся по городам и селам России, уплывают за рубеж.

Среди этой своеобразной петербургской прослойки, жизнь которой можно сказать пропитана искусством, есть одиночки, которые творят без малейшей мысли о коммерции. Они просто не могут существовать без того, чтобы цветом, линией, объемом и формой передать свое восприятие и понимание бытия. К таким людям, одержимым искусством, относится Алексей Штерн.

Свои работы он не представлял на монографической выставке, не копил в мастерской. Он щедро дарил их друзьям, и только совсем недавно некоторые работы были куплены «частными лицами», которых привели друзья художника.

Но все же мастерская, несмотря на небольшой размер, вмещает широкие пространства творческих проявлений Алексея Штерна. Пейзажи, портреты, графика, малая керамическая пластика... Произведения, отмеченные несомненной оригинальностью видения и самостоятельностью манеры, сочетающие сарказм и нежность, меланхоличность и доброе озорство.

Эти страницы не предназначены для какого-либо официоза, парадного или заурядного каталога. Они возникли под впечатлением дружеской беседы в мастерской художника. Я был у него с паузой в пять лет. С той поры в памяти засели образы его сюжетов – «петербургские дворы», тревожно-затаенные, наполненные цветовой вибрацией атмосферы преступности и легковерной романтики. Запомнилась и шеренга «генеральских затылков» - предвестников апокалипсических поклонников августовского путча. Второе посещение мастерской дождливым октябрьским днем подарило мне открытие художника. Его работы, по-настоящему изобразительные, сразу открываются взгляду. Они очевидны и одновременно глубинны. В них есть «нечто», свойственное только одухотворенному искусству. Это «нечто» имеет глубинные корни и в семейных традициях, и в судьбе самого Алексея Штерна.

Его отец, Георгий Александрович Штерн /1905-1987 гг./, происходил из обрусевшей немецкой дворянской семьи, которая жила и добросовестно трудилась в Санкт-Петербурге. Окончив знаменитую гимназию, основанную княгиней Н.К.Тенишевой /Тенешевская гимназия/, Георгий Штерн прошел затем полный курс историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета. Здесь он слушал лекции таких известных европейских ученых, как историк И.М.Гревс и Довнаш-Рождественский. Большое влияние на него оказал историк-краевед Н.П.Анциферов. Отец художника читал и переводил латынь, свободно владел итальянским, французским и немецким языками. Знал древнегреческий язык. Талантливый юноша в очень раннем возрасте проявил творческое начало, написав и издав брошюру.

Но, как многих незаурядных людей, тоталитарная система учуяла в нем носителя потенциального сопротивления. В 1934 начались годы ссылки и лагерей, чередование кратковременных периодов воли и длительного изнурения в ГУЛАГе. Талантливый человек он овладел профессией геолога, которая находила применение в любой глухомани.

В 1942 году 25 марта в Казани у Георгия Штерна появился второй сын – Алексей, будущий художник. Но сын впервые встретился с отцом в Харькове в 1950 году, куда семья переехала из Казани – родного города родителей матери художника, Татьяны Спиридоновны Полетаевой /1913-1979 гг./

Ссылно-лагерная жизнь подорвала здоровье отца. Он ослеп. Не овладел азбукой Бройля и печатал на машинке. Любовь к семье, тяга к творчеству /долгие годы он писал стихи, достойные обнародования/ подарили ему встречу с годами, когда рухнула сталинщина и обнаружились набухшие от крови жертв кольца гулаговского ада, оплетавшего всю страну.

Именно от отца, впитавшего элитарную культуру и интеллектуализм Петербурга начала XX века и познавшего весь ужас катастрофы, постигшей Россию, получил Алексей Штерн неистребимое стремление к духовному деянию, к многогранному проявлению личности.

От матери, происходившей из рода казанских купцов-судовладельцев татар Юносовых, перешло дарование художника /она любила рисовать/ и театральные наклонности /из ответвления рода вышел известный певец-актер Л.Соболев, множество писем и открыток которого хранилось в семье/.

Душу одаренного от природы ребенка формировала не только семейная интеллектуальная среда. Его мяла, била и ломала суровая, жестокая жизнь. Она оборачивалась к сыну ссылного и фактически поднадзорного, над которым до 1953 года нависала тень нового ареста, злобой, черствостью, годами недоедания, изношенной одежкой. И все это в соседстве с тупосытыми чиновниками, выставлявшими напоказ свои продуктовые запасы.

Но тогда же Алексей понял сущность бескорыстной дружбы. Поэт и переводчик Михаил Леонидович Лозинский и его жена, Татьяна Борисовна, из далекого города на Неве посылали в Харьков не только бодрящие письма, но и то, что материально помогало выжить старшим и вырастить сыновей.

Счастливым датой в жизни Алексея Штерна стал 1967 год. Он окончил Харьковский художественный институт, отделение театрально-живописного факультета. С уважением вспоминает Алексей руководителя мастерской профессора Б.В.Косарева, который помог обрести ему прочные профессиональные навыки.

Первые самостоятельные работы театрального художника раздражили в нем дремлющего режиссера. И в 1971 году он переступил порог школы-студии МХАТ им. Немировича-Данченко, стал студентом режиссерского отделения, где его наставником был О.Н.Ефремов. Общение учителя и ученика выросло в дружбу духовно-близких людей. Не случайно в доме Ефремова висит его портрет, написанный Алексеем Штерном. На последнем курсе студии он совмещал учебу с преподаванием там же на постановочном факультете рисунка и живописи.

В 1975 году с дипломом студии МХАТ Алексей Штерн ставит в Брянске спектакль «Четвертый поросенок». Он пробует проявить себя одновременно в двух ипостасях – режиссера и постановщика и ... проваливается. На время творчество художника становится сугубо личным, скрытым от большинства. На первый план выходит режиссерское творчество. В 1976-1980 годы в Ленинграде Штерн совместно с режиссером Ольшвангером ставит на сцене акимовского театра комедии несколько пьес /«Сваха», «Допрос», «Свадьба», «Юбилей», «Чудо святого Антония»/. В 1981 году в театре «Эксперимент» состоялась премьера поставленного им

спектакля «Записки сумасшедшего», а затем увидела свет рампы моно пьеса о жене Достоевского «Я счастлива, счастлива, счастлива», поставленная совместно с Е.В.Юнгер, исполнявшей главную роль.

География режиссерской работы Алексея Штерна включает Таллинн, где он был режиссером спектакля «Синие кони на красной траве», и Воронеж /»Дядя Ваня» в театре комедии/. Не вдаваясь в оценку режиссерского творчества, невольно обращаю внимание на то, что поставленная им во МХАТЕ им. Горького пьеса «Авдотьяин взгляд» выдержала сорок представлений.

Испытывая себя в сотворчестве с актерами и коллегами театральными художниками, Штерн не обольстился аплодисментами премьер и светом софитов. Его опять притянуло изобразительное искусство. С 1980 года он преподаватель композиции в театральной мастерской Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина /Академии художеств по старому/.

В борьбе Художника, Режиссера, Преподавателя пока взял верх первый. Раскрепощенный от других привязанностей, Штерн вступил в плодотворный творческий период. Сегодня в его мастерской собрался многоголосый хор портретов. Все они написаны темперой по оргалиту. Это основной и самый любимый материал живописца. Модели портретов вошли в поле зрения Штерна на дороге вседневного бытия. Я встретил на его картинах сценографов-театральных художников /Геннадий Сотников, Марк Китаев/, живописца А.Заславского, скульпторов Лобанова и его жену – художника по тканям /двойной портрет/, скульптора Л.Лазарева, киевского искусствоведа П.Желтовского, писателя-литературоведа С.Белова и режиссеров М.Латвинова, Л.Милиндера, коллекционера Н.Благодатова.

В этом ряду особенно запоминается нервной остротой и характерностью портреты О.Севастьянова. На первом он в бытность его актером /Севастьянов играл в Ленкоме, МХАТЕ, театре Сатиры/, на втором – в облачении лютеранского патера, после принятия священнического сана. С редким проникновением Штерн раскрыл перевоплощение человека, который открыл для себя главное и основное в вере в Бога и ушел от суеты и мишуры театрального мира к духовному врачеванию словом вечной книги. Это изменение раскрыто художником в передаче углубления, проникновенности взгляда. Взор, глаза, говорящий взгляд – в них тайна портретов Штерна. Тривиальное определение «глаза – зеркало души» в его портретном творчестве обретает свое подлинное, изначальное значение. Художник несколько гипертрофирует распахнутость, величину глаз, открывая их как врата души человеческой, смело заглядывая в их бездну, открывая суть модели. Такой прием явственно идет от античных фаюмских портретов. Но Штерн использует его в своем оригинальном претворении, наполняя нервными импульсами нашего времени.

На привычных для художника орголитовых прямоугольниках живут портреты-обобщения, портреты-символы. Таков «Мужчина с котом» – столяр церкви в Зеленогорске. Это извечный мастер-труженик, который с

Богом в душе, любую лесную глушь превратит в обжитый край. Он и избу срубит, и церковь поставит, и игрушку из колобашки выточит. С ним перекликается «Портрет еврея». У него тоже сильные, связанные в кулак пальцы мастерового. Но в глазах печаль прощения – знак вынужденного исхода из страны, где остаются могилы предков. Еще одна грань творчества А.Штерна – сатирические портреты: «Бывшего коммуниста», «Современного бизнесмена на диване», «Портрет рыжеволосой бляди». В них нет нарочитого обличительства, назидательности. Просто художник умеет увидеть нутро и соответственно запечатлеть телесную оболочку.

Штерн не льстит своим моделям. Но у него по-особому от природы поставленный взгляд, обобщающий форму, смещающий привычные пропорции и трансформирующий пространство. При этом сохраняется предметность и связь человека и вещи. Не случайно зачастую в руках его моделей то стакан, то любимая художником кобальтого тона фарфоровая чашка.

В работе с моделью художник исходит из принципа аналитического вживания в личность. Делая множество мгновенных рисунков, он как режиссер вчитывается в структуру облика модели, вникая в неотразимо личностное, порой комическое, порой трагическое, чтобы наедине сформулировать на пространстве картона свое понимание изображаемого.

В технике темпера на оргалите Штерн пишет портреты города. Его пейзажи одновременно адресны и поэтически трансформированы, наполнены органическим ощущением магии Петербурга, его колдовской туманной тайной. Фонтанка, Чернышев мост, трамвайные рельсы в перспективе вдоль канала.

В отличие от петербургских, пейзажные произведения, привезенные с берега Черного моря или из пригородов, полны летнего света и сочной зелени. В пейзажах, подобно портретам, Штерн использует широкий пастозный мазок, доводя иногда красочную фактуру до значительного рельефа. Это придает его работам подчеркнутую динамическую светотеневую и цветовую ритмику.

Штерн выполнил немало акварельных листов – портреты гурзуфских рыбаков, вызывающих воспоминания о героях И.Бабеля и А.Грина, и удивительно нежные, меланхолические марины. Десятки, если не сотни, рисунков графитом и цветными карандашами стиснуты в папках и на стеллажах. В них «остановлены» колебания настроения художника – от бравурно-мажорного до утонченного элегического, выявленного цветовым намеком.

Заложенное в натуре каждого действительного художника, беспокойное чувство творца-демиурга проявилось у Алексея Штерна и в пластических произведениях. Он справедливо гордится небольшой беспощадно-сатирической серией «Гегемона», включающей четыре керамические эпизода-фигуры. Гегемон – тупой бюрократ-партократ, данный в своей отвратительной биологической низменности – моющийся, танцующий, спящий и сидящий с руководящим видом на ночном горшке.

Эта чудовищная группа разместилась на одной из полок стеллажа. У его опор нарочито небрежно положены произведения особого рода – расписанные темперой булыжники. Это ископаемые предки гегемона – гегемонстры. Кисть живописца раскрыла в дорожных булыжниках, напоминающих головы, зубастые, клыкастые лики людоедов, которые к двадцатому веку заgrimировались под волевых руководителей масс.

Пластика и живопись нашли своеобразное сочетание в куклах – новом увлечении художника. Технология их изготовления придумана им самим. На металлический каркас наматывается ветошь, ее промазывают алебастром на клею и расцвечивают темперой. Так родились удивительно трогательные, трепетные фигурки Ангела, Георгия Победоносца, Рыбака, Знаменосца.

Сказанным не исчерпывается все созданное Алексеем Штерном. Четверть века творческой одержимости одарили художника многими удачами. Старые работы уходят из мастерской. На память остаются визитные карточки из многих стран мира и адреса в разных городах страны. Появились и такие солидные дома для проживания картин Штерна, как Пермский художественный музей, Русский музей в Киеве, Музей современного искусства в Сосновом бору.

Но были крутые годы, когда картины уплывали, не оставляя следа.

Однако мастерская не пустеет. На мольберте появляются новые портреты, пейзажи, произведения на извечные библейские темы /разбойники, распятые одновременно с Христом; образ сына Божия художник еще не постиг/, портреты апостолов Петра и Павла, куклы и графические листы.

Многим талантливым художникам выпадает нелегкая доля – долгие годы творить в тени и жить в бедности. Долго, слишком долго медлят с признанием современники. Удивленные потомки с недоумением вопрошают: «Как вы сумели заметить? Почему не сказали весомого слова о достоинстве и таланте?»

Эти строки – свидетельство того, что современники увидели оригинального художника вблизи, не скрываясь за изжеванной банальной фразой, что большое видится на расстоянии. Имеющие око – да увидят творчество Алексея Штерна.



ВЫСТАВКА ГРАФИКИ РАЗНЫХ ЛЕТ РАШИДА ДОМИНОВА «ПОТОКИ ВРЕМЕНИ» В ГАЛЕРЕЕ «СТЕКЛО»

Одно из явных завоеваний постперестроечного периода в культурной жизни нашей страны – появление художественных галерей. Среди них выделяется галерея «Стекло», открывшаяся три года тому назад. Многие утонченные петербуржцы знают, что здесь можно приобрести ценные и приятные подарки для людей изысканных и не довольствующихся модными, но банальными предметами и вещами.

Художественный руководитель и куратор галереи – Ольга Толстая, обладающая врожденным вкусом и хорошим образованием. Именно это способствует тому, что выставки, организованные здесь, всегда становятся заметным явлением в художественной жизни Санкт-Петербурга.

Как правило, большинство людей считает, что великие люди были в прошлом. Современность же оказывается воспринимаемой ими как пустое пространство, где только то, что было создано когда-то, имеет значимость и долговременное влияние на культуру. Так думала и героиня рассказа Б.Пильняка, который и называется «Рассказ о рассказе», считавшая, что великие, как мамонты, ушли в прошлое. На самом деле, и ей это показал японский военный, увлекавшийся русской культурой, это отнюдь не так.

17 мая 2007 года в галерее «Стекло» открылась выставка Рашида Доминова «Потоки времени, графика разных лет».

Талант бывает звонкий и яркий, веселый и громкий, сумрачный и глухой, рациональный и размеренный, мистический и религиозный. Судьба наградила Рашида Доминова замечательными способностями – гармоничной уравновешенностью и философским спокойствием. Здесь речь не о характере, а о его творчестве, хотя, безусловно, характер отражается на творениях личности.

На выставке представлены работы разных лет – от далеких 70-х годов прошлого века до последнего времени. И этим выставка притягивает. Ибо мы видим, как с течением времени изменяется почерк художника, хотя уже в ранних работах проступает его самобытность и особенность индивидуальности личности.

Рашид Доминов весьма разносторонний автор. Он закончил отделение графики Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина как театральный художник. И много работал как сценограф. Оформлял множество театральных постановок, в том числе таких известных авторов, как, например, А.Вампилов, который был в восторге от его прочтения своих, ставших сегодня классическими и понятными для всех, столь глубоких и точных по выявлению всей сложности и трагичности жизни пьес. Это подтверждают личные надписи А.Вампилова на театральных программках и других документах, посвященных Рашиду Доминову.

Кроме того, Рашид Доминов пишет маслом. И на многих выставках мы видели его безукоризненные работы в этой технике. Конечно же, много у него и иллюстраций и оформлений книг.

На выставке в галерее «Стекло» в основном представлены станковые графические работы, хотя и здесь отчасти показаны его иллюстрации к книге Данте «Vita nova». Мне уже приходилось писать об этом.¹ Здесь только стоит отметить, что эти иллюстрации и в целом оформление книги – большая удача не только самого художника, но удача эта постигла и издательство, и тех, кто эту книгу приобрел. Ибо книга получилась великолепной и удивительной. И не потому, что иллюстрации точно и полно повторяют уникальный и прелестный текст знаменитого флорентинца. А как раз наоборот. Отталкиваясь от собственных воспоминаний детства, восприятия произведений раннего Возрождения, художник предлагает параллельный ряд, который помогает проникнуть в глубь революционного для своего времени и притягательного для нас произведения, подчас очень близкого нам, но в то же время трудного и не всегда явного для постижения.

Особо следует сказать о культуре экспозиции. Само помещение не очень предрасположено к выставкам. Но устроители недостатки сумели превратить в достоинства. Поднимаясь по лестнице, посетитель оказывается перед работой, которая постепенно предстает перед его глазами. И это как бы приглашение на выставку.

Это произведение называется «Vita nova». Автор взял 9 элементов пробников орнаментов из книги иллюстраций к Данте и создал изумительную по композиции и цвету работу, которая, как всегда у Доминова, поражает гармоничностью и уравновешенностью, мягкостью и спокойствием и в то же время напоминает обо всех сложностях и трудностях бытия. Получился хороший эпиграф к выставке.

Когда посетитель поднимается на следующий этаж, перед ним разворачивается панорама картин, созданных в 70-х – 80-х годах. В них явно ощущается время, в которое они были созданы – «Рождение сына» (1977), «Геометрия пейзажа» (1981), «Юность» (1987) и другие. Приметы времени могут проявляться в предметах, которые исчезли из нашего быта, но тогда существовали повсеместно – таков, например, красный треугольник. Но в представленных работах уже полностью проявился творческий почерк зрелого художника. Используя многие элементы современного ему языка, их соединение с индивидуальным восприятием рождает нечто новое и нетрадиционное. В одном случае мы видим обращение к выпукло-сферической перспективе, в другом – нарочитое педалирование возможностями реалистической фотографии. И все это всегда соединено со смелыми деформациями, создающими «остраненный» мир, в котором выделенное мгновение остановлено и показано во всей его неповторимости и красоте. Художник заставляет зрителя остановиться, понять и прочувствовать, что «мир прекрасен» при всей его непритязательности и безыскусности.

Как многие помнят, 70-80 годы были временем застоя, когда в искусстве доминирующим был социалистический реализм, который у многих вызывал

раздражение и неприятие. Вспомним яркое эссе Андрея Синявского, опубликованное под псевдонимом Абрам Терц «Что такое социалистический реализм?», который полностью его развенчал. И потому в тот период было много андеграудных течений, противостоящих, как сегодня бы сказали, мейн-стриму. Правда, многие из тех, кто был загнан в подполье, часто страдали отсутствием профессионализма, что и выявили последующие годы, когда творчество таких маргиналов стало доступным для широкой публики. И сегодня мы растерянно смотрим на выставках, с помпой воспеваемых средствами массовой информации, на беспомощность и вымученность таких работ, отличающихся лишь сиюминутными, быстро забываемыми модными идеями. Правда, сегодня происходит переосмысление истории искусства, и то, что считалось не достойным внимания «продвинутых» «знатоков», снова набирает своих почитателей и сторонников.

Доминов был в числе тех, кто не был маргиналом, а работал в официальном искусстве. И его творчество, как мы видим, было отнюдь не банальным и идеологически официозным. Наоборот, уже тогда проявились основные достоинства его таланта: сосредоточенное проникновение в суть явлений, выпуклое и яркое осмысление красоты и многогранности бытия, уравновешенность и спокойствие в постижении простых и житейских истин, наполненных философской отстраненностью и множеством смысловых уровней.

Во многих работах мы видим изображение птицы, переходящей из картины в картину. Сам художник это объясняет очень просто. С детства ему приходилось много раз работать над изображением птиц. Сегодня, имея временную дистанцию, птица эта приобретает символическое звучание. Как написал Тимур Зульфикаров: «Странствия освежают, расширяют душу... Ведь даже птицы поднимаются каждую весну и осень в небеса странствий, а человек, в душе которого томятся сотни жаждущих птиц...»² И все мы сегодня, как и сам художник, стремимся увидеть другие страны, другие города, ибо сегодня путешествия стали более доступны, и мы стремимся использовать такую возможность, которая была закрыта для большинства при советской власти.

В следующей комнате – работы уже последних лет: «Окно» (2004), «Радуга» (2005), «Золотой букет» (2006), «Накануне рождества» (2006) и др. И, конечно же, несколько иллюстраций из книги «Vita nova» (2007).

О каждой из них можно написать развернутое эссе, столь они философичны и многозначны.

Всех посетителей без исключения поражает и привлекает триптих «Ветер», «Снег», «Дождь» (2006). Ведь это так понятно для петербуржцев, для которых ветер, снег и дождь столь привычны и даже милы. Но у Доминова всегда есть особый смысл и особое отношение к изображаемому, заставляющее задуматься над тем, что в повседневной суете мы привыкли пропускать мимо сознания и даже не замечать. И не случайно эти работы – в серии «Лабиринты Востока». В орнаменте, в дереве, фактуре кулис – восточная экзотика, которую усиливают золото, парча. Ибо все творчество Доминова пронизывает взаимодействие европейской и восточной культур, что сегодня так актуально и

привлекательно. Ведь древняя формула «Ex Oriente lux» – «С Востока свет» в наши дни наполняется новым содержанием.

Многие работы Рашида напоминают сад. Это в духе ислама, где сад – символ рая, а «ад – это облетевший рай»³. Как часто картины Доминова напоминают пейзаж, описанный Зульфикаровым: «Светает уже. Вершины снежных гор ослепительно сверкают от утреннего раннего солнца. Птицы поют. Летают голуби-вахири. Рань. Хладная. Розовые дымные ветлы призрачно встают из уходящих млечных туманов. Серебристые, приречные малые тополя-туранги плещутся, трепещут от утренних ветерков. Ах, эти утренние, живые, родные, азиатские ветерки...»⁴

Эта восточная составляющая творчества отнюдь не является единственной и агрессивной. В работах художника она гармонично вплавлена в тонкое, мягкое и в то же время глубокое и серьезное постижение жизни. И в первую очередь все произведения посвящены людям, независимо от их положения и принадлежности к тому или иному обществу, воспеваемым за их доброту, ум, сострадание и человечность.

В наш сложный век, изобилующий трагическими противоречиями, художник призывает к единению, толерантности, миру и взаимопомощи на Земле. Обо всем творчестве Рашида Доминова можно сказать словами Назруда Ислама

Я песню равенства пою
всем людям на моей земле.
Пусть Человеку гордый гимн
звучит торжественно во мгле.⁵

Примечания

¹ См. электронный ресурс www.vita.nova.ru.

² Зульфикаров Т.К. Первая любовь Ходжи Насреддина: Поэмы. – М.: Советский писатель, 1989. – 704 с., с. 23.

³ Зульфикаров Т.К. Там же

⁴ Зульфикаров Т.К. Цит. изд., с. 28.

⁵ Лирики Востока: Переводы – М.: Правда, 1986. 480с., с. 461.



**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ А. А. КУРБАНОВСКОГО «НЕЗАПННЫЙ МРАК.
ОЧЕРКИ ПО АРХЕОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНОСТИ».**
– СПб., АРС, 2007, 319 С.

Известно, что восприятие привычной линейной прямой перспективы не всеми декодируется, как это ни покажется парадоксальным, адекватно. Например, бедуины, когда им показывали зарисовки мест, которые они хорошо знали, не могли сориентироваться на изображенной местности. А австралийские аборигены, когда им показали фотографии европейцев, долго дивились, пока один из них неуверенно не сказал, что это изображены белые люди. Факт этот хорошо известен, подробно описан, но никто до сих пор не стал анализировать, каковы особенности зрительного восприятия визуальности. И вот Алексей Алексеевич Курбановский написал книгу, совершенно неожиданно рассматривающую особенности визуального восприятия.

Он разграничивает зрение как физиологическую способность и видение как креативно-мыслительный процесс и показывает, что любое произведение изобразительного искусства изобилует разного рода знаками, которые в одних случаях становятся прозрачными, хотя иногда довольно обманчиво, а в других – скрывают особый смысл, который зависит от религиозных, научных, социально-бытовых представлений соответствующей эпохи. Как он утверждает, понятие зрения – элемент функционирования культурного дискурса визуальности. Поэтому произведения, созданные в ту или иную эпоху, последующими поколениями могут декодироваться совершенно по-иному, нежели в то время, когда они были созданы, часто абсолютно противоположно, теряя свой смысл и значение.

Алексей Алексеевич Курбановский реконструирует именно первоначальный авторский смысл анализируемых произведений. Любая картина – знаковая система, выражающая представления своей эпохи. Поэтому каждое произведение научает нас видению как мышлению, научает нас пространственно мыслить. Видение – это не просто деятельность глаза, а она связана с той знаковой реальностью, в которую погружены как художник, так и зритель. Видение, таким образом, синтезирует в себе мышление и другие аспекты человеческой деятельности, представляя собой исторически и социально обусловленный режим познавательных практик, которые изменяются с переменами в знаковых проявлениях культуры. Вот почему свою работу автор называет археологией визуальности, реконструирующей обстоятельства, воздействовавшие на формирование того или иного режима видения и получившие отражение в произведении художника. При этом, как показывает автор, процесс визуального освоения реальности отличается от традиционной истории художественной культуры и история визуальности не тождественна истории искусства. Поэтому в книге выделены критические моменты данной истории, выделены визуальные коды, обстоятельства их сложения, функционирования и трансформации их взаимных отношений,

выявляются концепции эпохи, а картина предстает как «экран знаков», представляющий густую сеть дискурсов. Таким образом, работа репрезентирует историю визуальности. Однако, семиотический дискурс исследования не является самодовлеющим, но способствует современному осмыслению традиционных вопросов искусствознания, поднимая их на новую ступень изучения.

Метод, которым пользовался Алексей Алексеевич, взят, по его словам, из труда Мишеля Фуко и заявлен как археологический, определяющий типы и правила дискурсивных практик, присутствующих в любом художественном произведении. Такой метод одновременно представляет собой частный случай истории искусства, но, вместе с тем, становится и ее мета-уровнем. Автор попытался выявить глубинные причины эволюции стилистических тенденций в живописи XVIII – XX веков, связанные со своим временем, общественной средой, изобразительными конвенциями. И это вполне удалось. Именно неожиданный ракурс исследования помогает проникнуть в неизведанные еще искусствоведами особенности художественных произведений, вводя совершенно новую информацию в искусствоведческий контекст.

Обычно искусствоведы анализируют произведение искусства либо как форму отражения действительности, которая зафиксирована в творениях художника, либо особенности воздействия на воспринимающего того или иного произведения искусства. В данной работе используется синтетический подход: с одной стороны интенции живописца, которые получили непосредственное воплощение в его работе, но, с другой стороны – особенности воздействия этого произведения на зрителя. Автор постоянно подчеркивает, что интенции художника и восприятие искусства находятся в зависимости от социальных условий.

Столь обширные задачи невозможно отразить на всем материале искусства, ибо он обширен и охватить его практически невозможно ни одному человеку, ни одной работой. Вот почему поставлены рамки исследования: анализируется лишь русское искусство – от становления его изобразительности, визуализации зримого мира – до ее закрытия. И это укладывается в хронологические рамки XVIII – XX веков. Правда, при этом даются широкие сопоставления русского искусства с западноевропейской культурой, постоянно воспроизводятся многие особенности художественных находок за рубежом и как они получали претворение в отечественном творчестве.

Вызывает странное впечатление название книги. Это – строка А.С.Пушкина, которая показывает «помрачение» восприятия. В книге же показана эволюция классической картины как «семиотического окна», которая в конечном итоге приводит к закрытию визуальности, т.е. выходу за рамки зримого, приведшего в конечном итоге к «незапному мраку», наиболее ярко представленному в «Черном квадрате» К.Малевича. Автор последовательно показывает развитие визуальности, которое приводит к ее закрытию на примере творчества Малевича и связывает это с нарождающейся тотализацией эпохи.

Как пишет А.Курбановский, Малевич и его ученики и последователи демонстрируют «властный закрывающий жест маэстро» (с. 275).

Таким образом, название книги очень точно отражает суть изложенной концепции.

Работа не только воспроизводит археологию становления, развития и закрытия визуальности. Она действительно включает археологические раскопки, извлекая истоки формирования идей, терминов, подходов к анализу искусства, прослеживается их развитие по отношению к новому искусству, выявлены заимствования у других авторов, даже когда они не указаны. Такое скрупулезное изучение источников прибавляет точность и тождественность изучаемому материалу. Попутно – много находок, аллюзий. Так, разрезаемый глаз у Л.Бунюэля – С.Дали – этот шокирующий и запоминающийся образ – значительно раньше был изображен в картине Малевича.

Работа очень удачно и логично построена.

Во введении даются основные подходы к теме. Показано, как строится видение, проистекающее из зрения. Изначально оно – просто репрезентация видимого мира, затем усложняется, под влиянием социально-исторических факторов означивание все более становится исторической абстракцией. Знаковая реальность картины синтезирует в себе мышление, формируя наши визуальные проекции, эволюционируя и развивая техники визуальности и способы писания картин. Мы видим через посредство эстетического опыта, в котором важнейшее значение приобретают созданные художественные произведения. Эта культурная условность влияет на наше восприятие, формируя разные семантические коды, уча нас видеть и мыслить, перевоспитывая нас перцептивно, открывая новые способы смотрения.

Во введении дан также пространный охват литературы по данной теме. Как правило, используется не только отечественная история науки, но введены в контекст современного знания многие зарубежные работы разных лет, чаще всего использованные на языке оригинала. Во всех этих работах искусство рассматривается как знаковая система, зависящая от конвенций своей эпохи, встраиваемых в знаковые системы визуальных дискурсов. Таким образом обосновывается понимание знакового характера видения, исторически обусловленного социо-культурными факторами. В итоге в модернистском искусстве XX века происходит переплетение видимого и невидимого, которое подрывает гегемонию глаза и зрения в эстетическом переживании и тем самым закрывается визуальность. Работы ученых сопоставляются, сталкиваются в их утверждениях, и автор выводит стройную систему современных научных взглядов по вопросам видения и визуальности и их отношению к изобразительному искусству. Несмотря на то, что изучение данной проблемы началось сравнительно недавно, тема эта оказалась предметом рассмотрения многих видных теоретиков, хотя автор не ставит задачу дать историю изучения визуальности.

В первой главе исследуется исторически забытый способ видения – понимания произведения искусства. Она носит название «Под воспаленным прахом». Археология масонского взгляда: картины К.П.Брюллова. В объективе

рассмотрения – искусство романтизма. В этот период широкое распространение получили представления иллюминатов и мартинистов. Соответственно, в искусстве отразилась мистичность, чуткость к иррациональному, которая породила особые визуальные техники и практики, требующие уметь прочитывать «означающие» природы, содержащие зашифрованный сакральный текст. А произведение, как пишет Курбановский, становится криптограммой, в которой художник зашифровывает субъективное откровение иррационального хаоса, трепет и муку (с. 48). Для понимания этих особенностей романтизма использованы работы философов того времени – Э.Берка, И.Канта, Ф.Шеллинга, И.Шиллера, Й.Герреса. В искусстве противопоставляется профанное зрение, плененное в «темном пространстве» телесной сферы и Божественное откровение. Формируется новое историческое сознание, в котором духовное совершенствование обретается на иррациональных путях. Поэтому деятельность людей, природные процессы и трансцендентальный Божественный промысел обнаруживают свои параллели. Сама природа становится цитатой идеи возвышенного, столь значимого в эстетике романтизма, и в первую очередь – извержение вулкана, получающее распространение в художественных произведениях. Работа Брюллова сопоставлена с рядом произведений на аналогичную тему – не только художественных произведений, но и массовых зрелищ конца XVIII – начала XIX веков. Так как в этот период были обнаружены руины античных городов, перед потрясенными людьми XVIII века возникли картины повседневной жизни античности, непохожие на традиционные представления. Ее открытые эротические элементы, чувственный культ плодородия вызвали шок своей вульгарностью. Катастрофа воспринималась как божественное наказание за распутство. И вся античная цивилизация воспринимается как суетная, которая заслуживает божественной кары. Поэтому в книге трактовка этих сюжетов исходит из того, что в тот период потерпели крах прогрессивные теории Просвещения. Их место заняла эзотерическая традиция в магическом, каббалистическом, масонском облики. А в искусстве под влиянием этих идей эсхатологические темы получали доминирующее значение. При этом в масонстве была выработана сложная система символов и эмблем, которые были усвоены и воспроизведены в художественном творчестве, несмотря на то, а, возможно, именно потому, что скрытый смысл происходящих явлений открывался только избранным, обладающим мистическим зрением. Так как такие воззрения были чрезвычайно модными, то в искусстве первой трети XIX века эмблемы и аллегории, метафоры и символы были весьма распространены. В связи с этим работа Брюллова «Последний день Помпеи» совершенно по-новому интерпретируется. Алексей Алексеевич находит в ней множество масонских означающих, по-новому раскрывающих смысл этого произведения, в отличие от установившихся в наше время, и, в особенности, в советском искусствознании, видя в нем претворение знаковых форм культуры, воплощенных в визуальных кодах, которые были понятны просвещенной публике того времени. Причем, на большом количестве примеров показано, что это было характерно не только для России, но для общекультурного

европейского дискурса рубежа XVIII – XIX веков. Сегодня интерпретация произведений искусства с позиций масонства оказалась вполне актуальной. Летом 2008 года в Музее религии проходила выставка, посвященная масонству. Оказывается, в наше время в России распространены масонские ложи.

Во второй главе рассматриваются условия, сделавшие возможным понятие репрезентации. Она носит название «Золотое сечение. Визуальные коды и телесные практики в русской живописи XIX века». Обращается внимание в первую очередь на те визуальные коды, которые художник должен привнести, чтобы обеспечить прочтение своего произведения. Любая картина имеет текст-этикетку, которая помогает зрителю-профану в восприятии, но, с другой стороны, сама картина играет роль дополнительного значения, помогающего понять ее содержание. При этом русская культура интерпретируется как частный случай общеевропейских явлений. В основе анализа стиль бидермейер, который привносит новую визуальную парадигму. Рассудочные законы, математически рассчитанные каноны, гармонически упорядоченные пропорциональные отношения были характерны для классицизирующей академической эстетики, в которой господствующей моделью визуальности была античная скульптура. Для бидермейера была характерна материальная густота, произвольность связей между зрительными впечатлениями и породившими их причинами. Это уже было время конца классической визуальности, которая строилась на чувственном представлении внешнего и внутреннего. Постепенно, к середине XIX века граница между наблюдателем и внешним миром размывается. Возникает представление об ограниченных возможностях восприятия, научные представления эпохи Возрождения, которые были основой академического обучения, ставятся под сомнение. Во второй половине XIX века полноправно заявляет о себе реализм, связанный с позитивизмом. В реализме маскируется знаковый аспект производства смысла, стремясь в первую очередь к максимальной конкретизации. Смысл выносится за пределы визуальной репрезентации. Но при этом академические визуальные коды оказываются весьма устойчивыми. Особенно ярко это проявляется в картинах передвижников, которые разобраны и блестяще, и, как уже было в первой главе, отнюдь не традиционно.

В искусстве реализма выделяются два этапа – первый – связанный с бидермейером, для которого характерна демонстрация элементов природы как произвольных знаков, сопровождаемых текстом-этикеткой, и второй – это позитивистский натурализм, когда на полотно переносится «кусочек жизни», а живописец как бы не вмешивается в нее. Визуальной парадигмой становится теперь не музейная витрина, как это было характерно для бидермейера, а театральная мизансцена, когда композиция кадра как живая картина апеллирует к устоявшимся визуальным кодам.

Если для советского искусствознания главным для характеристики передвижников было педалирование на социальной проблематике, то в книге Курбановского показана область метафизики и богословия, характерные для этого времени. Автор убедительно показывает, что для этой живописи характерно было продуцирование органического тела, а далее, в

импрессионизме, доминирует «игра с глазом/телом, что стало предметом рассмотрения третьей главы. Сравнение с советской идеологизированной критикой дает возможность углубиться в новый аспект, избранный автором анализа.

В третьей и четвертой главах анализируются узловые элементы визуальности – видение-зрение, глаз, тело, массовая культура органика-технизм. Третья глава – «Человеческое, слишком человеческое» имеет подзаголовок «Импрессионизм и символизм как техники визуальности». Анализируя творчество Федора Васильева, Курбановский показывает, что он ввел центральную точку фокуса, подчинив изобразительные средства живописи физиологии глаза. Сравнение Федора Васильева с Ильей Репиным позволяет выявить новые элементы визуальной кодировки. Отталкиваясь от Д.В.Сарабьянова, действительно не только известного, но и проницательного ученого, он показывает, в чем именно проявилось новое видение Васильева. Васильев, хотя и не рассматривается как импрессионист, закономерно сравнение его с европейскими современниками и показ сходства с их видением.

Остро показана связь искусства XIX века с бытованием зрительных штампов, «зрительного мусора» эпохи – связь с журналистскими туристскими гидами и путеводителями. Отставание – не следование модернистскому перевороту русскими художниками А.А.Курбановский объясняет нежеланием деконструкции иерархических оппозиций: высокого - низкого, сакрального - профанного, рационального - бессознательного, т.е. русские придерживались серьезной позиции в искусстве, стараясь оградить его от посягания низменного, пошлого, вульгарного. Это стремление к идеологически насыщенной содержательности повлияло на пейзаж русской живописи XIX века. Рассматривая и исследуя символизм, автор показывает его неприятие с позитивистских позиций. Удивительно проникновенно, например, описание произведений Врубеля, в которых показаны источники новой выразительности, нового языка, способствующие выявлению новаторских произведений творчества художника, нетрадиционное его осмысление и встраивание в линию развития визуальных кодов. Удивительно проникновенно, например, описание произведений Врубеля, в которых показаны источники новой выразительности, нового языка, способствующие выявлению новаторских произведений творчества художника, нетрадиционное его осмысление и встраивание в линию развития визуальных кодов.

Вместе с тем, как на протяжении всей книги, русские художники сопоставляются с современными им западными. Так, М.А.Врубель сопоставляется с Ж.Сера, П.Синьяком, Г.Климтом; К.С.Петров-Водкин – с Ф.Ходлером; П.Н.Филонов – с сюрреалистами; Малевич – с М.Дюшаном, Ф.Суно; В.Татлин – с Пикассо и Браком, т.е. в контексте эпохи. Прекрасное знание европейского искусства позволяет рассматривать русских художников в контексте общих тенденций культуры в целом.

Четвертая глава – «Сверхчеловек. Апология и критика тела в русском искусстве рубежа XIX – XX веков». Хорошо показаны ранние формы массовой культуры. Довольно неожиданно, но вполне убедительно выявлена связь

импрессионистов с массовой культурой. Показано значение панорам, диофанорам, транспарантных диорам, которые стремились к максимальному приближению к реальности и стали источником нового видения. Сопоставляются живопись и фотография, их соперничество и противопоставление, которые привели к дальнейшему освоению языковых средств живописи. Любопытно, что цветные фотографии возникли в 1861 году! Не забыто влияние массовой культуры на академическое искусство. Очень хорошо показано взаимодействие и взаимовлияние академической и массовой культур, вернее, активное воздействие расширявшей свое влияние массовой культуры на академическое искусство, и в то же время – влияние академического искусства на массовую культуру.

В последней главе анализируется программное закрытие визуальности как следствие редуктивистской интенции в искусстве авангарда начала XX века. Она и носит название «Закрытие визуальности в авангардистском искусстве начала XX века». Таким образом, развитие визуальности приводит к парадоксальному ее снятию, закрытию, стремлению проникнуть и по ту сторону зрения, к умозрению. Это показано выпукло, убедительно. Исследование показывает перспективу дальнейшего искусства, выходя за хронологические рамки, поставленные автором. Весьма остроумно и вполне убедительно трактуется III Интернационал Татлина как представление отцовского комплекса. Описание Башни очень скрупулезное, подчеркивающее его связь с основными параметрами и структурными соотношениями Земли. В отличие от Библии, эта башня должна не разделить, а соединить людей.

Автор не ограничивает себя только показом окончания визуальности, утверждая, что и советское искусство – ангажированное искусство – исчерпало себя и теперь, в наше время, мы находимся в зоне поиска нового языка и новых форм видения и визуальности. Таким образом, книга не завершается анализом закрытия визуальности, не только показывает, что в искусстве подошел к концу философский нарратив, а раскрывает дальнейшие пути ее развития. Своеобразное *non finito* придает исследованию дополнительную значимость, аромат достоверности и обещая возможность плодотворных поисков в будущем.

Как правило, анализируя те или иные произведения, показывается их связь с современными им естественнонаучными представлениями. Так, оказывается, что уже Г.Гельмгольц именно с семиотических позиций рассматривал феномен зрения. Интересно и необычно показаны причины возникновения модернизма, основой которого, как считает автор, стало открытие рентгеновских лучей. Тогда интерес к изображению внешнего сместился к изображению его через внутреннее.

Непосредственно искусствоведческий анализ фундирован работами философов – как одновременных разбираемым и описываемым произведениям, так и современных. К примеру, творчество П.Филонова в работе связывается с ведущими философскими воззрениями эпохи – М.Хайдеггером, Т.Адорно, М.Хоркхмайером. Творчество К.Малевича рассматривается под углом зрения концепций Анри Пуанкаре, П.Д.Успенского, Ч.Г.Хинтона. Показан

интеллектуальный климат эпохи – работы В.С.Соловьева, П.А.Флоренского, М.О.Гершензона, Фр.Ницше, А.Бергсона, которые, несомненно, повлияли на его творчество. А также манифесты итальянских футуристов, книга А.Глеза и Ж.Метценже «О кубизме». Сопоставлены высказывания Малевича с влиятельными мыслителями того времени. Связь Малевича с синхронными европейскими теориями показана пространно и убедительно. Но особенно выделяется общность воззрений Малевича с идеями Э.Гуссерля. Супрематизм сопоставляется с идеями Эдмунда Гуссерля, кубизм – с представлениями структурной лингвистики. В.Татлин сопоставляется с идеями М.Хайдеггера. Наглядно показано, как фрейдизм предстал не только как основа новых политических, социальных, искусствоведческих и художественных текстов, но и получил непосредственное воплощение в художественных произведениях.

Вопреки стереотипному представлению о том, что художник чувствует, но не способен к усвоению интеллектуальной научной референции, вся книга доказывает, что художники постоянно апеллировали к изысканиям в области философии, естествознания, математики, психологии и т.п.

Кроме того, большое внимание уделено культурологическому анализу, так что, несмотря на то, что работа носит искусствоведческий характер, она важна для культурологов как наглядный пласт культурологического образа искусства. Анализ обоснован современными создаваемым полотнам научными исследованиями в философии, социологии, психологии. Автор обращает внимание на эстетические трактаты исследуемого периода, на каноны прекрасного и возвышенного, которые изменяются во времени от различных политических, социальных, экономических причин и влияют непосредственно на искусство. Оттого так много отсылок к эстетическим трактатам, которые помогают показать развитие основополагающих средств выразительности, динамики их становления и изменения. Вместе с тем, наряду с сопоставлениями современных теоретических представлений анализируемым художникам, их творчество исследуется в свете новейших теоретических разработок. С одной стороны, мы видим предельное погружение в контекст изучаемой эпохи. С другой – ее анализ с позиций современного знания.

В книге приведены противоположные оценки – от хулительных до воспевающих – одних и тех же произведений. Так показывается восприятие новых средств искусства, его языка. Примечательно, что анализируются преимущественно работы, либо хранящиеся, либо выставившиеся в ГРМ, которые автор имел возможность подолгу видеть и значительное время обдумывать.

А.А.Курбановский часто использует редкие источники, старинные, современные анализируемым произведениям, литературные памятники, журнальные статьи того времени, эпистолярное наследие, архивные источники. Кроме того, работы авторов того или иного периода цитируются по источникам того времени, а не по их современным изданиям, что создает интеллектуальное воспроизведение эпохи и способствует проникновению в становление ментального движения идей и их отражение и воспроизведение в искусстве. Приводятся обратные переводы с английского языка, когда русский оригинал

не опубликован. Многие из приведенных иностранных цитат – авторский перевод. Проанализированы русские переводы разных авторов разных лет наиболее значимых западных работ, повлиявших на русское художественное сознание. Многие курьезные эпизоды, взятые из исторических архивных источников, оживляют повествование – например, эпизод, связанный с Брюлловым, когда он сказал, что панорама последнего дня Помпеи никуда не годится, хозяйка балагана ответила ему: «Сам художник Брюллов сказал, что у меня освещения больше, нежели у него!»

Книгу отличает хорошее владение слогом, прекрасны именно искусствоведческие анализы конкретных картин. Все описания работ очень яркие, живы, тонки, точны, остроумны и глубокомысленны и, главное, лишены банальных искусствоведческих штампов, останавливаясь на наиболее показательных примерах того или иного вида визуализированного кода. Язык свеж, доходчив, но при этом высоконаучен и насыщен современными терминами. Правда, иногда это утяжеляет текст, который оказывается терминологически перегруженным. Например, используется слово «окулоцентричность». Можно все-таки сказать «зрениецентричность». Вот, например, характерная фраза: «Моне мог использовать знаковый горизонт амортизированных туристических конвенций для легитимации своих новаторских художественных образов» (с. 168). Вместе с тем, искусствоведческие описания и глубоки, и свежи, и интересны.

Методология, предложенная А.А.Курбановским, позволяет вооружиться новыми стратегиями, которые помогут увидеть нетрадиционные языковые, знаковые особенности изучаемых произведений искусства. Основной вывод, постулируемый автором – созерцание как понимание характеризуется как культурно-исторический семиозис своей эпохи.

Воистину, книга великолепная и важная для современной теории художественного творчества.



СУДЬБА МОНАСТЫРЯ – СУДЬБА ХУДОЖНИКА

Порой даже не знаешь автора произведения, ставшего для тебя привычным, почти родным, и кажется, что видел эту картину уже давно, «всегда». Многие годы, приходя в Троице-Сергиеву пустынь в церковь прп. Сергия Радонежского, каждый раз отмечала прибавление настенных росписей, вглядываясь в их неяркое мерцание, удивляясь мастерству и усердию, сравнимым с послушанием, с которым они выполнялись. И уже после встречи и беседы с их автором, Юрием Сухоруковым, стало понятно, что и сам художник относится к своим произведениям, как к долгому труду, призванному благоукрасить храм.

Непросто говорить о современном плодотворно работающем художнике. Каждое его новое произведение меняет наше представление о его творчестве. Но в тоже время, на протяжении всего творческого пути мы обязательно узнаем самобытного художника по манере, почерку, удару кисти, повороту линии, пониманию цвета произведения. Таковы работы Юрия Сухорукова.

Окончив училище им. В.И.Мухиной по специальности монументально-декоративная роспись, Юрий Сухоруков начинает свой творческий путь с создания в 1985-1988 годах мозаики, посвященной Д.И.Менделееву и его школе. Дебют стал большой творческой удачей, оцененной наградами, и определил дальнейший путь художника.

Так, многие свои иконописные произведения Юрий Сухоруков выполняет во всё более востребованной в наши дни технике мозаики. В сегодняшней ускоряющейся с каждым днём жизни по-настоящему ценными становятся вещи, изысканная лаконичность и красота которых проверена временем. Мозаика такова, что произведения, выполненные в подобной технике, практически вечны. Хотя подобные требования можно отнести к любому художественному созданию, неизменность и прочность материала, как правило, публичность мозаики требуют особенного, тщательного отношения к воплощению образов.

Открыты для зрителей и широко известны его работы: «Спас Нерукотворный» и «Покров Богородицы» в придорожных часовнях Троице - Сергиевой пустыни, выполненные в 2002 году, «Оранта» и «Кресты» в апсиде храма Казанской иконы Божьей Матери Новодевичьего монастыря, созданные в 2003 году. При всей узнаваемости художника в манере письма и подборе тональности красок и их сочетаний, Юрию Сухорукову удалось создать образ Богородицы, подходящий по тональности и цветовым сочетаниям, только к Казанскому храму Новодевичьего монастыря. В нём много лазури и золота, тех цветов, которые почти не встречаются в работах, сделанных им для Троице-Сергиевой пустыни. У каждого монастыря свой цвет, свое настроение, своя гамма.

Художественные полотна не так публичны, и их можно увидеть только на персональных (в том числе и зарубежных) выставках, которых, начиная с 1992

года, было восемь. Последняя, «Юрьев день», состоялась в 2005 году в галерее «Национальный центр» в Петербурге. Сухоруков необычно сочетает в своём творчестве, два таких непохожих друг на друга направления изобразительного искусства, как иконопись и абстрактная живопись.

Абстрактные полотна, где плоскости цвета контрастом выделяют очертания предметов, являются подготовительным материалом для классического, в традициях византийской иконописи, образа, воплощённого в мозаике. Именно так размышляет художник над подбором красок, сочетанием цветов и их пропорцией в иконе. Станковые полотна, сами по себе являясь самоценными, цельными произведениями искусства, помогают размышлять над иконописными образами.

Тематика и сюжеты картин подчинены своеобразному ритму спокойного размышления, который присутствует во всех полотнах Сухорукова. В картинах нет экспрессии, многоголосия – неторопливая беседа, предстояние – вот основной мотив, будь то изображение предметов или людей. Среди станковых полотен можно выделить два направления, две яркие линии размышления. Первое – абстракционизм, второе – реалистические полотна, выполненные в нарочито грубой, упрощённой манере, напоминающие мотивом предстояния, ощущением неторопливой беседы работы ярославских портретистов начала XVIII века и ранние работы Ван Гога.

Есть у Юрия Сухорукова и удивительные находки, например там, где в полотне мы видим мир лишь в отражении очков. Простой сюжет призывает зрителя к размышлению о состоянии души. Что отражают ваши очки? Что за мысли скрываются за ними?

Как Петербург выбирал архитекторов для своего создания, так и Троице-Сергиева пустынь – обитель, замечательная своей историей и авторами, участвующими в её благоуукрашении, отбирает «своих» художников. Работа по росписи храма прп. Сергия Радонежского, начатая в 1995 году, длится по сегодняшний день, как, впрочем, и по оформлению других церквей обители.

Храм прп. Сергия Радонежского – редкое явление в истории русской архитектуры, так как представляет собой раннехристианскую базилику, аналоги которых практически не строились на территории России. Огромные плоские поверхности южных и северных сторон храма требуют особого решения стилей росписей. В свое время в XIX веке при строительстве храма иеромонахом Агафангелом была разработана программа росписей, захватывающая помимо основного пространства – межлестничное и первый этаж. Теперь почти все росписи утрачены, и перед Юрием Сухоруковым в начале реставрации храма стояла непростая задача в выборе стиля. Как он сам считает, выбор был промыслителен и для самого художника, плодотворно работающего в технике мозаики, совершенно логичен. Можно сказать, что ему удалось изобрести новый стиль письма, трудоемкий способ наполнения пространства стен росписью. Все южные и северные стены храма покрыты живописью, имитирующей мозаику. Возможно, сначала это было вызвано нехваткой средств и лимитом времени, но теперь росписи, выполненные в подобной манере, стали визитной карточкой храма. Художником найдена и

особая тональность мозаик и росписей, отличающаяся мягкостью, пастельными красками, что относит нас к росписям Дионисия, который использовал не многоцветные палитры, а многочисленные оттенки нескольких цветов.

А.М.Горностаев при постройке храма копировал раннехристианские базилики, которые были украшены мозаикой. Росписи, выполненные в академической манере, не совсем подходили для создания гармоничного сочетания архитектуры и декоративного убранства существовавшего в итальянских базиликах, взятых за образец архитектором. Теперь, когдаходишь в храм, понимаешь – наступила гармония формы и содержания.

Идёт работа и по украшению фасадов храма прп. Сергия, которые оформлены в стиле барокко, поэтому вставки из мозаик требуют деликатного соединения с архитектурными формами. Ещё при перестройке храма прп. Сергия в середине XIX века его вход был украшен и ныне существующим образом прп. Сергия. Поэтому решение дополнить оформление фасадов мозаичными образами было вполне гармонично и естественно. Так, Юрием Сухоруковым в 2004-2006 годах были созданы картоны для мозаик «Пастырь Добрый» и 8 поясных изображений святых: прп. Сергий Радонежский Чудотворец, св. Игнатий Брянчанинов, св. Иннокентий Пензенский, прп. Герман Аляскинский, бл. Ксения Петербургская, Богоматерь «Оранта», вкм. Георгий Победоносец, св. Николай Мирликийский, которые будут размещены в картушах на фасаде храма и в нише апсиды. Одна из них – «Пастырь Добрый» уже украшает вход в храм.

Юрию Сухорукову выпала счастливая творческая судьба – быть участником судьбы монастыря.



СКУЛЬПТОР ГАЛИНА ДОДОНОВА

Санкт-Петербург – город скульптуры. Пластичность заложена в его изначальной композиции, структуре Дворцовой, Сенатской площадей и других архитектурных ансамблей. Во многих случаях монументы, бюсты, скульптуры на фасадах и на кровлях зданий служат доминантами, организующими смысловой, декоративный и архитектурный настрой городского пространства. Скульптуры Петербурга – своего рода историческое повествование, посвящённое знаменательным страницам жизни Российского государства и столицы Российской империи.

Среди памятников, посвящённых императорам, полководцам, государственным деятелям, нашли своё место и изображения поэтов. Их облик запечатлён в бронзе, образуя вечную эстафету творчества. Среди них фигуры и бюсты Ломоносова, Державина, Жуковского, Пушкина, Крылова, Лермонтова.

XX век отмечен появлением памятников, выполненных по моделям современных скульпторов. Народное признание выдающихся творцов русского поэтического слова сказалось в установке им памятников и мемориальных досок с портретными барельефами и бронзовыми фигурами.

Естественно, что самое множественное и разнообразное запечатление получило изображение Александра Сергеевича Пушкина. Народное почитание и любовь к отечественной поэзии отразились в монументах и композициях, освоенных именами Сергея Есенина, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой, Ольги Бергольц, Иосифа Бродского.

2008 год в скульптурной летописи Петербурга ознаменован установкой памятника Анне Ахматовой на набережной Робеспьера (левый берег Невы), автором которого является скульптор Галина Додонова. Бронзовая фигура поэта привлекла всеобщее внимание. Её художественная ценность определена не только уровнем исполнения, но той ролью, которую поэт сыграла в культуре Петербурга начала XX века. Лирический голос поэта приобрёл звучание набатного призыва сопротивлению вражескому нашествию, особенно в дни блокады Ленинграда. Памятник Анне Ахматовой обрёл знаменательное значение для современного пластического искусства России и вывел автора в первый ряд отечественных ваятелей наших дней.

Галина Додонова родилась в древнем русском городе Ярославле, прославленном своими старинными храмами необычайного архитектурно-пластического разнообразия и колористической мажорности. В родном городе она занималась в художественном училище, а затем уже в Ленинграде успешно окончила Высшее Художественно-промышленное училище имени В.И.Мухомовой. Её дипломная работа «Пушкин – лицеист» выполнена под руководством профессора Р.К.Таурита и установлена в 1987 году в Пушкинском заповеднике – селе Михайловском. Фигура Пушкина-лицейца входит в круг работ, посвящённых этому периоду жизни поэта, исполненных в гипсе и бронзе. Уже в этом произведении раскрылось своеобразие таланта

Додоновой, состоящее в сочетании двух начал – лирического и монументального. При всей обобщённости фигуры отрока-поэта, она сумела подчеркнуть нервную трепетность движения руки, выразительный изгиб пальцев, которыми поэт словно стремится удержать возникшие в его душе ритмы и слова, когда он впервые в тишине услышал голос музыки.

Фигура Пушкина-лицеиста полна эмоционального напряжения и вместе с тем в ней нет ни грана парадности и помпезности. Юноша Пушкин, созданный Додоновой, неотделим от пейзажа Михайловского, единство с природой во все времена года остаётся нерушимым: даже осыпанный снегом он не кажется чужеродным, сохраняя присущее этой работе естественность и очарование. Основываясь на авторском рисунке Пушкина, Галина Додонова создала полную динамики и изящества скульптурную композицию «Александр Пушкин, скачущий на лошади», как напоминание об его поездках из Михайловского в Тригорское.

В ранний период творчества Додонова увлекалась символикой народного эпоса. Она изваяла сидящие и стоящие женские фигуры, на головах которых в пышных распущенных волосах размещены фигурки барашка, петуха, белочки, собачки, навеянные образами русских сказок и мифологических преданий древнего русского эпоса. Обнажённая женская фигура девушки с петухом на голове («Утро»), с молитвенно-поднятыми к небу руками, явственно подсказана магическими обрядами народных колдунов и целителей. К ряду мифологических изображений относится скульптурная группа, изображающая корову с возлежащей на ней спящей девушки («Ночи»). Увлечённость народным эпосом отозвалась и в портрете геолога О.П.Ушакова, исполненном в дереве, на голове которого скульптор неожиданно поместил попугайчика.

В мифологическую сюиту Додоновой входят также скульптуры различных животных и птиц символического характера. С ней связана скульптурная композиция «Семья слонов», вырубленная в граните и установленная в 2006 году на проспекте Ветеранов. Два слона передними ногами опираются на большой шар. На спине одного из них сидит маленький слонёнок. Пластические формы слонов подчёркнуто обобщены, что придаёт всей композиции особую монументальность. Контрастом этой группе служит скульптурное изображение изящного аиста, на раскрытых крыльях которого лежит улыбающийся младенец. Ощущение радости воплощено в счастливой улыбке и трепетном движении ручек и ножек обнажённого младенца. Из раскрытого клюва птицы будто исходит крик, возвещающий о прибавлении потомства.

Тема общения человека и животного отражена в двух родственных группах: фигура обнажённой девушки, сидящей на спине льва и фигура девушки, играющей с царём зверей. Классическая грация женских фигур гармонично противопоставлена мощному телу и косматой гриве льва. По замыслу скульптора – это аллегория доверия.

Своего рода исповедальной репликой служит композиция, будто только что открытой археологами, пострадавшей от времени, античной статуи, которая

воспринимается как эхо души античного ваятеля в творчестве современного скульптора.

Свойство художника увидеть в инертном материале скрытые в нём движения тела, состояние души открывает вырубленная в дереве фигура спящей. Композиция, решённая в горизонтальной плоскости, свойственна видению Додоновой. В такой форме она решила изображение Пушкина-лицеиста, аллегорическую фигуру Невы для фонтана у отеля «Санкт-Петербург», установленную в 1977 году по проекту архитектора С.Б.Сперанского. Рассчитанная на рассмотрение с близкого расстояния, скульптура Невы не только передаёт предощущение судьбы великого города, но и создаёт определённое настроение. Здесь проявилось особое качество таланта Галины Додоновой, сочетающего монументальность и лиризм.

Резцу Додоновой принадлежат мраморные бюсты выдающихся русских химиков: А.М.Бутлерова, Д.П.Коновалова, Л.А.Чугуева, В.Г.Хлопина, которые установлены в нишах коридора химического факультета Санкт-Петербургского Университета в 1988 году. Додонова передала в каждом бюсте не только их портретное сходство, но, прежде всего, интеллектуальность, напряжённость мысли человека, вникающего в тайны естества.

Додонова заслужила известность как мастер мемориальной скульптуры. Её художественные решения в этом виде пластики отмечены оригинальностью и неповторимостью. К такому изобразительному ряду относится надгробие народной артистки России, профессора Е.П.Кудрявцевой-Муриной, исполненное в 2007 году и установленное на Ново-Девичьем кладбище Петербурга, изображающее молящуюся Богоматерь в позе оранты, вырубленной в массиве креста в рельефе. Годом раньше скульптор создала надгробие народного артиста России, хормейстера А.Г.Мурина, решённое в виде ажурного чугунного креста, получившего название «Поющий крест» из-за размещённых на нём множественных голов поющих хористов.

Скульптору привелось увековечить в бронзе и граните облик деятелей науки, искусства и культуры в мемориальных бюстах, установленных на разных кладбищах. Среди них: поэт Елена Рывина, филолог Н.А.Бахтина, нейрохирург В.А.Самотокин, генерал, член Аэрокосмической академии В.И.Калинин. В 2008 году Додонова исполнила мраморное надгробие сестры известного режиссёра Л. Додина – Розы. Композиция отмечена лиричностью, плавностью трактовки формы и символичностью. Об этом говорит раскрытая книга, изображённая на надгробии.

Додонова умело выбирает материал для различных художественных задач. Дерево избрано ею для изображения молодой послушницы с иконой в руках, отрешённо всматривающейся в мир. В мраморе вырублено изображение молящегося ангела. Мастерство воплощения исторического образа проявила Додонова, выполнив в искусственном мраморе бюст великой княгини Марины Николаевны, дочери императора Николая I, для которой по проекту архитектора А.И.Штакеншнейдера был построен и ныне существующий Мариинский дворец. Долгое время в нём располагался Государственный Совет, юбилейное заседание которого запечатлел с документальной точностью Илья

Репин. В бюсте Додоновой удачно передан образ великой княгини-хозяйки великолепного роскошного дворца, исполненной величавостью, гордостью и аристократизмом.

Многие портретные работы петербургского скульптора отлиты в бронзе, в них удачно переданы характерные черты модели, выделена сущность изображаемого. Интересно портретное изображение двух девушек. В облике «Альпинистки Люды», исполненной красной глиной, подчёркнут замкнутый характер портретируемой, в лице которой чувствуется волевое начало и целеустремлённость. В портрете девушки с волнистыми волосами, словно растрёпанными ветром, с открытым взглядом, с мягко очерченными губами, воплощён порыв мечты, свойственной молодости («Девушка с Рыбинского моря»).

Самобытно трактован образ молодой учительницы: в движении педагога, стоящего перед виртуально изображённой классной доской, подчёркнутая строгость фигуры со свободной текущей лепкой длинного платья, с которой контрастирует трактовка головы и шеи, передающая ощущение сосредоточенности, напряжения и волнения.

Группа «Подруги» – три девушки – является свободной импровизацией на греческую тему трёх граций. По всему видно, что это подруги, символизирующие единство трёх чувств – Веры, Надежды и Любви.

В другой скульптуре поражает с первого взгляда голова пловца. Она дана в момент преодоления, рассекания волны во время рекордного рывка. Это удивительное воплощение экспрессии и устремлённости к победе.

Портрет астронома Николая Козырева заслуженно войдёт в грядущую галерею интеллектуального слоя России. Обращает на себя внимание его провидческий взгляд, устремлённый к звёздным мирам. По эмоциональному излучению ему родственна фигура Татлина с прозрачными крыльями за спиной. В этом взгляде основа мышления и мечтаний художника, конструктора, создателя технической эстетики и образности.

Поэзия Анны Ахматовой, её жизнь многие годы будоражили мысли скульптора Галины Додоновой. Можно сказать, что чем глубже она вникала в строки великого петербургского поэта, тем сложнее становился её путь постижения образа той, чьи стихи ещё при жизни их создателя, окружённого ореолом почитания и влюблённости, обрели значение классики. Не случайно образ Ахматовой запечатлён десятками художников, которым она позировала с уважением к их дару и даже составила список своих изображений, послуживший в дальнейшем основой обширной выставки в ахматовском музее в Фонтанном доме. Некоторые из них стали шедеврами русского искусства. Таковы портреты Ахматовой кисти Натана Альтова и Петрова-Водкина.

Трагическая полоса прорезала всю жизнь поэта – это расстрел её мужа, поэта Николая Гумилёва, многолетняя мука о сыне, которого накрыла волна репрессий и обрекла на долгие годы лагерных страданий. Чёрной тучей нависло над Ахматовой публичное глумление в печати над её жизнью, а затем исключение из Союза писателей России. Тяжкой плитой давило на её душу

запрещение публиковать свои произведения, несмотря на пронзительные строки, выразившие дух народа в блокадные годы Ленинграда в Великую Отечественную войну. Тиранам и безбожникам, заправлявшим духовной жизнью страны, казалось, что они победили и уничтожили великого поэта. Но время сбросило их с мнимых пьедесталов, а поэтическое слово А.А.Ахматовой обрело всенародное, всемирное звучание.

Санкт-Петербург почтил её скульптурными памятниками, среди которых отмечен особой выразительностью и убедительностью образа монумент, созданный Галиной Додоновой, воздвигнутый 18 декабря 2006 года на левом берегу Невы /наб. Робеспьера, 14/. Архитектурная часть памятника выполнена по проекту В.А.Реппо. От памятника открывается вид на следственный изолятор «Кресты», где теперь установлена гипсовая модель памятника А.А.Ахматовой.

Ахматовой суждено было прожить долгую жизнь. Ей не раз, как писала она, приходилось «воскресать, и умирать, и жить». Свидетельством тому является памятник работы Галины Додоновой, в котором сконцентрированно выражены эти три момента бытия. Они читаются в силуэте фигуры Ахматовой, утончённом по трактовке, в повороте головы, в движении согнутой правой руки, в ритмике шага и в декоративных складках одежды. Вглядываясь в статую, невольно приходят на ум ахматовские строки стихотворения «Лотова жена» из триптиха «Библейские стихи»:

«Взглянула – и, скована смертною болью
Глаза её больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли».

Ответным поэтическим эхом звучат строки Б.Пастернака в стихотворении, посвящённом Анне Ахматовой:

«Таким я вижу облик ваш и взгляд
Он мне внушён не тем столбом из соли,
Которым вы пять лет тому назад
Испуг оглядки к рифме прикололи.
Но, исходяв от ваших первых книг,
Где крепили прозы пристальной крупницы,
Он и во всех, как искры проводник,
Событья былью заставляя биться».

Пластическое начало скульптурной композиции Додоновой органически слито с ритмикой, пронизанной музыкальностью. Все элементы композиции подчинены таинственному стихотворному ритму. Поэт словно движением правой руки дирижирует наплывающим поэтическим строкам. Общую строгость и элементы графичности в трактовке одежды усиливает текущая лепка. Выразительна пластика ахматовского лица. Заострённость черт

подчёркнута обобщённым решением причёски с характерной ахматовской чёлкой. Скульптору удалось передать не только сходство с оригиналом, но и пронзительную глубину взгляда, ничем не затенённого, что является редким достоинством в монументальном исполнении. Взгляд Ахматовой устремлён в вечность, словно она произносит свои ранние строки:

«Но я эту запомнила речь, –
Пусть струится она сто веков подряд
Горностаевой мантией с плеч».

Горностаевая мантия – символ верховной королевской власти, её величия. Именно ощущением царственного величия пронизана фигура поэта, перекликающаяся с царственным течением невских волн. Скульптор в изображении Ахматовой выделил одну символическую деталь – крупные чётки на её левой руке, с которыми она никогда не расставалась. Не случайно один из её знаменитых сборников назван «Чётки», в котором есть пророческие строки:

«.....
Прекрасных рук счастливый пленник
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник,
Случилось, как хотели вы...
Вы, приказавший мне: довольно,
Поди, убей свою любовь.
И вот я таю, я безвольна
Но всё сильнее скучает кровь.
И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет вам,
Кто стать звенящими поможет
Ещё не сказанным словам».

Додонова долго вживалась в образ великого поэта, жизнь и творчество которого срослось с Петербургом, стало одним из символов его культуры и художественной значимости. За каждой ахматовской строкой чувствуется петербургское начало, и именно это стремилась передать Додонова в пластике своих работ, в композицию которых включена волнообразная мелодичность. Заставляет задуматься тот момент, что все её эскизы, точнее ступени к завершающему образу, трактованы как горизонтальные композиционные мотивы. При общности композиции каждое из четырёх произведений, будь то Ахматова, воплощённая в пластилине, гипсе или мраморе, имеет свои индивидуальные акценты образно-пластического характера. Это своего рода сюита на тему ахматовской мелодии. Ключевым акцентом этой сюиты можно считать бронзовый бюст поэта, в котором лицо её выявлено с предельной строгостью лепки и моделировки каждой черты. Бронзовый бюст

перекликается с аналогичными произведениями античных авторов, выставленными на террасе Камероновой галереи любимого ею Царского Села.

Наиболее выразительна скульптурная фигура сидящей Ахматовой. В её лице передано ощущение поэтической грёзы и особенно выразительна трактовка изящной кисти левой руки с чётками, словно безвольно повисшей вдоль тела. В жесте согнутой правой руки есть величавая царственность и горделивость творца, подобно пушкинскому волхву, который в ответ на вопрос князя Игоря отвечал: «Волхвы не боятся могучих владык... правдив и свободен их вещей язык и с волей небесною дружен...» Ощущение бесстрашия поэта, его способность устоять перед жестокими ветрами эпохи, переданное в эскизах, проявилось итоговым звучанием в монументе.

Во всех додоновских работах чувствуется таинственное звучание «Парижского романа», романтической встречи молодой Анны и юного Модии (Модильяни). Здесь выявлено чудо духовного созвучия двух молодых гениев – художника и поэта. Можно утверждать, что Модильяни не дал мотива для скульптуры Галины Додоновой. Здесь имеет место таинственное явление духовной жизни, творческого соприкосновения и проникновенного понимания «мировой музыки».

Петербург и петербуржцы с глубоким пониманием и почитанием принимают творческие дары художников. Скульптор Галина Додонова сегодня находится на дороге новых свершений. Её творческий потенциал далеко не исчерпан и сулит нам много долгожданных радостных встреч с талантом ваятеля, вошедшего своими произведениями в культурный пласт современной эпохи.



АВТОПОРТРЕТ С СИГАРЕТОЙ

В 70-е годы в нашей стране подросло поколение, не знавшее ничего, и приоритеты еще существовали. Не потому, что опасность подталкивала, но это было в порядке вещей. Потом это назовут конформизмом. Западная же молодежь, скорее нашего узнавшая обо всех совершившихся исторических преступлениях, именно в это время наотрез отказалась жить по прежним законам, бунт 1968 года был бескомпромиссным и коротким. Но у нас в то время о парижских событиях никто не знал. Мелькнула статья в газете, имя Сартра, что-то про то, что нужно «упразднить Мону Лизу»... Все это было непонятно. Не было ни «романтизма» ни диссидентства (узкие круги только были в курсе)... Про «подпольных» художников тоже было известно не особенно много. Но музыка просачивалась, рок просачивался, кинофестивали тоже осуществляли message, это было и оказывало влияние, о чем уже много сказано. Те, кому в это время было только слегка за 20, пробовали свои силы свободно, не придавая этому значения политической оппозиции, и это больше всего касалось художников. Все, кто в это время получили художественное образование, именно этому обстоятельству обязаны своей свободой, потому что оно обеспечивало работой и, следовательно, свободой. Вопрос вовсе не выглядел так, что нужно было выбирать между писанием «официальных сюжетов» и пресловутой «котельной». Музеи, выставки, книги, афиши, плакаты – все это требовало труда художников, это надо было уметь делать, рисовать, придумывать, лично писать шрифты. Одним из таких художников был Сергей Волков-Пантелеев, в 1977 году закончивший Мухинское училище и принятый на работу в промышленное объединение «Красная заря». Он занимался приведением в «дизайнерский» вид рабочих чертежей, ретушировал фотографии, должен был также тщательно «отдувать», как тогда говорили, аэрографом общий вид новых моделей. И эта работа не мешала пробовать себя в творчестве, но напротив, дисциплинировала и приучила к тщательности исполнения и ответственности за результат, умению довести работу до конца, так что ею можно полюбоваться. В то время это было редким качеством, началось увлечение «левыми» западными течениями, которые художники связывали с чем угодно, но только не с законченностью и точностью изображения. Жизнь Сергея резко и трагически оборвалась последним майским днем 1994 года – его убили бандиты, «в карты проиграли», так это на их языке называлось. Их нашли и судили, они свое получили, но... Ему было всего 39 лет. Живы еще родители, осталась вдова и двое сегодня уже взрослых детей, брат и сестра, все – достойные люди. Еще осталось «художническое» наследство, картины, акварели, рисунки. Среди них «Автопортрет с сигаретой», представляющий собой не просто изображение автора, но обобщенный образ поколения 70-х годов, художников, музыкантов, поэтов. Тех, кто заметно проявил себя именно в творческой сфере, демонстративно удаляясь от какой-либо войны или

революции. Есть смысл рассмотреть этот портрет подробнее. Даже для сегодняшнего дня неожиданна техника, в которой он выполнен – это аэрограф, цветная тушь или акварель. Детализация гиперболизирована – зрачки глаз, пепел на кончике сигареты, дым... Портрет больше натуральной величины, но не слишком, мы как будто очень пристально всматриваемся в это лицо и этому есть причины. Помимо художественной выразительности этот портрет представляет собой интересный пример самого формирования творческой мысли. Здесь все сошлось: модный образ, сигарета зажата между пальцами, слегка ироничный взгляд, но не веселый. Также наличие знакомства с западными авангардными течениями, в данном случае это гиперреализм или фотореализм, приемы, подражающие фотографии и через это пародирующие повседневность. У Сергея же из-за применения аэрографа этот прием сообщает образу некоторую изысканность. Пригодились навыки, которые он приобрел, пользуясь этим инструментом на работе. Все это легко и красиво он соединил и второй раз – в портрете своего брата музыканта. Практически это парные портреты. Происходит усиление образа, его дальнейшее раскрытие, на этот раз в сторону рок-музыки. Лицо в анилиновых отсветах сценических ламп, намек на «новую» музыкальную сцену с резкими эффектами, взгляд немного растерян – актер всегда в чем-то жертва. Сегодня Владимир – преуспевающий музыкант, гастролью по всему свету с известной группой. Но тогда все только начиналось. Художественные возможности аэрографа Сергей использовал и для других сюжетов. У его родителей хранится большая композиция «Девушка с единорогом», выполненная в той же технике. Летящий силуэт девушки на единороге в лунном свете, внизу виднеются очертания готических замков, все как сон... Влияние литературных сюжетов, книжного образования все еще было очень велико, европейская, история, долго затемненная политическими событиями, снова стала вызывать интерес как история людей с другим культурным опытом. Медленно начиналась волна своеобразного «нового историзма», хотя до современного увлечения «романами о королях» было далеко. Здесь, возможно, сказалась и традиция развития воображения через иллюстрации к волшебным сказкам, принятая тогда в различных образовательных учреждениях. До поступления в Мухинское училище (ныне – СПГХПА) Сергей учился в художественной школе при этом училище, а еще раньше посещал Дворец пионеров, помещавшийся в бывшем царском дворце у Аничкова моста. Художественные занятия для детей там вел С.Д.Левин, многие его подопечные потом стали художниками и всегда тепло вспоминают о нем. В 70-е становилась доступной и другая информация – западный модернизм и Сергей не остался в стороне. Его большая абстрактная композиция классична, она представляет собой несколько взаимопроникающих форм, тонко сочетающихся по цвету и также выполнена аэрографом и цветной тушью. Картина красива, уравновешена по композиции и вызывает ощущение покоя. Она подлинно декоративна и может быть значительным смысловым элементом в любом интерьере. В это время формировалась современная художественная ситуация, свойственная именно

нашей стране: художники свободно работали в разных жанрах, как это и всегда было принято. Профессионализм в том и состоит, чтобы уметь все, быть готовым к неожиданной задаче. Семья Волковых была хорошей, дружной, какой и должна быть семья, в которой растут дети, внуки и все идет как надо. Портрет Анны Ивановны, матери Сергея, это точный, внимательный реалистический рисунок с присущим теме человеческим теплом и уважением к жизненному опыту. Вот портрет жены, Сергей и Галя поженились в 1980 году. На портрете она уже беременна и смотрит строго, слегка встревожено. И поразительные портреты детей. Здесь нужно остановиться. Детей очень трудно изображать, не впадая в слащавость. «Детский альбом» Сергей создал совместно с музыкантом Вячеславом Гайворонским. Это цикл рисунков к нотам, вернее, рисунки и музыка по поводу взятой обоими одной темы, но сочиненной и разработанной независимо друг от друга. Мир детства, обаятельный и беззащитный, ребенок в пространстве, где все вещи для него еще слишком велики и бывает и грустно, и страшно. Все это в маленьких рисунках к нотам. Неожиданно возрожденная традиция изысканной культуры прошлого, погружение в нечто личное, индивидуальное, глубинная память о собственном детстве. В 70-е годы, когда на Западе происходила смена ценностей, сходная с катастрофой, в нашем обществе еще твердо держались традиционного семейного уклада, который не был поколеблен даже революцией, а войной, напротив, был укреплен. «Женщины, старики, дети» еще не «вытеснялись обществом», как сформулировал новую западную ситуацию французский философ Жан Бодрийар, у нас понимание вопроса оставалось незыблемым. В семье Сергея это и не могло быть иначе, его отец, Александр Алексеевич, был военным летчиком, дослужился до полковника, в мирное время получил второе высшее образование и как журналист сотрудничал с газетой «На страже родины». В их жизни все было правильно: родители помогали детям, которые, в свою очередь, понимали, что должны быть и их собственные усилия. Судьба Сергея символична, его коснулись противоречия времени: он пробовал модернизм, но оставался по духу и образу жизни традиционным художником, не вошел ни в одну из групп, которые уже складывались тогда, хотя был со многими знаком, знал многих джазистов, делал плакаты и эскизы для конвертов грампластинок, для «Поп-Механики», например. Нет никакого сомнения в том, что он не остался бы незамеченным в нынешних новых и спорных условиях. Даже его безвременная гибель предваряет множество смертей, которые начались вскоре, и которые тоже никто не ждал. Такое горе трудно пережить, это остается семейной раной... Прошло 14 лет, дети выросли. Аня уже успешный дизайнер мебели, Алексей специалист по компьютерам, Галина, вдова Сергея, ведет музыкальные классы в одной из школ города, родители живы. Общими усилиями они сделали несколько выставок его памяти и хранят картины.



«ПОЮЩИЕ» ЛИНИИ (О графике Анатолия Начева)

Может ли звучать линия, нести в себе глубокий смысл и приоткрывать завесу тайны? Как ограниченными (казалось бы), минимальными средствами графики передать чувства, захватывающие при встрече с природой? Можно ли при помощи туши и пера или карандаша рассказать о погожем летнем дне, об очаровании тенистого заброшенного сада? Да! Лаконичный язык ахроматического изображения способен отразить полноцветье жизни, ее мелодию и поэзию. С удивительным миром под названием «Ласковая земля» знакомит нас выставка Анатолия Начева, открывшаяся 22 декабря в Детской библиотеке № 1 на Проспекте Косыгина, 28. Графические листы мастера таят в себе яркие, живые образы. Они лиричны по своему характеру, – в них нет пафоса и гиперболизации так же, как нет излишней сентиментальности. Художник внимательно наблюдает за каждой деталью и увлеченно, даже любовно переносит всё в свои композиции. Вместе с ним мы любуемся узорами переплетающихся ветвей и игрой светотени. Различая орнамент коры, вдруг ощущаем, что поверхность ее начинает пульсировать, – высохшие чешуйки оживают, шуршат. Мы видим, как колышутся, шелестят на ветру листочки, раскрываются соцветия трав. Выполненные в большинстве своем пером и тушью, работы Анатолия Начева рукотворны.

Звонкие удары пера словно задают основные, полновесные линии композиции. С легчайшими его касаниями проступают травинки, сплетается тонкая паутинка веточек, создается полувоздушный образ. Сгущение, концентрация штрихов образует полутона и тени. Линии то затихают, то (нажим!) вновь набирают полноту и звучность.

Художник зримо ощущает эти «распевы», с их интонационными паузами и эмоциональными всплесками, он замечает выразительные мотивы всюду, где бывает. Его зарисовки повествуют, например, о жизни деревень Вологодской области, – размеренной и неторопливой, незатейливой, но преисполненной поэзии. Деревянные домики там прячутся за тонкими досочками частоколов, поленницы дров заботливо уложены. И все стремится ввысь, к солнечному диску, – скворечники на высоких жердях и молоденькая елочка за забором, луч антенны и лесенка, легко прислоненная к сараю.

Маревом знойного полдня окутаны вековые ветлы близ Юрьева монастыря в Новгороде. Их листва растворяется, графит карандаша передает ее мерцание. И в тишине, кажется, слышно легкое журчание ручья.

Иная мелодия звучит в карандашных листах, привезенных Начевым из Болгарии. На одном из них затейливо расположились сельские домики, на другом полновесно предстает старая крепость «Баба Вида» (г. Видина). Художник бывает за рубежом, много путешествует по России, – ведь ему необходимы натурные впечатления. Но нередко выразительные мотивы он находит и вокруг себя, не выезжая из Петербурга. На его листах запечатлены

заброшенные дачи, уже исчезнувшие с наступлением «эры новостроек» сады со старыми деревьями и прохладой овражков, преобразившиеся на бумаге в тайники сказочного леса.

Графические произведения Анатолия Начева выполнены с любовью и любованием и потому мелодичны. Не случайно, говоря о линиях своих работ, мастер образно называет их «поющими». Им присуща некая мягкость и текучесть. Они настолько пластичны, что, кажется, действительно поют. Лишь при непосредственном восприятии природы (а также добром и чутком к ней отношении) уловимы и различимы эти особые мелодии – мелодии «Ласковой земли».



ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ НОНКОНФОРМИСТСКОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЕВГЕНИЯ РУХИНА

В конце XX – начале XXI века экзистенциалистские идеи и настроения заняли преобладающее место в жизни современного общества. В конце 1950-х – конце 1980-х годов, эпоху существования неофициального советского искусства (нонконформизма) экзистенциализм выступил основой его (нонконформизма) возникновения и существования.

Экзистенциализм (от позднелатинского *existential* – *существование*) – иррационалистическое направление современной философии, возникшее накануне 1-й Мировой войны 1914-1918 годов в России (Л.Шестов, Н.Бердяев), после 1-й Мировой войны в Германии (М.Хайдеггер, К.Ясперс, М.Бубер) и в период 2-й Мировой войны 1939-1945 годов во Франции (Ж.-П.Сартр, Г.Марсель, А.Камю и др.) В 1940-1950-х годах экзистенциализм получил распространение в других европейских странах и в США.

Своими предшественниками экзистенциалисты считают Б.Паскаля, С.Кьеркегора, М. де Унамуно, Ф.М.Достоевского, Ф.Ницше. На экзистенциализм оказали влияние философия жизни и феноменология Э.Гуссерля.

Философия экзистенциализма исходит из единства объекта и субъекта, воплощенного в экзистенции, то есть некоей иррациональной реальности. Переживание субъектом своего «бытия-в-мире» экзистенциализм представляет в качестве изначального и подлинного бытия, данного непосредственно как принципиально непознаваемое человеческое существование-экзистенция. Экзистенциализм отвергает как рационалистическую просветительскую традицию, сводящую свободу к Познанию необходимости, так и гуманистически-натуралистическую, для которой свобода состоит в раскрытии природных задатков человека, раскрепощении его сущностных сил. Свобода, согласно экзистенциализму, – это сама экзистенция, экзистенция и есть свобода. По Хайдеггеру и Сартру, экзистенция есть бытие, направленное в ничто и сознающее свою конечность. В «пограничной ситуации» (Ясперс), в моменты глубочайших потрясений человек прозревает экзистенцию как корень своего существа. Определяя экзистенцию через ее конечность, экзистенциализм толкует последнюю как временность, точкой отсчета которой является смерть. В отличие от физического времени – чистого количества, бесконечного ряда протекающих моментов, экзистенциальное время качественно, конечно и неповторимо. Оно выступает как судьба (Хайдеггер, Ясперс) и неразрывно с тем, что составляет существо экзистенции: рождение, любовь, раскаяние, смерть и т.д. Экзистенциалисты подчеркивают в феномене времени определяющее значение будущего и рассматривают его в связи с такими экзистенциалами, как «решимость», «проект», «надежда», отмечая тем самым личностно-исторический (а не безлично-космический) характер времени и

утверждая его связь с человеческой деятельностью. Важнейшим определением экзистенции является трансцендирование – выход за свои пределы. Ясперс, Марсель, Хайдеггер признают реальность трансцендентного, которое невозможно познать, можно лишь намекнуть на него.

Именно подсознательное, но необоримое желание осуществить свою жизнь как личное решение, рискованное уникальное предприятие перед лицом других и Бога явилось основой возникновения неофициального советского искусства (нонконформизма) в условиях не только не благоприятствующих, но и прямо и жестко противодействующих такому желанию. С середины 1950-х годов неистребимый дух великой утопии свободы захватил общество. Дух экстремы, зародившейся в политической структуре, вылился в психологическую провокацию, вызвавшую «детонацию» погребов коллективного бессознательного. Как известно по Юнгу, коллективное бессознательное идентично у всех людей (в данном случае – советских людей) и, будучи по природе сверхличным, образует всеобщее основание душевной жизни каждого. Динамика архетипов (например, образа свободы), согласно Юнгу, лежит в основе символики художественного творчества. Мощь такого архетипа человечества, как стремление к свободе, привело к взрывному уничтожению сети социальных и нравственных запретов, накинутой на искусство тоталитарной системой.

В искусстве появились (сначала в подполье) вчерашние изгои с задатками фанатиков, экзистенциальная мотивация поступков которых лежала в области бессознательного улавливания психических энергий общества. Необоримая тяга индивидуума к самоутверждению в бесстрастном и более того, враждебном мире, в соединении с онтологической неистребимостью, космической устремленностью художника к бессмертию, продиктовали возникновение нового взгляда на мир и личность, новой эстетики, понимания прекрасного, новых художественных приемов.

* * *

История жизни и творчества Евгения Рухина, одного из виднейших представителей неофициального советского искусства (нонконформизма) до удивления наглядно соответствует вышеприведенным общим положениям.

Рухин был одним из активнейших участников и организаторов знаменитой «бульдозерной» выставки (Москва, 1974 год), множества других выставок сообщества художников-нонконформистов периода «оттепели» в Советском Союзе в 1960-1970-е годы. Его первая зарубежная персональная выставка состоялась в 1966 году (галерея Бетти Парсонс, Нью-Йорк, США). Тогда же, в 1966-1967 годах прошли четыре персональные выставки в родном Ленинграде. В дальнейшем при жизни и после смерти Рухина его выставки и демонстрации отдельных работ были многочисленны и включали, например, выставку коллекции Басмаджана в Эрмитаже (Ленинград, 1988 год), Третьяковской галереи (Москва, 1988 год), персональную выставку в Музее современного русского искусства в изгнании в Джерси-Сити (США, 1989 год), выставки в Вашингтоне и других городах Соединенных Штатов Америки (в

США – 1990 год: Колумбийский музей искусств. Выставка: «Поиски самовыражения. Москва, Ленинград. 1965-1990 годы»).

Все творчество Евгения Рухина было свободно по самой своей сути и потому освобождало зрителя от оков духовного рабства тоталитарной системы. Естественно, даже помимо своей воли художник стал одним из вождей «оттепельного» нонконформистского движения в русском изобразительном искусстве, ныне уже вошедшем в историю как мощный всплеск творческой энергии послесталинской эпохи. Евгений Рухин, как и его друзья-художники, не был сознательным приверженцем экзистенциализма как основного философского направления XX века. Но своим творчеством утверждал уникальность отдельного человека.

В жизни Рухина рано произошел экзистенциалистский бунт против максимализированной советским тоталитаризмом угрозы утраты своей индивидуальности. Перед ним, рожденным в преуспевающей научной среде, открывалась гладко накатанная дорога советской науки, обеспечивающая материальное и социальное преуспевание. Можно без преувеличения сказать, что если бы Евгений Рухин пошел по стопам своих родителей – известных геологов (профессора Л.Б.Рухин и Е.В.Рухина), его бы «на руках донесли» до докторской диссертации, профессорского или даже академического звания. Но уже в 20 лет он имел смелость резко изменить жизнь и захотел стать художником. Это решение явилось проявлением мужества быть собой без всяких преувеличений, так как препятствия на избранном им пути были очень велики. Сопrotивление семьи, долг перед трагически погибшим отцом, отсутствие профессиональных навыков, материальные трудности (приходилось сдавать кровь, чтобы купить краски) и, наконец, враждебность господствующей официальной художественной среды, признававшей и покровительствовавшей только реалистическим тенденциям в изобразительном искусстве – чтобы все это преодолеть, нужно было быть личностью незаурядного масштаба.

Надо сказать, что для занятия неофициальным искусством в СССР в годы существования нонконформизма как нигде и никогда необходима была масштабность личности. Слабые отвергались самой историей нонконформизма. Сильные и глубокие души порождали сильные и глубокие чувства, возникло исторически беспрецедентное повторение феномена Ван Гога, когда отсутствие профессионализма в обычном смысле не мешало созданию нового в искусстве. Творчество Евгения Рухина – один из самых ярких примеров такого феномена.

Вначале и очень недолго художник работал в традиционном русле, создавая пейзажные этюды, в которых угадывалась необычность цветового решения. Острота впечатлений от погибавшей в советское время русской духовности проявилась в цикле видений белокаменных церквей, уходящих в голубое небо и запечатленных на очень грубой ткани-мешковине без грунтовки. Просвечивающая фактура ткани придавала картинам призрачное и очень русское очарование.

Уже через один-два года начался период увлечения созданием абстрактных композиций, напоминавших то отдуваемое ветром пламя, то

фантастический силуэт синего города, зеркально отражающегося в воде, то сломанное черное дерево, горящее в ярко-красном огне.

Но основным в творчестве Евгения Рухина было создание оригинальных композиций с использованием «смешанной техники», то есть абстрактной живописи (масло, акрил), элементов поп-арта в виде размещенных в поле картины предметов (икона, замок, доска, маятник часов, ножки кресел, гвозди и т. п.) Художник монтировал самые разные сочетания предметов как по фактуре, так и по материалу. Краски наложены плотным слоем, цветовое решение всегда неожиданно и экспрессивно.

Феномен Рухина – это феномен философской и эмоциональной глубины каждого произведения. В работе, датированной 1976 годом (годом гибели художника при пожаре в своей мастерской), «в центре что-то, напоминающее вырванное сердце, буро-красные пятна, похожие цветом на засохшую грязь, а внизу – отпечатки рук, но не взрослого, а ребенка. Из красочного слоя выглядывает наивная детская картинка с пушкой. О чем эта работа? Первое ощущение – отвращение, объект в центре слишком физиологичен для обыкновенной живописи, но из-за дурацкой зеленой пушечки внизу возникает мучительное несоответствие жуткого, прямо-таки сочащегося ужасом центра и чего-то детского, незащищенного вокруг» (Е.Герасимов, 2005). В этом прекрасном описании одной из картин Евгения Рухина наглядно видна экзистенциалистская углубленность в душу (внутреннее Я) художника и необычные формы выражения нового психологического материала. «Бодрствующая душа» художника вступает в контакт с любым, самым малым явлением современной ему действительности, освещает новые грани объекта при его соприкосновении с душевной жизнью. «Чувствующая мысль», тяготея к осмысленности впечатлений, при помощи ассоциаций наделяет смыслом всякий образ или намек на него в картине.

Тревога судьбы и смерти являлась главной проблемой нонконформизма. Евгений Рухин в высшей степени обладал свойственным современному искусству творческим мужеством смотреть в лицо отчаянию реальности и, выразив его в своих произведениях, проявить мужество быть собой.

Как известно, свобода предстает в экзистенциализме как тяжелое бремя, которое должен нести человек, поскольку он личность. Он может отказаться от своей свободы, стать «как все», но только ценой отказа от себя как личности. Мир, в который при этом погружается человек, носит у Хайдеггера название *там*: это безличный мир, в котором все анонимно, в котором нет субъектов действия, а есть лишь объекты действия, в котором все «другие» и человек даже по отношению к самому себе является «другим»; это мир, в котором никто ничего не решает, а потому и не несет ни за что ответственности. У Бердяева этот мир носит название «мира объективации», признаки которого: «1) отчужденность объекта от субъекта; 2) поглощенность неповторимо-индивидуального, личного общим, безлично-универсальным; 3) господство необходимости, детерминации извне, подавление и закрытие свободы; 4) приспособление к массивности мира и истории, к среднему человеку,

социализация человека и его мнений, уничтожающая оригинальность» («Опыт эсхатологической метафизики», Париж, 1949).

Именно такой мир, созданный советской тоталитарной системой, был особенно нетерпим в области искусства. Коллективистская идеология, возведенная в ранг государственной политики, допускала существование исключительно конформистов, непоколебимых в своем желании быть не собой, но частью целого.

Та ярость, с которой советская идеология обрушилась на нонконформизм, свидетельствовала об ощущении серьезной угрозы духовности общества, исходящей изнутри, от его части. Невротический симптом сопротивления небытию путем редукции бытия, то есть отрицания каких-либо сторон действительности, указывает на невротические механизмы защиты в самом антиэкзистенциалистском стремлении к традиционным гарантиям, к идеализированному натурализму социалистического реализма.

В конце 1970-х годов упомянутые «механизмы защиты» реализовались в конкретных действиях тоталитарной системы по уничтожению неофициального советского искусства (нонконформизма). Трудно не предполагать, что гибель Евгения Рухина в 1976 году была частью таких действий, тем более что официального судебного разбирательства не было.

Воспринимая время в соответствии с экзистенциалистской системой понятий как личностно-историческую категорию, качественную, конечную и неповторимую, Евгений Рухин работал лихорадочно торопливо, как бы предчувствуя краткость своего земного бытия. За одно десятилетие творческой жизни он создал сотни великолепных картин – за счет бессонной работы, подгоняемый жаром души, вопреки внешним обстоятельствам. В своем творчестве художник вольно партнерствовал с мирозданием, ощущая широту пространства, силу жизни, стремление к самореализации в тех кратких временных рамках, что были отпущены ему судьбой. Евгений Рухин стремился к вселенскому поприщу – мировой славе, на меньшее он не был согласен.

Начало XXI века показывает, что предвидение Рухина почти полувекоей давности оправдывается в полной мере. Художник писал: «Поскольку я оптимист по натуре, то уверен, что наши работы в будущем будут широко выставляться в нашей стране».



ТВОРЧЕСКАЯ ВСЕЛЕННАЯ АЛЕКСАНДРА ПЫРКОВА

Приморье – удивительный край, смело открытый к океанской стихии. Здесь на границе природного и человеческого мирно уживаются необузданные страсти и созидающая суть. Человек, впервые попавший в эти места, ощущает необычную свободу. Ему, будто птице, подвластно парение за чертой горизонта, видение сверху всего происходящего в каком-то непривычном цвете. Поднимаясь сквозь воздушные перины облаков, цвет наполняется музыкальным звучанием тонов и полутонов. Эта симфония, словно предвестник цвета, добираются до слуха и глаза человека, оставляя основную тайну их производящего в сфумато влажного морского воздуха.

В такие минуты человек цепенеет от увиденного, погружаясь за рамки привычного сознания, открывает для себя новый, доселе не знакомый мир, лишенный объема и напоенный особой палитрой. Мир такой яркий, красочный и совершенно не похожий на обычный, в котором человек пребывает большую часть своего времени. В такие минуты охватывает настоящий восторг и радость прикосновения к Созиданию!

Эти видения приморского миража для художника Александра Пыркова становятся поводом для постижения грани между реальным и ирреальным, между человеком и Вселенной, между жизнью земной и жизнью небесной. Лабораторией таких исследований является для художника живопись. Она, как и Вселенная вообще, полна для него тайн, но всегда открыта к экспериментам. Художник работает самозабвенно, забывая об окружающем, купаясь в царстве свободы духа и мысли. «Человек должен быть смелее и внимательнее к жизни, чтобы хотя бы на несколько минут распрощаться с тем, чем он живет, и понять, что есть еще что-то, более значительное», – рассуждает художник¹. И если художнику удаются опыты, то работа пропитывается живым духом, она пульсирует, дышит, повторяя ритм огромной Вселенной. Этот ритм начинается с движения одной единственной точки, которая проецирует жизнь в картине. Она – царица, созидающая живую ткань работы, заключает в себе всю многоликость цветового пространства. Постепенно лепесток за лепестком глубина его раскрывается художнику, а затем и зрителю своим многоголосым звучанием.

Для передачи иного пространства и мира нужен особый изобразительный язык, который позволит отразить его реальное существование и специфику. Вселенная – это, прежде всего, «живородящая мать», существующая постоянно, находящаяся в непрекращающемся движении. В ней сконцентрировано все многообразие жизни. В ней нет ни света, ни тени, ни добра, ни зла, в ней есть все и ничего. Вселенная – очаг жизни, само зарождение которого прекрасно в своем проявлении. Возникают различные аналогии к сказанному, к примеру, с постоянно пульсирующим красным плодом на ветке мирового дерева жизни у нанайцев, которое также знаменует начало жизни.

Для художника будущее многообразие проявлений жизни воплощается в многообразии цветового воплощения, которое подчиняется одной доминанте. Это безграничная данность, отражающая множество миров и человека – частицу этого глубокого пространства. С появлением человека Вселенная приобретает дуальность, которая умиротворяется им стремлением к гармонии. Нечто подобное поведали нам холсты А.Пыркова.

Творческая самобытность художника имеет свои истоки, наметим, на наш взгляд, наиболее существенные.

Фамилия Пырковых появилась в Приморье в середине XIX века, в одном из первых поселений на Дальнем Востоке – Шкотово. Сюда Пырковы приехали из Вологодской и Брянской областей, после подписания Айгунского договора. Умные, энергичные, предприимчивые мужики осваивали возвращенные Нерчинским договором территории. Они строили каменные, доходные дома, обставляя венской мебелью, занимались рубкой леса и его сплавом, сельскохозяйственными работами, охотой, рыболовством. Элементы русской культуры XIX – начала XX веков органично вплетались в культуру живущих здесь коренных народов общими языческими корнями, похожим типом хозяйства и условиями проживания. Русские земледельцы и охотники не уступали по мастерству нанайцам и удэгейцам. Известен случай награждения прадеда Александра – Дмитрия Пыркова винчестером как победителя турнира по стрельбе. У русских женщин – рукодельниц, вышивающих крестиком и гладью, вызывало настоящую зависть виртуозная работа нанайских мастериц, использующих в своих работах до 30 приемов. Необычностью привлекал их свадебный халат невесты – сикэ. Несмотря на мастерство и некоторое сходство сюжета с русской Макошей, нанайский вариант имеет важное отличие. Мировое дерево с красно-огненными плодами Мио Мони изображалось не на белом, а на черном фоне. Рассказчицы длинными зимними вечерами вели неспешный рассказ о трагических событиях Трех Солнц и наступившем вслед за ним возрождении земли, утверждающей женское начало и человеческую его суть – Великую Радость! И о человеке – божественном дитя, нарушившем, как и Адам, запрет Творца, и ведущим теперь земной образ жизни. Решение проблем людей берет на себя шаман, отправляясь в иные миры, восстанавливая зыбкую грань вселенской гармонии.

Художник Александр Пырков в современных условиях выполняет роль, сходную с ролью шамана. Он, также как и его предшественник, выступает посредником между человеком и Творцом. С помощью своей живописной палитры он разъясняет роду человеческому его слабости, тем самым, помогая в усовершенствовании. Палитра художника всегда сложная, помогающая ему добиваться доминанты картины и передающей различные состояния «мутаций» в их цветовом воплощении.

А они разные, в зависимости от тех чувств, которые испытал художник, погружаясь в создаваемое им, воображаемое пространство. И изначально хаотичный мир постепенно упорядочивается, наполняясь определенным цветовым звучанием. Оно-то и выливается потом на холсты, окрашиваясь фиолетовыми, охристыми, зелеными, синими красками. И художник, а спустя

некоторое время за ним и зритель проживает это путешествие. Путешествие, наполненное жизнеутверждающим началом!

В последнее время живописец отдает предпочтение черному цвету, который, по его мнению, наиболее адекватно передает внутреннее состояние живущего и возрождающегося Космоса. Он для него сходен с паузой в музыке, несущей нечто неведомое, тайное, которое наполняет «весь наш мир».

Пырков приоткрывает новую, неведомую доселе человеку, ноосферу, состоящую из тысячи миров, в которых царствует божественный дух, наполненный Радостью, Любовью, Красотой! И нет предела этим чувствам и этому состоянию. Живопись помогает художнику ощутить это, и на пограничье человеческого и божественного почувствовать зарождение неизведанного – Духа, пронизанного золотистыми лучами, в которых теряется изобретенный человечеством объем и выступает яркий и четкий мир Творца! Кажется, что это происходит рядом с человеком, стоит только постараться сдвинуть невидимую плоскость. И всего-то надо захотеть это сделать, «раскачать» себя, чтобы приблизиться к чему-то иному...

В 1990-х годах художник испытал период кризиса... Основной урок, который он вынес из творческого затворничества – постоянное стремление к знаниям, которое может помочь осуществить его драгоценная живопись. И в этом поиске для зрителя открываются тоже новые дороги, свои! Ведь все люди – творцы, и каждый из них выбирает свой путь. И роль художника Пыркова способствовать движению к невидимому миру, который может стать реальным, подчиненный единой вертикали, направленной к Создателю. И тогда все человеческие проблемы меркнут перед этим миром, в котором ценностью становится сам Человек, заключенный в нем Мир и способность творческого Созидания Радости и Красоты!

Примечания

¹ В статье использованы магнитофонные записи беседы с художником. Сентябрь, 2005г., Владивосток



ИСКУССТВА ЯКУТИИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

В период белых ночей 2005 года в Санкт-Петербурге, в Центральном выставочном зале «Манеж» открылась экспозиция «Искусство Якутии». Директор Русского музея В.А. Гусев в обращении к коллегам подчеркнул: «Надеюсь, что выставка “Искусство Якутии” в Санкт-Петербурге позволит преодолеть разделяющее нас пространство и совершить путешествие к далеким землям, прикоснуться к его культуре, ощутить сопричастность к истории России и древнего народа Саха!»

Выставка «Искусство Якутии» была организована Национальным художественным музеем республики Саха (Якутия) и Союзом художников Якутии. Успешному продвижению выставки способствовала поддержка Правительства Республики Саха (Якутия), лично президента Вячеслава Штырева и председателя правительства Егора Борисова, а также Министерства культуры и духовного развития, лично министра Андрея Борисова и его заместителя Юрия Козловского.

Выставка готовилась на протяжении нескольких лет и реализовалась в рамках проекта Государственного Русского музея «Прорастая Сибирью». Выставочный проект был инициирован отделом художественных музеев России, цель которого содействовать развитию единого культурного и информационного пространства на территории России. Среди важных задач проекта – привлечение внимания специалистов, широкой общественности, руководства республики к изобразительной культуре Якутии; изучение и введение материала по изобразительному искусству Якутии в общий контекст мирового искусства, а также укрепление взаимодействия Национального художественного музея республики Саха (Якутия) с Государственным Русским музеем, являющимся координатором межмузейных проектов.

Реализация данного выставочного проекта стала возможна благодаря подписанному соглашению о сотрудничестве между правительством республики Саха (Якутия) и Комитетом по культуре Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург и Якутию связывают давние связи. Сегодня выпускники Санкт-петербургских вузов работают в различных сферах политики, экономики и культуры. Их дети и внуки продолжают эту традицию, благодаря которой в Якутске формируется своя северная столица. Если посмотреть на географическую карту, то Санкт-Петербург среди крупнейших городов является ближайшим к Северному полюсу и расположен всего на два градуса ниже Якутска.

В состав масштабной выставки «Искусство Якутии» вошло около 500 произведений живописи, графики, скульптуры, произведения театрально-декорационного, декоративно-прикладного и народного искусства из фондов Национального художественного музея республики Саха (Якутия) и Союза художников, а также из мастерских художников. Этот тандем позволил

представить развитие якутского изобразительного искусства последней трети XX века, выявить особенности национальной школы. Произведения якутских художников отличает глубокое проникновение в мировоззрение предков и его трогательное сохранение. Обращение к фольклорным образам, обретающим роль символа, аллегии, иносказания позволяет авторам говорить о вечных темах бытия: человек и природа, человек и мир, человек и общество. Художник берет на себя миссию шамана, посредника между средним и верхним миром, между человеком и Высшим началом, указывая человечеству путь духовного совершенствования. Попытка художников найти изобразительный язык, адекватный философской наполненности образов, приводит в некоторых случаях к абстракции. Мастера, обращаясь к мировому наследию, находят созвучные их замыслам художественные приемы в архаических пластах культуры. Это дало наиболее плодотворные результаты почти во всех видах искусства.

Профессионально выстроенная научными сотрудниками НХМ РС (Я) экспозиция в Центральном выставочном зале «Манеж» позволила увидеть особенности народного и профессионального искусства Якутии и открыла галерею выставок регионов Сибири и Дальнего Востока. Продолжением проекта явилась выставка «Сибирский миф. Голоса территорий», объединившая музеи и отделения Союза художников Сибири, открывшаяся в залах Русского музея в сентябре 2008 года.

Безусловно, так называемых преемников Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) будет интересовать научная концепция экспозиции, в которой, наряду с общими тенденциями развития искусства, зритель может познакомиться с монографическим творчеством отдельных художников, как признанных мастеров якутского искусства, так и представителей среднего поколения и их молодых последователей.

В данной статье невозможно проанализировать всю палитру профессиональной деятельности художников Якутии. Она настолько богата и разнообразна. Остановимся на некоторых особенностях, которые определяют специфику развития искусства земли олонхо в XX веке. Оно отражает длительную непростую историю становления культуры якутов. Древняя земля Якутии стала местом не только уникального синтеза огромных пространственных территорий, но и самобытных древних культур. Разные по хозяйственной деятельности, мышлению этносы сформировали и разные изобразительные стили. В силу консервативности, связанной с особыми суровыми условиями проживания, специфичностью природы Заполярья и религиозными представлениями ее жителей, их современные последователи не только сохранили, но и развили их.

Мименистический и орнаментальный подходы, заложенные древними народами, развиваются в современном искусстве Якутии параллельно, постоянно обогащаясь. С одной стороны, эти процессы происходят в русле тенденций российского и мирового художественных процессов. Причину этого явления следует усматривать в толерантности и истории развития народа Саха и его предшественников. С другой – в этом синтезе различных влияний

формируется свое узнаваемое искусство, самобытное, будоражащее европейского зрителя своей непознаваемостью. В этом усматривается проявление здравого консерватизма, внутренней цельности, позволяющей сохранить культуру. Это же является одним из стимулов обновления мировой художественной культуры в разные периоды ее истории.

Говоря об особенностях изобразительного языка, следует подчеркнуть, что для якутского художника плоскость любого материала, на котором он работает, сама по себе одушевлена, а потому информативна, и достаточно совсем минимум изобразительных средств, чтобы это выявить. Перед художником не стоит задача создания иллюзии пространства, оно уже существует, многоголосое, динамичное, скрытое за цветовой завесой белого или голубого цветов.

Художник с помощью рисунка, контура повторяет пиктограмму ритуального письма древнего охотника-северянина, которое воспринимается европейским зрителем как двухмерное пространство. Для якутского художника пространство в фигуративной живописи строится по вектору: от зрителя, через персонаж картины, вглубь, к миру непознанному, еще необжитому человеком, но реально существующему и выступающему символом справедливости. Герои картин помещаются художниками, как правило, на среднем плане, ограничивая одомашненное пространство. По другую сторону от него – иной мир, другая земля.

Художник органично живет в том мире, где жили его предки. В трехчастной картине мира для него все явственнее становится связь между людьми и миром дальним. И небо выступает судьей дел человеческих. Эта тема становится главной для художника, поскольку он ощущает себя миссионером, помогающим своим соотечественникам осмыслить выбор своего поведения. Художник помогает сбересть радость на планете, сбересть планету и человечество от разрушений, обеспечив ему бессмертие. И каждый художник, творчество которого представлено на выставке, разрабатывает эту тему по-своему.

Мэтром якутской живописи называют Афанасия Осипова. Удивительно выбранные сочетания багряно-охристого и синего, втягивают зрителя в этот неведомый мир, позволяя услышать голос из космоса и ощутить необычайное потрясение. Афанасий Осипов не только прекрасный пейзажист, но и не менее интересный мастер портрета. Он создает выразительные, глубоко психологические образы близких по духу людей, сильных, целеустремленных, интеллигентных, по-настоящему переживающих за судьбу России и своей малой родины.

В живописных произведениях Юрия Спиридонова человек и природа мирно сосуществуют в едином пространстве, выстраивая взаимоотношения на основе гуманизма и доброжелательности. От созданных Юрием Спиридоновым картин веет свежестью дальних стран, любовью к родному краю и восхищением перед его красотой.

Тонкие и глубокие представления о мире и вселенной художником Михаилом Старостиным оформляются в собирательный образ человека,

самодостаточного, уверенного. Он создает знак, молчаливый, многозначный, выполненный в реалистических традициях северных охотников с использованием орнаментального подхода древних земледельцев. Повторяя форму традиционного орнамента, художник создает композицию современного знака, содержание которого не только хорошо прочитывается зрителем, но и запоминается. Недаром именно поэтому работа М.Старостина «Тиэтэйбит» (Поспешивший) стала визитной карточкой выставки «Искусство Якутии» в Санкт-Петербурге.

Интересен лирический пейзаж у Александра Ходулова. В экспозиции внимание зрителей привлечет портрет якутской лошади. Необычный ракурс позволил художнику с помощью традиционных художественных средств передать очеловеченный образ животного.

Четкая графическая манера, свойственная письму северных предков, позволила Марианне Лукиной создать образы-обобщения. Построенные на контрастных сочетаниях цвета и формы, они привлекают зрителя загадочной многозначностью и тишиной.

Жизненные наблюдения отличают работу Андрея Чикачева «Три грации. Одуванчики». Сложные ракурсы поз детей, повисших на перекладинах загона, их радостные лица так и манят очутиться рядом и вместе с ними и, забыв о возрасте, предаваться беззаботным детским утехам.

Работы Эдуарда Васильева и Артура Васильева содержат глубоко философский подтекст, побуждая зрителя к вдумчивому созерцанию и сопереживанию.

Фризообразность композиции, профильность силуэтов – основные приемы творчества Кирилла Гаврилова. Работы художника создают особую атмосферу погружения в ткань древней культуры земли Олонхо.

Графика патриархов графической школы Афанасия Мунхалова, Эллэя Сивцева, Владимира Карамзина, Валериана Васильева представляет одно из уникальных явлений в изобразительном искусстве Якутии – якутскую графику. 1960-е – середина 1970-х годов – время интенсивного развития станковых форм, ее выхода на мировую арену. Специфика якутской графики в ее истоках – народном искусстве, его видении мира, художественных приемах, сюжетах.

Афанасий Мунхалов – один из классиков якутской графической школы. В его листах соединяется лето и зима, природа и человек, белое и черное. Мир природы – белые бескрайние просторы тундры в длинную, снежную зиму и короткое знойное лето. Глубина черного цвета отражает мир человеческий, позволяя зрителю, сопереживая, сосредоточить все внимание на нем.

Удивительную панораму живой природы удается создать Николаю Курилову в технике аппликации. Художник, следуя за своим предком, мастерски поймал и движения животных, убегающих, пасущихся, переплывающих через реку, и людей, арканящих животных, сидящих у очага, поющих песни. Нет ни одного повторяющегося силуэта, все изображенные охвачены общим движением.

Народные истоки ощущаются и в скульптурах современных якутских художников. Лаконизм и четкость формы, минимализм художественных

приемов в начале XX века позволяет создать авангардные по форме и глубокие по содержанию произведения трехмерного пространства. Верхняя часть композиций Семена Прокопьева «Крик», Виктора Федорова «Двое» и скульптуры Николая Огонерова «Кыыс Хатун» является квинтэссенцией созданных образов. Вся сила и страсть, весь эмоциональный накал передается человеку, небу, Вселенной.

Плеяда художников театра – отдельная примечательная страница в истории становления и развития якутского искусства. Экспонируемые на выставке декорации, костюмы отражают поиски сценического воплощения национальной тематики на подмостках театра республики Саха. Большой интерес специалистов и зрителей вызвали театральные костюмы Елены Гоголевой к олонхо «Кыыс Дэбиллийэ», к спектаклю-олонхо «Туйаарыма Куо», костюма жены Чингисхана к спектаклю «Чингиз Хан», эскизы декораций к пьесе «Я вернусь», эскизы костюмов к драме «Утро Лены», поставленных в Саха академическом драматическом театре П.А.Ойунского. Не менее интересна работа художников над пьесами русских и зарубежных писателей: по пьесе Гоголя «Женитьба», Белова «Девушка – цветок и Догдогур Боотур»: эскизы декораций и костюмов Саргылана Ивановой; Птушкиной «Овечка»: эскизы костюмов Татьяны Козловой; плакаты к спектаклю Хасона «Деревья умирают стоя»; Дударева: декорации к спектаклю «Свалка», к пьесе Найденова «Дети Ванюшина», эскиз декорации к спектаклю Аверкиева «Комедия о российском дворянине»; Мольера «Скупой»: эскизы костюмов Екатерины Шапошниковой.

Пожалуй, самый серьезный интерес на выставке вызвала коллекция народного и декоративно-прикладного искусства. Произведения, выполненные народными мастерами и их последователями, продолжают по-прежнему выполнять свою основную охранительную функцию для женщины-матери, родоначальницы народа Саха. Женские национальные нагрудно-наспинные украшения и серьги в исполнении Ивана Захарова полны грациозности и наполнены особой одушевленностью.

Кость – уникальный материал якутских мастеров. Известные косторезы Василий Амыдаев, Алексей Васильев, Александр Винокуров, Константин Мамонтов, Федор Марков, Георгий Родионов, Алексей Кулаковский, Михаил Слепцов представили произведения в разной стилистике, но всех их объединяет бережная работа с заготовкой, знание материала, желание выявить его светоносность и глубокую информативность.

Не менее виртуозна работа мастера с берестой. Представленные на выставке короба в исполнении Павла Гермогенова и Степаниды Борисовой – пример полноправного сосуществования современного мужского и традиционного женского стилей в декоративно-прикладном искусстве Якутии. Изделия из бересты, выполненные с использованием традиционных приемов, выглядят по-современному интересно, сохраняя оберегающую содержательность своих предшественников.

Работы потомственной мастерицы в пятом поколении Анны Зверевой отличает прекрасное чувство цвета, изысканность, аккуратность и радостный дух исполнительницы. Каждая созданная мастерицей вещь – виртуозный сплав

традиционализма и новаторства, которые прекрасно уживаются вместе и определяют путь развития декоративно-прикладного искусства Якутии в XX веке.

Удивительной трогательностью полны гобелены Надежды Федуловой «Невеста», «Зимнее дерево» и Жанны Хунгеевой «Первый снег». Мастерницы умело используют цвет и структуру конского волоса, передавая дух северной земли и ее обитателей.

Национальный костюм не только продолжает приводить в изумление всех, кто когда-либо видел его, но и хранит неисчерпаемые возможности для создания новых произведений искусства. Прекрасной демонстрацией этого можно назвать показ современных моделей ведущего дизайнера-модельера республики, лауреата международных, всероссийских фестивалей и конкурсов Августины Филипповой. В день открытия выставки собравшиеся увидели коллекцию эксклюзивной одежды с использованием элементов якутского костюма и национальных украшений.

Организаторы выставки «Искусство Якутии» сумели не только грамотно построить экспозицию, но и создать чудесную обстановку, позволяющую окунуться в удивительную атмосферу северной земли олонхо. Присутствующим на открытии выставки предоставилась возможность принять участие в проведении традиционного обряда «Алгыс», в основе которого – обращение к богам Верхнего мира с просьбой благословения всех собравшихся и удачного проведения праздника. Известные музыканты Герман и Клавдия Хатылаевы на национальных музыкальных инструментах исполнили этнические вариации со звуковой имитацией голосов животных и птиц. И, будто в продолжение этого действия, собравшиеся приняли участие в главном круговом танце осуохай, позволившем объединиться всем вместе в ритмичном танце благословения солнца, мира, всех живущих на земле.

В книге отзывов в первые же дни работы выставки появились многочисленные восторженные отзывы. Вот только некоторые: «Я в восторге от пейзажей Якутии. Жаль, что не сумел побывать в этой дивной стране и своими глазами увидеть трудолюбивый и мудрый народ Саха» (Родичев Б.С.); «Бесподобная выставка. Прекрасные, талантливые художники! Как они любят жизнь! Как они любят Родину!» (Художник Гельман); «Спасибо за выставку, как будто побывала в моей родной Якутии» (без подписи)...

Этот праздник, без сомнения, запомнится всем, кто принял в нем участие. Средства массовой информации разразились шквалом хвалебных отзывов. Только в первые два дня работы выставки было опубликовано более 30 статей, теле- и радиорепортажей, в том числе: на радио России, телеканале «Россия», НТВ-Санкт-Петербург, на канале «Культура», «Пятом канале. Санкт-Петербург», 5-м канале «Сейчас», телерадиокомпании «Мир», ИА «Ростбалт», ИА «Интерфакс», ИД «Коммерсант», ИА «ИТАР ТАСС», по радио «Свобода», в газетах «Невское время», «Санкт-Петербургские Ведомости», «Деловой Петербург» и др.

Приведем выдержку из газеты «Невское время» (29.08.05): «...открывшаяся в Манеже выставка – сенсация. Без всяких скидок. Ибо

якутское искусство – очень профессиональное и очень современное явление. Без всякого преувеличения можно сказать, что (произведения из) коллекции, представленные Национальным художественным музеем Республики Саха (Якутия), самобытны, искренни, изящны, (наполнены) какой-то забытой уже в последнее время чистотой, что иначе как праздником встречу с их искусством и не назовешь ...» (А.Урес).



II

Владимир Головачев

ВДОХНОВЕНИЕ СЕВЕРА

*Где найдешь такую синеву далей? Такое серебро вод?
Такую звонкую медь полуночных восходов? Такое чудо
северных сияний!» – восхищенно писал Николай Рерих о
Карелии.*

Целую плеяду выдающихся деятелей культуры и искусства дала России и миру Семья Рерихов. Николай Константинович Рерих – художник, учёный, путешественник и общественный деятель. Его жена Елена Ивановна неизменно была рядом в поездках по историческим местам России, Прибалтики, Финляндии, на труднопроходимых тропах Центрально-азиатской экспедиции, стала составительницей свода этических учений Востока, «Агни Йоги». Их старший сын, Юрий Рерих – выдающийся ученый-востоковед, младший сын Святослав – замечательный художник и автор работ по искусству. Говоря о творчестве Николая Рериха, прежде всего, вспоминают образы далекой Индии, величественные пейзажи Центральной Азии и Гималаев. Однако не отправься Рерих на Восток, он остался бы в истории искусства певцом Севера...

Год 1907. Семья Рерихов отправляется в свое первое путешествие по Карелии и Финляндии: Великий водный путь «Из Варяг в Греки», города Хельсинки, Або, Савонлинна, Лохья, Турку. Сайма и водопад Иматра, острова Валаам и Коневец – все интересуют Рериха. Больше двух лет он живет в Приладожье, приезжая по делам в Петроград, посещая отдаленные карельские острова и столицы Скандинавских стран. Природные ландшафты этих мест, сами по себе декоративные, оказали большое влияние на становление творческого стиля художника. Итогом путешествия стала целая серия живописных и графических работ, среди которых удивительные по своей искренности и глубокому философскому смыслу полотна «Седая Финляндия» (1907), «Песнь о викинге» (1907), «Могила викинга» (1908), «Ункрада» (1909), «Дочь викинга» (1910), «Варяжское море» (1910), «Великанша Кримгерд» (1915), «Сортавальские острова» (1917), «Приказ» (1917), «Святое озеро»

(1917), «Святой остров» (1917), «Карелия» (1918), «Ладога» (1918), «Выборг. Осень» (1918), «Туллола. Камни» (1918), «Лунный свет. Сортавала» (1917), «Зов Солнца» (1919) и другие. Более двухсот картин и этюдов посвящены художником Северу; там были проведены научные изыскания, написаны литературные произведения разных жанров: повесть «Пламя», пьеса «Милосердие», большинство известных стихотворений, сказка «Гримр-викинг», ряд статей.

Именно здесь, на Севере, окончательно сформировалась духовная индивидуальность Рериха. Здесь он проникся духом «Старшей Эдды», эпоса «Калевала». Здесь же окончательно определилось его желание поехать в Индию. Север, осмысленный Рерихом и научно, и художественно, дал ему те импульсы, то вдохновение, благодаря которым появились на свет многие его шедевры, живописные и литературные.

Наряду с Максимом Горьким и Ильей Репиным Николай Рерих немало способствовал развитию русско-финских культурных связей. Он принимал активное участие в художественной жизни Финляндии, был знаком с такими выдающимися финскими деятелями, как Аксель Гален-Каллела, барон Карл Густав Эмиль Маннергейм, Лаури Реландер, Элиель Сааринен.

Рерих проявлял глубокий не только художественный, но и исследовательский интерес к первозданной, эпической красоте Карелии, к культуре Севера. *«Пусть наш Север кажется беднее других земель. Пусть закрылся его древний лик. Пусть люди знают о нем мало истинного. Сказка Севера глубока и пленительна»* – восторженно писал он.

Год 2007. В честь 100-летнего юбилея путешествия Рерихов по Карелии и Финляндии, в Санкт-Петербурге дан старт художественно-этнографического проекта «Карелия. Мифы и реальность», творческого и исследовательского проекта-путешествия, во многом повторяющего географию и тематику экспедиций Рерихов. Проект инициирован молодыми петербургскими художниками и искусствоведами, историками и краеведами. Базой проекта стали Санкт-Петербургский Музей-институт семьи Рерихов и Кафедра музейного дела и охраны памятников Санкт-Петербургского Университета во главе с Михаилом Борисовичем Пиотровским.

Почему именно Карелия? Чем актуален проект? Обратимся к современной ситуации в культуре и искусстве: налицо явные признаки кризиса жанра: избитые клише, невыраженность стиля, эпатаж, скрывающий неглубокий смысл, отсутствие искренности, самобытности. История искусств знает такие периоды и знает пути их преодоления – это обращение к наследию культуры, творческое переосмысление опыта предков, на основе которого и рождается новый стиль.

Интересно, что похожая ситуация поиска стиля наблюдалась в конце XIX века, в искусстве Финляндии. Отделившись от Швеции и присоединившись к России, финны попали в духовном отношении в новую для себя ситуацию, поставившую вопрос о том, имеет ли Финляндия свою собственную культуру. Именно это пробудило интерес к народной поэзии, к культуре предков, древним верованиям и обрядам. Поиски кладов национальной культуры

привели финского фольклориста Елиаса Лёнрота из Финляндии в российскую Карелию, где ему удалось собрать воедино тридцать карельских эпических рун, дополнив их лирическими песнями и заклинаниями, которые легли в основу карело-финского эпоса «Калевала».

Появление «Калевалы» разбудило интерес молодой финской интеллигенции к изучению своей истории, стало началом периода национального романтизма в Финляндии. На Родину Калевалы, к диким лесам и озерам, снаряжались целые экспедиции в поисках вдохновения. Финская литература использовала темы Калевалы, ее языковое богатство. Ведущие финские композиторы обращались к Калевальским сюжетам. Архитектура вновь раскрыла свойства традиционных материалов – дерева и камня. Лесные глуши дальней Карелии притягивали интерес художников. Аксели Гален-Каллела, один из известнейших финских живописцев, создал целую серию монументальные полотна на карельские сюжеты. Новые веяния в Финском искусстве, не могли не заинтересовать Русскую интеллигенцию. Интерес к северным окрестностям Петербурга, к Карелии возрос, многие русские художники обратили свои взоры на «Землю Калевалы».

Увы, диалог культур был насильственно прерван новым XX веком. Революция и гражданская война в России и Финляндии, начавшаяся в 1939 году Советско-финляндская, по точному определению А.Твардовского, «незнаменитая» война разрубили линиями государственных границ единство культурного пространства Карелии, казалось, навсегда прервав древний диалог культур.

Но неисчерпаемы клады Карельской культуры, это бесконечный источник вдохновения. И сегодня влекут нас загадочные хвойные леса, по стародавним преданиям населенные сказочными персонажами – будь то вечный кудесник Вяйнемейнен, искусный коваль кузнец Ильмаринен или волшебница Лоухи. Мало кого оставят равнодушными поросшие мхом седые валуны, бесконечные дали озер, святыни Валаама и Кижей, пороги Вуоксы, средневековые улочки Выборга, мрачные монолиты ДОТов «Линии Маннергейма».

Путешествуя по отдаленным уголкам Республики Карелия, Карельскому перешейку, современной Финской Карелии, участникам проекта «Карелия. Мифы и реальность» удалось собрать уникальные материалы. Предметы быта и народного творчества коренного населения Карелии, документальные материалы из собраний областных музеев, фотографии, карты, путевые заметки и зарисовки, природный материал, воспоминания местных жителей – все это послужило основой для первой художественно-этнографической выставки, открывшейся в сентябре 2007 года в Музее-институте семьи Рерихов. В основе – концепция «умной» выставки, основанной на связи художественного образа и исторического документа, эмоции и артефакта. Работы Ладожского цикла Николая Рериха, классиков финского национального возрождения, творчество современных художников соседствовали со старинными картами Карелии, предметами быта, документами, тематическими стендами.

Тогда мало кому верилось в успех молодого некоммерческого проекта, основанного на общественной инициативе. Да и тема Карелии – территории, всегда бывшей и остающейся спорной, вызывала больше споров, чем единения. Однако результаты превзошли ожидания самих организаторов. Уже через полгода проект объединил в творческом соавторстве музеи, ВУЗы, государственные и общественные организации Санкт-Петербурга, Ленинградской области, республики Карелия и Финляндии. Консультантами проекта стали видные деятели науки и искусства. Мероприятия проекта – яркие события в культурной жизни Санкт-Петербурга и области.

Сегодня «Карелия. Мифы и реальность» – международный художественно-этнографический проект, популяризирующий этнографическое направление в современном искусстве, акцентирующий значимость изучения и осмысления геокультурного феномена Карельских земель на территории современной России и Финляндии, их общей истории, самобытной материальной и духовной культуры. С 2008 года коллектив проекта принимает участие в международной партнерской программе «Балтийский культурный треугольник».

Визитной карточкой проекта являются крупномасштабные передвижные выставки, имеющие собственный сложившийся стиль. Более двадцати выставок проекта с успехом прошли в Санкт-Петербурге, Выборге, Сосновом Бору, Зеленогорске, в Карелии и Финляндии. Каждая выставка освещает особый аспект Карельской истории и культуры. В Выборгском замке состоялась художественно-этнографическая выставка «Земля Калевалы», посвященная древнему эпическому прошлому Карелии. Выставка «Лики Карельской земли», прошедшая в Санкт-Петербургском Университете представила красоту северных земель в пейзаже. Этнографические выставки в Зеленогорском краеведческом музее раскрыли специфику крестьянского быта и уклада жизни коренного населения Карелии. Проводятся на базе проекта и персональные выставки признанных художников, воспевающих красоту Севера. Яркий пример – персональная выставка художника Вячеслава Васильева «Русский Север», состоявшаяся в 2008 году в Музее-институте семьи Рерихов. Особое направление выставочной деятельности проекта – военно-патриотическое, в рамках которого прошли выставки, посвященные Советско-Финляндской войне. При поддержке Русского Музея, Музея обороны и блокады Ленинграда состоялась выставка «Ленинградцы. Зима 1941-1942» – впервые представившая целиком уникальную серию графических работ художника блокадного Ленинграда Елены Марттила.

Современные технологии музейного и выставочного дизайна, креативный подход к формированию экспозиции позволяют в яркой, увлекательной форме подать материал. Художественный блок представлен художниками разных поколений. Музейный формат экспозиций позволяет представить работы Николая Рериха, других видных русских и финских мастеров конца XIX – XX века, классиков Советского искусства. Гордостью проекта является творческое сотрудничество с признанными мастерами современного искусства – Заслуженным художником России Константином Ивановым, членами Санкт-

Петербургского союза художников – Вячеславом Васильевым, Еленой Марттила, Сергеем Щербаковым, Ольгой Ческидовой и Ольгой Ческидовой (младшей), Александром Овчинниковым.

Работы, представленные на выставках проекта, неоднократно выставлялись в ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербургском союзе художников, ЛЕНЭКСПО, Санкт-Петербургском государственном Музее-институте семьи Рерихов, Смольном соборе, принимали участие в международных выставках.

Яркие концертные программы – неотъемлемый атрибут мероприятий проекта. Более пяти тысяч человек посетили крупные культурные мероприятия проекта – День Карельской культуры, Международный фестиваль финно-угорской культуры, которые прошли в Выборге. На замковом острове развернулись праздничные гуляния: на сцене выступили фольклорные коллективы из Петербурга и Ленинградской области; юные художники соревновались в изображении крепости, зрители участвовали в мастер-классах. В самом замке прошли семинары, экскурсии и круглые столы. На базе выставки «Лики Карельской Земли» в Санкт-Петербургском Университете состоялся концерт Оркестра Русских Народных инструментов Санкт-Петербургского университета под управлением заслуженного работника культуры России Алексея Долгова. В исполнении оркестра звучала русская и скандинавская классика, блистательно выступила солистка вокальной студии СПбГУ, Академии молодых оперных певцов при Мариинском театре Анна Шульгина (сопрано).

Издательская и информационная деятельность проекта направлена на создание тематического информационного поля в сети Интернет, взаимодействие со СМИ, выпуск просветительской и художественной печатной продукции. Дизайнеры проекта участвуют в разработке фирменных стилей музеев и выставок.

Участники проекта уверены: именно так, комплексно – силами искусства, образования и науки можно подходить к изучению феномена геокультурного пространства Карелии – земли уединенной, сокрытой в недрах балтийского щита, своеобразной «terra incognita» в истории Северной Европы. В период нарастающего политического и экономического кризиса в отношениях между Балтийскими государствами, обращение к древним корням народов, к общности бытия и топоса культуры может стать надежной платформой для налаживания добрососедских отношений и культурного диалога. Секрет прост – культура объединяет и обогащает людей. Главное – не растерять ее крупницы в суете будней.

Знаменательно, что идея «Пакта Мира» – Международного договора о защите культурных ценностей 1935 г. разрабатывалась Николаем Рерихом во время пребывания в Карелии: «...само местожительство напоминает о том, что нужно спасти культуру, спасти сердце народа», читаем в письме Рериха из Карелии к Александру Бенуа. Миротворческая деятельность проекта нацелена на привлечение внимания широкой общественности России, Финляндии, государств Балтийского котла к совместному изучению общей истории, самобытной материальной и духовной культуры, конструктивному диалогу на

основе общего наследия – культурных и природных сокровищ эпической Родины Калевалы, имя которой – Карелия.



ТВОРЧЕСТВО Е. И. ВАСИЛЕВОЙ (К вопросу о проблемах современной иконописи)

В 1990-х годах иконописное искусство нашей страны получает мощный толчок к развитию. Падение тоталитарного режима и изменение государственной политики в области религии породили новую мощную волну в духовной жизни России. Многочисленные реставрируемые или вновь создаваемые храмы нуждались в соответствующем убранстве, что привело к открытию иконописных курсов и отделений, большой востребованности художников-иконописцев. Практически в каждой епархии страны появились свои иконописные школы, мастерские, стали работать отдельные мастера. Вместе с тем, подъём искусства иконописи породил и ряд проблем. Одной из наиболее актуальных среди них является иконография новых святых (в 1988-1992 годах был канонизирован 21 святой, в 1990-х – ещё несколько, а на Соборе 2000 г. было принято решение о причислении к лику святых ещё около 1.000 человек¹). Одним из иконописцев, занимающихся данной проблематикой, является Е.И.Василева.

Елена Ивановна Василева (11.01.1965) родилась в Ленинграде, закончила кафедру физической географии факультета географии и геоэкологии ЛГУ им. Жданова, после чего в 1996-1999 годах училась на православных педагогических курсах при Санкт-Петербургской епархии. Определяющую роль в становлении Елены Василевой сыграл Санкт-Петербургский Православный институт религиоведения и церковных искусств (СПб ПИРиЦИ) при подворье Свято-Введенской Оптиной пустыни, в котором она прошла обучение искусству иконописи в 1999-2004 годах. Также влияние на выбор иконописи, как основного направления творчества Елены Ивановны, оказали поездка в феврале 1996 г. на Святую Землю² и духовная поддержка протоиерея Николая Гурьянова (24.05.1909-24.08.2002) с острова Залит на Псковском озере. В настоящее время Е.И.Василевой создано более 130 икон, находящихся в храмах Санкт-Петербурга и пригородов (Гатчина, Пушкин, Лезье, Сологубовка), а также в частных собраниях России и зарубежья (США, Украина, Испания, Болгария, Финляндия, Латвия). Иконы Елены Василевой неоднократно экспонировались на выставках, периодически их можно встретить в петербургской галерее «Русская икона».

Несмотря на то, что иконопись является доминирующей в творчестве Е.И.Василевой, свои первые пробы в области искусства она начала с керамики³ и росписи оловянной миниатюры. Возможно, свою роль в этом сыграли её семейные художественные корни.⁴

Перед любым начинающим иконописцем неизбежно встаёт вопрос, что выбрать в качестве ориентира при создании того или иного образа. Тем более этот вопрос актуален сегодня, когда единого взгляда на данную проблему нет. Согласно мнению первой, менее многочисленной группы, необходимо продолжить традицию иконописи XIX – начала XX века, прерванную

революцией. Причём, ориентироваться при этом можно как на религиозную живопись (В.М.Васнецов, М.В.Нестеров), так и на местные художественные традиции (Мстера, Палех, Холуй). Представители другого, доминирующего направления считают, что современную икону необходимо очистить от поздних наслоений, для чего следует ориентироваться на древнерусское и византийское искусство. Преобладание этой точки зрения, по всей видимости, связано с тем, что иконы этого времени однозначны и не вызывают споров относительно того, являются ли они образцами или произведениями светской живописи (как иконопись XVIII – начала XX века). Вместе с тем, единого мнения нет и здесь. Если монахиня Иулиания (М.Н.Соколова, 1899-1981), с именем которой связано возрождение иконописи в нашей стране в 1950-х годах, не выделяла какого-либо одного образца, считая, что «иконописи нужно учиться только через копирование древних икон, в которых невидимое явлено в доступных для нас формах»⁵, то о. Зинон говорит о совершенно определённых идеалах. Он отмечает, что «поелику совершенно утрачены живые духовные традиции, а об уровне нашей собственной духовности и говорить не приходится, то и обращаться к образцам, какие дал, например, XV в., не имеет смысла. Идти надо через освоение византийской иконы. Каждый живописец сегодня должен пройти тот же путь, который прошли русские иконописцы после принятия на Руси христианства».⁶

Ориентации на византийскую и древнерусскую традицию придерживается и Е.И.Василева. Начав обучение с копирования известных иконописных образцов, Елена Ивановна быстро овладела стилистическими и техническими приёмами иконописи и довольно скоро смогла проявлять самостоятельность (насколько это возможно в рамках канона), перерабатывая существующие образцы, варьируя в образах цвета одеяний, характер складок одежды, прядей бороды и причёски и т.д., тем самым ещё раз подтверждая, что икона является единством традиции («от своего же смышления и по своим догадкам Божества не писать») и творчества конкретного мастера, духа времени. Стремление самостоятельно разрабатывать сюжет нашло отражение в дипломной работе Елены Василевой – житийной иконе «Св. бл. Ксения Петербургская».⁷ Как отмечает Н.С.Кутейникова, этот образ является фактически «первой попыткой написать икону св. блж. Ксении Петербургской с житием».⁸ Другой, не менее важной для формирования новой иконографии работой стала житийная икона «Св. прав. Иоанн Кронштадтский»⁹, выполненная в сходной с предыдущим образом манере. Обе работы отмечены кропотливым трудом и глубоким религиозно-философским осмыслением биографического материала, лежащего в их основе. Подтверждением этому служит тот факт, что обе иконы были одобрены Московской Патриархией и приняты к серийному воспроизведению.¹⁰

Творчество Е.И.Василевой не ограничивается только лишь отдельными иконами, среди её работ необходимо отметить ряд ансамблей, созданных для храмов Петербурга и Ленинградской области. Наиболее ранними среди них являются шесть праздничных икон для иконостаса собора Покрова Пресвятой Богородицы в Гатчине (2004).¹¹ Иконы выполнены в наиболее предпочитаемом

Е.Василевой византийском стиле и отличаются суровой торжественностью и психологизмом, чёткой композицией, спокойными фронтальными позами, тонкостью, изяществом и богатым колоритом.

Также в Ленобласти, в селе Лезье (Кировский район), находится церковь Успения Пресвятой Богородицы¹², для которой в 2005 г. Е.И.Василева создала иконостас из 17 икон, объединённых характерным для новгородской школы красным фоном. Ещё один комплекс, включающий в себя четыре иконы (Спас на престоле с предстоящими Богоматерью и Св. Иоанном Крестителем, Св. Николай Чудотворец) был исполнен иконописцем для петербургского храма Св. Николая Чудотворца¹³ в 2007 году.

Другой, не менее важной гранью творчества Елены Василевой являются работы в области монументального искусства. Параллельно с учёбой в СПб ПИРиЦИ Е.И.Василева осваивала приёмы монументальной живописи, занималась вопросами реставрации фрески и скульптурного декора. Первой работой в этой сфере стала выполненная в 2000 г. в качестве учебной практики реставрация орнаментики одного из притворов петербургского подворья Свято-Введенской Оптиной пустыни. В 2003 г. Василева занималась реставрацией живописи одного из куполов храма Божией Матери Казанской Воскресенского Новодевичьего монастыря¹⁴ – выполнила прорись изображения Софии Премудрости Божией и орнаментики, созданных в древнерусском стиле Ф.Р.Райляном с помощниками.

Наиболее творческим в области монументального искусства для Е.И.Василевой стал 2006 год, когда она принимала участие в создании росписи базиликального храма Св. прмч. Андрея Критского.¹⁵ На основе фрагментарно сохранившихся фресок (общей площадью 14 м²), выполненных в византийском стиле, большим коллективом (около 70 чел.) были осуществлены работы по созданию декора отреставрированного храма. В потолочной фреске «Покрова Божией Матери с избранными святыми» Еленой Василевой были написаны образы Св. благ. кн. Александра Невского, Св. блж. Ксении Петербургской, Св. прав. Иоанна Кронштадтского, Св. Романа Сластопевца и два херувима. В центральной части храма ею же были исполнены идущие под окнами орнаментальные «полотенца». Помимо работ в храме Св. мчн. Андрея Критского в этом же году Е.И.Василева расписала и тязло иконостаса деревянного храма Иконы Божией Матери «Скоропослушница»¹⁶ на станции Заборье (Бокситогорский район Ленобласти).

Не менее напряжённым был для Елены Ивановны и 2007 г., на протяжении которого она принимала участие в реставрации созданной Ф.Партиром лепнины Богоявленского (главного) придела в верхнем тёплом храме собора Святителя Николая Чудотворца¹⁷, сеней и колонн в центральном алтаре собора Пресвятой Троицы лейб-гвардии Измайловского полка¹⁸, а также в расчистке и реставрации стен и восстановлении лепного декора будуара и спальни Анны Фёдоровны в Михайловском (Инженерном) замке.

Профессиональное владение техникой и стилистическими приёмами (как в иконописи, так и в области монументального искусства) целеустремлённость и постоянные творческие поиски позволяют предполагать, что в дальнейшем

Елена Ивановна Василева внесёт существенный вклад в развитие русского религиозного искусства XXI века.

Примечания

¹Кутейникова Н.С. Иконописание России второй половины XX века. Изд. второе, перераб. и доп. СПб., 2005. С.79.

²Поездке группы паломников, в которую входила Е.И.Василева, посвящена статья Н.Симакова (Симаков Н. Святой град Иерусалим и святые Палестины // Санкт-Петербургские епархиальные ведомости. Вып.16. Ч.1. СПб., 1996. С.103-108).

³Керамика сувенирного характера создавалась Е.И.Василевой в конце 1990-х гг. в мастерской «Скудельник» при Александро-Невской лавре (пасхальные яйца и колокольчики с надглазурной росписью золотом и подглазурной кобальтовой росписью) и мастерской «Возрождение» в Гатчине (вазочки и др.; автор форм и полихромного крытья или росписи).

⁴Прадед Елены Василевой, Василий Безруков, был архитектором и является автором нескольких зданий в Алма-Ате. Дед, Фёдор Васильевич Безруков, был художником - любителем, занимался лепкой, резьбой по дереву, живописью. Некоторые его произведения экспонировались в ГТГ.

⁵Монахиня Иулиания (М.Н.Соколова). Труд иконописца. [Сергиев Посад], 1995. С.15.

⁶Зинон, архим. (Теодор В.М.). Беседы иконописца. Псков, 2003. Цит. по: Кутейникова Н.С. Иконописание России второй половины XX века. Изд. второе, перераб. и доп. СПб., 2005. С.16.

⁷2003-2004 гг., 130 x 100 см, находится в храме Божией Матери Всех Скорбящих Радости; Шпалерная ул., 35а – пр. Чернышевского, 3

⁸Кутейникова Н.С. Иконописание России второй половины XX века. Изд. второе, перераб. и доп. СПб., 2005. С.96.

⁹2007 г., находится в храме Божией Матери Всех Скорбящих Радости; Шпалерная ул., 35а – пр. Чернышевского, 3

¹⁰В 2007 г. московским издательством «Св. арх. Михаил» были выпущены в продажу выполненные по этим образам литографии

¹¹Вход Господень в Иерусалим, Воскресение Христово, Вознесение, Сошествие Св. Духа, Преображение Господне, Успение Божией Матери; каменный храм построен в 1905-1914 гг. арх. Л.М.Харламовым при участии А.А.Барышникова, с пределами Св. Александра Невского и Свт. Николая. В 1918 г. освящён предел в подвале. Храм был закрыт в 1939 г. и вновь стал действующим с 1992 г. как собор с пределом Св. Иоанна Кронштадтского; Красная ул., 3. (Земля Невская Православная. Православные храмы пригородных районов Санкт-Петербурга и Ленинградской области: Краткий церковно-исторический справочник. СПб., 2000. С.50-51.).

¹²Каменный храм построен в 1849-1851 гг. арх. В.Е.Морганом, расширен в 1878-1880 гг. С 1939 г. перестал действовать, был закрыт в 1940 г., но вновь действовал в 1942-1944 гг. К 1998 г. здание было передано общине и реставрировалось (Земля Невская Православная. Православные храмы пригородных районов Санкт-Петербурга и Ленинградской области: Краткий церковно-исторический справочник. СПб., 2000. С.84.).

¹³Храм построен в 1995-1996 гг. в районе ж.д. станции «Предпортовая»

¹⁴Храм построен в 1908-1915 гг. по проекту арх. В.А.Косякова, освящён после революции, летом 1927 года закрыт. В декабре 1990 г. в храме прошли первые службы, а с 1992 г. он был окончательно передан церкви; Московский пр., 100 (Антонов В.В., Кобак А.В. Святые Санкт-Петербурга: Историко-церковная энциклопедия в трёх томах. Т.1. СПб., 1994. С.67-68).

¹⁵Домовой храм на третьем этаже административного здания Экспедиции заготовления государственных бумаг был спроектирован акад. К.Я.Маевским в 1891 г. в память о спасении императорской семьи при крушении поезда в Борках, освящён 18.10.1892 епископом

Выборгским Антонием при участии о. Иоанна Кронштадтского. Летом 1923 г. закрыт, а в 1990-х гг. вновь передан церкви; Рижский пр., 9 (Антонов В.В., Кобак А.В. Святые Санкт-Петербурга: Историко-церковная энциклопедия в трёх томах. Т.Ш. СПб., 1996. С.88-89).

¹⁶Храм начал строиться в 1997 г. архитектором Е.П.Варакиным (Земля Невская Православная. Православные храмы пригородных районов Санкт-Петербурга и Ленинградской области: Краткий церковно-исторический справочник. СПб., 2000. С.156.).

¹⁷Построен в 1753-1760 гг. С.И.Чевакинским по его собственному проекту при участии М.А.Башмакова, сохранился практически в первоизданном виде, в более позднее время были выполнены незначительные переделки и построены две часовни по проектам Г.И.Карпова – южная Тихвинская (1866) и северная Александровская (1868-1869). В советское время храм не закрывался, став с 1941 г. кафедральным;

¹⁸ Построен в 1828-1832 гг. арх. В.П.Стасовым и освящён 25.05.1835 митрополитом Московским Филаретом. 22.06.1938 по решению ВЦИК был закрыт, пострадал в годы ВОВ, после чего ремонтировался в 1952-1953 гг. Летом 1990 г. передан верующим, в настоящее время идут реставрационные работы после пожара; Измайловский пр., 7а (Антонов В.В., Кобак А.В. Святые Санкт-Петербурга: Историко-церковная энциклопедия в трёх томах. Т.І. СПб., 1994. С.137-138).



О ВЫСТАВКЕ ФАРФОРА ЗАВОДОВ БАТЕНИНА И БРАТЬЕВ КОРНИЛОВЫХ ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ

25 июня – 13 октября 2008 г. в залах Михайловского (Инженерного) замка прошла выставка «Фарфор частных заводов Петербурга», продолжившая серию временных экспозиций, посвящённых фарфоровым производствам России. В рамках выставки Государственный Русский музей, обладающий уникальной коллекцией отечественного фарфора, представил около 400 произведений двух петербургских фабрик, выделяющихся среди частных фарфоровых производств XIX столетия высоким качеством исполнения, богатством форм и декора. Хронологически выстроенная экспозиция дала возможность зрителю проследить стилистические изменения, происходившие в искусстве русского фарфора на протяжении XIX века.

История более раннего по времени завода Батенина восходит к апрелю 1811 г., когда на Выборгской стороне купцом Фёдором Алексеевичем Девятовым было основано предприятие по выпуску посуды. После смерти Ф.А.Девятова у его сына Пётра в октябре 1814 г. завод был выкуплен купцом Филиппом Сергеевичем Батениным. В 1815 году совладельцем производства становится Пётр Сергеевич Батенин (младший брат), но в 1823-1830 годах Ф.С.Батенин владеет заводом единолично. В это время фабрика, располагавшаяся на Батениной улице (ныне – ул. Александра Матросова), бурно развивается. Если в 1811 г. на производстве Девятова было занято всего 10 человек, то в 1814 г. на заводе имеется 18 рабочих. Предприятие в это время было оборудовано 6 горнами, вырабатывавшими в год 3972 единицы продукции. В 1815 г. на производстве трудилось 42 человека (выработано 18.000 изделий), а в 1817 г. численность рабочих увеличилась до 65 человек (выработано 30.000 изделий). Дела фарфорового завода идут успешно, для сбыта продукции Ф.С.Батенин на Невском проспекте в первом этаже т.н. дома церковных служителей Казанского собора (Невский пр., 25) открывает магазин, о чём даёт объявление в газете «Санкт-Петербургские Ведомости» (от 22 марта 1818 г.), сообщающее: «С.-Петербургский купец Ботенин <...> открыл лавку на Невском проспекте, в доме, принадлежащем Казанской церкви, в коей продается фарфоровая посуда его завода, находящегося на Выборгской стороне, также делаются к наступающему празднику Пасхи фарфоровые яйца с разными украшениями». Позднее количество рабочих на предприятии сократилось до 25 человек (1823 г.), хотя на популярности батенинских изделий это не отразилось, о чём свидетельствует Большая золотая медаль, которой продукция завода была удостоена на Первой публичной выставке русских мануфактур, прошедшей в 1829 году в Санкт-Петербурге. В это время завод Батенина выпускал покрытые глянцгольдом (недорогим жидким золотом) или кобальтом декоративные вазы в форме амфор и кратеров, сервизы – дежене, чашки формы «большой цилиндр», кружки-бочонки, подарочные изделия, немногочисленную скульптуру. В росписи изделий этого времени, тяготеющих

к строгой парадности классицизма, преобладают портреты царствующих императоров (Александр I, Николай I), архитектурные пейзажи, мифологические и исторические сюжеты по отечественным и европейским гравюрам, яркие цветочные букеты и гирлянды. Помимо этого, изготавливается и «расхожая» белая посуда для повседневного употребления с неброской цветочной росписью, фарфоровые «кастрюли, покрытые кобальтом и оправленные медью», умывальные приборы и кувшины.

На батенинских изделиях раннего периода (до 1830 г.) ставятся марки в виде печатной или прописной буквы «Б», а также монограммы «С.З.К.Б.» (Санкт-Петербургский завод купца Батенина) и «С.П.Ф.К.Б.» (Санкт-Петербургская фабрика купца Батенина). Наиболее ранним клеймом завода А.В.Селиванов и А.Б.Салтыков называют монограмму «С.Б.», которую они расшифровывают как «Сергей Батенин».

В 1830 г. Филипп Сергеевич Батенин умирает, и с 1832 г. фарфоровый завод находится под управлением опекунского совета. В этот период в стилистике батенинского фарфора уже доминирует «шинуазри» («китайщина»). Яркие полихромные изображения зданий в восточном стиле, фантастических птиц и цветов, фигур «китайцев» на золотом фоне с цировкой «вермикуле» получают широкое распространение и часто встречаются на вазах, чайниках и расширенных сверху и снизу невысоких чашках с вогнутым туловом. В это время на изделиях завода ставится оттиснутая в тесте марка, состоящая из надписей в две строки – монограмм «С.П.Б.» (по дуге) и «НАСЛ: БАТЕН:» (Санкт-Петербург. Наследники Батенина). Иногда верхняя и нижняя строки меняются местами или отсутствуют.

29 сентября 1838 г. на заводе Батенина происходит пожар, положивший конец яркой странице в истории отечественного фарфора. Следующий, 1839 год предприятие распродает оставшуюся продукцию, после чего окончательно закрывается.

Чуть ранее, в 1835 г. купеческой вдовой М.В.Корниловой на землях при деревне Полюстрово, приобретённых у графа Кушелева-Безбородко, был основан новый фарфоровый завод. Возможно, определённую роль в его открытии сыграло то, что покойный супруг Марии Васильевны, Саввин Васильевич Корнилов, с 1791 г. успешно торговал в России разнообразной импортной посудой. Молодое фарфоровое производство, давшее первую готовую продукцию в сентябре 1836 г., в чём-то продолжило батенинскую традицию. После пожара сохранившиеся на производстве Батенина материалы были проданы на завод Корниловых, туда же перешли и некоторые батенинские мастера, что не могло не отразиться на продукции. Вместе с тем, следует иметь в виду, что на предприятие Корниловых также были приглашены специалисты с Императорского фарфорового завода, заводов Гинтера, Гарднера, Попова и других, а в 1837 г. М.В.Корнилова заключила контракт сроком на 10 лет с Петербургским воспитательным домом о приёме на содержание и обучение различным специальностям (формовщик, токарь, росписчик) 20 детей. Для передачи опыта подмастерьям и разработки новых моделей на производство ею были привлечены скульпторы Д.Львов и

С.Тимофеев, а для изготовления клише переводных изображений – гравёр Н.Г.Шильдер. Определённый вклад внёс и приглашённый в 1844 г. сотрудник директора Севрской королевской мануфактуры А.Броньяра французский керамист Дарт (Darte), который построил на корниловском заводе горн и ввёл новые приёмы обжига фарфора (позднее он перешёл на ИФЗ).

Другим своеобразным связующим звеном между заводами Батенина и братьев Корниловых стали воспроизводимые на различных предметах (вазах, заварочных и доливных чайниках, чашках) виды парадного Петербурга. Но, если завод Батенина в большей мере был ориентирован на стилистику ампира, то произведения завода братьев Корниловых уже в полной мере представляют следующий этап развития русского фарфора – эпоху историзма. Их вычурные формы и яркая роспись несут в себе элементы искусства Востока, готики и рококо, которые ближе к концу XIX столетия сменяются декором в русском стиле по рисункам И.Я.Билибина, Н.Н.Каразина, Е.М.Бём, И.А.Гальнбека.

С 1839 г. производство находилось в совместной собственности четырёх братьев Корниловых – Михаила, Петра, Ивана и Василия. Через 30 лет (с 1869 г.) единственным владельцем завода становится М.С.Корнилов, после смерти которого (13 декабря 1886 г.) предприятие перешло к его двум сыновьям и четырём дочерям. Наследники М.С.Корнилова основали «Товарищество братьев Корниловых», начавшее действовать с 1 января 1893 года (устав товарищества утверждён в 1892 г.). С первых лет своего существования завод братьев Корниловых постоянно развивался. Если в 1843 г. на предприятии было задействовано 147 рабочих (годовой оборот – 53.000 руб.), то в 1859 г. – уже 250 человек (годовой оборот – 84305 руб.) В 1866 г. доход производства достиг 92143 рублей, а в начале XX столетия уже составил 400.000 рублей (при 400 рабочих, 8 горнах и 16 муфелях). Большое внимание корниловский завод постоянно уделял внедрению передовых технологий. Так, в 1875 г. на предприятии А.Г.Попова была приобретена рецептура красок, в 1881 г. на производстве вводится декор посуды способом хромолитографии, с 1885 г. начинает применяться электромагнитная очистка фарфоровой массы, а в 1896 г. строится один из крупнейших в Европе горнов, занимавший три этажа.

Ассортимент изделий завода братьев Корниловых чрезвычайно разнообразен. Это – «доделки» к различным парадным императорским сервизам (Гурьевскому, Банкетному, Министерскому, Готическому), скульптура по лучшим мейссенским образцам И.Кендлера, типовые статуэтки (известные актёры, уличные торговцы и разносчики), изделия религиозного характера (иконостасы, пасхальные яйца, иконы), сервизы – дежене. Реализация продукции производства во многом шла через сеть принадлежащих заводу магазинов и лавок в Москве, Нижнем Новгороде, Париже, Нью-Йорке. В центре столичного Петербурга располагались фирменный магазин корниловского предприятия (Невский пр., 64) и склад готовой продукции в Гостином дворе. Постоянная забота об улучшении технического оснащения, качества фарфоровой массы и красок сделали завод братьев Корниловых одним из ведущих производств своего времени. Об этом свидетельствуют многочисленные награды, полученные предприятием на различных российских

и международных художественно-промышленных выставках – Санкт-Петербургской мануфактурной выставке 1839 г. (золотая медаль с надписью «За полезное» на аннинской ленте), Варшавской выставке 1841 г. (золотая медаль), Московской выставке 1843 г. и Санкт-Петербургской выставке 1861 г. (звание «Поставщик Императорского Двора»). Вместе с тем, особенно во второй половине XIX в. современники отмечали и чрезвычайную, доходящую до безвкусыя, вычурность корниловского фарфора и его дороговизну. В 1860-х – 1880-х годах завод братьев Корниловых активно осваивает зарубежный рынок, экспонирует свои произведения в Париже (1866, 1889), Брюсселе (1888), Копенгагене (1888) и поставляет их в Данию, Францию, Болгарию, Иран. С 1886 г. корниловский фарфор при посредничестве фирм «Tiffany & Co», «Bailey, Banks & Biddle Co» (Филадельфия) и «Srieve, Crump & Lou» (Бостон) стал экспортироваться в США и Канаду. Названия фирм-посредников обозначались на оборотной стороне вещей, рядом с заводским клеймом, которое за время существования производства неоднократно видоизменялось (многочисленные марки завода братьев Корниловых хорошо отражены в соответствующей справочной литературе). К сожалению, в первой половине 1910-х годов производство фарфоровой, фаянсовой и опаковой посуды (столовые и чайные сервизы, умывальные приборы и т.д.) на заводе существенно сокращается, а предприятие переориентируется на выпуск технического фарфора, приносящего бóльший доход. В августе 1917 г. завод братьев Корниловых был закрыт, время частных фарфоровых предприятий в России подошло к концу.

Созданная на материалах одного из наиболее полных собраний фарфора экспозиция, несомненно, представляла интерес, как для специалистов, так и для ценителей декоративного искусства. Тем более, что на выставке, автором концепции которой является Е.А.Иванова, также была показана мебель и гравюры, позволяющие проникнуться духом эпохи, лучше понять среду, в которой бытовали те или иные фарфоровые произведения. К открытию выставки Государственный Русский музей выпустил богато иллюстрированный альбом-каталог с аннотациями к каждому из представленных произведений.¹

Примечания

¹ Русский музей. Фарфор частных заводов Петербурга / Альманах. Вып.200. СПб., 2008.



ГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ РУССКИХ ПЕЧНЫХ ИЗРАЗЦОВ XVIII ВЕКА

Начало XVIII века принесло в русское изразцовое искусство существенные перемены, связанные с реформами Петра Великого. В 1697-1698 годах в составе Великого посольства государь посетил Голландию и, в частности, Дельфт, где заинтересовался производством расписных облицовочных плиток. По его указу от 30 ноября 1709 г. в Воскресенский Новоиерусалимский монастырь были присланы «два человека швецкаго полону Ян Флегнер и Кристан», разместившиеся в мастерской гончара подмонастырского села Вознесенского Романа Андреева, в которой было организовано производство изразцов нового типа с росписью по сырой белой эмали. Попытки пленных шведов так и не увенчались успехами, и первые плитки и изразцы в голландском стиле были созданы лишь в 1715 г. на казённых Невском, Тосненском и Стрельнинском кирпичных заводах.¹ Связи с европейским производством заключались не только в копировании привозной керамики. Начиная с 1720-х годов во главе петербургских изразцово-кирпичных заводов стоял голландский мастер Матвей Фонармус, а на производстве были заняты иностранцы Юрий Отт, Елиас Збус, Питер Эгебрехт и другие.² В это же время Стрельнинским заводом руководит голландец Ян Пал (или Паал) и работает подмастерье Вилим Эльбрехт.³ Кроме того, мастера Невских кирпичных заводов Иван Алабин, Ермолай Кравцов и Данила Овсянников в 1710-х – 1720-х годах посылались в Голландию для обучения «гончарному делу».⁴

Западноевропейская ориентация нашла своё отражение и в сюжетах изразцов. Если в XVII столетии большой популярностью пользовались изображения, заимствованные из «Александрии», «Повести о Царьграде» Нестора Искандера, сказании о Георгии Победоносце или повесть о Бове Королевиче, то теперь им на смену приходят изображения кавалеров и дам в европейской одежде, экзотических народов (китайцев, арабов), античных божеств, аллегорий и символов.

Удалось установить ряд изданий, которые послужили источниками для росписи изразцов. Одним из наиболее ранних среди них является лицевой (т.е. иллюстрированный) «Букварь», напечатанный в Москве в 1694 году и составленный иеромонахом Чудова монастыря Карионом Истоминым, одним из наиболее просвещённых людей своего времени. О Карионе Истомине, в частности, известно, что он был «справильщиком» (т.е. редактором) Печатного Двора и одновременно с этим занимался литературными переводами, был придворным поэтом и учителем царских детей. Первый созданный им рукописный экземпляр «Букваря», расписанный золотом и красками, был приподнесён в 1692 году царице Наталье Кирилловне (матери Петра I) для её внука, царевича Алексея. Другой подобный экземпляр в 1693 г. был подарен малолетним дочерям царя Иоанна Алексеевича.

Как предполагает М.А.Алексеева, источниками данного «Букваря» послужили несколько западноевропейских изданий. Это – азбуки, составленные нюрнбержцем Петером Флетнером (около 1540) и венецианцем Джакомо Франко (1596), а также «Алфавит» Джузеппе Мителли, изданный в Болонье в 1683 году.

Каждая страница «Букваря» Кариона Истомина посвящена одной букве кириллицы и состоит из трёх полос, на которых помещены различные начертания букв, иллюстрирующие их рисунки и стихи. Подобное построение издания выгодно отличало «Букварь» от других детских отечественных учебников этого времени, но, в то же время, создавало и определённые трудности. В 1694 г., из-за невозможности выпустить букварь обычным типографским способом, было принято решение сделать его в виде цельногравированного издания, печатавшегося с отдельных медных досок. Для реализации данного замысла был привлечён московский гравёр Леонтий Кузьмич Бунин. Известно, что в 1676-1677 годах он числился «словописцем», а в 1699 г. – «знаменщиком» (т.е. рисовальщиком) ювелирной мастерской Оружейной палаты. Позднее в одном из документов Бунин именуется уже «печатного дела мастером».

Леонтий Бунин подошёл к работе творчески, видоизменяя рисунки Кариона Истомина, а иногда и внося собственные сюжеты, не имеющиеся в первоначальном варианте. Так для «Букваря» им были сделаны фигуры борцов, сокольника (буква «Ч»), кузнецов (омега), Юдифи с головой Олоферна и Иосифа (буква «Ю»). Причём, фигура Иосифа была позаимствована Буниным из «Библии Пискатора».

В собрании ГРМ представлена группа печных изразцов московского производства середины – второй половины XVIII в.⁵, объединённых общим декоративным решением в виде окружённого зеленью фрагмента здания со ступенчатым фронтоном и раскидистым деревом, между которыми помещается то или иное изображение. Сюжеты двух изразцов, входящих в данную группу, заимствованы из «Букваря» Кариона Истомина.

На первом изразце изображён юноша с трубой, разводящий руками. Сюжет в общих чертах повторяет символическое изображение буквы «Живете».⁶ На втором же изразце помещены аспид и «араната коза» (т.е. орангутанг), иллюстрирующих в «Букваре» букву «Аз»⁷.

Другим источником, оказавшим значительное влияние на русское прикладное искусство XVIII столетия, были «Символы и эмблематы», впервые изданные по указу Петра I в 1705 г. в Амстердаме Генрихом Ветстением. После напечатания 755 экземпляров книги были доставлены в Москву, а в марте 1718 г. последовал указ Петра, согласно которому «вышеуказанные книги Эмблематы, которые целы, отдать в книжный ряд купецким людям при старосте с росписью и велеть им же книги продавать охочим людям...»⁸ В продажу поступило 590 экземпляров, остальные же «от сырости погнили». Позднее с различными добавлениями и исправлениями «Символы и эмблематы» переиздавались в 1721, 1743, 1788 и 1811 годах. Издание содержит 840 рисунков мифологического и аллегорического характера, каждый из

которых сопровождается подписью на девяти языках (в т.ч. – русском). Большая часть изображений «Символов и эмблемат» была заимствована из книги Даниэля де ла Фея «Девизы и эмблемы» (Амстердам, 1691), трактата Николя Верьена (Париж, 1685) и некоторых других работ.

Сюжеты, взятые из этого источника, можно встретить в резьбе по кости, росписи по дереву, изделиях из меди и драгоценных металлов. Оказали своё влияние «Символы и эмблематы» и на изразцовое искусство, однако, оно не было столь значительным, как утверждает ряд авторов.⁹ Как показало изучение данного издания, гравюры «Символов и эмблемат» воспроизводятся на русских изразцах сравнительно редко.

В коллекции ГРМ представлены два печных стеновых изразца великоустюгского производства середины XVIII века.¹⁰ На различающихся между собой по колориту изразцах в рельефном овальном медальоне изображена геральдическая дворянская корона, символизирующая в христианстве «Божье величие», прямой четырёхконечный крест и надпись: «СИЛА БОЖИЯ С НАМИ». Из средокрестья креста исходят двенадцать лучей, символизирующие двенадцать апостолов, сам же крест по форме наиболее близок к геральдическому кресту – флоре.¹¹ По углам изразцы декорированы рельефными рокайльными раковинами. Источником изображения на изразцах послужила одна из гравюр с подписью «Божия сила с нами». Взяв за основу сюжет из «Символов и эмблематов» мастер-изразечник внёс в него некоторые исправления, изменив форму короны и креста и включив в изображение искажённую надпись.¹²

В значительно большей мере «Символы и эмблематы» использовались русскими изразечниками в качестве источника подписей, поясняющих тот или иной изображённый сюжет. Причём, следует отметить, что зачастую подписи заимствовались чисто механически и не соответствовали сюжету изразца. Так, прототипом надписей на изразцах «палеваемые вещи растут»¹³ и «полеваемые вещи растут лучше...»¹⁴ могла послужить подпись «Поливаемые растения лучше растут»¹⁵, источником надписи «провождато мои вернои»¹⁶ стала подпись «Верен провождатый. Верность меня ведет»¹⁷, а за основу надписей «хозяина ищю»¹⁸ и «ищю господина своего»¹⁹ – подпись «Ищю господина».²⁰

Ещё одним источником, из которого мастера заимствовали сюжеты для росписи изразцов, является «Сборника эмблем, девизов, медалей, иероглифических фигур и монограмм» гравёра Николя Верьена, изданный впервые в Париже в 1685 г., а затем переиздававшийся в 1697 и 1724 годах. В собрании ГРМ представлен изразец неизвестного русского производства второй трети – второй половины XVIII в.,²¹ на котором в сложном обрамлении из цветов, листьев и ягод, увенчанном херувимом, изображена стоящая женская фигура, являющаяся аллегорией смирения. Согласно изданию Николя Верьена, из которого заимствован данный сюжет, «Смирение» изображается как «женщина в белом, голова опущена, руки скрещены, в руке шар».²²

Наконец, источником сюжетов для русских изразцов XVIII столетия стал и «Иконологический лексикон или Руководство к познанию живописи и резного художества медалей и эстампов с описанием, взятым из разных

древних и новых стихотворений», вышедший в Петербурге в 1763 году. «Иконологический лексикон...» является французским изданием, переведённым Иваном Акимовым, и содержит истолкования изображений мифологических и аллегорических персонажей. Из этого издания был заимствован сюжет изразца²³ с изображением женщины, несущей на голове корзину, и подписью: «н[е]су на потребу». Согласно «Иконологическому лексикону...», сюжет изразца может быть расшифрован как аллегория «Осень», которая изображается в виде фигуры с виноградными кистями в руках или держащей корзину с плодами на голове.²⁴

Как показывает изучение собрания изразцов ГРМ, а также коллекций других музеев, сюжеты русских изразцов XVIII столетия чрезвычайно разнообразны и не ограничиваются заимствованиями из выше перечисленных изданий. Можно утверждать, что существовал довольно значительный круг ещё не выявленных источников, и данная тема нуждается в дальнейшем исследовании.

Примечания

¹Михайлова О.Э. Материалы к вопросу о развитии русского изразцового производства первой половины XVIII века и его связей с голландскими изразцами // Государственный Эрмитаж. Прикладное искусство Западной Европы и России. Материалы и исследования. Л., 1983. С.79.

²Там же. С.80.

³Там же. С.80.; Коренцвит В.А., Сергеенко И.И. О майоликовых вазах – цветниках из раскопок Летнего сада и о керамисте петровского времени И.П.Алабине // Памятники культуры. Новые открытия. 1982. Л., 1984. С.525.

⁴Михайлова О.Э. Материалы к вопросу о развитии русского изразцового производства первой половины XVIII века и его связей с голландскими изразцами // Государственный Эрмитаж. Прикладное искусство Западной Европы и России. Материалы и исследования. Л., 1983. С.81.; Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М., 1983. С.15,273,290.

⁵Инв. № ФС-667-701; Глина, эмали трёх цветов; В.-22,0; Ш.-18,0

⁶БУКВАРЬ составлен Карионом Истоминым, гравирован Леонтием Буниным, отпечатан в 1694 году в Москве. Факсимильное воспроизведение экземпляра, хранящегося в Государственной Публичной библиотеке имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Л., 1981. Л.10.

⁷Там же, л.4.

⁸Сергеенко И.И. Об изразцах с «иероглифическими фигурами», эмблематами и о московском мастере Яне Флегнере // Коломенское. Материалы и исследования. Вып.5. Ч.1. М., 1993. С.53.

⁹Воронов Н.В. Русские изразцы XVIII века // Памятники культуры. Исследование и реставрация. Вып.2. М., 1960. С. 202.; Эмблемы и символы. М., 2000. С.18.; Корсун Э.А. Изразцовые печи // Добрых рук мастерство. Произведения народного искусства в собрании Государственного Русского музея / Сост. И.Я.Богуславская. Л., 1976. С.38.

¹⁰Глина, формовка, эмалевый рельеф, эмали четырёх цветов; Инв.№ ФС-1074, В.-21,0; Ш.-16,5; Инв.№ ФС-1075, В.-20,5; Ш.-16,0

¹¹Серафимов Б. Кресты. Формы, награды, символы. СПб., 2003. С.91.; Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С.133.

¹²Эмблемы и символы. М.,2000,с.112,113(№165).

¹³Печной стенной изразец, неизвестное русское производство, середина – вторая половина XVIII в.; глина, эмали трёх цветов; на общей раме изразцов ФС-655-666 оттиснуто – «22328» (инв. № музея ЦУТР барона А.Л.Штиглица); Пост. в 1938 г. из ГЭ. До 1923-1930 гг. находились в собрании музея ЦУТР барона А.Л.Штиглица (дата поступления неизвестна, заинвентаризированы по постановлению от 12 ноября 1912 г.); В.-21,0; Ш.-16,7

¹⁴Раппортный печной стенной изразец, неизвестное русское производство, середина – вторая половина XVIII в.; глина, эмали трёх цветов; на общей раме изразцов ФС-769-772 оттиснуто – «22332» (инв.№ музея ЦУТР барона А.Л.Штиглица), чернилами – «№195» (№ по акту поступления из ГЭ); В.-20,0; Ш.-16,0; Пост. в 1938 г. из ГЭ. До 1923-1930 гг. находился в собрании музея ЦУТР барона А.Л.Штиглица (дата поступления неизвестна, заинвентаризирован по постановлению от 12 ноября 1912 г.)

¹⁵Эмблемы и символы. М., 2000, №326.

¹⁶Раппортный печной стенной изразец, московское производство (?), середина – вторая половина XVIII в.; глина, эмали трёх цветов; на общей раме изразцов ФС-549-551 чернилами – «О.С. 771» (инв.№ ГЭ); Пост. в 1938 г. из ГЭ. Изразцы ФС-549-551 до 1923-1930 гг. находились в собрании музея ЦУТР барона А.Л.Штиглица; В.-20,0; Ш.-16,0

¹⁷Эмблемы и символы. М., 2000, №704.

¹⁸Сюжетный печной стенной изразец, московское производство, вторая половина XVIII в.; глина, эмали трёх цветов; В.-21,0; Ш.-17,0 и 9,0; Пост. в 1938 г. из ГЭ

¹⁹Печной стенной угловой изразец, московское производство, вторая половина XVIII в.; глина, эмали трёх цветов, В.-21,0; Ш.-16,5, Пост. в 1938 г. (источник поступления не установлен)

²⁰Эмблемы и символы. М., 2000, №284.

²¹Инв.№ ФС-548; Глина, эмали трёх цветов; В.-22,0; Ш.-17,0

²²Сергеенко И.И. Об изразцах с «иероглифическими фигурами», эмблематами и о московском мастере Яне Флегнере // Коломенское. Материалы и исследования. Вып.5. Ч.1. М., 1993. С.57,65.

²³ Печной стенной изразец, московское производство, вторая половина XVIII в.; глина, эмали трёх цветов; на общей раме изразцов ФС-880-886 оттиснуто – «22330» (инв. № музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица); пост. в 1938 г. из ГЭ. До 1923-1930 гг. изразцы ФС-880-886 находились в собрании музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица (дата поступления неизвестна, заинвентаризированы по постановлению от 12 ноября 1912 г.); В.-28,0; Ш.-15,5

²⁴ Сергеенко И.И. Об изразцах с «иероглифическими фигурами», эмблематами и о московском мастере Яне Флегнере // Коломенское. Материалы и исследования. Вып.5. Ч.1. М., 1993. С.54.



ПРОСТРАНСТВО С ВЫХОДОМ В ВЕЧНОСТЬ...

“Если бы Бог держал в своей правой руке всю истину, а в левой только вечное стремление ее отыскать с условием, что при этом всегда будут неизбежные ошибки, и сказал бы мне: «Выбирай!» Я смиренно сказал бы: «Создатель! Отдай мне то, что находится в этой руке; абсолютная истина существует лишь для одного тебя”.

Лессинг, 1778 год

Икона – диалог мира о мире, наполнена тихим светом, золотое царство добра, живой поэзии духа, столетиями преображает мир, несет в себе чудеса и знамения, родник красоты человеческого преображения.

Почитание икон для России – не феномен массового сознания, а одна из составляющих русского архетипа. Храмовая декорация приходит к нам из Византии, где фреска и мозаика играют исключительную роль. Но развитие иконы, постепенное и уверенное, исторически складывает тип изображения. И это развитие обусловлено несколькими причинами. Икона проще по технологии, доступнее, дешевле, ближе, с ней возможен тесный контакт, нежели с монументальным образом, она учит вере, выполняя функции богословского текста. «Тот, кто видит в иконе только доску и краски, тот почти ничего не видит, кто видит в иконе красоту, тот видит много, но еще не все» – так говорит священник Александр Киселев. Чтобы понять икону, необходимо внутреннее сближение, не чисто пространственная близость, а сближение по существу, для которого определяющим будет и духовное созвучие, и эмоциональное состояние. Душа иконы открывается человеку с чистым сердцем, она начинает говорить с ним, помогая ему. Общее дыхание, дыхание ритма открывается, не только через графику линий, сочетаний цвета, воздушности образов, но и через внутреннее состояние художника, которое всегда равно прозрению. Это тот момент, когда художнику снятся откровения мира. Недаром говорят, что их образы явлены, они дали возможность обнаружить себя, открывая свой мир.

Тяготение к иконе – это эмоциональное стремление к идеалу, где уже само стремление есть не только сила познания, но и сила веры. Даже если есть опоздавшие, икона терпеливо ждет и хранит своё знание любви, света, добра. Её текст не просто ждет почитателей, это текст откровения, который доступен только устремленному человеку. Притча о десяти девах (гл.25 от Матфея).

«Тогда подобно будет Царствие небесное десяти девам, которые взяли святильники свои, вышли на встречу жениху. Из них было пять мудрых и пять неразумных. Неразумные взявши святильники свои, не взяли с собою масла. Мудрые же, вместе со святильниками своими, взяли масло в сосудах своих. И как жених замедлил, то задремали все и уснули. Но в полночь раздался крик:

«Вот жених идет, выходите навстречу ему». Тогда встали все девы и поправили святильники свои. Неразумные сказали мудрым: «Дайте нам вашего масла, потому что наши святильники гаснут». А мудрые отвечали: «Чтобы не хватило недостатка у нас и у вас, сходите к продающим и купите себе». Когда же пошли они покупать пришел жених, и готовые пошли с ним на брачный пир, и двери затворились. После приходят и прочие девы и говорят «Господи, господи, отвори нам». Он же сказал им в ответ: Истинно говорю вам: не знаю вас». Итак бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа в который придет сын Человеческий».

Погоня за иконами началась после второй мировой войны. Русские иконы стали предметом спекуляции, контрабанды, подделок. Торговля иконами - это попытка захлопнуть дверь в беспредельное, бесконечное, неисчислимое. Икона создается ограниченными средствами, доска и краски – такое малое число используется для того, чтобы выразить сущность абсолютного, все качества непознаваемого, тонких миров мироздания. Фантом денег и прагматизма поглощает человеческое общество, пожирает человеческие сердца. Даже когда их много, и их масса стремится к постоянному росту, при этом они постепенно обесцениваются. Измерить цену иконы в деньгах также невозможно, как невозможно измерить бесценное.

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал –
Истратил слишком много
Неистоцима только синева
Небесная, и милосердьё Бога.
А. Ахматова

Образ по-гречески – ейкон. Отсюда происходит и русское слово «икона», в просторечии икона это «образа». Но как мы различаем Слово и слова, так же следует различать Образ и образы, Образ иконы это образ звезды на горизонте русской живописи, и без понимания смысла Образа нам не понять и смысла иконы, ее места, ее роли, ее значения.

На иконах много символов. Чтобы легче можно было понять символическую природу священных изображений нужно понять, что икона строится по принципу текста, каждый элемент прочитывается как знак. Основные знаки иконописного языка – цвет, свет, жест, лик, пространство, время. Но процесс прочтения иконы не складывается из этих знаков, как из кубиков. Важен контекст, внутри которого один и тот же элемент (знак, символ) может иметь довольно широкий диапазон толкования. Опасно игнорирование контекста, выдергивание знака из живого организма, где он взаимодействует с другими знаками и символами. Понять, в каком из значений употреблен знак или символ, поможет контекст. В то же время контекст выстраивается из взаимодействия отдельных знаков. В свою очередь, икона также включена определенно в контекст, т.е. в литургию, в храмовое пространство. Вне этой среды икона не вполне понятна. Икона не

криптограмма, поэтому процесс ее прочтения не может заключаться в нахождении одноразового ключа; здесь необходимо длительное созерцание, в котором принимают участие и ум, и сердце.

Самым значительным по своеобразному решению моментом в иконописи является проблема «пространства-времени». При первом же взгляде на древнюю икону бросается в глаза, что иконописец, изображая святые лики и священные события, не руководствуется законами классической геометрии. Он сознательно отказывается от привычной для нас прямой перспективы и строит изображение согласно так называемой «обратной», выражая с ее помощью мир высшей духовной реальности, того внутреннего пространства, которое всегда с нами. Обратная перспектива втягивает нас в свою сокровищницу, бесконечность золотого сияния дня. Говорят, что не мы смотрим на икону, а икона смотрит на нас. Сам же художник-иконописец в отличие от светского художника не ставит себя мысленно в отчужденную позицию стороннего наблюдателя, он, наоборот, помещает себя как бы внутрь изображаемого пространства и изображает на плоскости доски мир, который открывается его взору со всех четырех сторон. Кроме того, он совмещает в один несколько временных моментов, показывая разноместность и разновременность изображаемых событий, при наличии объединяющего их сверхпространственного и сверхвременного смысла. Мир иконы предстает как бы прозрачным, обращенным к нам всеми своими золотыми гранями. Он открывается как видение. Тайнозритель Иоанн свидетельствует, что он видел «новое небо и новую землю» (Откр. 21:1). Обратная перспектива в иконе уводит наш мысленный взор из мира дольного в иной мир. Но поскольку этот таинственный мир не доступен нашему чувственному взору, а лишь мыслим, то зрительное выражение его – мнимо. Икона есть видимое невидимого, по слову святого Дионисия Ареопагита. Икона – это окно в горний мир Духа, или, точнее, – из мира Духа в наш мир. Поэтому мнимость и деформация иконописного изображения должны пониматься не как признак ирреальности изображаемого, но лишь как свидетельство его перехода в другую действительность. Следовательно, мир иконы по-своему реален и конкретен.

Художественное пространство иконы – это пространство бесконечности. В иконе, в отличие от картины, возможны все случаи построения пространства, искусство иконы не знает ограничений, из-за возможности, так называемой «обратной перспективы». Термин был предложен отцом Павлом Флоренским. Обратная перспектива выражается не только графически, символически её объясняет цвет.

Цвет – основа иконы. Он изображается на иконе, как бы тремя способами. Во-первых – это сам «фон» иконы. Заполняется он золотом, или же символическим цветом: золотистой охрой; красным - цветом пламени; зеленым – цвет жизни, как символ Святого Духа. Золото в системе христианской символики занимает особое место. Золото принесли волхвы родившемуся спасителю. Золото как самый драгоценный материал на земле служит выражением наиболее ценного в мире духа. Золотой фон, золотые нимбы вокруг головы Христа, золотой ассист на одеждах Богородицы и ангелов

служит выражением святости, соотносит к миру вечных ценностей. Икона не знает светотени, так как изображает мир абсолютного. Золотой фон, традиционно являющийся ярким примером идеографического пространства. Золотой фон символизирует собою беспредельное пространство и покой, где протяженность и длительность «сняты». Золотой фон – это символ «вечности», где пространство и время вышли за пределы всякого «начала и конца». Формально освобождаясь от линии горизонта, сводя ее в «точку», являющуюся центром произведения, художник добивается максимального соприкосновения миров, взаимопроникновения видимого и невидимого, земного и небесного. Золотой фон – это чистая идеограмма выражения пространства, понятого как безначальный и бесконечный покой.

Ещё в основе построения иконописного пространства лежит представление о сфере, как форме изначальной. С древнейших времен движение планет и звезд представлялось по кругу. Святитель Василий Великий, рассуждая о сотворении неба и земли, говорил: «кто описывал круг из средоточия и известным расстоянием, тот, без сомнения, начал его откуда-нибудь». Здесь святитель имел в виду то, что можно назвать сферической формой движения. При этом он указывал, что форма круга, неразрывно связанная со сферой, непременно должна иметь свое начало в Творце. По сути, те же мысли высказывал преподобный Максим Исповедник, объясняя сложное понятие «логосов». «Как некие творческие лучи “логос” расходятся от Божественного средоточия и снова собираются в нем». И в этом случае древний христианский богослов возвращается к теме Божественного в своей основе сферического движения и круга.

Цвет в иконе неразрывно связан со светом, цвет как таковой является результатом действия света. Икона пишется светом. Технология иконы предполагает определенные стадии работы, которые соответствуют наложению цветов от темного к светлому: например, постепенное высветление лика показывает действие божественного света, преображающего личность человека, выявляющего в нем свет. Свет и цвет определяют настроение иконы. Икона всегда радостна – это праздник, торжество, свидетельство победы. Само слово «Евангелие» переводится с греческого, как Благая, то есть радостная, весть. Основное содержание иконы - свет и любовь: свет, который приходит в мир.

Митрополит Вениамин (Федченков) в «Записках» об оптинском старце Нектарии вспоминал: «Помню изумительный вечер. Он сам заговорил о Фаворском свете: – Это такой свет, когда он появляется, все в комнате им полно, – и за зеркалом светло, и под диваном (батюшка при этом показал и на зеркало и на диван), и на столе каждая трещинка изнутри светится. В этом свете нет никакой тени; где (должна быть) тень – там смягченный свет». Средоточием света является лик, а на лике – глаза, «светильник тела – есть око...», (Мф. 6.22). Свет может струиться из глаз, заливая светом весь лик святого, как это было принято в византийских и русских иконах XIV века, или скользить острыми молниями, вспыхивающими из глаз, как это любили изображать новгородские и псковские мастера, а может лавинообразно

выливаться на лик, руки, одежды, любую поверхность, в образах Феофана Грека. Как бы то ни было – свет и есть «главный герой» иконы, свет составляет её жизнь. Икона «умирает» тогда, когда исчезает понятие о внутреннем свете, и он заменяется обычной живописной светотенью. «Цвет в живописи, – по словам св. Иоанна Дамаскина, – влечет к созерцанию и, как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в мою душу божественную славу».

Икона имеет два географических корня – древнеегипетский и древнеримский. В период Эллинистического Египта, после покорения его Александром Македонским, перестали создавать саркофаги, сохранявшие скульптурное сходство с покойным. У саркофагов нового образца на верхнюю крышку при погребении клали доску с изображением умершего. Это были всем известные фаюмские портреты, которые датируются I – III веком до н.э. и получили свое название от г. Фаюма в Египте, который в те времена являлся провинцией Римской империи. Особенность этих портретов заключалась в том, что на них как бы убиралась черта повседневности, увеличивался размер глаз, сглаживались морщины... Такие выразительные средства позволяли мысленно разговаривать с умершим. Древний Рим был весьма веротерпимым государством и гонения на христиан происходили всегда почти по недоразумению. Римские законы обязывали людей любого вероисповедания приносить жертвы статуе императора. Но христиане категорически отказывались это делать, мотивируя тем, что Бог один, и подвергались за это мученической смерти. Однако мучеников хоронили в катакомбах наравне со всеми гражданами, и их погребение всегда считалось куда более тяжким грехом, чем почитание статуи императора. Христиане по ночам собирались на могилах, поклонялись, выполняли культовые рисунки на стенах. Очень часто среди этих изображений встречается изображение рыбы, в этом был свой особый тайный смысл. Рыба, в переводе с греческого – ихтиос, такой рисунок понимался верующими, как аббревиатура фразы Иисус Христос сын божий, спаситель. Император Константин I сделал христианство государственной религией. В сер. III в. начался период иконоборчества, иконы были запрещены, но иконопочтение дошло до того, что их пришивали на одежду, брали как свидетелей при судебных разбирательствах, с них соскабливали краску и использовали в качестве лекарств. Рим иконоборчество не затронуло, икона превратилась в Библию для неграмотных, её стали писать свободно, превращая в светскую живопись. И хотя икона – это изображение божества, святых, событий св. Писания св. Предания, все-таки она творение человеческих рук, и как всякое человеческое творчество имеет образ-зеркало, отражающее Первообраз, достоверно изображая святой лик. И если итальянский художник свободен в выборе прототипа – и образы богородицы создавались с подходящих моделей художника. Иконописцу было сложнее, на иконе должен был быть обожженный человек, лишённый страстей, со снятым грехом. Мы знаем знаменитую легенду о запечатленном образе Христа на платке, когда он омыл лицо водой и вытер его платком, чем запечатлел свой нерушимый образ и отдал его. Возникшее изображение получило название Нерукотворный Спас. Когда платок принесли к царю, то Авгарий, коснувшись его, исцелился. Так

свершилось еще одно чудо. Платок – изображение замуровали в стену, и забыли про него, позже один из священнослужителей увидел во сне ангела, указавшего, где лежит Спас. Когда же тайник открыли, то от долгого лежания появился новый отпечаток Спаса на камне. Благодаря обретенной святине враги были изгнаны от стен города. Сейчас в Европе спасов насчитывается несколько десятков, наиболее достоверный хранится в Риме. Нерукотворный спас был знаменем русских воинов.

Хотя первые иконы напоминают позднеимперский портрет, они написаны энергично, пастозно в реалистической манере, чувственно. Самые ранние из них были найдены в монастыре св. Екатерины на Синае и относятся к V–VI векам. Как и было принято в античности, написаны в технике энкаустики. Стилистически они были близки фрескам Помпеи и Геркуланума. Фаюмский портрет некоторые исследователи склонны считать протоиконой. Они обладают удивительной силой, с них смотрят на нас выразительные лица с широко открытыми глазами. Этот погребальный портрет написан с целью удержать в памяти живых портретные черты близкого человека, ушедшего в иной мир. Фаюмский портрет всегда трагичен, икона же всегда свидетельство о жизни, её победе над смертью и пишется с точки зрения вечности. Лицо на иконе – это лик, суть иконы не расставание, а встреча. Лик в иконе самое главное. Огромные глаза «Ангела златые власы» – это глаза мира, «светильник души». Они всегда выделены – лик, глаза, руки пишутся в последнюю очередь. Руки говорят многое, тонкие вытянутые пальцы напоминают нам о пребывании духа, здесь не телесное начало западноевропейской живописи, а духовное. Тело бесплотное, невесомое. Хрупкость тела, вытянутые пропорции фигур апостолов, ангелов, как будто парящих напоминают нам о пребывании в божестве, это не немощь, а сила вечного духа. Тело – храм, и икона дает нам образ преображенного целомудренного человека.

Дано мне тело, что мне делать с ним –
Таким единым и таким моим?
За радость тихую дышать и жить
Кого скажите мне благодарить?

Осип Мандельштам

Реалистические образы людей прошлого гораздо чище и человечнее в сравнении с современными «имиджами» и «фэйсами», которые предлагает нам информационное постмодернистское общество. И в этом контексте, как никогда прежде, возрастает роль произведения любого вида визуального искусства, возвращающего первоначальный смысл не только понятиям добра и зла, но и эстетическим категориям прекрасного и безобразного. Современному нам «апокалипсическому человеку», стоящему вне церковной ограды и внутри её, нужна христианская картина как проповедь истинных ценностей и нужна православная икона как источник идеального пространства.

У входа в Эдем был поставлен ангел с огненным мечом. Подлинно священное неприкасаемо. Священное не может быть не опасным, оно должно

быть отделено от повседневного. И все-таки икона входит в музей, живет там как произведение искусства, и как произведение искусства мы рассмотрим её.

Вспомним о видах перспектив, которые мы знаем в истории искусств. На языке вечности говорило искусство египтян, оно было статичным, условным, плоским, где размер персонажа на изображении зависел от его значимости, знак имел идеологическое значение, его размер был очень важен. Рельефы и стенопись у индусов, мозаики и фрески у византийцев имеют то же идеографическое пространство. Обычная прямая перспектива для них совершенно неприемлема. Дома на изображениях средневековых художников имеют три плоскости. Когда же на смену Средневековью пришло Возрождение с его географическими открытиями, познанием человека и космоса, бесконечность, которая ранее понималась условно, начала становиться реальностью, и художники начали строить пространство картин по-новому, согласно теории прямой линейной перспективы, уходящего вдаль «тоннеля», затягивающего нас в свой мир, в точку спрессованного пространства. В эпоху барокко окончательно утвердился приоритет воздушной перспективы над линейной. Образ пространства, воспринятого как бесконечная, воздушно-световая среда, все более притягивал к себе внимание художников, и линейная перспектива перестала удовлетворять живописцев. Пластический образ пространства заменялся живописным. И уже в барочной живописи пространство стало осознаться беспредельной «средой». Такое представление о нем отражало начало процессов новой социализации и эстетизации пространства в стремительно меняющейся «картине мира». Создание образа бесконечного пространства и жажда его освоения обострило художественную интуицию европейской культуры. Элементы японского построения пространства ближе к компьютерному мышлению, мы видим плоскость с высоты птичьего полета, и одновременно с различных точек зрения, объемно, «барельефно». Знаменитая сферическая перспектива Петрова-Водкина, увеличивающая художественное пространство картины, подобно увеличенному небу у Тернера. Петров-Водкин приходит к своему пониманию сферичности, закругляя горизонт, он выпускает из-за его краев небесные просторы, и уже в них он помещает человека. Нечто подобное на свой манер проделывал Марк Шагал, отрывая человека от поверхности земли. Мы помним перспективу – раскачивающиеся «качели» Павла Кузнецова. Все эти виды перспектив есть одна «перцептивная» перспектива, зависящая от опыта воспринимающего субъекта. Перспектива – это не только некоторая форма, которая дисциплинирует отношение субъекта к воспринимаемому произведению, но и направляет движение энергии между наблюдателем и произведением. Многие рисовальщики начинают с того, что отделяют небо от земли, проводя линию горизонта, замечая при этом, что если расположить линию горизонта посередине картины, внимание зрителя опустится вниз, и наоборот, опуская линию горизонта к нижней части картины, зритель поднимает глаза к небу. Отсюда можно заметить, что до линии горизонта у нас получается прямая перспектива, а вблизи – обратная. Такова семантика традиционной перспективы. Попробуйте у античного портика отломить кусочек, что

произойдет? Он разрушится. В картине глаз, откидывая все лишнее, все время ищет точку опоры, на которой можно все сфокусировать, остановиться, найдя тот единственный знак, так называемый композиционный центр. Убирая лишние детали, можно прийти к пониманию содержания основного. Что происходит в абстрактной картине – глаз блуждает, не может сфокусироваться на главном, нет композиционного центра, все сдвинуто. Построение знаков не имеет преимущества. Все это частные случаи построения перцептивной перспективы.

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорье,
Под бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот
Или ангел разводит изредка свой крахмал;
Когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,
Помни: пространство, которому, кажется, ничего
Не нужно, на самом деле нуждается сильно
Во взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты.

Иосиф Бродский

Пилот или ангел, пытающийся установить критерий пустоты, постигающий пространство в силу самого своего существования, таков человек со своими наукой и искусством. И пусть самостоятельные художники придут к своим открытиям решения Колумба - перейдут за горизонты привычного, чтобы увидеть самим и показать всем другую землю, освещенную светом. Пусть они всегда будут в поисках новых пространств и новых творческих горизонтов.

Проблема творческого горизонта наиболее существенна в мироощущении современного человека, действующего в силу одухотворённости своего рассудка. Художник интересен нам и по тому, как он ощущает эту проблему. Как движется к осознанию собственного горизонта: по строгой траектории с постоянной скоростью, или облаком с непредсказуемо меняющейся геометрией; как бы то ни было, само творчество есть попытка осуществления мечты заглянуть за горизонт возможностей и рассказать об увиденном. Художник, собственно, есть переводчик невозможного на человеческий язык. Другое дело, что всякие переводы, как известно, грешат несовершенством, они не тождественны в выразительности оригинала, на них печать поисков воспроизведения подобия данной выразительности. Однако жажда увидеть невозможное заставляет человека наблюдающего всё дальше двигаться «в психологическую даль» к неведомому горизонту.

...Человеку всюду
мнится та перспектива, в которой он
пропадает из виду.

И. Бродский

Состояние, о котором говорит Бродский, известно рисовальщикам по выражению «и есть, и нет», когда речь идёт о некоей невидимой конструкции, присутствии которой, тем не менее, осязаемо, – она характеризует высшее соединение мастерства и художественной образности. Состояние «и есть, и нет» – некоторое приближение к нерукотворности в создании произведения, о нём мечтает каждый художник, оно дразнит своей близостью, напоминает недостижимую линию – горизонт мастерства. Заворожённость удаляющейся линией горизонта и нескончаемый путь, проделанный к ней, заставляет художника задуматься о природе своего стремления к невозможному. Всё упирается в главный вопрос - нелепый своим сочетанием безумия и красоты, а нельзя ли преодолеть «трение времени» и «рабство линии».

Не есть ли это взлёт? Не обессудь
за то, что в этой подлинной пустыне,
по плоскости, прокладывая путь,
я пользуюсь альтиметром гордыни.
Но впрямь, не различая впереди
конца и обнаруживши в бокале
лишь зеркальце своё, того гляди
отыщешь горизонт по вертикали.

И. Бродский

Добро нужно знать в лицо, исследовать, думать о нем. Как в современном искусстве постмодерна картина «умирает, но не сдаётся», так и икона зовет нас к себе как самая загадочная картина духа. Расшифровывая её, познавая её, мы видим, как она себя запечатлевает на плоскости, прорезая канал общения с другими культурами, обнаруживает себя в них. Иконопись со своим идеалом духовности и любви позволяет осмысливать жизнь на разломе метания между высоким и низменным, вечным и повседневным. Открывает глаза в мир добра, пространства, ведущего в вечность.



ВОЗВРАЩАЯ ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА А.О.НИКУЛИН (1878-1945)

Андрей Осипович Никулин, художник, педагог, деятель киноискусства – один из талантливых художников, имя которого волею судьбы на долгие годы постигло забвение. Началом формирования коллекции и возрождением имени художника послужило приобретение в 1959 году пейзажа «Катунь», только что созданным на рубеже 1958-1959 годов, Алтайским музеем изобразительных искусств (АМИИ до 1992 г., ныне Государственный художественный музей Алтайского края – ГХМАК). С этого момента началась целенаправленная работа сотрудников музея по поиску произведений художника-земляка.

Творчество А.О.Никулина выпало на конец XIX – начало XX века. Это время позже получило название «серебряного века» в истории русской культуры. Жизнь художника, как и вся эпоха рубежа веков, была наполнена напряженными поисками. Обладая характерным для «серебряного века» универсализмом, он создавал живописные произведения, эскизы театральных декораций и костюмов, проекты архитектурных памятников, оформлял художественно-публицистические и литературные журналы, выступал как писатель, философ и просветитель по вопросам искусства, этическим проблемам современности, писал музыку, последние 20 лет жизни посвятил новому виду искусства – кинематографу.

На сегодняшний день цельная коллекция живописных и графических работ А.О.Никулина, представляющая все этапы жизни художника в Санкт-Петербурге, Саратове, Барнауле, Новосибирске, Москве собрана в ГХМАК. Единичными работами творчество Никулина представлено в музеях Санкт-Петербурга, Москвы, Саратова, Вольска, Новосибирска, Томска, Новокузнецка.

Путь к овладению любимой профессией у Никулина был долгим и трудным. Родился Андрей Осипович Никулин 14 августа 1878 года в деревне Камыши, Давыдовской волости, Тобольской губернии, Курганского округа в небогатой семье. Любовь к рисованию обнаружилась с ранних лет. В детстве он копировал лубочные картинки, тер краски у иконописца в г. Кургане. Переехав с семьей в Барнаул, в 1891 г. поступил в Окружное Горное училище. Это было единственное учебное заведение в Барнауле, где преподавали рисунок. В училище он много работал с натуры. Очевидно, именно здесь зародилась та любовь к природе, верность которой он сохранил на протяжении всей жизни. Будучи студентом, одаренный юноша работал декоратором в местном театре. К этому периоду жизни относится работа из коллекции ГХМАК – «Избушка в лесу». На обороте холста рукой автора поставлена дата 1897 год. Это самая ранняя из известных произведений А.О.Никулина. Эту работу выполнил с натуры, обладает крепким рисунком, знанием перспективы.

В 1897 году в театре Народного дома г. Барнаула был поставлен спектакль, а среди состоятельных граждан распространен подписной лист.

Средства, собранные горожанами, позволили продолжить образование талантливому юноше в столице.

В 1898 году Никулин успешно сдал экзамены в Центральное училище технического рисования барона А.Л.Щтиглица в Санкт-Петербурге. Здесь он стал одним из лучших учеников и как победитель конкурсной выпускной работы в 1903 году получил право на пенсионерскую поездку по Европе. В 1903-1905 годы художник посетил Лемберг, Париж, Рим, Милан, Венецию, Флоренцию, Неаполь, о. Сицилию, о. Искию; последний год пребывания в Европе обучался в частной академии Р.Жульена в Париже.

В собрании ГХМАК хранятся 22 этюда, относящиеся к этому периоду жизни художника. Благодаря пенсионерским письмам-отчетам в училище, обнаруженным в архиве в Санкт-Петербурге, стало возможным установить географию поездки, точно датировать этюды, проанализировать художественную эволюцию приемов письма за последние два года ученичества в «столице» художественного образования – Париже¹.

Этюды «Остров Капри. Северная сторона», «Равенна. Церковный дворик», «Рим. Вход в Колизей», которые можно назвать самыми ранними, отличаются детальной точностью, скрупулезностью в передаче места пребывания. В этих ученических работах начинающий художник проявляет себя как замечательный видописец.

Часть пенсионерских этюдов обращают внимание появившимся легким, раскрепощенным, как бы небрежным письмом. Речь идет об этюдах «Вид на монастырь», «Этюд с гребцами», «Вид к о. Лидо». В технике их исполнения намечается сдвиг в сторону большего обобщения, детали уходят на второй план, молодой художник нащупывает приемы передачи действительности, созвучные собственным ощущениям от восприятия природы.

Продолжением этого поиска являются работы парижского цикла, где прослеживается стремление освоить приемы импрессионистического письма. Этюды «Французский город» «Французский город с церковью», «Париж. Бульвар с реки Сена», «Париж. Мост через Сену» художник выполняет в технике французского импрессионизма.

Осень 1904 г. – весну 1905 г. Никулин учился в Париже в частной Академии Р.Жульена. К этому времени относятся работы «Люксембургский бульвар», «Пристань». Художник пристально всматривается в окружающий мир, переходя от общих, панорамных видов к изображению фрагмента бытия. По-новому художником решаются задачи передачи трехмерного пространства на плоскости холста. Отказавшись от перспективного построения композиции, трехмерность пространства он передает с помощью свойств теплостыдности цвета, масштаба, расположения фигур и предметов на холсте. Предметы и фигуры в работах даны в профиль и фас, подчеркивая плоскость холста. Максимальной степени обобщения предметов почти до знака художник достигает в работах «Вечер. Закат», «Ущербная луна», «Луна поднимается».

Пенсионерские этюды позволяют проследить освоение художественных приемов, формирование собственного видения природы, своего живописного почерка. В короткий срок от студента-школяра, хорошо научившегося

копировать зримый, видимый мир, юноша идет по пути выражения собственных впечатлений от природы, свойственных импрессионизму, постимпрессионизму. Окидывая взглядом все художественное наследие, можно утверждать, что именно в это время была заложена тенденция, которая стала ведущей в творчестве Никулина – это преобладание декоративности в решении живописно-пластических задач.

Самыми творчески плодотворными в художественном плане для А.О.Никулина явились годы жизни в Саратове. Сюда, по приглашению, полученному еще в Париже, в 1906 году приехал молодой художник в качестве преподавателя Боголюбовского рисовального училища (БРУ) и занял место авторитетного педагога Коновалова В.В. Он был принят на должность преподавателя по классу рисования с гипсовых орнаментов, рисования пером и акварелью². Вскоре он стал одним из любимых преподавателей. В рукописной истории училища, освещающей события начала XX века значится следующее: «Боголюбовское рисовальное училище продолжало воспитывать кадры художников и дало в эти годы значительную группу талантливых художников. Этим оно было обязано, по существу, двум ведущим и авторитетным художникам-преподавателям училища – П.А.Троицкому и А.О.Никулину»³.

Много теплых слов в адрес Андрея Осиповича оставили ученики в своих воспоминаниях, как о человеке отзывчивом и задушевном, скромном и доброжелательном, интересующимся происходящими событиями, как в области искусства, так и в области науки. В преподавании он умел найти подход к каждому ученику. «Внимательно, с любовью относился к своим ученикам, изучая их и тем самым определял их творческие и технические способности, которые всеми силами старался развивать и углублять в порядке своих занятий... В некоторых случаях разрешал отдельным своим ученикам полную возможность и свободу, в порядке проверки, пробовать свои силы в технических и творческих исканиях. Такая наблюдательность с его стороны всегда подчеркивалась, и ученики чувствовали это положительное отношение». Спустя много лет после смерти Никулина его ученики с благодарностью вспоминали о тех уроках, профессиональных и человеческих, которые он дал им своим отношением к искусству, творчеству.

Никулин быстро и органично вошел в среду саратовской творческой интеллигенции. Кроме преподавательской деятельности он активно включился в общественную работу. Уже в 1908 году он стал одним из членов-учредителей Общества любителей изобразительного искусства (ОЛИИ), принимал участие в работе над декорациями и костюмами для постановок в городском театре, являлся членом литературно-художественного объединения «Многоугольник». Он полностью оформил два альбома «Многоугольника», литературно-публицистические сборники «Война и жизнь», «Искания», издаваемые в Саратове. Обложки, виньетки, иллюстрации к стихам, рассказам декоративны и выполнены в стиле модерн. В этих же сборниках он публиковал свои литературные труды: «Война и пластические искусства», «Философия как искусство», «Кужега-Таш», «На новые места» и др.

Саратовский период жизни художника связан с плодотворной творческой работой и активной выставочной деятельностью. В Саратове, Барнауле, Томске проходят его персональные выставки. Он представляет свои работы на совместных выставках в Санкт-Петербурге, Москве, Саратове с П.В.Кузнецовым, В.Э.Борисовым-Мусатовым, К.Ф.Богаевским, Н.П.Ульяновым, А.И.Куинджи, Л.В.Туржанским и т.д.

В Саратове Никулин близко сошелся с художником А.И.Савиновым, в доме матери которого он снимал квартиру. Их дом находился на берегу Волги. Об этом периоде рассказывает картина «Саратов. Двор художника Савинова». В работе превалирует конструктивное, рациональное начало в построении пространства и живописном строе. Вычленив сущностные качества предмета, его форму, художник отбрасывает все детали. Изображение строится на игре больших плоских цветных поверхностей: забора, крыш домов, хозяйственных построек, вытянувшихся вдоль берега Волги. По решению художественно-пластических задач к работе «Саратов. Двор художника Савинова» близок этюд «Саратов. Вечер».

Увлечение постимпрессионистическими приемами сохранилось у Никулина со времен пенсионерской поездки и прослеживается в этюдах саратовского периода «Холодный вечер», «Вечерний пейзаж», «Петроград. Последний луч», «Петроград. Митрофановская церковь», «Белокуриха. Пашни и пасека», «Чемал. Гроза», «Разлив Волги», «Над Волгой». Цветопись, отсутствие деталей, плотные корпусные мазки-плоскости, фиксирующие форму предметов, выявляя их суть, нахождение в пространстве – вот отличительные черты этих работ.

К этому же времени можно отнести еще несколько работ «Саратов. Осень». «Осенний день». В каждой из них художник находил что-то свое, выражая чувства и переживания, присущие моменту написания работы. Он не копировал натуру, а скорее преобразовывал ее, пропуская через призму личных впечатлений и переживаний, свойственных моменту.

В 1910-1911 годы в литературном объединении «Многоугольник» обсуждались произведения, элегические по своему настроению, выражающие грусть и меланхолию, тоску горожанина по природе. В этот период у Никулина появляются поэтические, лирические по настроению пейзажи с видами Волги. «Саратов. Берег Волги», «Весна на Волге», «Весна», «Разлив Волги» – одни из лучших произведений художника.

В работах можно проследить продолжение лирической линии русского пейзажа с задумчивым настроением, неярким колоритом. Тема Волжских просторов звучала в русском искусстве в произведениях А.К.Саврасова, Ф.А.Васильева, И.Е.Репина, И.И.Левитана, начиная со второй половины XIX века. Именно эту линию пейзажа продолжил Никулин в работах, посвященных Волге в начале 1910-х годов XX века.

Жизнь художника кроме Саратова была тесно связана с Сибирью. Даже живя в г. Саратове, он больше воспринимался как «алтайский» художник, особенно с того момента, когда в творчестве Никулина зазвучала тема заснеженных Алтайских гор, хрустально чистых бурных рек. Каждый год, на

время студенческих каникул, он отправлялся в г. Барнаул, где жила его многочисленная семья, братья и сестры, заботу о которых Андрей Осипович всегда делил с родителями. Часто на небольших этюдах появлялось изображение родного города, его окрестностей – «Окраины Барнаула», «Барнаул. Вечер», «Последние лучи. Барнаул», «Барнаул. Гроза над городом», «У Затона», «Столяр (Петя и Миша)», «Охотники на привале».

Критик Адрианов А.В. в 1908 году писал, анализируя работы Никулина: «Это реалист, но совершенно чуждый фотографирования, т.к. он исходит не от сюжета, не от копирования, а от закрепления на полотне ее красоты и характера. Его не занимает мысль, чтоб угодить и понравиться публике. Он любит явление, его красотой, всматривается в него и закрепляет на полотне переживаемое впечатление».

Летом 1909 года вместе с Г.И.Гуркиным, знакомство с которым состоялось еще в студенческие годы в Петербурге, Никулин впервые побывал в Горном Алтае. Именно с этого момента в его живописи появились произведения с изображением горных долин, рек, водопадов. Первые работы мало чем отличались от саратовских начала 1910 года. «Белокуриха во время лесного пожара», «Серый день. Село Белокуриха», «Дождь в горах», «Бичей. Лидино озеро», «Над облаками. На Бичее», «Тюдрала перед дождем», «Катунь с горы Ит-кая» – в этих натуральных этюдах художник, стремился точно передать особенности природы изображаемых мест. Он словно всматривался, прислушивался к новым ощущениям, стремясь зафиксировать их на холсте.

Величественная первозданная красота природы ожила перед зрителем в картинах «Гора Белуха с юга», «Над облаками. На Биче», «Река Чарыш», «Вечер. Вид на Белокуриху», «Горы Алтая», «Горный Алтай». По воспоминанию ученика Никулина Лякина Г.П., Игорь Грабарь, на одной из выставок, охарактеризовал А.О.Никулина как «замечательного художника, певца алтайских буреломов, влюбленного в свой край и отражающего его с большим мастерством и любовью».

С 1909 года Никулин постоянно бывал в Горном Алтае, принимал участие в путешествиях по глухим уголкам, где сохранялись нетронутые цивилизацией места с характерным для алтайцев укладом жизни. Алтай с первозданной природой, неспешной, но удивительно гармоничной жизнью людей, его населявших, поразил воображение художника.

Итогом таких экспедиций явились не только этюды, но и рассказ А.О.Никулина «Кужего-Таш. Из дорожных впечатлений». Впервые он был опубликован во втором альбоме журнала «Многоугольник» в 1915 году. В этом рассказе Никулин написал: «Какой ненужной и ничтожной показалась мне вся культура и города с каменными домами, электричеством и театрами, и даже любимая живопись, перед этой подавляющей своим величием природой».

Ночь, гроза, таинственные видения между сном и явью, в которых ожили картины далекого прошлого, участником и свидетелем которых явился автор – вот канва рассказа. Удивительно соответствует переданному эмоциональному состоянию картина «Алтай. Гроза на озере». Работа эмоциональна, декоративна по цвету. Нагромождение эффектных, словно живых облаков написано легко,

энергично. Произведение обусловлено временем, и отразило направление литературных и художественных исканий художника.

В пластическом искусстве эти искания идеального мироустройства отразились в одной известной сегодня работе «Белокуриха. Татарский лог». На залитой солнцем долине, в гармонии и согласии, под защитой величественных гор и под чистым небом неторопливо проходит жизнь людей. Маленький, чуть приметный человек не противопоставляет себя природе, а становится его неотъемлемой частью.

После Октябрьской революции 1917 года Никулин покидает Саратов и приезжает в Барнаул. Здесь Андрей Осипович начал руководить одной из художественных студий, становится одним из учредителей Алтайского художественного общества (АХО). Вместе с учениками он работал над наглядной агитацией, занимался оформлением праздников, шествий, проходящих в городе, участвовал в художественных выставках.

От больших панорамных видов Алтая художник вернулся к фрагментарной композиции. Его внимание сосредоточилось на игре солнечных рефлексов на поверхности огромных каменных глыб, о которые разбиваются хрустально чистые, пенящиеся и клокочущие потоки горных рек. «Камни на р. Белокурихе», «Камни на Кайсане», «Арасанский водопад», «Катунь», «Река Кумир. Бучило», «Пороги на реке Кумир» и т.д. Это позволило художнику насладиться радугой цвета с изумрудно-голубыми, фиолетовыми, сиреневыми, оранжевыми, охристыми, розовыми оттенками. Эмоциональное ощущение от живописи усилилось выбором композиции. Бурный поток реки все чаще направлялся прямо на зрителя. Сублимировав свои ощущения, художник от натуральных видов шел по пути создания собирательного образа Алтая. Эта задача была успешно выполнена в работе «Голубой Алтай». Сегодня она стала визитной карточкой художника.

Кроме исполинских камней внимание художника привлекли алтайские кедры. Свои ощущения от встречи со старым кедром художник описал в рассказе «Кужего-Таш»: «Вершина его склонилась к земле, расщепленная молнией. Зеленые ветви, как клочья оборванной ризы, нависли с одного боку как-то жалко и неряшливо...». Другое описание: «Вот бурей вырванный из земли корень громадного кедра, как чудовищный осьминог, судорожно вцепился своими щупальцами в вырванный вместе с ним из земли камень и ни за что не хочет расстаться с ним». В коллекции ГХМАК находятся две работы «Кедровый валежник», «Кедровый лес», где художник изобразительными средствами передал жизнь исполинских деревьев.

В 1923 году Никулина пригласили в г. Новосибирск руководить работой художников при подготовке Сельскохозяйственной выставки 1923-1924 года. Из воспоминаний близко знавших Никулина людей известно, что он часто обращался к жанру портрета. В студенческие годы – это давало возможность выжить, а позже он часто писал близких ему людей. На сегодняшний день работ, выполненных в этом жанре известно всего несколько – это «Женский портрет», «Портрет Г.И.Итыгина», графический портрет Б.М.Чеботарева, «Портрет Ани Кузнецовой». Два из них находятся в собрании ГХМАК. В

отличие от пейзажа, где художник стремился к обобщению образа, в портрете Никулин старался найти и показать, прежде всего, индивидуальные особенности модели.

В коллекции ГХМАК хранится «Женский портрет». Он запечатлел Лидию Дмитриевну Рудневу, человека удивительной судьбы. Получив великолепное домашнее образование, она окончила Тульскую фельдшерскую школу, Санкт-Петербургский повивальный институт, музыке обучалась в Париже. Увлечение театром сблизило ее с Сарой Бернар, а любовь к медицине и искусству – с врачом и писателем Викентием Вересаевым. Судьба забросила ее в Сибирь. В 1901 году она вышла замуж за Григория Дмитриевича Няшина, выпускника Московского университета, ставшего основоположником архивного дела на Алтае, значительной фигурой в развитии краеведения, пропаганде культурного наследия народов Сибири.

Перед нами представительница сибирской интеллигенции начала XX века. Строгий по цвету, немногочисленный по деталям, портрет раскрывает образ образованной, мягкой женщины. Особое внимание художник уделил лицу модели. Остановливаясь на индивидуальных чертах, акцент сделан на лучезарном взгляде, мягкой полуулыбке на лице. Любовь к национальному, народному отмечена небольшой деталью – домотканой накидкой на кресле и небольшим фрагментом ковра на стене с ярким народным орнаментом. Это, с одной стороны, гармонизирует цветовой строй картины, а с другой – играет важную роль в раскрытии образа. В отношении модели художник ставил задачу максимального правдоподобия, объективности, раскрытия внутреннего душевного мира через детали окружения, цвет. На портретах Никулина изображены люди, которых художник любил, восхищался и это особое отношение к ним прослеживается в работах. О никулинском отношении к людям вспоминал Б.М.Чеботарев: «В его натуре было много детской доверчивости, идущей от чистоты, он верил всем и искал в человеке только хорошее. Он был интересным собеседником, умел слушать и рассказывать».

С 1924 года Никулин жил в Москве и работал на кинофабрике «Совкино» (позже «Мосфильм»). Как художник-фонофик он участвовал в оформлении всех картин «Мосфильма» с 1924 по 1941 годы.

В предвоенные годы он много трудился над созданием «вариаций на архитектурные темы». Здесь художник давал волю своей фантазии. На полотнах возникали архитектурные ансамбли древних ацтеков «Город крылатого змея», храмы индусов «Индия», «Языческая Русь», «Рим», «Восток» и др. Работы из этого цикла почти не сохранились. В собрании музея хранится «Эскиз декорации на древнерусскую тему». А.О.Никулин создал великолепный реалистически правдоподобный тип внутреннего убранства русского деревянного терема. Изображение архитектурных резных элементов интерьера, орнаментальная роспись пронизаны дохристианской славянской символикой. В эскизе через многочисленные детали передан дух нации. Работа свидетельствует о тщательном погружении художником в эту тему.

Неизвестна судьба многочисленных созданных автором акварелей, в технике которой он был большим мастером. Об этом вспоминали художники,

знавшие Никулина, его ученики, отмечали критики. В 1926 году Д.Аранович, в статье по поводу выставки, писал: «А.О.Никулин примечателен как незаурядный акварелист; его “Отступление белых в Монголию”, “Партизаны”, “Одиночество” и “Проводы на войну” свидетельствуют о наличии у художника фантазии, способности к композиции и большой техники акварелиста». Г.Вьюшков, побывавший на выставке, вспоминает, что размер работы «Отступление белых в Монголию» был 2х3 метра. По воспоминаниям современников, Никулин очень много и быстро работал. Так, за время отпуска на Алтае он успевал написать около 300 этюдов, а за жизнь создал, по мнению его ближайшего друга Б.М.Чеботарева, не менее полутора тысяч картин. Судьба большей части работ не известна. Однако, учитывая факт активной выставочной деятельности Никулина, где продавалось большое количество произведений, много дарилось, выполнялось на заказ, то очевидно, что много работ на сегодняшний день остается в частных коллекциях в разных городах России и задача пополнения фондов новыми работами художника может быть успешно продолжена.

Никулин принимал активное участие в объединениях любителей изобразительного искусства в начале XX века в Саратове, Томске, Барнауле, являясь одним из членов-учредителей этих объединений; стоял у истоков создания Новосибирского союза художников в послереволюционный период; выдвигал и разрабатывал идею создания сибирского стиля в искусстве; принимал активное участие в открытии художественных школ в Томске, Барнауле, создавая возможность получения художественного образования в регионе, столь далеком от столицы. Так сложилось, что имя А.О.Никулина не стало хрестоматийным в истории русского искусства, более того, на долгие годы было забыто. Коллекция работ А.О.Никулина, собранная стараниями нескольких поколений музейных сотрудников, сегодня является гордостью коллекции музея. Это собрание позволяет вернуть в художественное историческое пространство художника, имя которого выпало из внимания искусствоведов, расширить и обогатить наши представления о многообразии и специфике художественного процесса в России рубежа XIX – XX веков.

Литература:

¹ Адрианов А.В. Художник А.О.Никулин. – Сибирская жизнь, Томск, 1908, 30 декабря, № 278

² Никулин А.О. Война и пластические искусства. – Литературно-публицистический сборник «Война и жизнь». – Саратов: типография «Сотрудник школы», 1905

³ Никулин А.О. Кажего-Таш – Литературно-публицистический сборник «Многоугольник», альбом III, Саратов, 1915

⁴ Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. – Ленинград, 1969, с. 235

⁵ Савельева Е.К.. Дабы возвысить образовательное дело юношества...(к истории художественного образования в Саратове) //Музейное дело и художественное образование: Материалы 3,4,5 Боголюбовских чтений.- Саратов: Издательство «Слово», 2000.-180с

⁶ Снитко Л.И. А.О.Никулин: Очерк жизни и творчества. – Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1969

⁷ Снитко Л.И. Первые художники Алтая. – Искусство, 1977, №12, 48-52 с.

⁸ Хроника художественной жизни Саратова.- Саратов: Издательство Саратовского университета, 1988, 116 с.

⁹ Хроника художественной жизни Томска 1909-1919 гг.: к 90-летию Томского общества любителей художеств (по материалам газеты «Сибирская жизнь». – Томск: Издательство Томского университета, 2000, 170 с.

Документальные источники:

10. Архив ГХМАК, ф. 4, р. 1, д. 16, с. 187-194, (Машинописная копия Архива киностудии «Мосфильм», Дело № 9, Опись № 1, 1945 год, Т. 9). Творческая автобиография А.О.Никулина для библиографического кабинета МОССХа.

11. Архив ГХМАК, ф. 4, р.1, д. 16, с 103. Тверитинов М.Е. А.О.Никулин. Воспоминания. Рукопись.

12. Архив ГХМАК, ф. 4, р.1, д. 16, с 81. Дементьев А.К. Воспоминания о художнике Никулине. Рукопись.

13. Архив ГХМАК, ф. 4, р.1, д. 16, с 39. Коровай Е.Л. Воспоминания о А.О.Никулине. Рукопись.

14. Архив ГХМАК, ф. 4, р.1, д. 16, с.1-11. Севастьянов И.Г. Воспоминания о художнике А.О. Рукопись от 16 мая 1968 г.

15. Архив ГХМАК, ф. 4, р.1, д. 16, с. 29-35. Вьюшков Г.И. Воспоминания. Рукопись. Сентябрь 1968 г.

16. Архив ГХМАК, ф. 4, р.1, д. 16. Лякин Т.П. Воспоминания. Рукопись.

17. Архив ГХМАК, ф. 4, р.1, д. 16, с 81. Мясников Г. Воспоминания о художнике Никулине. Рукопись.

18. Архив ГХМАК, ф. 4, р. 1, д. 16, с. 26-32. Чеботарев Б.М. Друг и учитель

19. РГАДА (Санкт-Петербург), ф. 790, оп. №1, д. 85, р. V- студенческие дела. ЦУТР им. барона Л.А.Штиглица. О приеме учащихся 1898-1899 учебный год

20. РГАДА (Санкт-Петербург), ф. 790, оп. № 1, д. 112, р. V- студенческие дела. ЦУТР им. барона Л.А.Штиглица. Переписка с заграничными пенсионерами.

21. РГАДА (Санкт-Петербург), ф. 790, оп. № 1, д. 235, р. VI.- Личный состав. Никулин А.О. О службе его в Боголюбовском училище. (1906-1912)



ЖЕНСКИЕ ПОРТРЕТЫ В РУССКОЙ НЕОКЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ 1910-Х ГОДОВ

Тема женских образов в живописи неисчерпаема. Каждая эпоха обладает своим представлением об идеале женственности и красоты, который в произведениях различных мастеров обретает своё уникальное воплощение. Начало XX века в этом отношении – особенный период: это время, когда философия Вл.Соловьёва, культ Вечной Женственности с его земным воплощением – Женственностью – оказали серьёзнейшее влияние на художественную жизнь России. К 1910-м годам представление о Прекрасной Даме обрело далёкие от возвышенного образа черты Незнакомки, но магия женственности продолжала волновать художников.

1910-е годы принесли с собой бурные перемены как в социальной, общественной, политической, так и в культурной жизни. Желая представить мироощущение человека около 1914 года, П.Валери обращается к образу принца Датского: европейский Гамлет «гнётся под тяжестью открытий и познаний, не в силах вырвать себя из этого не знающего границ действующего. Он думает, что скучно сызнова начинать минувшее, что безумно вечно стремиться к обновлению. Он колеблется между двумя безднами...¹» Этот мятущийся дух как нельзя более полно выразил себя в художественной жизни 1910-х годов, когда разнообразные течения возникали одно за другим, пересекаясь или сосуществуя параллельно, под аккомпанемент шумной полемики в прессе, скандальных заявлений и других артистических выступлений.

Неоклассика, которая в предшествующее десятилетие начала проникать в художественное сознание, в 1910-е годы заняла значительное место в исканиях художников. В «чистом» виде она более всего проявилась в архитектуре, в живописи же (а в нашем случае в портрете) – в творчестве В.Шухаева, А.Яковлева, К.Сомова, З.Серебряковой, Н.Радлова, но непрограммно неоклассические тенденции «завоёвывают» себе гораздо более широкое пространство – в произведениях К.Петрова-Водкина, Б.Кустодиева, Б.Григорьева, Н.Альтмана, В.Ходасевич. В литературе пока нет (и, наверно, оно вряд ли возможно) чёткого определения неоклассического портрета. Мы же определяем границы неоклассической портретной живописи, прежде всего, исходя из формальных характеристик произведения – пластическая выявленность, «скульптурность» формы, линейное начало и силуэтность, выверенность и уравновешенность композиции. Важной составляющей является ретроспективность образа, явная ориентация на классический прообраз (или прообразы).

Женский портрет – отражение своего времени. В нашей статье мы попытаемся рассмотреть его в нескольких аспектах, которые предлагает неоклассическая живопись 1910-х годов, ведь каждый образ – это целый мир, исполненный неисчислимых смыслов.

Один из самых красивых портретов этого времени – «Портрет Е.П.Носовой» К.Сомова (1911, ГТГ) – известной светской красавицы, дочери П.П.Рябушинского и жены богатого фабриканта В.В.Носова. Её портретировали самые известные мастера того времени – В.Серов, А.Головин, А.Голубкина, но именно у Сомова этот образ исполнен такой роскоши и великолепия.

Этот парадный портрет выполнен в духе репрезентативных дамских портретов первой половины – середины XIX века: модель в изящном туалете, занимающая большую часть картинного пространства, возвышается над зрителем (этому способствует точка зрения снизу). Величественная статика усиливается расположением фигуры анфас почти параллельно центральной оси холста, лишь едва заметное движение ног нарушает статуарность. Непроницаемая замкнутость выражения прекрасного лица довершает этот образ недостижимой красоты:

Всё в ней гармония, всё диво,
Всё выше мира и страстей...
(А.С.Пушкин. Красавица)

«Моя вторая модель гораздо интереснее первой [Г.Л.Гиршман] – у неё очень особенное лицо. Сидит она в белом атласном платье, украшенном чёрными кружевами и кораллами, оно от Ламановой, на шее у неё четыре жемчужные нитки, причёска умопомрачительная ...точно на голове какой-то громадный жук²». Далее и в следующем письме Сомов жалуется на своё неумение, на то, что платье её совершенное «мученье» и «ничего не выходит». Художника смущает не сложность личностной характеристики, но возможность утратить «драгоценность материала»³ фактурное многообразие тканей, меха, украшений, которое завораживает художника, отвечая его «органической потребности в предметах самого высокого достоинства».⁴ Богатство фактуры в сочетании с изысканно разыгранной партитурой цвета содержат в себе ту исключительность, единичность, что бесконечно притягивает взгляд. Подлинное наслаждение доставляет сочетание перламутрового блеска жемчуга и цвета карнации в «оправе» из кораллов и стекляруса на фоне светлого атласа; сине-жёлтый цвет подушки является своеобразным камертоном утончённой колористической гаммы портрета.

Образ созвучен женским портретам Энгра, Винтерхальтера, где идея заключена в красоте живописи и самой модели, её причастности высшему кругу общества, нежели в раскрытии характерных черт портретируемой. Такая портретная концепция – создание некоего наиндивидуального образа – отвечает классицистическому идеалу.

Она кругом себя взирает:
Ей нет соперниц, нет подруг;
Красавиц наших бледный круг
В её сиянье исчезает.

(А.С.Пушкин. Красавица)

Произведение было высоко оценено современниками: «...портрет Сомова с некоей Носовой – ... истинный шедевр! Так оно [произведение] проникновенно, сдержанно-благородно, мастерски законченно. Это не Левицкий и не Крамской, но что-то близкое по красоте к первому и по серьезности ко второму»⁵.

Светскому образу первой красавицы Москвы, хозяйки модного художественного салона может быть противопоставлена иная ипостась женственности, исполненная «милой ласковой прелести» (по выражению А.Бенуа) – знаменитый автопортрет З.Серебряковой «За туалетом» (1909, ГТГ). Художница оставалась в стороне от авангардных новаций в искусстве, которые не смогли повлиять на её художественные взгляды, основанные на глубоких знаниях истории искусства и тонком понимании предмета. Оказавшись вдали от художественного мира обеих столиц – в селе Нескучном – художница обрела мир образов, оказавшийся созвучным её мироощущению и устремлениям в искусстве.

Мотив зеркального отражения в картине волновал крупнейших художников самых разных эпох – Ван Эйка, Пармиджанино, Вермеера, Веласкеса – которые по-своему осмыслили и интерпретировали как его формальные возможности, так и некие сакральные смыслы, ибо «зеркало есть вывернутая действительность, отдельная Вселенная, прорезывающая нашу, существующая наперекор сознанию в одно и то же время, в одном и том же месте с ней»⁶.

Серебрякова изображает себя за обычным утренним занятием, и окружающая её обстановка становится равноправным слагаемым образа. Но предмет живописи – не реальная женщина в реальном интерьере («Я»), а её отражение, зеркальный двойник («Я в зеркале»). То пространство, где находится сама художница (обозначенное свечой в левом углу у зеркальной рамы), как бы включает в себя и пространство зрителя. Виртуозная игра пространствами (реальное, отражённое, картинное) лишает эту жанровую вещь одноплановости восприятия, разрушает формальную замкнутость холста.

Мотив причёсывающейся женщины вызывает в памяти пастели Э.Дега, но аналитический подход французского художника к модели, изображающего женщин за туалетом в неуклюжих, некрасивых позах (он как бы подглядывает за ними), в корне расходится с концепцией Серебряковой. Она пишет себя, молодую прелестную женщину, любующуюся своим отражением. 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. Пространство комнаты, залитое светом, написано широкой, свободной кистью (ещё больше подчёркивая пластическую выразительность фигуры): поблёскивают поверхностями кувшин и таз для умывания, а зеркало на стене отражает окно, покрытое изморозью. Сквозь эти узоры на стекле в комнату проникает ощущение солнечного морозного утра. В общей пастельной гамме

холста основное внимание зрителя фокусируется на самом плотном цвете – каштановых волос и карих глаз в «оправе» коричневой рамы. Лицо, руки, плечи написаны плотными, гладкими мазками, в других же частях холста, особенно в натюрморте, цвет положен более фактурно, «подвижно». Художница смотрит из зеркала-картины, как бы предлагая зрителю разделить её радостное настроение, рождённое сознанием собственной привлекательности и красоты бытия. Этот бесхитростный мотив, поданный так просто и искренне, но в то же время с мастерским владением приёмами старинной многослойной живописи, неожиданной свежей струёй ворвался в атмосферу художнических изысков 1910-х годов. «Автопортрет Серебряковой несомненно ... самая радостная вещь... Здесь полная непосредственность и простота: истинный художественный темперамент, что-то звонкое, молодое, смеющееся, солнечное и ясное, что-то абсолютно художественное⁷», – такую высокую оценку дал этому произведению А.Бенуа.

Этот милый мир, своеобразный бидермайер XX века – представление об идеале, земном, достижимом и близком, который в работах Серебряковой каждый раз представлен как бы с иной стороны: сознание своей женской привлекательности («За туалетом», «Портрет О.К.Лансере» (1910, Москва, част. собр.), радость материнства и гармония домашнего уюта («За завтраком», 1914, ГТГ) и, наконец, духовное и физическое совершенство героинь её крестьянской серии.

Серебряный век немыслим без образа поэтессы, неординарной женщины, соединения красоты и ума, Музы поэтов. Именно в это время вошли в русскую культуру такие понятия как «эмансипэ», «женщина-танго». Темы женской поэзии сплетались с темой женской судьбы: женщина сама писала о себе, без посредства мужчины, напрямую обращаясь к читателям.

Артистическая натура и необыкновенная внешность А.Ахматовой вдохновила целый ряд талантливейших художников, писателей, поэтов на создание её портретов. Одним из наиболее известных является холст Н.Альтмана (1914, ГРМ), очень популярный среди современников. «Я сразу узнала её, хотя до этого дня видела её только на портрете Натана Альтмана. Там она вся состояла из острых углов – углы колен, углы локтей, углы плеч и угол горбинки носа... Она была лучше, красивее и моложе. И это в первую минуту даже слегка разочаровало меня – ведь я привыкла восхищаться той, альтмановской Ахматовой⁸», – вспоминала об их первой встрече в 1918 году И.Одоевцева.

Портрет создан из всевозможных контрастов, порождённых соединением кубистических приёмов с классицистическими. Ещё издали взгляд зрителя притягивает звонкое сочетание синего и жёлтого. Подходя ближе, он различает знаменитый «надменный профиль» и как бы парящую фигуру Ахматовой (стул, на котором она сидит, лишь одной ножкой упирается в пол). Весь холст пронизан неким внутренним тектоническим движением: пол, стена имеют сложную кристаллическую структуру. В правой части холста стена обращается в другое пространственное измерение – фантастический пейзаж. Это классический образец кубистической живописи (как ни парадоксально это

звучит): деревья на первом плане словно сложены из огранённых ледяных глыб, заслоняющих зелёные геометрические объёмы на фоне кристаллического неба.

Ирреальная картина, словно вырастающая из плоскости стены, сообщает образу многогранность восприятия – здесь соединяются две реальности: та, в которой существует позирующая модель (элегантная молодая женщина в модном платье) и другая – поэтическое пространство, в котором рождается тонкая материя стиха, прозреваемая поэтом.

От пейзажа взгляд зрителя возвращается к фигуре. Зигзагообразный силуэт, положение ног, высоко поставленных на скамейку, диссонируют с классичностью величественной позы, профильным ракурсом головы, красиво сложенными руками. Художник в классической традиции необычайно внимателен к фактурному многообразию: блеск и невесомость синего шёлка оттеняет плотная ткань шали, которая своими «сезанновскими» складками образует подобие кресла для модели. Лицо, плечи и руки как бы «подправлены» кубизмом: заострённые грани, обозначающие линию носа, скул, ключиц, фаланг пальцев, холодный зеленовато-голубой оттенок карнации, корреспондирующий с цветовой гаммой фона, создают эффект филигранной законченности. Однако именно эта «отполированность» живописи (по выражению А.Эфроса) Альтмана идёт вразрез с самой природой кубизма.

В среде критиков портрет вызвал много споров. «Альтман сумел дать нечто всеобъемлющее: его портрет интересен и как явление стиля, и как психологический опыт, и, наконец, просто – как документ... При всём своём «кубизме» он сумел остаться реалистом, сделал крепкую, хорошо сколоченную вещь. Сходство дано не только внешнее, но и глубоко интимное⁹», – восторженно писал Э.Голлербах. В резком отзыве А.Эфроса главным талантом художника названо «хитрое умение размещать старые элементы на новый лад¹⁰», «всякую новизну превращать в традицию¹¹». В отличие от портретов «подлинных кубистов», портрет Альтмана «всегда похож на портретируемого, но всё это хитро, вкусно, умно приправлено сдвигом, разрывом, многоплановостью¹²».

Существуют противоречивые свидетельства того, как сама модель оценивала этот портрет.

Как в зеркало, глядела я тревожно
На серый холст, и с каждой неделей
Всё горше и страннее было сходство
Моё с моим изображеньем новым¹³, –

читаем в «Эпических мотивах» 1915 года. «Но чувствую, что Музы наши дружны», – заключает автор свои воспоминания о «милом художнике».

Со временем её мнение изменилось – «Автор [книги “Три поэта современной России” Л.И.Страховский] утверждает, что я была совершенно похожа на альтмановский портрет, но сама я в этом никогда не признавалась... Альтмановский портрет на сходство и не претендует: явная стилизация,

сравните с моими фотографиями того же времени¹⁴», – пишет со слов Ахматовой Л.К. Чуковская. «Снова повторила, что портрет Альтмана не любит, как всякую стилизацию в искусстве¹⁵», – свидетельствует более поздняя запись.

В 1915 году Лариса Рейснер, дочь профессора права, была ещё студенткой: героическая биография комиссара Балтфлота и необыкновенно насыщенная жизнь одной из самых ярких фигур первых лет Советской России были ещё впереди. Но и в середине 1910-х годов она уже была известна в художественных кругах благодаря своим стихам, оригинальности суждений и красоте, сводившей с ума поэтов. «Это была девушка лет восемнадцати, стройная, высокая, в скромном сером костюме английского покроя, в светлой блузке с галстуком, повязанным по-мужски. Плотные темноволосые косы тугим венчиком лежали вокруг её головы. В правильных словно точёных чертах её лица было что-то нерусское и надменно-холодное, а в глазах острое и чуть насмешливое. “Какая красавица!” – невольно подумалось всем в эту минуту,»¹⁶ – восторженно вспоминал Всеволод Вишневский о той, что явилась впоследствии прототипом «Оптимистической трагедии».

На В.Шухаева Лариса Рейснер произвела огромное впечатление прекрасной образованностью, определённой жизненной позицией. Решив портретировать её, художник избрал ренессансную форму портрета, чтобы создать образ современной Джоконды. «Портрет Ларисы Рейснер» (1915, Москва, Гос. лит. музей) явился одним из наиболее ярких воплощений неоклассической концепции Шухаева.

Портрет, исполненный на дереве, соединяет в себе черты итальянского Ренессанса и Северного Возрождения. Эта реминисценция была вдохновлена «Моной Лизой» и, возможно, женскими портретами последователей Леонардо: полуфигурная композиция сидящей на открытой террасе молодой женщины с видом на панорамный пейзаж на дальнем плане. Поворот в три четверти, полуобнажённая грудь, прекрасные руки, гладкая причёска с пробором посередине – всё это вызывает в памяти шедевр Леонардо. Однако в «Джоконде» формы трактованы мягко, обобщённо, Шухаев же выписывает детали туалета с большой тщательностью, жёсткий рисунок скал на дальнем плане и локальный колорит далеки от тончайшего sfumato да Винчи. В осанке Рейснер нет благородной величественности Моны Лизы: чуть сутулая фигура в бархатной блузе глубокого чёрного цвета трактована объёмно, массивная шея и крупные черты лица не соответствуют идеальному образу. Однако спокойный и ясный взгляд, направленный на зрителя, полный достоинства, пленительно прекрасные руки, держащие раскрытую книгу, очень тонко написанные в созвучии со звонким белым и плотным богатым чёрным цветом бархата создают образ, в котором соединились талант, воля и красота.

Модель сидит, положив руку на край парапета, внешняя сторона которого стилизована под картуш с надписью как в портретах старых итальянских мастеров. Интересно, что парапет находится не позади модели, а перед ней, таким образом, возникает резкий пространственный провал: в левом углу, где-то далеко внизу от позиции фигуры, виднеется силуэт лошади у водоёма. Пейзаж Шухаева фантастичен, но это не тихая таинственная гармония

Леонардо, а тектоническое движение земли, первозданный пейзаж – по всему пространству всполохи киноварно-красных, клубящиеся потоки жёлтых, оранжевых, сине-зелёных. Зигзагообразные силуэты гор, зелёный и тёмно-коричневый, прорезают небесную твердь, тлеющую золотистыми охрами. Лишь спокойная гладь реки неожиданным контрастом возникает в левом углу холста. Вновь полукружие над головой модели задаёт ритм и организует архитектуру холста, вместе с тем разграничивая пространство, в котором существует модель и картинное пространство в целом. Круглящемуся ритму линий пейзажа в «Джоконде» – одному из важнейших средств передачи душевного состояния модели – Шухаев противопоставляет резкие зигзагообразные линии гор, силуэты которых справа и слева от модели определяют композиционное равновесие масс.

В портрете Шухаева идеал женственности находит воплощение в опоэтизированном образе выдающейся современницы.

В творчестве В.Серова, одного из величайших русских портретистов XX века, к концу 1900-х годов отчётливо проявились неоклассические тенденции: появляются такие характерные произведения, как «Портрет Е.С.Карзинкиной», «А.М.Стааль», «Е.А.Балина», «О.К.Орлова».

Одной из любимых моделей художника была Г.Л.Гиршман, «увековеченная несколько раз» (по выражению И.Э.Габаря) в творчестве художника. «Угрюмый и не легко сходившийся с людьми, Валентин Александрович был очень расположен к ней, находя её умной, образованной, культурной, простой и скромной, без замашек богатых выскочек, и очень симпатичной. Она и была такой, её все любили, выгодно выделяя среди большинства «жён коллекционеров»¹⁷. Именно такая модель нужна была художнику, чтобы воплотить идеал гармонии, создать «чистейшей прелести чистейший образец».

В веках для художников существовало представление о совершенстве, которое было некоей точкой отсчёта, критерием и «мерой всех вещей». XIX век почти разрушил эту аксиому, но художники не единожды пытались вновь утвердить её. Как когда-то Энгр противопоставил «буре и натиску» романтической живописи строгую гармонию линий, создающих «единственное совершенство и единственную красоту¹⁸» формы, так и Серов в преддверии «адского потока “Бубновых валетов” и “Ослиных хвостов”¹⁹ утверждает «очищенное» совершенство своих последних работ. Увлечённость Энгром со всей ясностью проступает в «Портрете Г.Л.Гиршман» (1907, ГТГ) – можно сопоставить его с «Луизой Д’Оссонвиль» (1845, Нью-Йорк, Музей Фрик): то же положение модели в четвертном повороте, стоящей у трюмо и отражающейся в зеркале, вдоль которого выстроился ряд духов, шкатулок и статуэток, тот же разворот пространства по диагонали. Однако широкое письмо, исполненное темперой, цветовая гамма, построенная на сочетаниях чёрного, белого, серого и коричневого, сероватый оттенок лица возвращают нас в пространство 1900-х годов. Есть в портрете и перекличка с Веласкесом (перед которым Серов преклонялся всю жизнь) – в зеркале изображены несколько ракурсов

отражений модели и «автопортрет» самого художника (эффект, созданный вторым зеркалом, висевшим напротив).

В 1910 году Серов предложил Г.Л.Гиршман позировать для другого портрета («Теперь уж не под Энгра, а к самому Рафаэлю подберёмся²⁰»), эскиз которого был завершён год спустя (ГТГ, пастель на картоне). Необычный ракурс – вполоборота сзади – позволили художнику найти круглящийся ритм штрихов, заданный овалом листа: розовые, серые, зелёные, лиловые линии стремительно соскальзывают, сталкиваются и расходятся, появляются и исчезают, чередуясь с растушёвкой, создают порывистую живописность. Пульсирующий ритм штриха в одежде контрастирует с плавными движениями пастели в рисунке головы, трепетными, чистыми линиями, мягко положенными тенями в лице, нежно-голубым цветом тюрбана. Тонкие черты лица модели – прекрасная форма для идеального содержания – не свойственного для концепции Серова, искавшего характерного, «ошибку». Художник «выходит» за пределы индивидуальности, воплотив в одухотворённом облике своей модели образ Красоты, к которой неизменно стремится душа. «Чем я не Рафаэль, чем Вы не Мадонна», – шутил Серов над своим «коронным» портретом.

Выбор пяти женских портретов 1910-х годов, в которых проявились неоклассические тенденции этого времени, может показаться достаточно произвольным. Но мы всё же можем сделать некоторые выводы о том, какие представления о самой себе получила эпоха в этих образах. Все они изображают женщин утончённых, принадлежащих элитарному кругу, будь то властительницы дум или элегантные дамы высшего света. Неоклассические влияния сказались не только в пластических характеристиках (приоритете рисунка над живописью, «скульптурности» формы, локальном колорите, симметричной и уравновешенной композиции), программном следовании (более или менее явном) традиции старых мастеров, но и в самой концепции образа, когда художник в индивидуальном портрете человека сквозь личное прозревает идеальное. Портрет включает в себе идею воплощения образа-типа современницы, который порой сближается с идеалом Прекрасного.

Примечания

¹ П.Валери. Кризис духа. // П.Валери. Об искусстве. – М.: Искусство, 1976. – С.111.

² Из письма Сомова А.А.Михайловой от 22 января 1910 года. // К.А.Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. Сост. и автор вступ. ст. Ю.Н.Подкопаева и А.Н.Свешникова. – М.:Искусство, 1979. – С.106.

³ С.Яремич. К.А.Сомов. // К.А.Сомов. Письма. Дневники... - С.463.

⁴ Там же.

⁵ М.В.Нестеров. Письмо от 3 марта 1911г. // М.В.Нестеров. Письма. – Л.: Искусство, 1988. – С.244.

⁶ В.Я.Брюсов. В зеркале. // В.Я.Брюсов. Зеркало теней. – М.: Скорпион, 1912. – С.13.

⁷ А.Бенуа. Художественные письма. Выставка «Союза». // Цит. по В.П.Князева. З.Е.Серебрякова. – М.: Изобр. иск., 1979. – С.57.

⁸ И.Одоевцева. Избранное. – М.: Согласие, 1998. – С.543.

- ⁹ Цит. по М.Г.Эткинд. Н.Альтман. – М.: Сов.художник, 1971. – С.72.
- ¹⁰ А.Эфрос. Н.Альтман. // А.Эфрос. Профили. – М.:Федерация, 1930. – С.253.
- ¹¹ А.Эфрос. Ук.соч. – С.266.
- ¹² Там же.
- ¹³ А.Ахматова. Эпические мотивы. // А.Ахматова. Сочинения в 2 томах. Т.1. – М.: Цитадель, 1997. – С.159.
- ¹⁴ Л.К.Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. В 3 томах. Т.2. – М.: Согласие, 1997. – С.235.
- ¹⁵ Л.К.Чуковская. Ук. соч. – С.329.
- ¹⁶ Цит. по Ю.Безелянский. Лариса Рейснер. // Ю.Безелянский. Вера, Надежда, Любовь... Женские портреты. – М.: Астрель, 2006. – С.391.
- ¹⁷ И.Э.Грабарь. Моя жизнь. Автобиография. – М.-Л.: Искусство, 1937. – С.198.
- ¹⁸ Л.Вентури. Энгр. // Л.Вентури. Художники Нового времени. – М.: Изд. ин. лит., 1958. – С.46.
- ¹⁹ А.Бенуа. Трудно ли? // Речь, 1915, 12 апреля. Цит. по В.А.Легняшин. «Мир искусства» как мир искусства. Вступ. ст. к каталогу выставки «Мир искусства». К столетию выставки русских и финляндских художников 1898 года». – СПб: Palace Edition, 1998.- С.16.
- ²⁰ Г.Л.Гиршман. Мои воспоминания о В.А.Серове. // В.Серов в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. В 2 томах. – Л.: Художник РСФСР, 1971. – С.333.



ИЗ ПЛАМЕНИ ВЕКОВ
(Художественные особенности древнейших памятников Хакасии)

«Жить духом только в настоящем, в новом и новейшем – непереносимо и бессмысленно; духовная жизнь вообще делается возможной только через постоянную связь с былым, с историей, со стариной и с древностью».

Герман Гессе. По следам сна.

Предисловие

Каждому времени свойственно своё особое искусство, так же, как определённый уклад жизни. Поэтому, когда некоторые зрители и даже профессиональные искусствоведы высказывают мнение о том, что у первобытных народов искусства как такового не было вовсе, они глубоко заблуждаются. В ходе данной статьи мы сделаем попытку взглянуть на археологические древности Сибири, а точнее – Минусинской котловины, не только как на артефакты, по которым можно судить о быте и, в какой-то степени, о верованиях древних племён, населявших эти просторы. Мы постараемся постичь своеобразие красоты, скрытой от взгляда современного зрителя за пеленой прошедших тысячелетий.

Первобытное искусство ставит перед нами трудные задачи, решить которые возможно только с помощью тщательного анализа, учитывая особенности сознания людей столь отдалённых от нас веков.

Развитие Окуневской культуры прошло весьма длительный путь от возникновения до постепенного растворения в позднейших культурах. Так, в Окуневской культуре принято выделять «два этапа: ранний – конец первого - вторая четверть II тыс. до н.э. и поздний, охватывающий середину и третью четверть II тыс. до н.э.»¹

Сейчас открыто и изучено много Окуневских захоронений, инвентарь которых позволяет судить о погребальном обряде, об основных чертах материальной культуры, а, соответственно, даёт возможность приблизиться к пониманию мировоззрения древних жителей среднего течения Енисея. Миниатюрные костяные пластинки с аккуратно выгравированными изображениями женских голов, небольшие стержневидные каменные антропоморфные изображения, украшения и многие другие вещи из могил – всё это свидетельствует об определённой, выработанной не одним поколением мировоззренческой системе, а также о высоком развитии ремёсел и о художественном мастерстве окуневцев.

Самым же ярким явлением Окуневской культуры стоит признать каменные идолы «Минусинской Швейцарии». Монументальное искусство окуневских племён поражает многообразием форм, загадочностью,

причудливостью, фантастичностью образов и той естественной, живой гармонией, что выражается в органичной связи каждого памятника с окружающей средой. Отсутствие письменных источников лишает нас возможности узнать мифологию окуневцев, поэтому нельзя дать однозначной интерпретации образов персонажей произведений монументального искусства. Главная для художника задача – передать определённый сюжет, образ божества или предка – для нас остаётся неизвестной. Обращаясь к данным фольклора, этнографии, к типологическим параллелям, мы лишь на несколько шагов приближаемся к истине, а подчас и впадаем в заблуждения. Эстетическое содержание стел тоже не сразу открывается нам. До недавнего времени в «каменных бабах» исследователи признавали вообще лишь историко-этнографическую, но никак не художественную ценность. Теперь для нас, когда открыты и исследованы специалистами в разных областях науки многие древние цивилизации, очевиден факт априорного присутствия чувства прекрасного у художников всех исторических эпох.

Уместно в связи с этим привести слова Герберта Кюна: «При всей примитивности хозяйственных форм первобытных людей и всего образа жизни мир этих людей является отнюдь не примитивным, а лишь иначе воспринятым и пережитым в иных формах; искусство неотделимо от прочих проявлений духовной жизни, оно связано, сплетено тысячами нитей с жизнью, оно есть сама жизнь первобытных народов. Таким образом, мы должны рассматривать это искусство с совершенно новой точки зрения»². Так, сложная красота окуневских изваяний, скрытая то в плавных изогнутых, то в резких энергичных линиях гравированного рисунка, то в простых, грузных, то в динамичных фигурных силуэтах, кажется очевидной, но, в то же время, она беспрестанно ускользает от нас. Чтобы попытаться её уловить, необходимо подробно рассмотреть технику исполнения памятников, выявить основные изобразительные приёмы, используемые мастерами для воплощения тех или иных образов и передачи идей, а также тщательно проанализировать особенности понимания пространства окуневцами с учётом специфических историко-географических условий.

Многие из выделенных нами стел являются одними из самых совершенных окуневских произведений монументального искусства. Они наиболее полно представляют некое антропоморфизированное миксантропическое существо. Яркие образцы окуневского искусства: стела с озера Шира, Тазминская стела, «Бюрьский баран» и стела с озера Беле, а также изваяние из Уйбатского чаатаса, хранящееся в Государственном Эрмитаже. Их можно по праву отнести к окуневской классике. Именно в них в полной мере проявляется синкретический характер окуневского искусства, отображается пространственная Модель Мира.

Средства выразительности, частично применяемые мастерами в малой пластике, в гравировках на костяных пластинках, в петроглифах, приобретают в изваяниях необыкновенно насыщенное звучание, мощную силу эмоционального воздействия.

Часть 1. История изучения памятников Минусинской котловины

Самостоятельная окуневская археологическая культура была выделена Г.А.Максименковым в начале 1960-х годов, когда им был открыт могильник Черновая VIII.

Памятники Минусинской котловины, известные долгое время лишь местным жителям, открылись взору европейцев только во времена правления Петра I. Известна точная дата, от которой мы можем вести отсчёт изучения «каменных баб» Минусинской котловины – это 1722 год, когда датский учёный Даниил Готлиб Мессершмидт, приглашённый Петром I на службу, впервые раскопал и описал курган на берегу Енисея. Давая описание древних памятников, он ищет аналогии с обликом современного ему местного населения. Так он пишет об «Улуг хуртуях тас(ш)»: «Сзади, на спине, можно было увидеть спускающуюся чёрную косу, подобную тем, какие носят и до сего дня калмыцкие и татарские женщины»³. По-видимому, путешественника интересовали изваяния постольку, поскольку он находил в них черты сходства с местными жителями. Улуг хуртуях таш, служившая объектом поклонения «татар», воспринималась Д.Г.Мессершмидтом, европейцем, чей эстетический вкус, несомненно, был воспитан античностью, не более, чем истукан, закономерный элемент жизни инородцев, примечательный связью с их живой традицией. Наука о древностях, археология, только зарождалась, а о подходе к памятникам первобытных народов как к произведениям искусства ещё и не помышляли. Тогда не было и намёка даже на потребность классифицировать собранный материал, и указанию места находок не уделялось серьёзного внимания. Однако, вовсе не стоит винить этих исследователей в большей частью потребительском, нежели научном подходе к знакомству с историей, бытом и культурой сибирских народов. В их ошибках ощутима закономерная растерянность людей перед открывавшимся им неизвестным ранее миром с его особыми законами, традициями и богатым прошлым, которое ещё только предстояло изучить. И они стояли у самых истоков этого изучения.

Вторая половина XVIII века – новый шаг на пути знакомства с минусинскими древностями, ознаменовавшийся экспедицией Академии Наук, подготовленной под руководством М.В.Ломоносова, но осуществлённой уже после его смерти. Во главе экспедиции стояли П.С.Паллас и И.Г.Георги – немецкие учёные, приглашённые Екатериной II в Россию. В пятитомном труде П.С.Палласа «Путешествия по разным провинциям Российской империи», вобравшем обширный исторический и этнографический материал, отведено место описанию озера Шира и его окрестностей, где путешественник открыл древние изваяния и наблюдал камлания местных шаманов около них. Здесь он касается важного для последующих изысканий вопроса – о датировке стел с высеченными в камне «слепо разными человеческими рожами»⁴. П.С.Паллас высказывал предположение о том, что они, являясь неотъемлемой частью культуры современных минусинских «татар», созданы изначально другим народом, порождены иной культурной средой – поставлены «должно быть ещё гораздо прежде времён киргизских»⁵.

Подлинное систематическое исследование степей Енисея началось только с 1877 года, когда в Минусинске естествоиспытателем Н.М.Мартьяновым и Д.А.Клеменцем был открыт музей для сохранения и изучения растений, горных пород, предметов быта. Учёные вели археологические работы, в том числе сбор каменных изваяний. Их, как все другие экспонаты музея, Д.А.Клеменц стремится научно осмыслить и детально описать. Так, Д.А.Клеменц изучает изваяния с точки зрения исторической, этнографической, культовой их значимости. Делая попытку сопоставить изображения на стелах с фактами истории края, он обращается ко временам Чингисхана. (Современники Д.А.Клеменца, финский учёный Аспелин и академик В.В.Радлов, с ним не соглашались – они уже относили каменных баб к эпохе бронзы). Внимание Д.А.Клеменца привлекают в особенности высокие «шапки», увенчивающие изображения личин. Их прототип он видит в описанных путешественниками Плано Карпино и Чан Чунем средневековых монгольских шапках, сделанных из бересты и покрытых сверху фатой, что тогда носили замужние женщины. Художественные достоинства стел Д.А.Клеменц оценивает низко. Считая их надмогильными памятниками, он не находит необходимого в таком случае правдоподобного изображения умершего, и, поэтому, делает следующий вывод: «...художник только оббивал края плиты, стараясь придать им подобие живого существа и тем ограничивал свою попытку воспроизвести действительность. Эти силуэты доказывают, по нашему мнению, чисто местное происхождение Минусинских каменных баб»⁶.

Позднее к вопросу о семантике изваяний обращался на рубеже веков И.Г.Савенков, сменивший Н.М.Мартьянова на посту директора музея. Он определил, что бабы стоят на курганах разного времени, и попытался дать более полную интерпретацию сюжетов древних изображений, чем его предшественники. Для нас важно появление у И.Г.Савенкова отношения к этим памятникам, как к произведениям искусства. Изданная им книга так и называется «О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее».

Так, до XX века собственно известные памятники ещё не были отнесены к какой-либо определённой культуре; не было предпринято даже попытки установить последовательность развития древнеенисейских племён. Хронологическая схема, основанная на исследовании керамики и характера погребений, впервые была составлена С.А.Теплоуховым в 1920-е годы – он поместил окуневский тип керамики между материалами выделенных им афанасьевской и андроновской культур⁷. (Впоследствии, в 1947 году, М.Н.Комарова опубликовала материалы С.А.Теплоухова и выделила на их основе самостоятельный окуневский этап андроновской культуры). Огромный вклад в изучение минусинских изваяний внесли работы учеников С.А.Теплоухова – М.П.Грязнова и Е.Р.Шнейдера. Они пришли к выводу о вторичном использовании стел в тагарских курганах и в чаатас, чётко определили ареал распространения памятников («треугольник», вершины которого – улусы Усть Есь, Барбаков, село Кавказское), опубликовали пятьдесят пять памятников. Среди них лишь несколько были отнесены к надмогильным тюркским, а остальные – сначала к карасукской эпохе (XIII – VII

векам до н.э.), а затем – к андроновской. М.П.Грязнов в статье «Минусинские каменные бабы в связи с некоторыми новыми материалами» говорит о стелах, как о памятниках, связанных с культом предков и с тотемистическими представлениями. Он первым обращает внимание на миксантропичность стел и пытается дать объяснение этому явлению: «Здесь надо видеть не два разных культовых изображения, помещённых на одном камне, а одно, представляющее единый образ в двух лицах, образ предка-родоначальника»⁸. Несомненной заслугой М.П.Грязнова является его серьёзное отношение к анализу технического исполнения памятников, несмотря на то, что это первоначально ввело учёного в заблуждение, заставив датировать изваяния карасукским временем. Аккуратность шлифовки, ровность желобчатых линий послужили поводом думать, что для их создания необходимы были хорошие металлические орудия.

Потребность в стилистическом и в семантическом анализе стел возросла в 1950-е годы, когда свыше двадцати новых стел было свезено А.Н.Липским в Абаканский музей из степи. А.Н.Липский занижал датировку стел, ошибочно относя их к доафанасьевскому времени, то есть к эпохе неолита. Это ошибочное представление, тем не менее, дало учёному повод к проведению первых широких параллелей с мировой этнографией и археологией. Он сопоставляет личины на стелах с неолитическими петроглифами Сакачи Аляна на Амуре, выбитые в камне рисунки – с ритуальной раскраской тела эскимосами и индейцами, а сами стелы – с тотемными столбами Северной Америки. В отличие от М.П.Грязнова, А.Н.Липский связывал образы монументального искусства большей частью не с культом предков, а с почитанием «таг ээзи», то есть духа-покровителя определённой территории, хозяина места важного промысла или пастбища. Интересно осмысливал он гравированные рисунки на изваяниях. По его мнению, памятники «представляют молитву хозяину места, выраженную в рисунке»⁹. Придя к такому выводу А.Н.Липский поставил особенно важный для данной работы вопрос о тесной связи изобразительного и аудиального в культуре древнеенисейских племён, наиболее приемлемое разрешение которого даст уже в 1990-е годы М.Л.Подольский, определяя жанр памятников как «гимны, обретшие зримую форму»¹⁰.

Приблизиться к определению места монументальных памятников в жизни енисейских племён ранней бронзы позволило выделение самостоятельной окуневской культуры после раскопок Г.А.Максименковым в 1962-1963 годах могильника Черновая VIII. Окуневская культура была помещена между рядами афанасьевской и андроновской культур в разработанной ещё С.А.Теплоуховым и М.П.Грязновым хронологической схеме (таким образом, андроновская культура «омолодилась»; Э.Б.Вадецкая называет рубежным между окуневской и андроновской культурой – XIII век до н.э.)

А.А.Формозовым была сделана попытка выяснить, собственно, к какому виду искусства принадлежат художественные приёмы окуневцев (к скульптуре, к графике?), Н.В.Леонтьев уделяет внимание вопросам стилистики, но первым

всесторонним научным анализом окуневского монументального искусства является труд Э.Б.Вадецкой «Изваяния окуневской культуры». Автор обращается к проблеме условности традиционной терминологии и ставит вопрос о том, как правильно определить вид искусства, к которому относятся рассматриваемые произведения. Невозможно отрицать мнение А.А.Формозова о скульптурности стел, но, несомненно, права и Э.Б.Вадецкая, когда пишет, что «хотя на многих стелах контуром показаны шея, плечи либо руки, это не скульптуры и не человеческие фигуры..., поэтому их лишь условно можно назвать изваяниями»¹¹. Действительно, монументальное окуневское искусство не даёт нам ни чистой скульптуры, ни графической техники, но только в привычном современном понимании этих видов искусства. Линии рисунка, пластичность выпуклостей рельефа, суровая выразительность силуэтов – всё это образует некий синтез столь различных между собой, но одинаково работающих на раскрытие целостности определённого образа, художественных средств. Вот что приводит исследователей в растерянность, когда они хотят наиболее точно назвать предстоящий перед ними феномен – в итоге до сих пор приходится довольствоваться устоявшимися наименованиями («каменные бабы», стелы и плиты с личинами, изваяния), даже отдалённо не отражающими сути. Так, Э.Б.Вадецкая обращается к монументальным памятникам Минусинской котловины не только как к важным артефактам (ведь стелы не относятся к погребальному обряду, а, значит, освещают другие малоизученные стороны жизни и культуры окуневцев), но и с точки зрения их собственно художественной ценности. Она утверждает в почти трёхсотлетней истории изучения минусинских монументов новый подход. Вот его лаконичная формулировка: «Историческое значение стел в том, что они памятники древнего изобразительного искусства и духовной культуры, иным словом, в них отражено мировоззрение их создателей»¹².

Так или иначе, доказательства принадлежности стел к одной культуре и одновременности создания всех изображений на каждом памятнике открыли новые «просторы» для полемики относительно семантики изображений и заставили учёных серьёзно обратиться к вопросам совершенно иного, чем прежде, – искусствоведческого – характера: каким было пространственное восприятие окуневцев? С какой целью мастерами использовался определённый художественный приём? и в чём кроется эстетическая привлекательность, магнетизм этих образов, в которых, осознанно или бессознательно, нашло отражение изначально присущего всем художникам с самых древних времён чувство прекрасного?

Мифология носителей окуневской культуры дала тот сильный духовный импульс, который послужил мощным катализатором для расцвета пластического и графического искусства Минусинской котловины этого периода. Богатство же окуневской мифологии объективно объясняется синкретичностью её характера, сформировавшегося в результате того, что «мифологические представления древнейших скотоводов Южной Сибири (предположительно прототохаров) сплелись с мифологическими представлениями местного неолитического населения»¹³.

Значительный вклад в осмысление окуневских изваяний как произведений искусства внесён М.Л.Подольским. Его статья «Овладение бесконечностью» – это обширная собственно искусствоведческая статья, посвящённая изобразительному искусству окуневцев. Утверждая, что окуневский феномен «занимает определённое, только ему принадлежащее место в мировой истории искусства», М.Л.Подольский анализирует его в «широком историческом контексте»¹⁴, опираясь на теоретическую концепцию структуры художественного пространства, разработанную В.А.Фаворским.

Художественные особенности окуневских памятников проявились и в композиционных приёмах, и в самой технике исполнения, столь разнообразной по своим методам и потому лишаящей нас возможности отнести памятники к определённому виду искусства (рельеф? скульптура?!) В отношении мастеров к материалу ощутимы свойственные лишь этой культуре черты, во многом определяющие эстетическое (и, вероятно, скрытое от нас смысловое) содержание образов.

Часть II. Гармония и алгебра окуневского искусства. (Техника окуневского монументального искусства и её связь с художественным образом)

Техническое мастерство древних енисейских художников без преувеличения можно назвать виртуозным. Ведь даже такого опытного и наблюдательного учёного, как М.П.Грязнов, совершенство выгравированных линий, аккуратная шлифовка и выразительная рельефность ввели поначалу в серьёзное заблуждение; так что он датировал каменные бабы карасукским временем, считая необходимым условием для их изготовления наличие металлических орудий. Но, как сам М.П.Грязнов впоследствии признал, изображения на изваяниях «отнюдь не высечены металлическими или какими-либо режущими инструментами, а выбиты каменными ударными орудиями»¹⁵. Действительно, при всей скудности имевшихся в распоряжении окуневцев инструментов, им удалось сочетать в одном произведении рельеф, элементы пластики, тонкую гравировку. Стоит заметить, что ни одна из перечисленных техник не превалирует над другой, а составляет с остальными единое целое.

Личины на рассматриваемых стелах часто выполнены в выпуклом рельефе. На каждом памятнике рельеф этот разной глубины, но вряд ли уместно в данном случае говорить о барельефе и горельефе. Для того чтобы применять данные термины, во-первых, надо решить – имеется ли, собственно, у личины объём, каков он, во-вторых – на какую долю этого объёма выступает вперёд личина по отношению к фону. Признать самостоятельную объёмность личины – значит утверждать, будто личина – это, по-сути, единственный активный элемент памятника, а сама стела со всеми остальными её частями – пассивный фон. Однако, это не так! А, следовательно, личина не обладает своим собственным объёмом, и, учитывая её место в композиции, является лишь дополнительным объёмом по отношению к основному, то есть ко всему камню-телу. Личину мы даже не имеем права назвать рельефом в полном

смысле этого слова. Ведь рельеф – самостоятельный вид пластического искусства. Используется здесь рельеф не как вид искусства, а как технический приём. Называя личину рельефной, стоит иметь в виду лишь её *свойство, признак, а не принадлежность* к искусству рельефа.

Так, личины изваяний обладают разной степенью рельефности. Лики идолов с Уйбатского чаатаса, из междуречья рек Нени и Уйбата, из степи близ улуса Кутень-Булук, улуса Палганова, с озера Беле определённо можно назвать рельефными, потому что во всех пяти случаях очевидно изменение силуэтной линии, выпуклость, ограниченная пределами основного объёма. В каждой из этих личин приём выпуклого рельефа применён с разными целями, что указывает на отсутствие канонической схемы и на ярко выраженную индивидуальность окуневских художников при решении технических задач. У личин стел из Уйбатского чаатаса и из междуречья рек Уйбат и Нень с поразительной пластичностью выполнена моделировка носа, что придаёт памятникам ту реалистичность (это при всей фантастичности образа в целом), которую следует рассматривать не как попытку скопировать натуральный человеческий нос, но как желание передать ощущение жизненной энергии, наделяющей камень. Из мифов сибирских народов известно, что определённые органы чувств ассоциируются со вместилищем жизни. Например, «у нганасан всё живое обозначалось, как имеющее горло или имеющее глаза»¹⁶. Исходя из принципа конвергентности развития мифологии, можно предположить, что окуневский мастер, выделяя из общего объёма определённый орган, наделял глыбу душой. Для исполнившего стелу с озера Беле окуневца таким органом, по-видимому, был не только нос, но и глаза. Зрачок личины играет важную роль в силуэте – он служит своеобразным ритмическим акцентом, так как при восприятии стелы в трёх четвертном повороте зрачок кажется точкой пересечения дуги, что идёт к нему от верхней грани, и дуги, соединяющей зрачок и поперечную полосу, а затем переходящей в силуэтную линию каменного тела. Интересно обратить внимание и на глаза плоского зооморфного нагрудника – они тоже выпуклые и усиливают ритмическую выразительность силуэта. Действительно, безупречное владение техникой рельефа даёт повод говорить об эмоциональной выразительности личины, а точнее – лица, проникнутого скорбной сосредоточенностью и гневностью, затаившейся в резких складках на лбу.

У стелы из окрестностей улуса Кутень-Булук рельефно выделена средняя часть личины; как таковая пластическая моделировка органов чувств отсутствует. Но это вовсе не значит, что стела недоделана или сделана недостаточно старательно. Вся выразительность её заключена в гравировке, а рельефность – вспомогательный приём, придающий силуэту камня большую плавность. Вообще, многие из окуневских личин решены подобным образом – овал лица выделен рельефом, а детали проработаны графически. Автор этой личины просто, как искусный ремесленник, и выразительно, как истинный художник, создал с помощью рельефа наиболее удобную и композиционно оправданную поверхность для нанесения на неё врезанных линий. Он явно больше тяготел к графике, чем к пластике, но в чувстве ритма силуэтной линии

и целостности объёма он не уступает тем мастерам, что создали знаменитого Усть-Бюрского барана и ставшую своеобразным символом окуневского монументального искусства Ширинскую бабу.

Рассматривая памятники с реки Есь, с озера Шира и из окрестностей станции Усть-Бурь, стоит обратить внимание на особую рельефность отдельных элементов, приближающую их к произведениям искусства скульптуры. Не секрет, что окуневцы были хорошо знакомы со скульптурой – наглядным доказательством являются образы малой пластики из погребального инвентаря, например, изображение фантастического хищника на рукояти костяного жезла из могильника Черновая VIII. Но мастера не воспринимали скульптуру так, как сейчас мы её понимаем, апеллируя, в основном, к опыту как античной, так и вообще европейской цивилизации. Скульптура не была для окуневцев полноценным видом искусства, когда надо было создать монументальный образ, а подобно рельефу сводилась к техническому приёму. Поэтому, окуневские памятники по идее неправильно называть *изваяниями*. Собственно *ваянию* здесь отведена весьма пассивная роль – те функции, что обычно выполняет скульптура, возложены на гравированный рисунок. Это и вводит современного зрителя в заблуждения. То, что привыкли мы ждать от скульптуры, именно *требование рассмотрения статуи с разных точек зрения*, предоставляет нам гравировка. Когда мы обходим окуневскую стелу, то следим не за соотношением пластических масс, а за рисунком, раскрывающим разные ипостаси божества. Но рассмотреть рисунок внимательно можно только вблизи. Учитывая ритуальную функцию памятника, такое решение представляется наиболее рациональным. Однако, очевидное богатство окуневской мифологии указывает на то, что перед нами не просто объект культа, но зримое воплощение некой мифологической (космогонической, возможно) идеи, или же зоантропоморфной Модели Мира. В таком случае стела должна восприниматься наделённой жизнью, полной энергии с любого расстояния. Не будет натяжкой предположить, что именно в этих целях окуневцы использовали скульптурность как наиболее эффективный способ утверждения в пространстве значимых элементов объёма. Сам же объём каменного монолита трудно назвать скульптурным, потому что его трёхмерность не обязывает к обходу; созерцая стелу издали, мы видим абстрактную форму, *выразительную* по своей стихийности, динамике ритма, но *не выражающую* (даже не намекающую на выражение!) образа памятника в целом. Окуневский образ словно не может уместиться в пределах монолита и моделирует вне зависимости от него своё собственное пространство. Так, окуневцы не создавали монументальных изваяний в прямом смысле не потому, что не умели: сложность мифологического персонажа не позволяла мастерам ограничиваться рамками одного вида искусства, а заставляла обращаться к целому комплексу техник и приёмов.

Техника скульптуры мастерски применена там, где нужно было создать активную пластическую поверхность для наибольшей выразительности многоипостасного существа. Не было для окуневцев тайной, что активность пластической формы тесно связана со способностью выражать действие,

движение и утверждать в окружающем пространстве определённый объект. Неудивительно поэтому, что необходимость в скульптурности возникала там, где имелось несколько личин. Все личины, таким образом, наделены мастером собственным «правом на пространство». Здесь проявилось мышление, неразрывно связанное с иерархичностью устройства древнего общества и, вероятно, с неизвестной нам иерархией окуневского пантеона. Действительно, являясь частью одного сложного организма, каждая личина, тем не менее, обладает своей областью действия, не вступая в противоречие с другой. Особенно ясно это прослеживается на примере стелы близ улуса Таштып. Нижняя рельефная личина «одушевляет» менее активную нижнюю часть камня, а верхняя личина поистине скульптурна – она является трёхмерным завершением памятника; можно сказать, что здесь перед нами не личина, а голова изваяния. Сам же объём глыбы песчаника воспринимается как изображение тела-оболочки, из которой душа (из этнографии известно, что у многих народов вместилищем души считалась именно голова) словно выглядывает, устремляясь в окружающий мир. Пластически моделированная голова как бы придаёт образу памятника в целом экстравертный характер, что, скорее всего, имеет связь с конкретным ритуальным смыслом. Стелы с рельефными личинами кажутся замкнутыми в себе, суровыми, у них сдвинутые брови, резкие горизонтальные линии на лице, а стела из окрестностей села Таштып словно наделена выражением сострадания. Широко открытые глаза, обрамлённые плавными дугами бровей, излучают сочувствие, и создаётся ощущение, что наклонённая голова вечно внимает молитвам.

Если стелу из окрестностей Таштыпа венчает голова антропоморфного облика, то Усть-Бюрская стела завершается головой барана, тоже наклонённой вперёд. Особая сложность представленного существа привела мастера к созданию скульптурного завершения, которое позволило занять изображению своё место в общей объёмно-пространственной структуре, и, по-видимому, в структуре семантической. Исследователи склонны относить барана к сфере верхнего мира в контексте вертикальной Модели Мира скотоводческих племён. Известным фактом является то, что в традиционном башкирском, а так же монгольском орнаменте в виде рогов барана (угалзы) скрыта солярная символика, ассоциирующаяся с полнотой жизни, с процветанием. Не совсем так понималось это животное окуневцами. Вероятно, многое здесь построено на ассоциативных связях, свойственных любому мифологическому мышлению. Баран вряд ли наделялся солярной либо лунарной природой, но вполне мог олицетворять небо вообще. Серповидные рога, знак-индекс барана, вероятно, не солярный и не лунарный, а просто небесный символ для окуневцев. Любопытно мнение Ю.Н.Есина, исследовавшего символическое значение дуги в окуневской знаковой системе на примере антропоморфных личин: «дуга является символом неба, но передаёт нижнюю границу верхнего мира и, возможно, происходит от его образа в виде нависающей дождевой тучи»¹⁷. Техника скульптуры в данном случае её применения могла служить для того, чтобы подчеркнуть значимость небесного зверя, выделив для него особое пространство в пределах общего объёма. Так или иначе, мастерская

моделировка морды барана свидетельствует о наблюдательности окуневского мастера, о глубоком знании природы, которое он применял лишь там, где видел в этом необходимость.

Интересной в техническом отношении является стела, найденная на ровном месте в степи близ улуса Тазмин. Её можно назвать исключением из выведенного ранее правила о том, что окуневцы совмещали в монументальном памятнике приёмы скульптуры, рельефа и гравированного рисунка, но не выделяли ни одной из этих техник в самостоятельное искусство. Здесь мы сталкиваемся с полностью гравированным изображением. Причём, не на узкой, как обычно, а на широкой грани гранитной плиты. Все гравированные линии разной глубины и ширины. Выполненные с помощью выбивки с последующей шлифовкой они, скорее всего, покрывались охрой. Трудно с определённой уверенностью говорить, почему мастер Тазминской стелы не обратился к рельефной и к скульптурной технике. Вероятно, в этом существенную роль сыграли не столько определённые требования культа, сколько индивидуальное восприятие художником доподлинно неизвестного нам сюжета либо образа. Здесь воспроизведена узнаваемая схема – основная личина с поперечными полосами, сложной формы нагрудник с ещё более фантастической личиной. Образ демонического существа так же, как на уже рассмотренных стелах воспроизводил, скорее всего, мифологический сюжет, базирующийся на антропоморфной Модели Мира.

В окуневском искусстве нет канонов, его нельзя назвать традиционным в полном смысле. Ценился окуневцами творческий поиск, самостоятельность решения задачи передать с помощью художественных приёмов сложной умозрительной мифологической идеи. Собственно, для окуневцев с их богатыми мифологическими представлениями, миф не был поэтическим отображением окружающего мира или шифром каких-то абстрактных понятий, а являлся самой реальностью, очевидной и неоспоримой. Так, на примере ярко индивидуального технического исполнения Тазминской стелы, можно предположить, кем по отношению к своему произведению и по отношению к окружающему миру ощущал себя художник. Известное окуневцам содержание мифов и значение образов персонажей не иллюстрировалось мастером, а *одушевлялось*, являлось в мир не в вербальной, а в визуальной форме. Согласно теории М.И.Стеблин-Каменского, можно увидеть здесь «архаический тип авторства – это осознание себя творцом только формы своего произведения, но не содержания»¹⁸. Однако, окуневский творец лишь отчасти соответствует этому типу. По-своему моделируя форму, он мог вполне и содержание интерпретировать сообразно своей творческой интуиции. Вполне вероятно, что требовавшееся от мастера личностное переживание мифологического образа и необходимая зрителю ответная напряжённая духовно-эмоциональная работа, были неотъемлемыми частями ритуального действия. Так или иначе, по верному утверждению М.Л.Подольского, «высокий пафос, которым проникнуто всё окуневское искусство – пафос творения»¹⁹.

Автор Тазминской стелы по своему творческому складу был истинным графиком и, возможно, большей частью занимался не исполнением ритуальных

изваяний, а изготовлением изображений на плитах, что археологи обнаруживают внутри окуневских могил. Для этих плит как нельзя лучше подходил именно гравированный рисунок с его способностью при помощи плавных выющихся линий, как бы накинутах сверху на плоскость камня, создавать бестелесные, словно иллюзорные образы, несомненно связанные с представлениями о душе, или, точнее, той жизненной нематериальной субстанции, что типологически подобна монгольскому «сульдэ». На Тазминской стеле, не имеющей отношения к погребальному обряду, мастер, привыкший, очевидно, именно к работе с оформлением могильных плит, использовал привычную ему технику и мыслил близкими ему категориями. Скорее всего, в образе божества ему было интересно подчеркнуть спиритуалистическую сторону. Поэтому он не моделирует объём, не заботится о силуэте стелы. Гранитная глыба для художника здесь – один из многих объектов окружающего материального мира, служащий фоном для появившегося вдруг бестелесного духа (божества), чьё существование ни в коей степени не зависит от материи. В полной мере выразить суть такого образа под силу только графике, главная отличительная черта которой по И.Г.Сапегу, – «более опосредованная и тем самым косвенная связь с реальными формами»²⁰. Мастерски нанесённый графический рисунок визуально кажется абстрагированным от плоскости, а само изображение напоминает отражение, вот-вот готовое исчезнуть. Так, на примере исполнения Тазминской стелы, мы ещё раз убеждаемся в том, что любой технический приём, используемый окуневским творцом, одновременно является и мощным средством художественной выразительности. И если в современном понимании графика – вид искусства с определёнными законами и чертами, то для тазминского мастера она – привычный творческий метод, способ дать необходимую и наиболее точную характеристику образа.

Наиболее оригинальным и выразительным примером использования приёмов скульптуры в совокупности с графическим рисунком стоит признать стелу с озера Ши́ра. Завершает её объёмно решённая небольшая личина реалистического характера. Не верится на первый взгляд, что и фантастического зверя, и похожее на колдовскую маску лицо существа, и это чуть ли ни портретное лицо делал один и тот же мастер и в рамках одного и того же памятника и образа. Поражает в верхнем изображении тонкость, изящество светотеневой моделировки индивидуальных черт: широкий овал лица с выступающими скулами, небольшой нос, силуэт которого плавно переходит в массивную линию надбровных дуг. Заметим, что подобный метод изображения, когда линия бровей переходит в линию носа у окуневцев применяется, в основном, в малой пластике, например, в стеатитовых головках из Черновой VIII. Можно предположить, что поводом к развитию скульптурной техники в монументальном искусстве послужил богатый ремесленный опыт в области именно массового изготовления этих миниатюрных произведений, вызванного культовой необходимостью. Из известных нам монументальных памятников по мастерству именно реалистической передачи внешнего облика с верхним изображением Ширинской стелы сравнима лишь Кыс-Таш, девушкака-

камень, с её утончёнными хрупкими чертами. Но юная красавица эпохи бронзы Кыс-Таш предстаёт на каменной плите из Минусинского музея в рельефе, а завершение стелы с озера Шира представляет собою подлинно скульптурное произведение. Возникает вопрос, на каком основании можно назвать это лицо скульптурным, а не выполненным в высоком рельефе, ведь оно практически никак не вычленяется из основного объёма? Все эти сомнения сводятся на нет при рассмотрении стелы с разных точек зрения. В фас лицо наделено выражением одухотворённой сосредоточенности: полные губы напряжены и тревожно приоткрыты, а залегающая в уголках глаз тень от надбровных дуг придаёт дополнительную экспрессивность. При рассмотрении в трёх четвертном повороте обнаруживается характерный для окуневского антропологического типа скошенный лоб, а массивный подбородок, кажущийся чуть приподнятым, слегка нахмуренные брови, пластичность очертаний в целом придают в этом ракурсе лицу лёгкий оттенок лиричности. И всё это достигнуто именно грамотной объёмной моделировкой! Так, перед нами предстаёт уникальное в своём роде портретное творение окуневского мастера, органично включённое в образ демонического существа. Но этим мастер не ограничил свою работу с пластической формой. Он, как остальные окуневские творцы, искусный гравер, но в области ваяния он добивается наиболее выразительных результатов, не переставая экспериментировать с формой. Выпуклым рельефом он не пользуется. Техническая неповторимость Ширинской бабы, отнесённой М.Л.Подольским к периоду «акмэ» окуневской культуры, кроется как раз в том, что мастер совмещает здесь исключительно изобразительные возможности гравированного рисунка и скульптуры. Настолько естественной, слитной он делает эту смесь искусств, что становится практически невозможным решить, какие именно зрительные ощущения вызваны средствами скульптурной техники, а какие – гравированным рисунком. Попытка рассмотреть роль каждой из этих техник в структуре образа Ширинской бабы таит в себе опасность нарушить целостность эмоционального содержания, так как здесь мастер добился такой степени совершенства, когда зритель воспринимает произведение сразу, с «первого взгляда» проникаясь его идеей, а при дальнейшем рассмотрении деталей лишь укрепляя уверенность в действительной жизненности этого образа. В момент созерцания любого гениального произведения во все времена зритель забывает о том, что образ, предстающий перед ним, является творением рук мастера, искусной поделкой, – он начинает верить в реальность изображённого и мысленно растворяется в ней. И если сейчас подобное впечатление производит образ стелы с озера Шира, то какова же была его сила тогда, четыре тысячелетия назад, когда сознание, проникнутое анимизмом, было наделено способностью в любом явлении мира видеть душу!? А факты этнографии, свидетельствующие об особом почитании Ширинской бабы вплоть до недавнего времени, подтверждают мысль о мощи воздействия виртуозно созданного образа божества: естественно, менялась его сакральная окраска, но таинственная притягательность не перестаёт быть прежней и в наши дни. Впрочем, тайна всех шедевров – в мастерстве их создателей. Ловкость опытного ремесленника,

с которой окуневец подчиняет прихотливый материал своей воле, определяла художественную выразительность. Ширинского мастера как ваятеля занимает силуэт, а как художника – контур. Поэтому он тщательно выделяет из глыбы полуовал массивного лба, отчего передаётся ощущение усилия, с каким фантастический организм наклоняет свою голову. Продолжает этот мотив движения далее уже не силуэт, а контурное изображение руки и хищной пасти на широкой грани. Вот, один и тот же мотив, начинаясь в скульптуре, получает развитие в уверенно процарапанных на плоскости линиях рисунка. Переход осуществлён плавно, не навязчиво, он заметен в трёх четвертном повороте. При рассмотрении в фас динамика как бы поглощается игрой светотени, возникающей из-за сопоставления пластических масс. В этом ракурсе изображение может показаться рельефным. Такая иллюзия быстро сходит на нет – зритель чувствует недосказанность и у него возникает естественное желание обойти стелу. По ходу движения зрителя не только усиливается динамика образа – меняется сама форма: очевидными становятся объёмные груди (они же – надбровные дуги хищника) и «беременный живот». Однако, при явном тяготении ширинского мастера к ваянию, он не смеет «завершить» (конечно, в современном понимании) «статую».

Вероятно, ответ на то, что окуневские памятники – вовсе не изваяния, стоит искать в чертах психологии древних творцов и их соплеменников. Да, ритуальное назначение и семантика лишь гипотетически может быть разгадана. Но, исходя из анимизма, присущего мышлению древних, можно сделать вывод о том, что во время ритуала, поклонялись они не только изображению, но и самому камню. Сакральным было не только творение, но и материал, особенно столь огромный. Учитывая так же склонность к поиску в мире определённого порядка, выявлению иерархии, можно предположить, что каменная глыба выше человеческого роста мыслилась не только живой (точнее – одушевлённой), но и более могущественной, чем человек. В связи со сказанным, мастер не имел священного права изменять целиком форму глыбы, а возможно, и просто боялся нанести боль и навлечь на себя гнев духа камня. Возможно поэтому распространение скульптурных изображений, начиная с эпохи неолита, заняло важное место в малой пластике. Кроме того, произведения мобильного искусства были более «утилитарны» в своей ритуальной функции, то есть им была отведена более простая роль в определённом обряде, чем каменным стелам. Последние не только должны были соответствовать своему культовому назначению, они являлись визуальным воплощением идей, типологически сопоставимых и с некоторыми образами Ригведы, и с отдельными элементами мифологии коренных народов Сибири. Можно предполагать, что в представлении мастера-окуневца скульптура как таковая мыслилась более простым ремеслом, так как не могла вместить в свою замкнутую в себе форму обширных космогонических идей, а наделялась ограниченным назначением магичеки-ритуального характера. Скульптура предполагает абсолютное подчинение материала форме. И окуневцы не создавали монументальную скульптуру не потому, что не умели объёмно моделировать форму, а потому, что ни одна рукотворная форма не способна изобразить актуальную

бесконечность (термин Г.Кантора). Обращение художников к техническим приёмам разных видов творчества в одном и том же памятнике было обусловлено требованием изобразить такой сложный мифологический персонаж, что его, вслед за М.Л.Подольским, допустимо сравнить с образом первожертвы древнеиндийской мифологии – с Пурушей. Он – антропоморфная модель космоса, из каждой частицы его тела возникают разные элементы мира. Но если творческое начало Пуруши инертно из-за его бесконечных размеров, то окуневский персонаж не занимает всего мирового пространства, он активен, обладает магической силой и собственной творческой волей. Окуневское существо «овладевает бесконечным пространством»²¹, а Пуруша сам является его персонификацией.

Возвращаясь к вопросу о сакральности самого материала для монументальных памятников, теперь выделим в нём два аспекта – анимистический и космологический. Глыба гранита или песчаника была для художника и его соплеменников изначально объектом живой природы, наделённым душой и магической силой, но по мере того, как мастер создавал фантастический образ, камень (или его душа?) становился для окуневца воплощением бесконечности. Не принимая сейчас во внимание миксантропичности самого изображения существа, отметим, что в пространстве и образе окуневской стелы совмещены два по сути противоположных начала: хаос (бесконечное, неизведанное) и космос, все элементы которого стремятся к утверждению себя в пространстве, к динамичному освоению его. Здесь художественное как бы пересекается с сакральным. Связанные с моделированием формы, с пространственным решением изобразительные художественные приёмы и особенности техники выступают ещё и в роли средства, напрямую подчёркивающего суть ритуального действия. По мнению В.Н.Топорова, ритуал как раз и «ориентирован на работу по освоению хаоса, преобразованию его в космос»²².

С задачей перевести понятия хаоса и космоса на изобразительный язык мастер сумел справиться путём сопоставления аморфности естественной каменной глыбы с чётко продуманным и, без преувеличения, виртуозно исполненным изображением самого существа космоса. Возможно, созерцая демонический организм, мы могли бы прочесть космогонический миф о творении мира или хвалебную песнь, воспевающую торжество космоса над хаосом...

Вместо заключения. (Почему окуневские «изваяния» – не изваяния)

Рамки скульптуры и любого другого вида искусства могут вместить в себя в лучшем случае идею *потенциальной бесконечности* (термин Г.Кантора), представив лишь один из элементов бесконечной Вселенной в определённом масштабе. Для примера, отвлекаясь от окуневского рельефа и скульптуры, обратимся к причине блестящего расцвета греческого рельефа и скульптуры, которая кроется в античном понимании пространства. В античной драматургии «место действия значит больше, чем пространство, которое не воспринимается

в своей бесконечности и развёртывается только одновременно с перемещением героев»²³. Так же и в пластическом искусстве мастера ставят цель добиться гармонии между человеком и космосом путём подчинения изобразительного пространства человеческим масштабам. Следствием этого является «гармония между объёмом и пространством в скульптуре»²⁴. Создавая фантастические образы Горгон и кентавров, античный мастер опирался на единственно верную для него меру – на масштабы человеческого тела. Любое произведение строилось по принципу калокагатии – гармонии внешнего и внутреннего, формы и содержания. Лучше всего этому отвечали приёмы скульптуры и рельефа. У окуневцев же всё было подчинено не человеческим, а вселенским масштабам: человек в окуневском памятнике лишь часть космоса, стремящаяся познать и освоить бесконечность мирового пространства.

Вот почему окуневцы не создали отдельно монументальной скульптуры, рельефных композиций или гравированных картин на камнях. Все технические приёмы перечисленных видов искусства применены в одном и том же памятнике по мере их целесообразности. Теперь понятно, почему окуневские изваяния – вовсе не изваяния, а произведения, в которых отношения между объёмом и пространством, обусловленные требованиями культа и мировоззренческими особенностями, моделируются при помощи компиляции различных техник, ни одна из которых не претендует на доминирующее место в художественном решении. И этот синкретический вид искусства самодостаточен; в нём нет тенденции ни к чистой пластике, ни к рисунку. Это не трудно доказать, если обратить внимание на то, что в тех культурах, где развивалась монументальная скульптура, неизбежно возникала на определённых этапах закономерная потребность в постаменте. Идея скульптуры в постаменте получает своё целостное завершение, ведь, по верному высказыванию Б.Р.Виппера, «задача постаменты – отделить статую от реального мира, отграничить её от обыденности, поднять в некую высшую сферу»²⁵. Скульптор «поднимал в высшую сферу» именно самоценную форму, преподнося её на пьедестале, а уже через эту форму возносил над обыденностью сам образ. Окуневский мастер возвышал сразу сам образ, а не форму, для чего использовал динамичные переходы от рельефа к скульптуре, от рисунка к объёму и наоборот. Едва уловимое перетекание одной техники в другую, а не формальный постамент, делает окуневский образ возведённым в «высшую сферу».

Так, технические приёмы окуневских мастеров мы вправе отождествлять с приёмами художественной выразительности. Ремесло и искусство здесь превращены в единый сплав, между ними стираются грани. Само единство сочетающихся в одном памятнике техник предполагает слияние в целостном художественном образе конечного и бесконечного, реалистического и фантастического, знакового условного и наглядно повествовательного.

Л.Н.Толстой писал, что самая главная цель истинного, высокого искусства – «заражение чувством». И окуневские монументальные памятники в полной мере подтверждают эту мысль. Пусть не дано нам знать утраченных мифов и сказаний, пусть далеки мы от веры во всеодушевлённость, но

искренность, фантазия и мастерство окуневцев не померкнет в пламени веков, и красота, созданная ими, будет доступна и ясна каждому, кто готов открыть своё сознание для восприятия и понимания своеобразного искусства далёкого прошлого. И как птица Феникс из пепла – *из пламени веков* для наших современников, уделивших внимание знакомству с окуневским искусством, откроется целый мир, увлекательный и поэтичный, освящённый верой в вечно длящуюся жизнь души.

Примечания

- ¹ Семёнов Вл.А. Окуневские памятники Тувы и Минусинской котловины (сравнительная характеристика и хронология) // Окуневский сборник. – С.-Пб., 1977, с.160.
- ² Кюн Г. Искусство первобытных народов. – Л.: Изогиз, 1933, с.15.
- ³ Чебодаев П.И. История Хакасии. – Абакан: Хакасское издательство, 1992, с.96.
- ⁴ Вадецкая Э.Б., Леонтьев Н.В., Максименков Г.А. Памятники окуневской культуры. – Л.:1980, с.38.
- ⁵ Там же, с.38.
- ⁶ Там же, с.34.
- ⁷ Теплоухов С.А. Древние погребения в Минусинском крае// Материалы по этнографии, том III, вып.2. – Л.: Издательство Государственного Русского Музея, 1927, с.82 – 83.
- ⁸ Грязнов М.П. Минусинские каменные бабы в связи с некоторыми новыми материалами.// Советская археология. XII. – М. – Л.:АН СССР, 1950, с.154.
- ⁹ Липский А.Н. Древние Енисейские изваяния Хакасского музея. Путеводитель. – Абакан: Хакасская областная типография, 1972, с.4.
- ¹⁰ Подольский М.Л. Овладение бесконечностью (опыт типологического подхода к Окуневскому искусству) // Окуневский сборник. – С.-Пб, 1977, с.193.
- ¹¹ Вадецкая Э.Б. Изваяния окуневской культуры. В книге: Вадецкая Э.Б., Леонтьев Н.В., Максименков Г.А. Памятники окуневской культуры. – Л.: 1980, с. 37.
- ¹² Там же, с.37.
- ¹³ Семёнов Вл. А. Звери, демоны, люди на скалах древнего Енисея // Проблемы изучения зарубежного искусства. Сборник научных трудов. – С.-Пб., 2000, с.7.
- ¹⁴ Подольский М.Л. Овладение бесконечностью // Окуневский сборник. – С. –Пб, 1977, с.169.
- ¹⁵ Грязнов М.П. Минусинские каменные бабы в связи с некоторыми материалами // Советская археология. XII. – М.-Л.:АН СССР, 1950, с.130.
- ¹⁶ Хлобыстина М.Д. Говорящие камни. Сибирские мифы и археология. – Новосибирск: Наука, 1987, с. 17.
- ¹⁷ Есин Ю.Н. Проблемы семантики антропоморфных ликов Окуневского искусства // Степи Евразии в древности и средневековье. К 100-летию со дня рождения М.П.Грязнова. – С.-Пб.:ГЭ, 2002, с.139.
- ¹⁸ Стеблин-Каменский М.И. Миф. – Л.:Наука, 1976, с.82.
- ¹⁹ Подольский М.Л. Овладение бесконечностью. // Окуневский сборник. – С.-Пб, 1977, с.194.
- ²⁰ Сапего И.Г. Предмет и форма. – М.: Советский художник, 1984, с.51.
- ²¹ Подольский М.Л. Овладение бесконечностью.// Окуневский сборник. – С.-Пб, 1977, с.181.
- ²² Топоров В.Н. Модель Мира // Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Под ред. С.А.Токарева. – М.: Российская энциклопедия, 1994, т. II, с. 162.
- ²³ Головин В.Н. От амулета до монумента. – М.: Издательство МГУ, 1999, с.39.
- ²⁴ Там же, с.39.
- ²⁵ Вишпер Б.Р. Введение в изучение изобразительного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985, с.103.

**АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВ СЫН ВОРОНИХИН
(К 250-летию со дня рождения А.Н.Воронихина)**

Он стоял у истоков отечественного мореплавания и гидрографической службы Морского Флота, закончил Царскосельский Лицей, был переводчиком иностранной военной литературы по артиллерии на русский язык, был бесстрашным офицером и путешественником. Он прожил всего тридцать лет, умер в забвении, всеми забытый, но под покровом единственной собственной деревянной дачи на Аптекарском острове (сейчас Каменноостровский пр., 58/62), творения отца-архитектора.¹

Александр – второй из шести сыновей (первый сын Александр умер в 1804 году, через два месяца после рождения) надворного советника, профессора императорской Академии художеств Андрея Никифоровича Воронихина (1759-1814), выходца из села Новое Усолъе Пермской губернии, бывшего крепостного графа А.С. Строганова.

Александр Андреевич Воронихин родился в Санкт-Петербурге 23 февраля 1805 года в доме Глазунова на Невском пр., д. 27/18, напротив строящегося Казанского собора, в наёмной квартире, на которую отцу-архитектору отпускались деньги из средств императорской Академии художеств. Новорождённого крестили 22 марта в православную веру в церкви во имя Рождества Богородицы (императрицей Елизаветой Петровной переименована в Казанскую по имени образа Казанской Богоматери, перенесённого сюда императрицей Анной Иоанновной), на месте которой в 1811 году освящён собор во имя иконы Казанский Божией Матери, построенный по проекту его отца. Восприемниками были граф Александр Павлович (1794-1814) и графиня Наталья Павловна (1796-1872) Строгановы. «Молитвовал и крестил ключарь Стефан Михайлов».²

На таинстве крещения присутствовала только мать, Мария Фёдоровна Лонд (1769-1822), дочь пастора в графстве Уэльс, приехавшая из Англии в Санкт-Петербург вместе с матерью и архитектором Ч.Камероном. Она получила хорошее домашнее образование, неплохо чертила. Какое-то время служила чертёжницей у графа А.С.Строганова, где и познакомилась со своим будущим мужем.

Последний год уходящего XVIII столетия стал для архитектора значимым в его дальнейшей жизни: в 1800 году, с лёгкой руки своего покровителя, только что назначенного президентом Императорской академии художеств, он получил первый императорский заказ – строительство колоннад в Петергофе, обеспечивший ему в дальнейшем успешную карьеру, свободное волеизъявление в выборе жены и возможность создания семьи, которую он теперь мог самостоятельно обеспечить. Сохранилось дело «о повенчании коллежского асессора Воронихина с англичанкою девицею Марией Лонд иноверкою, сентября 20 дня 1801», в котором хранятся их прошения на

высочайшее имя императора, второе в Духовную консисторию о разрешении ему жениться на англичанке, иноверке Мэри Лонд.

Надо сказать, что мода на всё английское в начале XIX века преобладала в русском обществе. Император сам был поклонником всего английского, а браки на англичанках во время войны с Францией были очень популярны. Стоит заметить, что жениться на иноверках не поощрялось в русском обществе – это была привилегия великих князей, которым запрещалось жениться на подданных своего государства. Возможно, архитектор как бывший раб, который мог жениться только по разрешению своего хозяина, решил занять семью нового уровня и других возможностей. Вероятно, он боялся возвращения своих детей в крепостническую кабалу, и как запасной вариант, у них была бы вторая родина, Англия.

Вот эти прошения:

«Всепреосвященный державный великий государь император Александр Павлович, самодержец Всероссийский, государь всемилостивый. Просит коллежский ассессор Андрей Никифоров сын Воронихин. Имею я намерение совокупиться законным первым браком с англичанкою девицей Марией Фёдоровной Лонд, дочерью пастора Лонд, состоящей в реформатском законе без применения закона оного, для этого всеподданнейше прошу Дать высочайшим вашим императорским величеством указом повеление сие моё прошение преписанное учинить как данное в Санкт-Петербургскую духовную консисторию. Прошение писал оный канцелярист Алексей Мельников, 8-го класса архитектор Андрей Воронихин руку приложил. Сентября, 1801».³

«В Санкт-Петербургскую духовную консисторию сопроситель находящийся при Строении Казанского собора 8-го класса архитектор Андрей Никифор сын Воронихин, содержащий веру грекороссийскую, исповедания иноверного англичанка Мария Фёдоровна Лонд, спрашиваемые показали: 8-го класса архитектор Воронихин отроду ему 41 год, родился в городе Пермь, отец его Никифор Степанович Воронихин был канцеляристом, а мать Пелагея Ивановна находится с им и содержит веру грекороссийскую, исповедания с коей рождён и воспитан, женат не был, и ежели позволено ему будет совокупиться законным первым браком с показанной девицей Марией Фёдоровной, состоящей в реформатском законе, то он с отричением делает и притом, обязуется по сочетанию браком во всея воскресения господской богородичной и прочих святых праздников и высокобожественные дни для моления ходить в российские церкви к вечерним и утренним литургиям, и в доме своём святыне образа содержать чисто честно и всяких святынь, сбодобленных от российских священников, с преданием поста, запрещающего брачен не есть. Благочения российского не оставлять, к реформатскому закону не склонять, и если от них, Андрея и Марии, будут рождаться дети, то оные обоего пола крестить в православную веру, и в младенчестве вращая обучать всякому православию церкви восточной закону, не допускать и по семи лет от рождения исповедовать и ставить причастия, представлять российской церкви священникам и всё сие показал и самую сущую правду. 8-го класса архитектор Андрей Воронихин руку приложил».

«Девушка Мария Лонда отроду ей 30 годов, родилась Аглицкого владения в городе Голейвель, отец её Фёдор Иванович Лонд помре был с оной при реформатской церкви пастором».⁴

Александр Андреевич получил по тому времени в России блестящее образование в Царскосельском Лицее, задуманном Александром I как высшая школа воспитания европейски мыслящих государственных деятелей, выходцев из прославленных дворянских родов. Но как видим, в Лицей поступали дети не только родовитого дворянского происхождения, но и дети, чьи родители получили дворянство за «беспорочную» службу. Таких воспитанников было немало.

Золотой век российского образования длился недолго, всего десять лет, с 1811 по 1822 год, последние шесть из этих лет Лицей возглавлял Егор Антонович Энгельгардт (1775-1862), гуманист и просветитель. Если А.С.Пушкин был 1-й курс (1811-1817), то Александр Воронихин был 3-й курс, 1817 – выпуск 1823 года. Он, как и Пушкин, получил аттестат чиновника XII класса. Это означало, что его успехи в области образования были посредственными, не выдающимися. Отличники получали чины IX – X классов.

Год окончания Лицея Пушкиным совпал с годом поступления в него Воронихина. Они шли друг за другом, и возвышенный дух поэзии, благородства, аристократизма, высокой эстетики сопрягался с победой в войне над французами, мятежным духом свободы, ожиданием перемен, желанием отдать и посвятить себя Отечеству. По сути, это были те же реформы европейского толка, начатые Петром с момента основания Санкт-Петербурга. Желание действовать во имя отечества, то есть – нации, ломало многие судьбы людей этого поколения. Надежда на свободу и равенство витала в современном обществе.

Оправдались ли эти надежды, или загнали в тупик молодых отчаянных людей, исследователи толкуют по-разному.

Александр учился на одном курсе с сыном первого директора Лицея Андреем Васильевичем Малиновским (1804-1851), участником Русско-турецкой войны 1828-1829 годов, А.Е.Жадовским, будущим камергером, вице-губернатором Петербурга, крупным помещиком и фабрикантом, М.Е.Энгельгардтом, будущим директором Варшавского банка, Ю.С.Ульяновским, С.П.Убри, вольнодумцем, который призывал дворян создать оппозицию против чиновников, за что имел выговор с последующей ссылкой в Калугу, К.Б.Рихтером, И.К.Рашетом, М.Н.Поповым, В.Н.Неклюдовым, А.И.Мартыновым, лицейским товарищем Пушкина, сыном директора департамента Министерства народного просвещения, С.А.Кондратьевым, А.А.Липгартом, М.Д.Карамышевым, И.Х.Капгером, Д.Н.Замятниным, создававшим литературное общество лицейцев, впоследствии Министр юстиции, Н.П.Гнедичем, С.П.Галаховым, внуком капитана А.П.Галахова, документы которого по восстанию Пугачёва он передал Пушкину, Н.И.Васьковым, А.А.Белухой-Кохановским, потомком бессарабских помещиков, которых Пушкин посетил в Кишинёве.

В альбоме Энгельгардта под двенадцатым номером Александр Воронихин оставил запись: «Ежели в продолжении моей службы я буду иметь какие-нибудь успехи, они мне напоминать будут, чем я Вам обязан за участие, которое Вы оказали при моём вступлении. Я надеюсь, что Вы не будете иметь случай назвать Александра Воронихина неблагодарным. 1823. июня 27-го».⁵

Лицей Воронихин заканчивал уже сиротой. Не было уже в живых покровителей его семьи графов Александра Сергеевича (1733-1811) и Павла Александровича (1772-1817) Строгановых, но что ещё печальнее – его крёстного отца, молодого графа Александра Павловича Строганова, убитого в сражении при Краоне. Они могли бы сыграть существенную роль в его судьбе, как это произошло в молодости с его отцом. Из родовой собственности, которая в то время в первую очередь определяла место человека в обществе, Александр имел совместно с братьями деревянную дачу в Санкт-Петербурге на Петербургской стороне, построенную по проекту отца и по личному «прошению жены архитектора» в 1804 году.⁶ (Ампирная дача разобрана в 1980, перед Олимпиадой. Её собирались восстановить, поэтому пронумерованные брёвна отправили на хранение в Александро-Свирский монастырь. Сейчас на месте дачи, Каменноостровский, 62, возведено современное здание).

При получении от графа вольной в июле 1786 года, архитектор А.Н.Воронихин получил в качестве награды 50 тыс. рублей, которые стали обращаться в конторе Строгановых. Из этих денег гр. Софья Владимировна Строганова платила за обучение Александра Воронихина в Царскосельском Лицее и за содержание в Благородном пансионе при Лицее (1820-1826) его брата Владимира (1806-1828), который погиб при осаде крепости Варна в период Русско-турецкой войны 1828-1829 годов.

Известно, что Е.А.Энгельгардт лично ходатайствовал перед императором о поступлении А.А.Воронихина на флот. В письмах от 1-го июля 1823 года генерал-адъютанту, начальнику Пажеского корпуса и всех военных училищ П.В.Голенищеву-Кутузову и директору Лицея Е.А.Энгельгардту сообщалось, что «по высочайшему повелению поместить его, Воронихина, на назначенный в дальний вояж к острову Исландия фрегат “Проворный” волонтёром на содержании гардемаринном для обучения морской практики».

В 1822 году учебное заведение Царскосельский Лицей было реорганизовано, а, по словам современников, произошёл «разгром». Лицей был выведен из Министерства народного просвещения в Управление военно-учебных заведений, в ведомство главного директора Пажеского и Кадетских корпусов. Поэтому в 1823 году лицеисты уже проходили военную практику, в том числе и морскую. Без протекций и прошений по инстанциям не обходилось ни одно дело. Морская служба была привилегированной и давала возможность в дальнейшем быстро продвигаться по службе и занимать высокие посты. Забота о сыне Воронихина подтверждает то, что архитектор человек достойный и признан в высшем свете. Он обласкан Двором. Его старший сын достоин того, чтобы о нём доложили самому императору, а затем директору военных училищ генерал-адъютанту Павлу Васильевичу Голенищеву-Кутузову.

«(получено – карандашом – 1 июля 1823)

Милостивый государь мой, Егор Антонович!

Вследствие почтенного письма вашего превосходительства ко мне о воспитаннике императорского Царскосельского Лицея Воронихина, я имею щастие докладывать Государю императору и принял от его величества высочайшее повеление поместить его, Воронихина, на назначенный в его дальний вояж к острову Исландия фрегат «Проворный» волонтёром на содержание гардемаринном для обучения морской практики. Сообщив об оном г. генерал-адъютанту Голенищеву-Кутузову, имею честь уведомить и вас, милостивый государь мой, покорнейший слуга О.Ф. [Мок...], (подпись неразборчива) 30 июня 1823».⁷

На этом же фрегате под командованием Гвардейского экипажа капитан-лейтенанта Титова служили Ф. и И. Бодиско, будущие декабристы. В составе экипажа находились лейтенанты Михаил и Дмитрий Лермонтовы, Алексей Лазарев, Пётр Моллер, Антон Арбузов, Иван Бландов, Захар Дудинский, Пётр Доливо-Добровольский, мичманы Беляев и Овсов. Команда фрегата составляла 358 человек.

По возвращении из плавания на фрегате «Проворный» на о. Исландия, которое состоялось с 14 августа по 2 октября 1823, Александр получил характеристику от капитан-лейтенанта Титова в рапорте начальнику Морского штаба контр-адмиралу фон Моллеру: «Бывшего в вояже... воспитанника Царскосельского Лицея Воронихина к Вашему превосходительству имею честь препроводить – при сём доношу, что во время плавания его в начале кампании исправлял должность гардемарина, а по испытанной в нём особенной деятельности и способности к морской службе, употреблён уже был за мичмана, в продолжении всего плавания замечен исправным и исполнительным по службе, почему и подаёт надежду со временем иметь в нём хорошего морского офицера».⁸

Весной 1824 года гардемарин Воронихин держал экзамены в Морском кадетском корпусе, которые принимал его директор адмирал П.К. Карцев (1746-1830), по результатам был произведён в мичманы и отправился во вторичное плавание от Кронштадта к о. Исландия на фрегате «Лёгкий» под командованием капитан-лейтенанта А.А. Дурасова. В день отплытия эскадры под командованием вице-адмирала Крона, 9 июня 1824 года, в Кронштадте адмиральский корабль посетил император Александр I. Среди мичманов, встречавших императора, присутствовал Александр Воронихин.

С 18 июня по 25 сентября 1825 он совершил плавание на корабле «Царь Константин» под командованием капитана 2-го ранга А.А. Дурасова, перешёл из Архангельска в Кронштадт с грузом чугунного балласта и переплавленной железной руды, полученном из купеческих судов.

В 1826-1829 годах в составе 23 флотского экипажа на шлюпе «Моллер» под командованием капитан-лейтенанта М.Н. Станюковича Воронихин совершил кругосветное плавание на Камчатку с доставкой грузов и с «учёной целью», провести гидрографические исследования, выполнить морскую опись в районе Русской Америки. Были описаны о. Унимак и весь северный берег полуострова Аляска от пролива Исаноцкий до устья р. Накнек, впадающей в

вершину Бристольского залива. Обследование, проведённое с гребных судов и байдар, было основано на девяти астрономических пунктах, определённых вдоль берега. В 1827 из Петропавловского порта на бриге «Дионисий» мичмана Воронихина отправили в Охотск по болезни. Поправившись, уже сухопутным путём он прибыл в Кронштадт в феврале 1828 года. До прибытия 23 флотского экипажа был прикомандирован в 5 флотский экипаж под командованием капитана 1-го ранга Е.Коцебу (его сыновья Карл и Василий выпускники 4 и 6 курсов Лицея).

В 1829 на фрегате «Надежда» под командованием капитан-лейтенанта А.К.Давыдова из эскадры вице-адмирала И.Ф.Крузенштерна (его сыновья Александр, Павел и Платон выпускники 4 и 6 курсов Лицея) Воронихин плавал между Санкт-Петербургом и Кронштадтом, совершая грузовые перевозки, одновременно изучали дно, состояние воды и её обитателей.

В этом же году Воронихина назначили адъютантом директора Морского кадетского корпуса, вице-адмирала И.Ф.Крузенштерна. Для слушателей Морского корпуса молодой офицер перевёл с английского языка «Руководство к морской артиллерии», которое было издано с предисловием Крузенштерна и выдержало несколько изданий.⁹

В 1829 в Лицее обнаружили «недоимки, всего 1500 руб., числившиеся за князем Яблоновским и Воронихиным» за обучение в 1823 году. Конфликт был улажен губернатором М.Храповицким, после получения объяснений из «главной конторы гр. Строгановой».¹⁰

В 1830 его произвели в лейтенанты. А через два года за перевод «Руководства к морской артиллерии» высочайшим указом он был награждён бриллиантовым перстнем.

В 1834 по состоянию здоровья уволен со службы с чином отставного флота лейтенант.

Оправившись от болезни, Александр Воронихин 15 февраля 1835 года подал прошение на имя императора Николая Павловича поступить на службу по ведомству Корпуса инженеров путей сообщения.

«... просит уволенный для определения к статским делам с награждением чина флота лейтенант Александр Андреев сын Воронихин о нижеследующем.

Имея намерения поступить на службу Вашего императорского величества по ведомству Корпуса путей сообщения, всеподданнейше прошу дабы Высочайшим указом повелено было сие моё прошение, где следует принять, и меня именованного в Корпус путей сообщения принять.

Всемиловитейший государь!

Прошу Ваше императорское величество о сём моём прошении решение учинить

Февраля 15 дня 1835».

Одновременно главноуправляющий Путиями сообщения и публичными зданиями, генерал от инфантерии, генерал-адъютант и кавалер орденов Карл Фёдорович Толь получил такого же содержания прошение, которое «писал и к оному руку приложил сам проситель, уволенный с награждением чина флота лейтенанта Александр Андреев сын Воронихин».¹¹

Из кабинета его величества господину Толю пошло письмо с прямыми указаниями «принять с чином капитана института Корпуса инженеров путей сообщения». Главноуправляющий незамедлительно написал начальнику Штаба Корпуса путей сообщения, на котором карандашом дана резолюция «Подвергнуть экзамену, но прежде бы иметь примером, когда выдержит познание, содействовать об определении. Начальник Штаба генерал-майор Мясоедов. Февраля 20 дня 1835».¹²

Вскоре Воронихин получил ответ за двумя подписями, что «в Конференции сего учебного заведения для надлежащего испытания в познании необходимо нужных для службы в Корпусе инженеров путей сообщения в чине капитана ему подлежит представить в Штаб Корпуса п.с. свидетельство гражданского губернатора или предводителя дворянства о своём поведении во время нахождения в отставке, и явиться потом в Институт для выдерживания помянутого экзамена. ДШО полковник Страхов, СА подполковник Полонский».¹³

Как человек флотский, Воронихин не задержал с представлением справок, и стал ждать приглашение на экзамен. Оно пришло только в январе 1836 года. Сохранился черновик письма директору Института Корпуса путей сообщения от 8 января 1836 года, в котором говорится, что «Отставному флота лейтенанту Воронихину, подававшему на Высочайшее имя прошение... и Главноуправляющему от 20 февраля 1835, предписано быть... в Конференции Института в познании необходимо нужных для капитана Корпуса» (там же, л. 5). Через год, 11 января 1837, начальник Штаба Корпуса п.с. интересовался у директора института Корпуса инженеров п.с., генерал-майора Готмана, возможно, по инициативе Кабинета его императорского величества Николая Павловича, судьбой подопечного Воронихина. На что получил ошеломляющий ответ: «Господину начальнику Штаба Корпуса путей сообщения. На отношение вашего превосходительства от сего января за № 43 честь имею уведомить, что отставной флота лейтенант Воронихин совсем не являлся в институт Корпуса п.с. на испытание в познаниях... для капитана Корпуса инженеров п.с., и, как мне известно, уже умер в августе 1835 г.» Карандашом сделана пометка: К делу. Не обозначено мне, кто об нём брал участие.¹⁴

Более года, точнее в течение четырнадцати месяцев, шла переписка о достоверности смерти того ли Воронихина с обер-полицмейстером генерал-майором Кокошкиным, который к весне 1838 уже был принят в свиту его императорского величества.

Зашевелились и в канцелярии Штаба Корпуса путей сообщения, откуда был сделан запрос в дополнение писем Готмана в канцелярию института Корпуса путей сообщения о том, «где квартировался» Воронихин.¹⁵

От греха подальше Главное управление путей сообщения и публичных зданий совместно со Штабом Корпуса путей сообщения сразу направило письмо Кокошкину с изложением дела Воронихина от начала до конца: «Отставного флота лейтенант Воронихин поданным в феврале 1835 на Высочайшее имя прошение просил об определении его в Корпус путей сообщения.

По сему повелению его сиятельством господином Главноуправляющим тогда же было предписано директору института Корпуса инженеров путей сообщения подвергнуть Воронихина в Конференции института испытанию в познании необходимых для капитана Корпуса инженеров, каковым чином следовало его принять на службу.

По неполучению на сего отзыва я требовал от директора института сведения по сему предмету. На сие г-н генерал-майор Готман от 10 сего января уведомляет, что лейтенант Воронихин совсем не являлся в институт на испытания. Зная, что Воронихин имел жительство в Петербурге на Аптекарском острове в собственной даче, я покорнейше прошу о распоряжении к объявлению ему, чтобы он явился на означенный экзамен или во вверенный штаб для получения обратно своих документов, если он переменил намерение вступить в означенный род службы.

Начальник штаба Мясоедов

ДШО полковник Страхов

СА подполковник Полонский». ¹⁶

Письмо не имеет даты, можно догадаться по какой причине.

После празднования Пасхи, 9 апреля 1837, Мясоедов направил письмо Кокошкину подобного содержания, но с добавлением: «... По частным сведениям известно, что лейтенант Воронихин умер ещё в августе 1835... покорнейше прошу уведомить меня в оном». ¹⁷

После Троицы, 8 июня того же года, Кокошкин «уведомил, что отставной флота лейтенант Воронихин как по удостоверении полиции действительно помер в сентябре 1835». ¹⁸

В течение недели Морское министерство уведомило Штаб Корпуса путей сообщения, что «Указ об отставке, оставшийся после смерти лейтенанта Александра Воронихина в инспекторский департамент получен». ¹⁹

Лишь ко 2-му марта 1838 Санкт-Петербургский обер-полицмейстер имел честь уведомить начальника Штаба Корпуса путей сообщения, «что отставной флота лейтенант Воронихин 8 сентября 1835 года помер». ²⁰

Так закончилась земная жизнь холостяка, сына первого русского архитектора Андрея Никифоровича Воронихина.

Примечания

1. Некрасов С.М. Лицейская лира. СПб., 2008. С. 309; Яцевич А. Пушкинский Петербург. СПб., 1993. С. 156;
2. ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 111. Д. 141. Л.
3. ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 3. Д. 127. Л. 1, 1об.
4. РГИА. Ф. 19. Оп. 3. Д. 127. Л. 2 – 3об.
5. Кобеко Д. Альбом директора Царскосельского Лицея Е.А. Энгельгардта. СПб., 1908. С. 4.
6. ЦГИА СПб. Ф. 11. Оп. 1. Д. 3130а; Кобеко Д. Императорский Царскосельский Лицей. (1811-1843). СПб., 1911.
7. ЦГИАВМФ. Ф. 406. Оп. 3. Д. 127
8. ЦГИАВМФ. Ф. 870. Оп. 1. Д. 3706, 3755, 3836а.
9. Общий морской список. Ч. VI. СПб., 1892. С. 563.
10. ЦГИА СПб. Ф. 1022. Оп.1.

11. РГИА. Ф. 200. Оп. 1. Д. 2225. Л.2, 2об.
12. там же, л. 3.
13. там же, л. 4.
14. там же, л. 6.
15. там же, л. 7.
16. там же, л. 8.
17. там же, л. 9.
18. там же, л. 10.
19. там же, л. 13.
20. там же, л. 14.



ЗАРОЖДЕНИЕ ДЫЛИЦКОЙ УСАДЬБЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

Ничего лучшего, чем жизнь в усадьбе,
человечество так и не придумало.

Вольтер

В Гатчинском районе Ленинградской области, в разное время именовавшемся Копорским, Ораниенбаумским, Царскосельским, Петергофским и Петербургским уездом Санкт-Петербургской губернии, сохранилось не так много памятников архитектуры середины XVIII века. Среди них – чудесным образом уцелел до начала XXI века Дылицкий дворец в посёлке Елизаветино. Из окон южного фасада дворца можно увидеть в конце одной из аллей усадебного парка в полуразрушенном состоянии уныло стоящую бывшую усадебную церковь во имя Иконы Владимирской Божией Матери, построенную в 1763 году по проекту предположительно архитектора С.И.Чевакинского, перед северным фасадом гибнут бывшие каменные конюшни.

Усадьба Дылицы, находящаяся в 20 км от Гатчины и 50 км от Санкт-Петербурга, расположилась на древних грядах, склонах и холмах Ижорской возвышенности, где несколько сот тысячелетий назад ещё плескалось море. Усадебный дом, как многие в этой местности, стоит на самой высокой гряде, является доминантой и занимает выгодное географическое положение. Из окон дворца и бельведера открывается прекрасный вид в парк, который расположился на двух естественных природных террасах, и где можно невооружённым глазом наблюдать примерно пятнадцатиметровый перепад высоты над воображаемым уровнем моря. Дылицы представляют собой не только памятник усадебной культуры, исторический памятник, но и памятник природы на южном побережье Балтийского моря.

Советский учёный-экономист, коллекционер Сергей Михайлович Вяземский (1895-1983), преподаватель Ленинградского государственного института текстильной и лёгкой промышленности, возродивший в 60-е годы прошлого столетия интерес к краеведению, в своих дневниках оставил запись: *«В 2-х километрах от станции железной дороги Елизаветино находится пос. Дылицы, бывшая усадьба кн. Трубецкой. Там сейчас помещается школа механизаторов сельского хозяйства. Я посетил её 26-27 августа 1958 года. Сохранился парк, в английском стиле. В нём несколько прудов, запущенных, покрытых налётом плесени. Но в парке чисто, нет захламлённости. Вековые ели, их больше всего, мало берёзок, и почти совсем нет сосен. Имеются две насыпные, искусственные горки. С вершины горки открывается прекрасный вид. Сохранился маленький горбатый мостик, узкий, для прохода одного человека. Перила сломаны. Стоит церковь, вернее, одни стены, и хорошо*

сохранившийся купол с позолоченным крестом. Внутри всё уничтожено, нет даже полов, около церкви не видно даже следов могил. Мы нашли два остатка мраморных надмогильных памятников. На одном: “Георгий Молчанов. Скончался 23 февраля 1836 года”. Это, как видно, является основанием для бюста. На другом осколке мрамора: “Младенец князь Сергей Трубецкой. Род. 8 октября 1854 года, скончался 23 апреля 1856 года”. Дворец хорошо сохранился, даже целы деревянные решётки между колоннами. СВ. 1958, август».¹ Ещё полвека назад можно было в подлинном состоянии увидеть усадьбу и запечатлеть её угасающую жизнь.

В 2004 году дворец сгорел. Говорят, бомжи виноваты, а может быть, на то были другие, более существенные причины. Но описания её на этот период нет.

Судьба Дылицкой усадьбы очень интересна. С ней связаны имена людей, известных и мало известных, сыгравших в истории России свою роль.

Не так много современных источников, в которых описана Дылицкая усадьба. Например, в 1970-е годы краеведы Ю.М.Пирютко, Ю.А.Дужников, Ю.М.Гоголицын и Т.М.Иванова отразили её в своих путеводителях.² Артемьева и Попова сделали это в периодических изданиях в 80-е годы.³ В 90-е, период передела российской собственности, Мурашова и Мыслина.⁴ В начале XXI века процесс осмысления стал более глубоким и аргументированным в работах Горбатенко.⁵

Единственным опубликованным исследованием по Дылицкой усадьбе можно считать работу Т.В.Алексеевой,⁶ в которой на небольшом материале представлены аргументы в пользу ученика архитектора Ф.Б.Растрелли С.И.Чевакинского, по проекту которого владельцем усадьбы В.Г.Шкуриным построена Владимирская церковь в 1763-1765 годы. Пока не найдено никаких чертежей, планов или других документов, раскрывающих имена авторов проектов всей Дылицкой усадьбы. Чаще всего документы хранились в частных архивах домовладельцев. Но, как известно, большинство подобных собраний безвозвратно исчезло.

Профессиональные натурные исследования этой усадьбы были по специальному заказу проведены лишь в 1981 году специалистами «Спецпроектреставрация». В 60-70-х годах прошлого века под натиском общественности, чтобы сохранить архитектурный памятник, училище механизаторов выселили, и в Дылицком дворце планировали сделать дом отдыха или клуб с кинотеатром. Архитекторы ленинградского филиала института «Спецпроектреставрация», куда поступил заказ на реконструкцию дворца, проявили неподдельный интерес к данной исследовательской работе. Основным источником информации стали натурные исследования. Архитектор Г.С.Попова так описывает первоначальный осмотр зданий: *«Архитектура дворца, с которой согласуется и пластическая характеристика фасадов флигеля и церкви, не противореча легенде, демонстрирует затейливый и нарядный рисунок оконных наличников с “ушами” и “серьгами”, плавные кривые оконных сандриков. Всё это откровенно адресуется к*

*художественному арсеналу зодчества середины XVIII века. Рустованные пилястры активно участвуют в рельефе барочных фасадов, пышность которых дополняется волютами декоративных наличников, люкарн на скатах вальмовой крыши».*⁷

Для сопоставления типических особенностей постройки усадебных домов заслуживает внимания фундаментальный труд под редакцией И.Грабаря «История русского искусства», где в VI томе описаны многие помещичьи усадьбы средней полосы России с точки зрения их строительства, анализа общих черт и узнаваемости почерка архитектора. Это помогло сопоставить общие черты некоторых построек в Московской и Ярославской областях с Дылицким ансамблем. Мир культурного пространства настолько един, что не исключена возможность участия известных архитекторов в эволюционном развитии данной усадьбы.

Надо отметить, что интерес к дворянским усадьбам не затухал никогда. В XVIII – XIX веках путешественники и иностранные дипломаты с удовольствием описывали незнакомую им усадебную жизнь русских помещиков.⁸ В начале XX века в России создавались даже кружки и общества по защите и сохранению памятников искусства и старины. Для изучения культуры прошлых времён, по инициативе известного библиографа и искусствоведа, помощника статс-секретаря Государственного Совета, камергера В.А.Верещагина, в 1906 году был создан журнал «Старые годы», по заданию которого барон Н.Н.Врангель ездил по усадьбам, собирая материал для своих статей.⁹ Уже тогда помещичьи дома, парки, усадебные постройки в большинстве своём пребывали в грустном состоянии. Ведь отмена крепостного права в 1861 году стала, по сути, гибелью усадебной жизни. Красноречивее всего говорит об этом полотно Ю.Клевера «Вид дома в Овстуге», 1910 года, на котором изображён полуразрушенный особняк семьи Тютчевых. О Дылицкой усадьбе напрямую так сказать нельзя. Журнал «Столица и усадьба» за 1914 год в девятом номере публикует даже фотографии интерьеров дома, владельцем которого в этот период был крупный землевладелец В.Н.Охотников. Его жена, Александра Петровна, урождённая княжна Трубецкая, получила усадьбу в наследство после смерти в 1907 году её матери Елизаветы Эсперовны Трубецкой, урождённой княжной Белосельской-Белозерской.

В упомянутых журналах впервые была предпринята попытка инвентаризации барских особняков, где были сосредоточены архивные и художественные ценности. Но войны и революции прервали процесс изучения.

Известно, что в 1920-х годах в усадьбе разместилась эстонская община. В 30-е годы академик Вавилов добился, чтобы здесь появился филиал Всесоюзного института растениеводства, его экспериментальная часть. В одной из лабораторий работал художником Гавриил Кондратьевич Малыш, ученик Александра Гауша в Одесском художественном институте. Он зарисовывал различные растения, а попутно писал пейзажи, к сожалению, без архитектурных форм, и графические портреты односельчан.¹⁰

Вторая мировая война многое вообще стёрла с лица земли. На территории Дылицкой усадьбы при отступлении советские войска взорвали дачи и служебные строения, кроме самого дворца, конюшен и церкви.

В начале XXI века интерес к бывшим дворянским усадьбам очень возрос как в обывательском, коммерческом, так и научном смысле. В науке появилось новое понятие: историческое усадебоведение.¹¹ Сравним эволюцию термина «усаживать» в словаре Владимира Ивановича Даля: «...Усад м. вост. – отвод, место под крестьянский двор. *Безтягольным усаду не даётся...* Усадник м. ниж. – плодовый крестьянский сад. Усада ж., усадба, усадебка зап., усадище, усадбище ср. – господский дом на селе со всеми ухажаями, садом, огородом и прочим. *Направо усада Змеева, акты. Под усадьбой (усадом) земли три десятины...*».¹² Современное понимание усадьбы непременно предполагает наличие господского дома в ней, так как в половине помещичьих имений дома помещиков отсутствуют, хотя крестьянские дворы там находились. От понимания и значения крестьянского двора (усады), как части помещичьей собственности, история термина подвела нас к пониманию только барской вотчины.

До последнего времени серьёзные труды историков по усадебоведению фактически отсутствовали. Возрождённое в 1992 году Общество изучения русской усадьбы подготовило двенадцать специальных сборников «Русская усадьба». Усадьба Дылицы в пос. Елизаветино упоминается только в одной статье Исаченко.¹³

Из ряда докладов на научных конференциях в таких памятных местах, как Пушкинские Горы, Большие Вязёмы, Остафьево, Ясная Поляна, Хмелита и др., в 2001 году появился коллективный труд сотрудников Института российской истории РАН «Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв. Исторические очерки», под редакцией Л.В.Ивановой. В сборнике показана многовековая эволюция помещичьей усадьбы от её появления до гибели. Авторы также отметили заведение усадеб в уездах, прилегающих к новой столице – Санкт-Петербургу. В середине 1710-х годов царь стал раздавать приближённым земельные участки для постройки загородных домов. Они мало отличались от усадебных домов знати в Московском уезде.¹⁴

Вотская пятиня Великого Новгорода

Территория нынешнего посёлка Елизаветино Гатчинского района Ленинградской области в средние века входила в состав Вздылицкого Егорьевского погоста Вотской пятини, управляемой из Великого Новгорода. Этот административный центр, насчитывавший несколько деревень, получил название от понятия «вздылица» – поднятая или вздыбленная земля и находившейся здесь деревянной церкви во имя Святого Георгия Победоносца.

В начале XIX века исследователями была предпринята попытка по новгородским изгонным книгам XVII века сделать подробную роспись селений новгородских пятин: Деревской, Бежецкой, Вотской, Обонежской, Шелонской.

В подробных описях указывалось даже расстояние каждого селения от Великого Новгорода. Например, до Вздылицкого погоста было 140 вёрст. Всего в Новгородском уезде в этот период насчитывалось 358 погостов, 13 волостей, 5 слободок, 11 городов.¹⁵ Ещё в середине XVI века в каждой пятине появились ямы (почтовые станции), станы и относящиеся к ним погосты. В Вотской пятине значится «ям Гдитский» (Гдовский) и два стана. Вздылицкий погост относился к «стану Зарецкому» (Заречье). В каждый стан назначался приказчик, которому вверялось в обязанность: «Всякие Государевы денежные доходы собирать, и всякие дела ведати, и крестьян судити и управ меж ими чинити, и крестьян на пустые выти называти и погосты полнити и крестьян от сторонних людей беречи».¹⁶ Как видим, на гуманистических принципах строилась административная система в новгородских пятинах. Налоги собирать, споры справедливо решать, пустые земли отдавать крестьянам, главным кормильцам на Руси, людей беречь.

Задумав написать «Историю государства Российского», Н.М.Карамзин также обратился к изгонным книгам, которые хранились в Главном московском архиве Министерства внутренних дел. Через два года после создания Императорского русского географического общества (ИРГО), в 1847 году, Неволин написал статью «О важности писцовых книг для древней географии России» и потребовал передать их в ИРГО для изучения и публикации. Он же составил карту новгородских пятин.

С древних времён на этих землях жили финно-угорские племена, среди которых самым многочисленным было племя ижоре, по имени которого земля южного побережья Финского залива была названа Ижорской. Для ильменских словен – новгородцев эти племена стали надёжными союзниками. Великий Новгород упоминается в Новгородской летописи под 859 годом в связи с именем князя Рюрика, который начал продвижение на Русь из Ладоги. В IX веке на пустующих землях поселились пришедшие с юга славяне. Уже в XI веке Ижорская земля, Приневская Карелия и Емь (южная оконечность Финляндии) составляли крайние северные владения Новгорода под названием Вотской (Водской) пятины, получившей своё название от проживающего здесь племени води.¹⁷ Активное заселение южного побережья Финского залива славянами началось в XII – XIII веках. Они же принесли для живущих здесь племён православие. Победы новгородского князя Александра Невского (1220-1263) над шведами (Невская битва в 1240 г.) и немецкими рыцарями Ливонского ордена (Ледовое побоище на Чудском озере в 1242 г.) укрепили на этих землях влияние Великого Новгорода. Борьба была бесконечной и кровопролитной. Отдельные города переходили из рук в руки. В XIV веке в Полоцке и Пскове уже сидели Гедиминовичи, литовские князья, сумевшие дойти до Москвы, но не взять её.

О развитой торговле на новгородских землях красноречиво говорит найденный археологами в деревне Шпаньково клад серебряных монет весом несколько килограммов. Самые ранние монеты датированы XII веком. Есть

там, кроме новгородских, монеты шведские, немецкие, персидские. Новгородские купцы были известны и за Уралом.

В 1477 году Великий Новгород в результате упорного сопротивления покорился московскому великому князю. Посадники были уничтожены, земли у них отобраны. Известно, что царь Иоанн III Васильевич активно раздавал северные земли своим приближённым, как в своё время Пётр I. В писцовых книгах встречаются фамилии представителей старинных боярских родов – Бибиковы, Хомутовы, Хилковы, Уваровы, которые на протяжении всей истории самоотверженно служили русским царям и православной вере. Фамилии крестьян, плативших дань, Кучка Чуркин, Гридка Яхнов, Харюша, да Палка Палкин, Нечай Юркин, Ускалка Матюков, больше напоминают о языческих традициях на русском севере.

Вздылицкий Егорьевский погост

Впервые Дылицы упоминаются в переписной оброчной книге Вотской пятины «Письма Дмитрия Васильевича Китаева и Никиты Губы Семёнова сына Моклокова» в (7008)1499-1500 годы: «Погост Егорьевский Вздылицкой, а на погосте церковь Великий Георгий. Да на погосте ж нетяглых дворов попа Ивана, двор дьяка церковного Филипко, пашут земли церковные на две коробы на ржаную, а сена косят десять копен, а в обжи¹⁸ не положено». Однако, «Во Вздылицком же погосте Великого князя волости и села и деревни» земли розданы «детям боярским в поместья» и названы: село Вздылица у погоста, деревни Ильиничи, Ермоличи у Ясени, сельцо Арбоина, дер. Горка, сельцо Греблово, дер. Смыково, Стаица, Дорошково, сельцо Холопья Весь. Указывается, что на посаде живут люди лучшие. «Во Вздылицком погосте дворы своеземцев Микулки Пантелеева и Овдотьи черницы с Ямы городка, Гридинские жены». Описание двора жены боярина Гридина оканчивается словами: «А дохода с них два барана, два полти мяса,¹⁹ две бочки пива, пол четвертки...» далее страница обрывается.²⁰ С каждого тяглого двора оброк платили в пользу поземельного владельца и обязательно ещё – «в погосте Егорьевском Вздылицы ключнику семнадцать горстей поскани»,²¹ т.е. семнадцать горстей конопли или ткань из неё.

В писцовой книге удалось найти одних из первых жителей с. Дылицы, бояр Гридиных, жёны которых числились в Егорьевском Вдылицком погосте. Например, Афанасий Гридин был наместником Московского князя, кормил опричников, имел льготы на землю в Новгородском уезде и вместе со своим братом Василием был владельцем деревень в Пибебском погосте. Некий Семён Гридин обзавёлся жильём в Копорье. В писцовой книге читаем: «В Вотской пятине города Копорье на реце на Копорье внутри города двор Великого князя Богдановского, да двор наместника, да двор Гаврила Белосельского, воротники (открывали и закрывали городские ворота) и сторожа городские, двор Сенка Гридина».²³ Знать не последнего десятка был некий Гридин.

Из описания в писцовой книге мы можем предположить, что «Овдотья черница с Ям городка» – посадница могла уйти в монастырь из Егорьевского Вздылицкого погоста после потери кормильца, мужа. «В Ям городе на реце Луге дворов двести один, а людей 152. А внутри же города двор Городников, и в нём горочик Сенка Мустафа Шереметевский. В опольском же погосте его поместье. В том же погосте сельцо и деревни монастырские Спасского монастыря с Ям городка с посада».²⁴

В конце XVI века писцовую книгу Вотской пятины продолжили «Письма и дозору сначала Самсона Григорьевича Дмитриева и подьячего Семейки Киселёва 7090-7091 (1581-1583) годы». К этому времени в Вотской пятине числилось 23 погоста за старыми и новыми помещиками, за служивыми людьми, и за вдовами, и за недорослями, и за новокрещёнными, и за татарами, и за стрелецкою головою, и за стрелецкими сотниками, и за приказными людьми, также земли принадлежали монастырям и архиереям. Как видим, насколько увеличилось и стало в социальном плане разнообразным население в Вотской пятине. В 1588 году эти же переписчики пошлин отметили «Копорский уезд, погост Егорьевский Вздылицкий 400 сох у поместных людей».²⁵ Одна соха в XVI веке равнялась 10 сошкам или 300 четвертей, или 150 десятин земли. Значит, жители Вздылицкого погоста владели 60000 десятин земли (пахотной, болотистой, лесной).

Ингерманландия

Московский царь Иван IV Грозный и Борис Годунов воевали со шведами за бывшие новгородские земли. Появление же самозванцев и начало смуты вынудило царя Михаила Фёдоровича заключить со Швецией перемирие.

По Столбовскому договору 27 февраля 1617 года, земли, лежащие между реками Наровой и Волховом переходили Швеции. Они составляли большую часть Вотской пятины с Ивангородом, Ямбургом, Копорьем, Орешком и Кексгольмом. По указу царя, дворяне и посадские люди в течение двух недель должны были переселиться в глубь России, а священникам и всем пашенным людям можно было остаться на своих наделах, и в церковных делах подчиняться Митрополиту Новгородскому. Со стороны шведов, новых хозяев земли, край подвергся разорению, многие погосты опустели, на месте деревень появились пустоши. Шло активное притеснение протестантов и православных людей. Между Русским и Шведским Дворами был раздор. Некоторые из оставшихся людей переходили на службу к шведскому королю и принимали лютеранство. Шведское правительство для экономии средств воспользовалось новгородскими писцовыми книгами, переведя их на шведский язык. Во времена шведского владычества земли Ижорской возвышенности стали называться Ингрией, Ингерманландией и по шведскому обычаю были разделены на лены. Так, Копорский лен включал в себя 14 погостов, в том числе Вздылицкий. По шведской переписи на погосте числится церковь со священником и дворы Ивана Ермолина с сыновьями и братьями Богдаша, Силка и Мартинко, которые проживают здесь издавна, т.е. до шведского завоевания. У Ивана Ермолина

семья из четырёх человек. Во дворе у них четыре лошади и две коровы.²⁶ Население славянского происхождения сохраняло привычный уклад жизни и традиции.

В документах Святейшего Синода первой половины XVIII века Георгиевская церковь уже не упоминается.²⁷ Она, видимо, сгорела или по ветхости была разобрана за ненадобностью в конце шведского правления. Московские писари почти восемьдесят лет не описывали занятые шведами владения. «Да в Вотской же пятине Елизарий Старой да подьячий Киселёв 7190 (1682 г.) не писали Корельского и Копорского уезда и Ямского околотородья, которыми погосты владеют немецкие люди».²⁸

Царь Алексей Михайлович военными походами пытался вернуть невские земли, но сделать это удалось только императору Петру Великому в результате изнурительной Севойской (шведской) или Северной войны, длившейся более двадцати лет.

Однако, за сравнительно короткое время на новгородских землях прочно обосновались шведы, финны, датчане, немцы. Они строили кирхи, мызы, поднимали сельское хозяйство, занимались рыболовством, обустроивались на южном побережье Финского залива.

Ништадтский договор 1721 года утвердил отвоёванные Россией земли, дающие ей право выхода в Балтийское море и продолжение строительства новой столицы России. Некоторые подданные шведского короля не захотели покидать насиженные места и остались служить русскому императору.

По данным переписи 1732 года, обработанным С.М.Троицким, в Копорском, Шлиссельбургском и Ямбургском уездах русских «переведенцев» было около 17% всего крестьянского населения, «старожилов русских, которых деды и отцы в Ингерманландии жили до шведского владения» – осталось только 9,6%. В целом русское крестьянское население ещё значительно уступало ингерманландским финнам (чухонцам и латышам), которых было 37,6%, но русских уже было больше, чем ижор (24%).²⁹

Христиане славянского и романо-германского происхождения остались жить вместе на одной земле, где господствует суровый климат, а общая беда – бездорожье. Произошло слияние нескольких культур, где наиболее заметным было преобладание европейской цивилизации. Отсюда она стала распространяться по всей Российской империи.

В декабре 1708 года высочайшим указом была образована Ингерманландская губерния, через два года переименованная в Санкт-Петербургскую. Её первым генерал-губернатором стал князь Александр Данилович Меншиков. К новой губернии были приписаны города Санкт-Петербург, Нарва, Шлиссельбург, Великий Новгород, Псков, Ладога, Порхов, Гдов, Опочка, Изборск, Остров, Старая Руса, Великие Луки, Торопец, Бежецк, Устюжна, Олонец, Болоозеро, Ржев, Дерптский уезд, Каргополь, Пошехоны, Углич, Ярославль, Романов, Кашин, Тверь, Торжок, а также Лифляндия, Эстляндия и Карелия. В 1723 году произошла первая административная реформа. Пётр I разделил губернию на уезды, земли которых нельзя было продавать без высочайшего разрешения.

Первые владельцы ингерманландских мыз

Вся первая половина XVIII века, к сожалению, осталась в какой-то мере загадкой в истории русских поместий, так как до нас не дошли в полной мере сохранившиеся дома этой эпохи. Стиль дворянских усадеб как вполне реальное понятие можно рассматривать лишь на основании сохранившихся без особых изменений помещичьих построек второй половины этого столетия. Усадьбу в Дылицах при глубоком её изучении можно считать эволюционным примером строительства подобного рода, начиная с конца XVII – начала XVIII в.

После победоносной Полтавской битвы, в 1709 году, царь Петр I, чтобы закрепить отвоёванные Ингерманландские земли, жалует их своим богатым сподвижникам, способным быстро поднять их, укрепиться и обзавестись хозяйством. Высшие чиновники, военные и придворные устраивают здесь свои усадьбы исключительно для отдыха и охоты. Европейский дух образованного общества присутствовал в зарождении новых петербургских усадеб. Особого хозяйственного значения, как считают исследователи, они не имели.³⁰ Царь рекомендовал инженеру-фортификатору Доменику Трезини спроектировать типовые дома, которые новые хозяева могли применять для частного строительства. В 20-х годах XVIII века Пётр I собственноручно составил инструкцию «О загородных домах и ассамблеях». Дом впервые делится на мужскую и женскую половины, в центре дома большой зал для ассамблей, обязательной структурой усадьбы становится разбивка регулярного парка с прудами, фонтанами и античной скульптурой. Многообразие мира находит своё выражение в интерьерах. Появляются комнаты в голландском, китайском вкусах; зеркала, картины, шпалеры, оружие, посуда становятся неотъемлемой частью убранства помещений. Усадьбы петровского времени были прорывом от средневековой культуры к ускоренному методу выбора не только художественных форм, но и социальных конструкций, апробированных в европейских странах. Лишь при Петре I многие бояре стали усваивать обычаи и вкусы культурных европейцев.

Кто же поселился на бывших Ингерманландских землях? Первыми владельцами ингерманландских мыз стали члены семьи Романовых. Царица Екатерина I получила Пурколово (Пулково), Славянку, Актель (Колпино), Кононово и Мозино, в которых насчитывалось 95 деревень, 11 пустошей и 200 дворов, что составляло 21754 десятины земли с пашнями и болотами. Царевичу Алексею Петровичу были дарованы деревни Купчино, Сусари (Шушары) и Рождественно. Любимой сестре, царице Наталье Алексеевне, Пётр преподнёс мызу Хотчино (Гатчино). Потом раздавались мызы частным лицам, из которых больше всех получил Меншиков. Его владения составили одну одиннадцатую часть всей Ингерманландии, в том числе города Ямбург и Копорье.

На хранящемся в Библиотеке академии наук Генеральном плане Ингерманландии 1749 года встречаем много известных фамилий владельцев местных дач (слово дача произошло от глагола «дать»), среди них: стольник Ю.С.Нелединский, капитан-поручик Н.П.Вильбоа, обер-экипажмейстер

Я.Л.Хитров, прапорщик князь А.Путятин, морского флота подпоручик И.И.Неронов, князь Ю.Ю.Одоевский, подполковник Иван Плат, полковник Г.И.Волконский, адмирал Ф.М.Апраксин и его брат П.М.Апраксин, Д.Трезини и другие. Они были первыми владельцами дач в созданной Санкт-Петербургской губернии. У каждого была своя судьба и история жизни.

Например, Юрий Степанович Нелединский польского происхождения. Его предки ходили на Русь и осели на северных новгородских землях в начале XV века. Некий Ян Мелецкий, прибывший с дружиною из двухсот человек на службу к великому князю, крестился в православную веру с именем Михаил и был «пожалован в кормление городом Вологдою» с богатыми вотчинами. Его сын Василий владел землями вдоль реки Нелединки, что стало поводом звать вотчинника Нелединским. Царь Пётр I, у которого на службе находились его потомки, высочайшим указом 1699 года разрешил носить двойную фамилию Нелединских-Мелецких и получить звание боярина. За личные заслуги Ю.С.Нелединский сумел значительно возвыситься, продвинувшись по службе и разбогатеть. Как приближённый царя Петра он водил дружбу со многими из его окружения, в том числе и новыми соседями по дачам в Санкт-Петербургской губернии, помогал им составлять бумаги на владение собственностью, утрясал спорные вопросы. Не случайно в 1709 г. царским указом «стольник Нелединский-Мелецкий назначен заведовать частным строением на обоих берегах Невы».³¹ Его сын Александр служил в одном из гвардейских полков и в 1754 году имел чин прапорщика. Для успешного продвижения по службе, он принял предложение императрицы стать резидентом в австрийской армии, и в Семилетнюю войну находился в Париже. Он вернулся в Россию, когда на престол взошла Екатерина II, и сразу получил чин полковника. Оставив военную службу, Александр отправляется на четыре года в Париж и возвращается в Россию, получив звание камергера, он также вошёл в интимный круг друзей императрицы. Женат был на княжне Куракиной, от которой имел сына Юрия, известного в своё время поэта и литератора. Вместе с семьёй Александр проживал в собственном доме на набережной Мойки, 74, недалеко от Исаакиевской площади.

Первое межевание в Ингерманландии было произведено в 1711 году стольниками Украинцевым, Мануковым и подьячим Васильевым. По этому межеванию показано, что по всей Ингерманландии удобной и неудобной земли 1164313 десятин и 11554 крестьянских двора, которые раздавались Меншикову, Шаховскому, Апраксиным, Сенявину и другим вельможам. Главным желанием царя было быстрое заселение отвоёванных земель русскими переведенцами, чтобы превысить местное иноземное население. Всеми делами в Ингерманландии заведовал Копорский комендант Римский-Корсаков, назначенный также земским судьёй (ландрихтером). В 1711 году он провёл первую перепись жителей Ингерманландии. Согласно этой переписи, помимо всех повинностей, ещё собирались подати на содержание Драгунского полка, которым командовал полковник Григорий Иванович Волконский.³²

Князь Григорий Волконский

В челобитной князь Григорий Волконский просит провести межевание данных ему Государем земель и закрепить это в документе: «(1714 сентября в 7 день бил челом великому государю князь Григорий Волконский в прошлом де 712-м году по его, великого государя, указу дано ему в Копорском уезде мыза Взылицкая с деревнями и за ним отказано, а на его дачи не отмежевано, и великий государь пожаловал бы его, велел против того его челобиться земли от смежных отмежевать». По решению Губернской канцелярии 18 декабря 1712 года, скреплённому подписью вице-губернатора Корсакова только 14 января 1714 года, князю Григорию Волконскому «дано и отказано», то есть передано в собственность в Копорском уезде Взылицкая мыза «с деревнями и пустошми пашни и угодий 7001 десятина».³³ На этот период в имении насчитывалось 58 крестьянских дворов, в которых проживало 123 мужчины, в том числе упоминаются латыши не по национальному признаку, а люди по духовному латинскому вероисповеданию. Главной заботой Волконского было создать, по царскому указу, еще 40 дворов, привезти сюда крестьян-переведенцев из своих имений в средней России.

Кто же такой Григорий Иванович Волконский – первый владелец Дылицкой мызы?

Сведения о нём и его сыновьях крайне противоречивы. Он принадлежал к третьей ветви родословной князей Волконских, которые вели свой отсчёт от Фёдора Фёдоровича Тарусского князя Волконского, состоявшего уже в колене XV от Рюрика. Григорий Иванович Меньшой (в этой семье был ещё и Григорий Иванович Большой, который в 1715 году по указу Петра I вместе князем Гагариным был казнён за казнокрадство) оставил после себя пятерых сыновей: Андрей (1691-1735), Михаил умер в 1737, Иван умер после 1760, Фёдор умер в 1743, Александр (1709-1773).³⁴

Григорий Меньшой Иванович, полковник драгунского полка, родной брат и тёзка мрачной памяти сенатора-казнокрада, значится с 1692 года в ближних стольниках у царя Петра Алексеевича. Для наведения порядка и формирования военных отрядов он отправил Волконского воеводою в Козлов, куда князь прибыл 12 августа 1701 года. Волконскому приходилось заниматься не только военными делами, но и мелкими шагами на европейский манер переиначивать городскую жизнь, заниматься просветительской деятельностью, быть сторонником и проводником петровских реформ. Через два с лишним года, 8 декабря 1703 г., по «именному указу» он был отправлен в Тамбовский уезд, чтобы навести порядок в использовании богатейших запасов леса, который находился в бассейне рек Волги и Дона. Стратегически важный район стал контролироваться доверенным лицом царя. Как известно, 1696 год считается датой основания Российского Флота, когда с воронежских верфей сошёл первый русский корабль. Пока в России не было своего флота, лесные богатства расходовались бесконтрольно. В 1701 году Пётр I издал указ о сохранении заповедных лесов. В Тамбовском уезде произрастал лес, пригодный для кораблестроения. Но по донесениям из уезда, люди различных чинов бесконтрольно рубили дуб, клён, сосну, карагач и ясень «на всякое строение, и

на колье, и на дрова с небрежением, уничтожая его». Самый большой вред наносили владельцы железнорудных заводов и винокурен. Увеличивая собственные прибыли, они ни копейки не платили в государственную казну за вырубку дорогостоящего леса. Вот царь и решил навести порядок в лесном хозяйстве. Для этого он потребовал, чтобы князь Волконский вместе с тамбовскими городскими и уездными чиновниками осмотрел и описал весь лес, а попутно сделал именное межевание: дубовые или сосновые рощи, чернолесье, с какими реками и водоёмами граничат, можно ли по ним сплавлять корабельный лес, к каким дачам он принадлежит. Князю следовало донести царю, кто из жителей Тамбовского уезда нарушает государев указ о заповедных лесах, и как вырубленный лес используется населением. Главная миссия Волконского заключалась в том, чтобы выявить через деревенских сотников и десятников нарушителей закона и «чинить тем людям смертную казнь».³⁵

Воевода Тамбова Иван Салов должен был подчиняться воеводе из Козлова Григорию Волконскому и приводить в исполнение указ царя. Жителям Тамбовского уезда разрешалось для собственных нужд рубить не корабельный лес, а только липу, берёзу, осину, ель, ольху, орешник, ивняк и другие мелкие, не заповедные леса.

Князь Волконский назначил из местных именитых людей, объезчиков и сторожей, которым надлежало беречь лес от пожаров и вырубки, а также дополнять описные книги. Если они не уберегут заповедный лес, то им тоже грозила смертная казнь. Надзирать над объезчиками и сторожами Волконский поставил сотников и десятников, выбранных из городских и уездных людей различных чинов «пристойно добрых и знатных, кому б можно верить». Для ведения описей привлекли подьячих, они были грамотными, для рассылки писем и бумаг – мелких чиновников, а главное, воеводе Ивану Салову «чернил и бумаги иметь, сколько буде надобно» из выданных князю Григорию.

В течение двух лет князь Волконский проделал колоссальную работу по учёту корабельного леса в Тамбовском уезде. Отписные книги, в которых «руку приложил князь Григорий Волконский», были привезены в Адмиралтейский приказ, находившийся тогда ещё в Воронеже, лично адмиралу Ф.М.Апраксину. С ним князь завёл крепкую дружбу. Их связывали не только служебные отношения, но и личная симпатия и привязанность.

Освободившись в 1705 году от службы по исполнению указа о заповедных лесах, князь Волконский занялся не менее важным для России делом. Страна нуждалась в притоке свежих военных сил. В Тамбовском уезде, по наказу А.Д.Меншикова, князь Григорий выявлял приписанных к Приказной Палате дьяков, подьячих, архиерейских судей, монастырских слуг и других людей, годных к солдатской службе, а также не годных, старых и малолетних, нуждающихся в годовой денежной помощи, которую князь мог устанавливать «по-своему рассмотрению». Такой же наказ 30 декабря 1706 года получил Каргопольский и Ингерманландский комендант Римский-Корсаков с припиской «по окончании оного послать свою работу в Козлов для ведома Григория Ивановича».³⁶ Шла кропотливая работа по переселению людей из тыловых земель на окраинные, пограничные участки. К тому же, князь Волконский,

видимо, формировал часть войска для военного похода Петра I в Польшу, который состоялся летом 1708 года. Годные к строевой службе олонекские «латыши» и «кореляне» вместе со своими семьями были переправлены к драгунскому полковнику князю Волконскому в Козлов для обучения и подготовки к военному походу. Произошло вынужденное переселение крестьян лютеранского, протестантского и православного вероисповедания с бывших шведских территорий в глубь России на берега рек Цны, Дона и Волги. В царском указе от 11 января 1707 года было «велено ему взять из латышей и корелян, которые присланы к нему в Козлов с Олонца изо всех тех мужска и женска полу третью долю и поселить тех людей на своих землях, где захочет, и владеть ими, как и прочими крестьянами». Заверенный рукою князя А.Д. Меншикова указ был вручен Г.И. Волконскому в местечке Жолкви во время польского похода. Так царь благодарил своих подданных за верную службу, передавая им в собственность живой товар, рабочие руки. Крепостные люди стали разменной монетой в государственной политике Петра I. По этому указу, в конце 1708 года Волконский представил из записных книг список из 53-х имён, оставленных в его собственность олонекских крестьян. Эту выписку на гербовой бумаге, сделанную стольником Ю.С. Нелединским-Мелецким и подьячим Иваном Позняковым, своей подписью и печатью заверил «Римский и Российский князь А.Д. Меншиков». В приходную книгу податей за полученных крестьян князь Волконский заплатил налог 4 рубля, 25 алтын, 4 деньги. Деньги были отосланы с казною в Астрахань, но по дороге А.П. Игнатъев «до смерти убит от бунтующих низовых воров».³⁷

Накопление богатства князем Г.И. Волконским шло различными способами. Так, например, в мае 1707 года скончался окольный князь Федул Фёдорович Волконский, а через год умерла его вторая жена княгиня Татьяна Павловна, урождённая Чихачёва, и детей от них не осталось. Правда, осталось огромное состояние без хозяина.

И вот 18 августа 1708 года князь Г.И. Волконский подал челобитную: «Державный царь, Государь милостивый! Родственника моего окольного князя Федула Фёдоровича и жены его не стало, а после их детей не осталось, а осталось после его поместья и вотчины в разных городах. Всемилостивейший государь! Прошу Ваше Величество, вели, Государь, после его, окольного, и жены его оставшиеся поместья и вотчины, всё, что есть, выписать и отдать мне по родству. Вашего Величества нижайший раб, князь Григорий Волконский. 1708 г., августа 18 дня».

Надо сказать, что прямого родства с умершим князем, а тем более его второй женой, у Григория Ивановича не было. Более двадцати наследников, относящихся к старшей линии – потомству Константина Фёдоровича Волконского, к которому принадлежал Федул Фёдорович, а также Иван Сенявин, брат первой жены, одновременно с Григорием Ивановичем, принадлежащему к младшей линии, били челом перед Государем. Но просьба их не была уважена, так как за князя Григория ходатайствовал всесильный Меншиков, его большой друг и единомышленник как в государственных, так и личных делах. Александр Данилович написал письмо президенту юстиц-

коллегии графу А.А.Матвееву: «Высокопочтенный господин, мой присный благодетель! Которые поместья и вотчины остались после окольного князя Федула Фёдоровича Волконского, и оные, ежели возможно по правам и по примерным делам отдать князю Григорию Ивановичу Волконскому, и в том прошу вас к нему, князю Григорию, показать свою милость ради моего к вам благодеяния, понеже он мало поместен, у него ж четыре сына (пятый к тому времени ещё не родился – ред. автора). Прошу вскоре учинить по Его Царского Величества указу и нас немедленно изволь уведомить. Впрочем пребываю вашей милости к службе охотливый князь А.Меншиков». На основании писем Меншикова в 1709 году царь издал указ, по которому «все поместья и вотчины Федула Фёдоровича отдать князю Григорию Ивановичу, а другим челобитникам отказать».³⁸

Из сохранившихся документов Приказа военно-морского флота за 1702-1708 годы видно, что в тесных служебных отношениях Г.И.Волконский находился с Ф.М.Апраксиным. Князь способствовал строительству судов из российского корабельного леса, адмирал не забывал полковника, как видно из именных указов «об определении места, откуда давать провиант и фураж драгунскому полку кн. Григория Ивановича Волконского», «о принятии в казну гороху от кн. Гр. Волконского».³⁹ Надо сказать, что они состояли в постоянной переписке, и среди деловых отношений, просматриваются факты личной жизни.

Став богатым вотчинником, князь Г.И.Волконский 7 апреля 1710 года был назначен обер-комендантом в Ярославле, Романове, Угличе, Кашине, Торжке, Бежецке и Твери. Для усиления безопасности вновь созданной Ингерманландской губернии к ней присоединили древнерусские города из Ярославской и Тверской губерний. Россия находилась в состоянии войны со многими государствами на севере и на юге, и главный комендант названных городов князь Волконский, ближайший друг первого генерал-губернатора Петербургской губернии, князя Меншикова, стоял на их защите, собирал и готовил войско. Он успевал в военное время исполнять свои прямые обязанности по службе, улучшать своё благосостояние и защищать интересы ближайших друзей. Например, Волконский публично обвинил ландрихтера Петра Кикина в неисполнении своих полномочий и вмешательстве в управление крестьянами Тамбовского уезда, которыми владел Меншиков.⁴⁰

В период своей комендантской деятельности князь Григорий Волконский положил начало полотняному промыслу в Ярославле. На собственные средства он построил на берегу Волги ткацкую фабрику, на которой работали пленные шведы. Они занимались не только ткацким производством широких полотен на вывезенных из Швеции станках, но и обучали этому ремеслу местных жителей. Школу для детей ремесленников тоже построил князь Волконский. Там, кроме закона Божиего, математику, астрономию, механику преподавали иноземцы. Для развития Российского Флота и армии требовалось большое количество высококачественного полотна. Покупать за границей – слишком дорого, да и не безопасно везти товар в военное время морским путём. Появилась потребность в собственных производствах. Так, князь Г.И.Волконский способствовал своей

деятельностью и средствами развитию сильного государства. Он стал одним из первых фабрикантов России.

Как в калейдоскопе, созидательная, мирная жизнь сменялась военной, разрушительной. В 1711 году в сенатском указе упоминается князь Г.И.Волконский «о наборе по случаю войны с Турцией». В следующем году сенатский указ «о выборе в шести губерниях мастеровых людей для рассылки по два человека в полки» пал на князя Григория. В 1712 году Волконский оставил обер-комендантскую службу и отправился в действующий драгунский полк. После этого похода князю Волконскому были пожалованы земли в Петербургской губернии, которые в 1714 г. князь Григорий торопится узаконить. В 1718 году князь Г.И.Волконский покупает у графа Ф.М.Апраксина «Московский двор с деревянными строениями». Дата смерти князя установлена не точно. В одних источниках упоминается 1718 г. в других – 1721 г. Богатое наследство, оставленное в нескольких губерниях России, было поделено между пятью сыновьями. Дылицкая усадьба отошла старшему сыну князю Андрею.

Князья Андрей и Иван Волконские

Неоднократно после смерти князя Григория родственники Федула Фёдоровича и его жён пытались отобрать у его сыновей незаконно полученные земли. Так, в 1720 году двоюродный брат второй жены Ф.Ф.Волконского В.Р.Воейков требовал вернуть ему, единственному наследнику, родовую Белозерскую вотчину, принадлежавшую его деду Василию Чихачёву. Дело кончилось отступным, сыновья Григория Волконского заплатили челобитнику Василию Воейкову кругленькую сумму.

В 1722 году в Тамбовском имении неожиданно взбунтовались олонецкие крестьяне, переданные по указу 1709 года в собственность князя Григория. Оторванные от своих корней крестьяне написали челобитную императору, чтобы тот вернул их на родные земли. Однако новый владелец отцовских вотчин этому воспротивился. Князь Андрей Григорьевич подал писанную «подьячим Иваном Савельева сына Бартова» челобитную по делу переведённых из Олонецкого края крестьян. Сенатский указ от 2 июня 1724 года уважил прошение князя, сына сподвижника Петра I, «о взимании штрафа с попов, за приписку и утайку душ, и о переводе корелян, вышедших из шведского владения с помещичьих земель».⁴¹

Подарок Петра I Дылицкую мызу юстиц-коллегия передает в победоносном 1721 году старшему сыну князя Григория Андрею (1691-1732), капитану Кроншлотского драгунского полка. Родился Андрей, видимо, в Москве, в собственном доме князя Григория Волконского. В 10-летнем возрасте уехал с отцом в Козлов, где помогал ему в исполнении царского указа по сбережению заповедных лесов, а также принимал участие в обустройстве нового имения в Тамбовской губернии, которое потом отец ему и отпишет. В 1708 году юноша начал военную службу драгуном в Раненбургском эскадроне, где вскоре получил чин унтер-офицера. В 1712 году его произвели в поручики и перевели в «губернаторский» эскадрон А.Д.Меншикова. В 1716 году князь

Андрей в числе прочих дворянских детей был отправлен по царскому указу учиться морскому делу в Париж. Через два года он возвращается из-за границы в свой эскадрон, а в 1720 году губернаторский эскадрон соединяют с Кроншлотским драгунским полком, который под руководством Меншикова ведёт строительство морских крепостей на острове Котлин. На время коронации императрицы Екатерины I в 1724 году князя Андрея взяли в кавалергарды, а потом опять отчислили в Кроншлотский полк. Надо сказать, что князь Андрей как человек военный принимал непосредственное участие в строительстве первой морской крепости для обороны острова Котлин Кроншлот, освящённой в присутствии царя Петра 7 мая 1704 года. Руководил строительством доверенное лицо царя – князь А.Д.Меншиков. Сюда же, после известной опалы, был откомандирован вице-адмирал К.И.Крюйс. Учитывая опыт боевых действий, в своих донесениях Петру I он указывал на необходимость усиления артиллерии на острове Котлин, постройки укрепления, рассчитанного на размещение постоянного гарнизона в 1500 человек, и сооружения вблизи Кроншлота ещё одной морской крепости. Как известно, помимо морских сил для обороны, на остров были стянуты сухопутные полки, силами которых велось строительство фортов Кроншлот, с 1715 года Нового Кроншлота и «Цитадель», с 1717 г. – Александр-шанц, а с 7 октября 1723 г. заложенной в присутствии императорской четы Петра и Екатерины новой морской крепости Кронштадт. Много написано о тяжёлых условиях, в которых оказались первые строители Петербурга. На Котлине было значительно хуже. Крюйс доносил Сенату: «Морским служителям на Котлине острове без хлеба пробыть невозможно, а ныне хлеба для раздачу тамо нет, и многим за нынешний месяц март за недостатком хлеба не дано... Такое имею Вашим превосходительствам донести, что голодные матросы и солдаты подобны отчаянному зверю...».⁴² В тяжёлых условиях служил поручик драгунского полка князь Андрей Волконский. Правда, после смерти Петра I, при ходатайстве князя Меншикова в 1726 году его опять забирают в кавалергарды и производят в капитаны. Он был женат на Екатерине Ивановне Нероновой, сестре морского флота подпоручика Ильи Ивановича Неронова, командира корабельной команды, принимавшей участие в боевых действиях под командованием К.И.Крюйса. Илья Неронов был также соседом по дачной земле, владел частью деревни Шпаньково, другой её частью относящейся к владениям Волконского. По ревизской сказке 1731 года князь А.Г.Волконский показал, что «у него сын двух лет Николай». В 1732 году малолетнего князя Н.А.Волконского записали в кадеты.⁴³

В 1730 году, когда на престол взошла Анна Иоанновна, князь Андрей, присягнув самодержице, подал в отставку по болезни. В это время за ним «числилось 1104 души крестьян в Московской, Рязанской, Тамбовской, Тульской губерниях, дом в Москве, в Калашевской ул., в приходе Николая Чудотворца в Талмачах». Какие изменения произошли за его одиннадцатилетнее владение Дылицкой усадьбой, сказать трудно. Успехи Ништадтского мира могли выражаться в строительстве крепкого усадебного деревянного дома и разбивке регулярного парка. Но учитывая не стабильную

политическую обстановку после смерти Петра I, ситуация могла осложниться. С переносом столицы опять в Москву, малолетний император Пётр II, подстрекаемый старинной родовой знатью, борющейся против реформ Петра I, бросил на произвол судьбы поднявшиеся из болот Петербург, Кронштадт и Санкт-Петербургскую губернию. Люди стали возвращаться на обжитые земли средней полосы России. Северные города и деревни опустели. Жизнь на отвоёванных землях замерла на целых четыре года. Лишь в 1732 году стали выходить указы императрицы Анны Иоанновны о возвращении столицы в Санкт-Петербург, продолжение строительства крепости Кронштадт и фортов. В этом же году закончилась сорокалетняя героическая жизнь участника Северной войны, славного князя А.Г.Волконского. Что послужило его уходу в расцвете сил в период наступившего мира, неизвестно. Политические ли разборки? Болезни в результате тяжёлой службы?..

После смерти князя Андрея, с 1732 года, дачей владеет средний брат, советник комиссариатской экспедиции Государственной адмиралтейской коллегии, князь Иван Григорьевич Волконский. Как морской офицер по служебной линии, он, вероятно, подчинялся своему соседу по Грызовской мызе Никите Петровичу Вильбоа (1674-1760), который с 1729 года был членом Адмиралтейств-коллегии. Легендарный старик Вильбоа, к тому же, мог быть другом князя Григория Волконского со времён «Великого посольства». Сохраняя память об отце, князь Иван мог быть не только в служебных отношениях, но и дружеских с Н.П.Вильбоа, одним из первых иностранных моряков и кораблестроителей петровской эпохи.

Вербовка молодых образованных моряков началась в 1697 году в Англии, когда царь принял на русскую службу французского дворянина Франсуа Гильом де Вильбоа. Он стал участником Северной войны и зарекомендовал себя как бесстрашный человек. В 1713 г., командуя отрядом из 50-ти рыбацких лодок, бесстрашно напал на три шведские бригадины и захватил одну из них. В период войны на море, Ревельская эскадра под командованием Вильбоа и Фангофта контролировала все суда, проходившие между Голландией и Курляндским берегом. Однажды Вильбоа захватил три голландских судна с провиантом, плывущих в Швецию. На эти действия голландское правительство выразило протест и желание возратить свободную торговлю в Балтийском море. Вильбоа неоднократно ходил со своей эскадрой в Данцинг ремонтировать суда, привозил продукты, в пути принимал участие в морских боях, держал в страхе соседние порты.

В 1722 году царь послал его в Тверь для подготовки ластовых судов к Персидскому походу. В этой кампании капитан 1-го ранга Никита Вильбоа командовал 1-ой эскадрой флотилии, шедшей под флагом генерал-адмирала графа Ф.М.Апраксина. Вильбоа доставлял из Дербента в Астрахань провиант. Однажды произошло крушение судов на о. Чеченя и подвоз продуктов остановился. Это затормозило движение сухопутной армии.

Во времена Анны Иоанновны, с 1733 года Н.П.Вильбоа становится командиром Кронштадтского порта и контр-адмиралом. По состоянию здоровья в 1747 г. он вышел в отставку в чине вице-адмирала. Примечательно,

что Вильбоа вторым браком был женат на Елизавете Ивановне, дочери пастора Иоганна Эрнста Глюка, в доме которого в Мариенбурге жила в детстве и юности, Марта Скавронская, будущая императрица Екатерина I. Учитывая простоту в общении Петра I со своими сподвижниками, мы можем предположить, что он и царица бывали на упомянутых дачах Вильбоа и Волконского.

Сохранилось три письма Н.П.Вильбоа к своей сестре, камер-фрейлине Екатерины I, Устинье Петровне, в замужестве Гринвальд. Это яркие документы эпохи. В них можно увидеть весёлый, французский характер Никиты Вильбоа. Его европейское, демократическое мировоззрение, далеко стоящее от «Домостроя». В первых строках писем видим заботливое, преданное отношение к членам царской семьи, с которыми он был не только в служебных, дружеских, но и родственных отношениях. В письмах прослеживаются отголоски радостного победоносного времени, характер эпохи, манера общаться, а главное, словесные портреты людей, оценки их действий и поступков. Первое письмо с поздравлением праздника Пасхи написано в Ригу, где У.П.Гринвальд находилась при Екатерине I, отправившейся с Петром для свидания с принцем Голштинским. Второе и третье – написаны из Москвы, куда Н.П.Вильбоа был послан осенью 1721 года для объявления Ништадтского мира, и остался ждать прибытия Двора для проведения торжеств. В письмах упоминается первая жена Вильбоа под именем «Крестьянинова», возможно, это имя Кристина (Христина, Кристианина), которую пока не удалось расшифровать. В «Путешествии» А.Радищева в главе «Зайцово» встречается имя дворянина Крестьянкина (такая фамилия могла реально существовать), с которым «знаком с ребячества. Редко мы бывали в родном городе. Г.Крестьянкин долго находился на военной службе, где великие насилия именем права войны прикрываются, перешёл в статскую».⁴⁴ Возможно, упомянутая жена Крестьянинова была из этой фамилии. Итак, эти письма:⁴⁵

Дорогая моя сестрица Устинья Петровна.

Доношу Вам, здесь их высочества государыня цесаревна и великий князь во всяком благополучии и здравии. И прошу Вас поздравить от меня их величества с торжественным праздником и поцелуй их величества ручки.

Да пишите вы ко мне, что жена моя часто забавляется с тамошними обывателями и непрестанно гуляет по бульваркам, и я о том весьма радуюсь, того ради, что она комплекцией маленькой, и сия ей частая забава и непрестанное гуляние по бульваркам зело к пользе.

Прошу я Вас, дорогая моя сестрица, не изволь её от помянутой малой забавы унимать, но ещё к тому изволь принуждать, дабы она часто гуляла и забавлялась.

А по приказу Вашему Авдотье Илинишне, Анне Яковлевне (Кремер), Дарье Васильевне поклон от Вас отдал.

Вилим Иванович, Пётр Николаевич, Дмитрий Андреевич и всем друзьям, поздравляю Вас с праздником. А мы завтра начнём гуся рушить и великую рюмку про здоровье Ваше вина кушать.

Апрель, 8 дня, 1721.

Дорогая Устинья Петровна.

Прошу я Вас, дабы Вы на меня гнева не имели, того ради, что к вам давно не писал. Подлинно могу вам донести: за моё недосужество, что здесь дела столько, что на силу управляюсь, не знаю я, за что приняться – за чарки, за стаканы, за рюмки, или за белые руки. Однако zelo удивляюсь, дорогая моя сестрица, что вы своим писанием меня оставили, не так милостивы ко мне стали, как вы были в Риге. А ныне я больше чаю, что вы с Крестьяниновою согласились и обе вы меня оставили своим писанием. Может быть, вы услышали про моё недосужество здесь, в Москве, чтоб мне не помешать вашим писанием в чарку, в стакан или в рюмку глядеть. Однако слышал и я здесь, что у вас в питье нужды нет, что моя Крестьянинова и мазанки свои пропила. Иного не имею вам донести, токмо в печалях и суетах, на силу помню, как к вечеру домой приведут.

Ноября, 26 дня, 1721. Nikita Vilboi.

Дорогая моя сестрица, Устинья Петровна, здравствуй. С дорогою нашей именинницей, государыней царицей, и прошу я вас ручки их величества от меня поцелуй и воспей за меня чарку вина про их величества здравия, и заставь Крестьянинову, а как вы прибудете в Москву и для тебя про их величество хоть три выпью.

Последнее письмо без даты и не закончено.

По Государственному межеванию в Ингерманландии в 1747 году Иван Волконский владел 1372 десятинами земли. Дворовых у него на Дылицкой мязе было 10 человек, а крестьян-переведенцев – 48. Находясь на государственной службе, князю мало приходилось уделять внимания отцовской вотчине. Возможно, выгоднее было сдавать её в аренду Канцелярии двора и уделов. Придворные архитекторы приспособивали подобные строения под путевые или охотничьи дома, каковых в этих местах ещё не хватало. Для обслуживания усадьбы и смежных земель по реестру переведенцев этого времени сюда из разных городов России прибыли ещё 58 крестьян, среди них упоминаются и чухонцы.

Примечания

¹ ЦГАЛИ. Ф. 118. Д. (3934) 3313. Вяземский С.М.

² Дужников Ю.А. По Ижорской возвышенности. Л., 1972.

Пирютко Ю.М. Гатчина. Художественные памятники города и окрестностей. Путеводитель. Л., 1975.

Гоголицын Ю.М., Иванова Т.М. Архитектурная старина. Памятники зодчества Ленинградской области. Л., 1979.

³ Артемьева. Г. Елизаветино. //Блокнот агитатора. 1986. № 9. С. 48-60.

⁴ Мурашова Н.В. Усадьбы Ленинградской области. Елизаветино – памятник республиканского значения. // Памятники культуры. Новые открытия. 1993. М., 1994. С. 463-464.

- ⁵ Мурашова Н.В., Мыслина Л.П. Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Кингисеппский район. СПб., 2003.
То же. Ломоносовский район. СПб., 1999.
То же. Лужский район. СПб., 2004.
Мурашова Н.В. «Сто дворянских усадеб Петербургской губернии». СПб, 2005. С. 104 – 106.
Горбатенко С.Б. Петергофская дорога. Историко-архитектурный путеводитель. СПб., 2001.
То же. 2-е изд. Испр. и доп. СПб., 2005.
- ⁶ Алексеева Т.В. Предполагаемая постройка С.И. Чевакинского//Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Вып. IV. Л., 1972. С. 18 – 22.
- ⁷ Попова Г.С. По следам легенды. // «Ленинградская панорама», 1986, № 5, с. 36 – 38.
- ⁸ Россия XVIII века глазами иностранцев. Л., 1989. Россия первой половины XIX века глазами иностранцев. Л., 1991.
- ⁹ Лурье Ф. Дилетант. / Врангель Н.Н. Старые усадьбы. Очерки культуры русской дворянской культуры. СПб., 2001. С. 8.
- ¹⁰ Архив вдовы художника Е.Е. Малыш.
- ¹¹ Тихонов Ю.А. Дворянская усадьба и крестьянский двор в России 17 и 18 веков. Существование и противостояние. М., 2005. С. 7.
- ¹² Даль В.И. Словарь живого великорусского языка. В 4-х томах. СПб, 1882. Т. 4. С.510, «усаживать».
- ¹³ Исаченко Т.Е. Дворянские усадьбы в ландшафте Ижорского плато// Русская усадьба. Вып. 7(23). М., 2001. С. 45-49.
- ¹⁴ Тихонов Ю.А. То же. С.8.

Вотская пятинна

- ¹⁵ Исторические разговоры о древностях Великого Новагорода. М., 1808. С. 91-98.
- ¹⁶ Неволин Н.К. О пятинах и погостах новгородских в XVI в. // Записки Императорского Русского Географического общества. Вып.8. СПб., 1853. С. 114-115.
- ¹⁷ Новгородские писцовые книги. СПб., 1868. Т. III, с. 861.
- Вздылицкий Егорьевский погост
- ¹⁸ обжа – древнерусская (Новгородская с 1228 по 1477 годы) поземельная мера. Во время Московского государства с 1478 года под обжей понималось пространство земли в 10 четвертей или 5 десятин. / Полный церковнославянский словарь, составленный протоиереем Г.Дьяченко. СПб, 1900. Репринт М., 2002. С. 361-362.
- ¹⁹ полти мяса (полоть, полть) – половина мясной туши, вирная пошлина. / Там же. С. 452.
- ²⁰ Неволин Н.К. То же. Приложение II. С. 55.
- ²¹ То же. С. 60.
- ²² То же. С.53.
- ²³ Там же.
- ²⁴ То же. С.52.
- ²⁵ То же. С. 55.

Ингерманландия

- ²⁶ Писцовые книги Ижорской земли. 1618 – 1623 гг. СПб., 1859. Т.1. С. 118.
- ²⁷ ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 1. № 848.
- ²⁸ Неволин Н.К. То же. С. 55.
- ²⁹ Выскочков Л.В. Об этническом составе сельского населения Северо-Запада России. / Петербург и губерния. Л., 1989. С. 113. Тройницкий С.М. О некоторых источниках по истории землевладения в Ингерманландии в первой половине XVIII в. / Источниковедческие проблемы истории народов Прибалтики. Рига, 1970. С. 118-119. Саверкина И.В. Русское население Ижорской земли в первой половине XVII в. / История крестьянства Северо-Запада России в XVII – XIX веках. Межвузовский сборник. Л., 1983. С. 47-55.
- ³⁰ Тихонов Ю.А. Там же. С. 9.
- ³¹ ЦАВМФ. Ф. 176. Оп. 1. Д. 67.

³² Пушкарёв И.И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии. СПб., 1841. Ч. 2. С. 56

Князь Григорий Иванович Волконский

³³ ЦГАДА. Ф.1209, оп.299, Д. 16686 (Прилож. III, вып.2); Д.16688, л.238 (Прилож. III, вып.3), Д. 16703, л. 44 оборот.

³⁴ Дворянские роды Российской империи. СПб., 2001. Т. 1. С. 117-119.

³⁵ Волконская Е.Г. Род князей Волконских. СПб., 1900. С. 684-685.

³⁶ ЦАВМФ. Ф. 177. Оп. 1. Д. 56, ч. 5. Полное Собрание Законов, т. IV, стр.361-362.

³⁷ Записки Желябужского. СПб., 1848. С. 211.

³⁸ Волконская Е.Г. То же. С. 700.

³⁹ ЦАВМФ. Ф. 177. Оп. 1. Д. 28, ч. 3.

⁴⁰ ЦАВМФ. Ф. 233. Оп. 1. Д. 21, ч. 5.

Князья Андрей и Иван Волконские

⁴¹ Исторические материалы о церквах и сёлах. Вып. 8. М., 1892. С. 189 – 190.

⁴² Материалы для истории русского флота. Ч. I, № 961, с 587.

⁴³ Сборник биографий кавалергардов. В 4-х томах. Т. 1.

⁴⁴ А.Н.Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. СПб., 1992. с.37.

⁴⁵ Исторический вестник. 1881. Т. 5. С.659.



III

Леонид Матвеев

СЮЖЕТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АНЖЕЛИКИ КАУФМАН В ФАРФОРЕ ¹

30 октября 1741 г. в швейцарском городке Кур, в семье австрийского художника Иоганна Йозефа Кауфмана родилась девочка, получившая длинное имя Мария Анна Ангелика Катарина. С 6 лет юная Анжелика начала рисовать, в 11 получила свой первый заказ, а с 12 лет стала выступать в качестве профессионального живописца. В 1752-1753 годах отец художницы, ставший её первым учителем, перебирается в Комо (Италия) по приглашению княжеской семьи Салис, при дворе которой исполняет обязанности придворного живописца. С этого времени практически всю жизнь Анжелика Кауфман проводит в Италии (Рим, Милан, Венеция), сделав исключение лишь для Великобритании (1765-1781) и Австрии. Именно в Италии талант Кауфман раскрывается полностью благодаря влиянию Иоганна Иоахимма Винкельмана и Антона Рафаэля Менгса. Рано получившая европейскую известность, художница в начале 1760-х годов становится обладателем диплома болонской Академии Клементины, в 1762 г. – членом флорентийской Академии художеств, а затем и других академий (Академии Св. Луки в Риме, 1765; Французской и Британской Королевской академии, 1768).

Значительное место в творчестве Анжелики Кауфман занимают произведения на мифологические, исторические и литературные сюжеты, соединяющие в себе черты классицизма (построение композиции, колорит, антураж) и сентиментализма (сюжет). Большая популярность именно этих работ Кауфман нашла своё отражение в западноевропейском фарфоре, неизменно следовавшем за новейшими модными веяниями. Сюжеты произведений Анжелики Кауфман особенно часто можно встретить на различных изделиях Мейсенской мануфактуры периода Марколини (1774-1814), где они получают большое распространение наряду с росписями по мотивам работ Хогарта, Каналетто, Берхема и литературных произведений («Сентиментальное путешествие» Стерна, «Страдания молодого Вертера» Гёте). Несколько реже росписи по гравюрам художницы встречаются и среди

произведений Севрской, Венской², Ворчестерской фарфоровых мануфактур и ряда других, менее значительных заводов.

В собрании Государственного Русского музея, в частности, представлена чашка, созданная, предположительно, на одном из западноевропейских производств и датируемая первой четвертью XIX столетия. Её яйцевидное тулово богато декорировано слоем матового золота, пояском белого меандра, цировкой в виде листвы и овальным медальоном с живописной композицией, изображающей мужчину, крепко схватившего вооружённую девушку. Сцену дополняют три женские фигуры, облачённые, как и главные героини, в пышные античные одежды. За основу автор росписи чашки взял гравюру «Одиссей находит Ахилла среди дочерей Ликомеда», исполненную в 1786 г. Георгом Зигмундом и Иоганном Готлибом Фациусами (Georg Siegmund Facius, Johann Gottlieb Facius; оба – 1750, Регенсбург – после 1813, Лондон) по картине А.Кауфман.³ Вместе с тем, он несколько упростил первоисточник, убрал фигурирующую на гравюре четвёртую женскую фигуру, а также изменил положение ряда предметов (стол с украшениями, лежащая на переднем плане одежда) и жесты персонажей (рука Ахилла с мечом, дочери Ликомеда на заднем плане). Внесение подобных изменений было продиктовано необходимостью вписать вытянутую по горизонтали гравюру в сравнительно небольшой овал. Как указывает С.G.Voerner⁴, рисунок Анжелики Кауфман и последующая гравюра Фациусов основываются на одном из эпизодов «Илиады» Гомера, что не совсем верно. Миф об Одиссее и Ахилле относится к так называемым киклическим поэмам, существовавшим в Греции в VII – VI веках до н.э., задачей которых было развить, дополнить и связать в единое целое «Илиаду» и «Одиссею». Подобными поэмами являются и такие сюжеты, как рождение Елены (дочери Зевса и Леды), суд Париса и похищение им Елены, троянский конь и падение Трои (Илиона). В самой же «Илиаде», описывающей последний, десятый год войны ахейцев с троянцами, легенда об Ахиллесе и Одиссее упоминается лишь косвенным образом.⁵

Согласно мифу, Ахилл родился от брака nereиды Фетиды и царя Фтии Пелея, правившего народом мирмидонян на севере Греции. Оракул предсказал Фетиде, что судьбой Ахиллесу предназначается на выбор два пути – дожить благополучно до глубокой старости в родном городе или пойти сражаться и погибнуть в бою молодым, обретя великую славу. Решив уберечь сына от ранней смерти, богиня скрыла его на острове Скирос среди дочерей местного царя Ликомеда. Благодаря молодости и красоте переодетый в женское платье Ахилл легко сошёл за юную девушку. Узнав об этом, на Скирос отправился хитроумный Одиссей, сын царя Итаки Лаэрта. Под видом купца он проник во дворец Ликомеда и разложил перед царскими дочерьми женские украшения и оружие. Внезапно, по предварительному сговору, под окнами дворца раздались крики и звон оружия, создававшие впечатление нападения врагов. Испуганные дочери Ликомеда скрылись, а Ахилл, собираясь оказать достойный отпор, схватился за оружие и, таким образом, был узнан. После этого Одиссей легко уговорил сына Пелея и Фетиды принять участие в войне на стороне ахейцев.⁶

Русский фарфор также старался не отставать от общеевропейской моды. Сюжеты, в основе которых лежат произведения Анжелики Кауфман, украшают изделия Императорского фарфорового завода, подмосковного завода Гарднера⁷ и ряда других производств. Например, среди произведений петербургского завода Батенина удалось выявить ряд предметов, связанных с именем этой популярной художницы. Среди них – две небольшие цилиндрические чашки⁸ со слегка отогнутым краем, рельефным пояском на тулове и невысокой ручкой. С внешней и внутренней сторон чашки, датируемые 1820-ми годами, вызолочены глянцгольдом. На их тулове помещены живописные миниатюры с одинаковым сюжетом. Задумавшийся мужчина оперся на правую руку, в то время как сидящая рядом с ним женщина держит его за другую руку и о чём-то говорит. При сохранении общей композиции, указывающей на единый первоисточник изображений, миниатюры различаются как по отдельным деталям (масштаб фигур и цвет их одеяний, изображение скамьи, пейзажа и стены на заднем плане), так и по мастерству, что свидетельствует об исполнении росписи чашек двумя разными мастерами.

Изображения на чашках восходят к гравюре «Перикл и Аспазия»⁹, исполненной в 1784 г. Джоном Кейси Шервином (John Keyse Sherwin; около 1751, Восточный Дин, Западный Суссекс – 1790, Лондон) по оригиналу Анжелики Кауфман. Произведение художницы, в свою очередь, базируется на жизнеописании Перикла, созданном греческим писателем Плутархом (ок. 46 – 120 гг. н.э.). При сравнении гравюры «Перикл и Аспазия» с батенинскими чашками заметно, что авторы росписей изменили форму живописной миниатюры (с овальной на прямоугольную) и несколько упростили изображение, опустив или исказив ряд деталей (пейзаж, украшения Аспазии, драпировка).

Перикл (около 495 г. до н.э., Афины – осень 429 г. до н.э., Афины), сын Ксантиппа и Агаристы, происходил из известного аристократического рода Алкмеонидов.¹⁰ Возглавив демократическую партию, он стал влиятельнейшим политическим деятелем, с именем которого связан расцвет Афин. В течение 15 лет (с 444-443 годов до н.э.) Перикл почти безраздельно управлял полисом, подчиняя соседние территории (Эвбея, Самос) и основывая новые колонии (Брея, Амфиполь, Фурии), развивая торговлю, армию и флот. Одновременно с этим, он был связан со многими философами (Анаксагор, Зенон, Протагор, Сократ), покровительствовал поэзии и искусству (Фидий). Именно при Перикле были созданы храм Деметры в Элевсине и ансамбль Афинского акрополя (закончены Парфенон и Одейон, построены Тезейон и Пропилеи, начат Эрехтейон) с великолепными статуями Афины Промехос, Афины Лемнии и Афины Парфенос. Около 445 г. до н.э. Перикл расстался со своей первой супругой, от брака с которой имел двух сыновей, и женился на Аспазии (Аспасии, 470 г. до н.э., Милет - ?), дочери перебравшегося в Афины купца Аксиоха. Отличавшаяся красотой, грацией, образованностью и природным умом, Аспазия притягивала к себе многих выдающихся людей своего времени, часто собиравшихся в её доме. Политические противники Перикла, не решаясь выступить непосредственно против него, часто высмеивали Аспазию, называя

Герой Олимпийца – Перикла, Омфалой и Деянирой нового Геркулеса, считали её гетерой, а также виновницей столкновения между Афинами и Самосом в 440-439 годах до н.э. (жители острова не подчинились приказу прекратить войну с Милетом, из которого Аспазия была родом) и Пелопонесской войны (431-404 годах до н.э.; как указывает Аристофан в комедии «Ахарняне», война произошла из-за похищения мегарцами некоторых её служанок). В 432 г. до н.э. Аспазия была обвинена комическим поэтом Гермиппом ещё и в безбожии («асебейя»), но Перикл, выступивший защитником перед судьями, ценой унижений сумел её спасти. После смерти Перикла Аспазия вышла замуж за народного вождя Лизикла, достигшего благодаря её влиянию высокого положения, но вскоре скончавшегося (осенью 428 г. до н.э.) Дальнейшая судьба Аспазии неизвестна.

Воспроизведённый на чашках и гравюре Дж. К. Шервина сюжет не имеет однозначного истолкования. С одной стороны, здесь может быть изображён момент, когда Аспазия уговаривает Перикла вступить в одну из вышеупомянутых войн. С другой стороны, трагичные позы персонажей дают основание видеть здесь Аспазию, утешающую своего супруга. Известно, что в конце жизни Перикл был лишён должности стратега и приговорён к уплате большого штрафа (хотя, впоследствии он вновь занял прежний пост). Кроме того, вспыхнувшая в Афинах эпидемия, ставшая в конечном итоге причиной смерти Перикла, унесла жизни многих его родственников и близких людей.

С именем Анжелики Кауфман связан и выполненный в 1820-х годах на заводе Батенина квадратный, со скошенными углами поднос, входивший в состав сервиза – дежене.¹¹ В центре обильно вызолоченного глянецгольдом подноса помещена живописная композиция, изображающая сцену пира. Главная роль в миниатюре, обрамлённой имитирующим цировку орнаментом из цветочных бутонов и листьев, отводится мужчине в антикизированных одеждах и короне и коленопреклоненной женщине с кубком, которую он держит за руку. Сюжет живописной композиции восходит к гравюре «Вортигерн и Ровена», исполненной в 1803 г. Томасом Райдером (Thomas Ryder; 1746, Лондон – 1810, Лондон) по оригиналу Анжелики Кауфман.¹² По сравнению с гравюрой автор росписи подноса изменил форму композиции (с прямоугольной на квадратную) и значительно упростил её (убран ряд фигур и пейзаж с замком на заднем плане, изменены одеяния и жесты главных героев).

Гравюра Томаса Райдера и предшествующий ей рисунок Анжелики Кауфман созданы на основе полуполюгендарного сюжета из ранней истории Великобритании, согласно которому Вортигерн (Vurtigernus, что переводится как «верховный вождь», а не имя собственное) первоначально был князем думнонов в Корнуолле и Девоншире. После ухода в 445 г. по приказу императора Валентиниана III римлян он был избран верховным вождём кельтского племени бриттов, населявшего южную Англию.¹³ В 449 (или 443 г.) для отражения постоянных нападений северных соседей (пиктов и скоттов) он призвал на помощь воинственное германское племя саксов под предводительством двух вождей – братьев Хорсы (Горсы) и Хенгиста (Генгиста), которые разбили врагов. Согласно заключённому между

Вортигерном и наёмниками договору, после победы они должны были покинуть остров. Однако этого не произошло, поскольку Вортигерн полюбил Ровену, дочь Хенгиста и женился на ней. Свадебный пир Вортигерна и Ровены как раз и изображён на живописной миниатюре подноса, а два сидящих справа за столом мужчины в шлемах являются Хорсой и Хенгистом.

Не желая бросать Ровену на чужбине, племя саксов со своими предводителями осталось в Англии и захотело основать собственное независимое государство в Кенте. Вскоре между Вортигерном и пришельцами вспыхнула ссора, переросшая в кровопролитную войну, длившуюся несколько лет. После смерти Хорсы Хенгист был наголову разбит бриттами и запросил мира. Во время мирных переговоров он пригласил предводителей бриттов на пир, на котором всех их безжалостно убил. Гибели избежал лишь Вортигерн, с которым в 475 г. Хенгист заключил соглашение об окончательной уступке Кента. Возмущённые этим поступком бритты выступили против Вортигерна под предводительством силурского князя Аврелия – Амвросия (или Амброзия Аврелиана, «последнего из римлян»). В 485 г. Вортигерн был осаждён восставшими соотечественниками в своём замке Камбри, погиб во время его штурма и позднее был канонизирован, превратившись в Св. Гуртиерна (Gwrthiern).

Большой интерес в связи с поднятой темой представляют парные вазы – кратеры, атрибутированные как произведения неустановленного русского завода второй половины 1820-х – 1830-х годов.¹⁴ Ручки ваз выполнены в виде женщин с факелами, а тулово декорировано золочёным цитированным орнаментом и симметричными живописными миниатюрами (по две на каждой вазе), обрамлёнными поясами из листьев и плодов. Как указывает автор атрибуции, миниатюры ваз выполнены по гравюрам Анжелики Кауфман, посвящённым отдельным эпизодам из истории о Парисе и Елене¹⁵, что не совсем верно.

Одна из композиций на первой вазе, на которой в антикизированном интерьере изображены сидящий мужчина во фригийском колпаке и стоящие рядом с ним женщины, укрытые плащом, действительно иллюстрирует эпизод троянского цикла. Она восходит к гравюре «После победы в споре Венера вместе с Еленой, женой Менелая, предстаёт перед Парисом», созданной в 1781 г. Уильямом Уайни Райландом (William Wynne Ryland; 1729 или 1732, Лондон – 1783, Лондон) по оригиналу Анжелики Кауфман.¹⁶ При сравнении гравюры и композиции на вазе видно, что автор росписи лишь изменил форму миниатюры (с круглой на прямоугольную), умело и бережно передав мельчайшие подробности первоисточника.

В основе сюжета миниатюры лежит одна из киклических поэм, являющаяся предысторией «Илиады» Гомера (С.Г.Военер ошибочно указывает, что гравюра создана непосредственно по «Илиаде»¹⁷). Согласно данному мифу¹⁸, богиня раздора Эрида не была приглашена на свадьбу царя Пелея и nereиды Фетиды. Решив отомстить, Эрида сорвала в Гесперидском саду золотое яблоко, сделала на нём надпись: «Самой красивой» – и проникнув невидимой на пир, подбросила яблоко на праздничный стол. Сразу же между богинями Афиной, Герой и Афродитой возник спор из-за плода. Зевс,

отказавшийся быть судьёй, повелел через Гермеса разрешить спор Парису, второму сыну царя Трои Приама и Гекубы, пасшему стада у горы Ида. Желая заполучить яблоко, каждая из богинь старалась привлечь Париса на свою сторону с помощью различных посулов. Афина пообещала сыну Приама воинскую доблесть и славу, Гера – власть над всей Азией, а Афродита – самую прекрасную женщину. Парис пренебрёг дарами Афины и Геры и присудил награду Афродите. Посланный через некоторое время Приамом в Грецию с требованием выкупа за увезённую Теламоном Гесиону, Парис прибыл к берегам Лаконии и отправился со своим другом Энеем к царю Спарты Менелаю. Радушно приняв гостей, Менелай устроил богатый пир, на котором Парис впервые встретил прекрасную Елену и полюбил её. Через несколько дней Менелаю потребовалось отправиться на Крит, и он поручил заботу о гостях своей супруге. Во время отсутствия царя Спарты Парис с помощью Афродиты уговорил Елену бежать с ним и, забрав из дворца находившиеся там сокровища, отплыл в Трою. В дальнейшем это стало причиной Троянской войны и гибели многих героев.

На второй живописной миниатюре, симметрично расположенной на тулове вазы, изображены две сидящие женские фигуры. Более взрослая, строго одетая женщина в чепце придерживает легкомысленную девушку, держащую книгу. Рядом с ними стоит мужчина в плаще и сандалиях, с венком на голове, собирающийся увенчать другим лавровым венком девушку. В основе данной аллегорической композиции лежит гравюра «Красота, руководимая Благоразумием, вознаграждается по заслугам», исполненная в 1784 г. Жаном-Мари Делатром (Jean-Marie Delattre; 1745, Аббевиль – 1840, Фулхэм) по оригиналу Анжелики Кауфман.¹⁹ Автор росписи изменил круглую форму гравюры на прямоугольную и дополнительно ввёл пейзаж, в который помещены персонажи.

Вторая ваза также украшена двумя живописными миниатюрами. На первой из них в антикизированном интерьере изображена сидящая задумчивая женщина, перед которой стоят двое мужчин. Один из них, одетый в тогу и плащ, с лавровым венком на голове, обращается к женщине с какими-то словами. Сюжет миниатюры исполнен по гравюре «Клеопатра бросается к ногам Августа после смерти Марка Антония», созданной в 1786 г. Томасом Бёрком (Thomas Burke; 1749, Дублин – 1815, Лондон) по живописному оригиналу Анжелики Кауфман.²⁰ В свою очередь, А.Кауфман, работая над картиной, опиралась на «Жизнеописание Марка Антония» Плутарха и «Historia Naturalis» римского писателя Гая Плиния Секунда – старшего (23-79 годы н.э.)²¹ Исполнитель миниатюры тщательно воспроизвёл первоисточник, изменив лишь его форму (с круглой на прямоугольную).

Сюжет миниатюры относится к эпохе упадка Египта.²² После смерти Птолемея XII Авлета, скончавшегося в 51 г. до н.э., его 17-летняя дочь Клеопатра VII, отличавшаяся красотой, образованностью и незаурядным умом, по завещанию отца вышла замуж за своего старшего 9-летнего брата Птолемея XIII, став его соправительницей. Не желая делить власть, в 48 г. до н.э. при поддержке временщика Ахиллы Птолемей XIII попытался

убить свою сестру – жену, и Клеопатра вынуждена была бежать в Сирию. Здесь она собрала войска и вернулась, чтобы отомстить брату. На стороне Клеопатры выступил и Юлий Цезарь, от которого правительница Египта в 47 г. до н.э. родила сына Цезариона. При поддержке Рима Птолемей XIII был свергнут и убит, а Клеопатра, выйдя замуж за своего младшего брата Птолемея XIV, вновь взшла на престол. После убийства Цезаря (15 марта 44 г. до н.э.) египетская царица отравила Птолемея XIV и позднее сблизилась с захватившим страну триумвиром Марком Антонием, с которым она правила государством более 14 лет и от которого родила детей Александра, Птолемея и Клеопатру Селену. В 32 г. до н.э. в Египет вторглись войска Октавиана Августа (внука сестры Цезаря), другого триумвира, боровшегося с Марком Антонием, лишённым к тому времени полномочий, за власть над империей. 2 сентября 31 г. до н.э. в морском сражении при мысе Акциум союзный флот Марка Антония и Клеопатры был разбит, а в 30 г. до н.э. Октавиан Август захватил Александрию. Услыхав ложные слухи о смерти Клеопатры, Марк Антоний покончил с собой, бросившись на меч. Как указывает Плутарх, после его погребения страдающую Клеопатру навестили Октавиан Август и Селевк, один из управляющих царицы. Во время беседы будущий император Рима опроверг все оправдания Клеопатры, а Селевк ещё и уличил царицу в том, что она утаила некоторые драгоценности (как раз этот эпизод и изображён на вазе). Узнав, что Октавиан Август собирается во время триумфа в Риме провести её по городу в качестве пленницы, Клеопатра покончила жизнь самоубийством, предпочтя смерть позору. С её гибелью Египет перестал существовать как самостоятельное государство, став частью Римской империи. Мумии Марка Антония и Клеопатры в настоящее время находятся в Британском музее (Лондон).

Первоисточник второй миниатюры на вазе установить, к сожалению, не удалось. Поэтому, с уверенностью говорить о том, что она основывается на гравюре Анжелики Кауфман в настоящее время нельзя. Не совсем ясен и изображённый сюжет, представляющий сидящего полуобнажённого юношу, держащего в левой руке стрелы. Рядом с ним стоит кубок, а у его ног лежат игральные кости и пустой колчан. Слева от молодого человека помещены отвернувшийся плачущий Эрот и появляющаяся из облака полуобнажённая девушка. Драматичные жесты персонажей свидетельствуют о некоем напряжённом диалоге или намекают на сцену расставания. Первоначально сюжет миниатюры был атрибутирован как «Парис и нимфа Энона».²³

Согласно мифу о Парисе и дочери речного бога Кебрена Эноне²⁴, являющемуся местной этолийской легендой, впервые зафиксированной у Гелланика (5 в. до н.э.), Энона (Oinwnh), которую первоначально любил Аполлон, была поражена красотой Париса, стала его женой и родила от него сына Корифа. Обладая даром прорицания, она пыталась удержать супруга, предсказав, что новый брак с Еленой станет причиной его гибели. Парис не внял словам нимфы, и во время расставания Энона сказала ему в случае ранения обращаться к ней за исцелением (искусству врачевания её обучил Аполлон в награду за любовь). В последний год Троянской войны Парис был ранен стрелой Филоктета и попросил о помощи, но мучимая ревностью Энона

отказала ему. Позднее раскаявшись, она поспешила в Трою, но Парис к тому времени уже скончался. В отчаянии Энона покончила с собой (повесилась или бросилась в погребальный костёр Париса). Согласно другой версии мифа, Энона послала в Трою повзрослевшего Корифа, который своей красотой пленил Елену. Застав своего неузнанного сына в спальне с Еленой, Парис убил его, за что Энона позднее отказалась исцелить рану, нанесённую Филоктетом.

Если предположить, что на миниатюре изображена сцена расставания Париса и нимфы Эноны, то отвернувшийся плачущий Эрот может олицетворять отвергнутую любовь, упавшие игральные кости – символизировать брошенный жребий (т.е. окончательно сделанный выбор), а стрелы в левой руке юноши – намекать на ранение, нанесённое Филоктетом. Вместе с тем, каких-либо особых оснований видеть в персонажах на вазе Париса и нимфу Энону нет. Воспроизведённые же аллегорические элементы являются общими для многих сюжетов и могут сопутствовать и другим историям о несчастной любви. Кроме того, сюжет миниатюры может быть прочитан и как изображение расстроенного Эрота, проигравшего свои стрелы в кости некоему персонажу, а затем жалующегося Афродите.

Примечания

¹Материалы статьи частично вошли в доклад «Композиции Анжелики Кауфман на фарфоре из собрания ГРМ», прочитанный на Второй международной конференции фарфористов «Виноградовские чтения – 2008»

²Например, в собрании Государственного Эрмитажа представлена тарелка, изготовленная на Венской фарфоровой мануфактуре, которую украшает живописная миниатюра по гравюре «Орфей и Эвридика», исполненной в 1782 г. Т.Бёрком (Th. Burke) по рисунку Анжелики Кауфман (Фарфор в России XVIII-XIX веков. Завод Гарднера / Автор статьи и сост. каталога Е.А.Иванова: Альманах. Вып.34. СПб., 2003. С.263 (Кат.166).

³C.G.Boerner. Angelika Kauffmann und ihre zeit. Graphik und zeichnungen von 1760-1810. Düsseldorf, 1979. S.56 (Kat.103).; Angelika Kauffmann: [anlässlich der Ausstellung Angelika Kauffmann 1741-1807 Retrospektive]. Ostfildern-Ruit, 1998. S.379.

⁴C.G.Boerner. Angelika Kauffmann und ihre zeit. Graphik und zeichnungen von 1760-1810. Düsseldorf, 1979. S.56 (Kat.103).

⁵Песнь (книга) IX, стих 410-415; Песнь XVIII, стих 55-60,85; Песнь XIX, стих 405-420; Песнь XXIV, стих 80-85 (См.: Гомер. Илиада / Пер. Н.И. Гнедича. М.; Л., 1935. С.184-185,387-388,419,511.; Гомер. Илиада / Пер. В. Вересаева. М.; Л., 1949. С.195,395,396,425,516.).

⁶См.: Мифы в искусстве старом и новом: Историко-художественная монография (по Рене Менапу). СПб.,1994. С.308-309.; Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. Изд.4. М., 1957. С.253-255.

⁷Фарфор в России XVIII-XIX веков. Завод Гарднера / Автор статьи и сост. каталога Е.А. Иванова: Альманах. Вып.34. СПб., 2003. С.50,263 (Кат.166).

⁸Одна из чашек ранее опубликована. См.: Русский фарфор XIX века. Петербургский завод Батенина: Каталог / Сост. каталога и автор вступ. статьи Е.А. Иванова. Л., 1986. С.27-28 (Кат.13).; Русский музей. Фарфор частных заводов Петербурга / Альманах. Вып.200. СПб., 2008. С.27,190 (Кат.15).

⁹C.G.Boerner. Angelika Kauffmann und ihre zeit. Graphik und zeichnungen von 1760-1810. Düsseldorf, 1979. S.64-65 (Kat.131).

¹⁰О Перикле и Аспазии см.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2-х тт. Т.1. Изд.2, испр. и доп. М., 1994. С.177-201.; Кравчук А. Перикл и Аспазия. М., 1991.

- ¹¹Русский музей. Фарфор частных заводов Петербурга / Альманах. Вып.200. СПб., 2008. С.29,193 (Kat.74).
- ¹²C.G.Boerner. Angelika Kauffmann und ihre zeit. Graphik und zeichnungen von 1760-1810. Düsseldorf, 1979. S.48,50 (Kat.76).
- ¹³О Вортигерне и Ровене см.: Диллон М., Чедвик Н.К. Кельтские королевства. СПб., 2002. С.70-72,73,77,112,114,116.; Бурова И.И. Две тысячи лет истории Англии. СПб., 2001. С.16-17.; Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза – И.А. Ефрона. Т.VII (Волюпак – Выговские). СПб., 1892. С.236.
- ¹⁴Звезда Ренессанса, 2006, №2. С.74-77. По мнению автора статьи, данная атрибуция не соответствует действительности. Наиболее вероятным местом изготовления данных ваз следует считать какой-либо французский частный завод (скорее всего, парижский), а временем создания – 1830-е гг. (плинты – более поздние)
- ¹⁵Там же. С.75,76.
- ¹⁶C.G.Boerner. Angelika Kauffmann und ihre zeit. Graphik und zeichnungen von 1760-1810. Düsseldorf, 1979. S.58 (Kat.112).
- ¹⁷Ibid. S.58 (Kat.112).
- ¹⁸См.: Мифы в искусстве старом и новом: Историко-художественная монография (по Рене Менару). СПб.,1994. С.298-301,304,306.; Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. Изд.4. М., 1957. С.249-251.
- ¹⁹C.G.Boerner. Angelika Kauffmann und ihre zeit. Graphik und zeichnungen von 1760-1810. Düsseldorf, 1979. S.82,83 (Kat.194).
- ²⁰Ibid. S.44,45 (Kat.65). Картины Анжелики Кауфман, по которым исполнена данная и парная к ней гравюры, находятся в Vorarlberger Landsmuseum (Bregenz) и Музее искусств Канзасского университета (Канзас-Сити, США). По этой же гравюре выполнена и роспись фарфоровой вазы из собрания ГРМ, созданной на заводе Гарднера в 1820-х – начале 1830-х гг. (Фарфор в России XVIII-XIX веков. Завод Гарднера / Автор статьи и сост. каталога Е.А. Иванова: Альманах. Вып.34. СПб., 2003. С.190-191,274 (Kat.364).
- ²¹C.G.Boerner. Angelika Kauffmann und ihre zeit. Graphik und zeichnungen von 1760-1810. Düsseldorf, 1979. S.44,45 (Kat.65).
- ²²О Клеопатре см.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2-х тт. Т.II. Изд.2, испр. и доп. М., 1994. С.411-443; Кокс С., Девис С. Древний Египет от А до Я. М., 2008. С.101-102.
- ²³Звезда Ренессанса, 2006, №2. С.75,77.
- ²⁴Мифология: Иллюстрированный энциклопедический словарь. СПб., 1996. С.795.; Мифы в искусстве старом и новом: Историко-художественная монография (по Рене Менару). СПб.,1994. С.304.



**ФРАНЦУЗСКАЯ ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА.
Ю.БАЛТРУШАЙТИС, М.ДЮРЛИА, Ф.САЛЕ, Л.ГРОДЕСКИ**

Анри Фосийон (1881-1943) – выдающийся историк искусства, блестящий педагог и автор многих монографий, посвященных средневековому искусству. Формальная теория этого исследователя оказала настолько большое влияние на развитие медиевистики второй половины XX века, что мы с полным правом можем говорить о французской формальной школе, которая существует вплоть до сегодняшнего дня. Французские ученики Фосийона называют три поколения последователей его методологии. Первое в 1920-х годах разрабатывало фосийоновские принципы, в основном, на материале романского искусства. Итогом исследований стал коллективный труд «Travaux», вышедший в 1928 году. Среди прочих в нём можно найти статьи Ю.Балтрушайтиса, Ж.Губера, Ш.Стерлинга, А.Шастеля. Результатом деятельности поколения 1930-х годов, развивавших, кроме всего прочего, формальный метод в области археологии, явилась конференция «Недавние исследования французской романской скульптуры 11 века» (1938). В 1970-1980-х годах учёные, преимущественно Парижского Университета, продолжили его дело.

Но сначала мы обратимся к более раннему периоду, чтобы вспомнить дискуссию, произошедшую в 30-х годах XX века, поскольку она была чрезвычайно значима в определении того пути, которым последует французская медиевистика второй половины прошлого века. Этот спор выявил многие методологические установки, которые разовьются в дальнейшем. Мы имеем в виду критику книги «Орнаментальная стилистика в романской скульптуре» ученика Анри Фосийона Юргиса Балтрушайтиса в статье «Геометрический схематизм в романском искусстве» (1932)¹ американского исследователя Мейера Шапиро (1904-1996). Последний опровергает базовую оппозицию Балтрушайтиса об антагонистическом соединении в романской скульптуре естественной формы и геометрической схемы, разновидностью которой может быть и рамка (идея А.Фосийона), или другая орнаментальная структура, например, пальметта. Соответственно, при внешней беспорядочности формы, сохраняется жесткий первичный геометрический принцип, внутренне ее упорядочивающий. Шапиро же возражает, что эта геометрическая составляющая является упрощенным абстрактным аспектом, не дающим представления о многообразии и неповторимости воплощения в материале того или иного сюжета или образа. Также он настаивает на том, что «Основная слабость диалектики Балтрушайтиса заключается в неактивной, нейтральной роли содержания в создании произведения искусства, он допускает отсутствие взаимодействия между значением и формой, схемы остаются первичными и постоянными. Следовательно, это искусственная диалектика, которая игнорирует значение произведения, цели искусства в

обществе и религии, выразительные аспекты формы и значения (которые создавали целое, а не комбинации антагонистичных форм и предметов) и также ей не удастся объяснить историческое развитие романского искусства»². Автор приводит в пример тимпаны Муассака, Кареннака, Везеле, где скрытое разделение рамки и скульптурных панелей не соответствует действительному соединению каменных блоков. Интересно, что во второй половине XX века эту мысль разовьет один из исследователей, близких школе «Анналов» – Жан-Клод Бонн, который специально занимался вопросом сечения (стереотомии) и соединения блоков в романской скульптуре и его исследования были отражены в ряде статей и монографии «Романские порталы в фас и профиль. Тимпан Конка»³. Бонн, опираясь на критику Шапиро, предлагает заменить жесткий принцип субординации скульптуры по отношению к архитектуре диалектическими отношениями между ними: «не существует также и четко выраженной субординации скульптуры по отношению к архитектуре, но первая разрабатывает пластическим способом то, что само есть архитектурная функция. Неясность в этой области спровоцирована также тем фактом, что не делается четкого разграничения между реальной архитектурной структурой и скульптурным изображением архитектуры (это смешение часто встречается у Фосийона)»⁴. Также Шапиро обоснованно писал о недостаточном внимании Балтрушайтиса к самому произведению искусства. Перед нами два, диаметрально противоположных отношения к описательному акту в истории искусства, которые выявляют присущие каждому исследователю позиции. «Для Балтрушайтиса произведение должно приспособливаться к системе, изобретенной историком; для Шапиро историк должен уважать произведение как первичное во всех исследованиях и всегда превосходящее любую интерпретацию. Для первого существовал некий «романский ордер» наподобие ордера дорического или коринфского, и эта идея была невыносима для Шапиро»⁵.

Мы уже говорили о том, что фигура Фосийона во французском искусствознании имеет абсолютный авторитет, поэтому, несмотря на обилие статей, посвященных ему и его формальной школе, мы практически не найдем критики его концепции. В связи с этим статья Шапиро, направленная в адрес Балтрушайтиса, была воспринята французскими исследователями как нацеленная против Фосийона и основных принципов формализма, что послужило поводом к замалчиванию работ Шапиро во Франции: в течение многих десятилетий его статьи и книги⁶, которые, кстати, явились методологической основой многих англо-американских исследований, не переводились на французский язык. Только в 1982 году выходит сборник «Стиль, художник и общество»⁷, куда не вошло ни одной статьи о романском искусстве, а через пятьдесят шесть лет, в 1987 году, была переведена и опубликована работа Шапиро о скульптуре Муассака 1931 года⁸.

Эта дискуссия выявляет те крайности, которыми опасен формальный метод. С одной стороны, это схематизм, стремление свести все многообразие памятников к какой-то господствующей формальной схеме/схемам, как это мы увидели у Балтрушайтиса. И это несмотря на то, что для самого Фосийона (и

мы это отмечали в первом параграфе данной главы) отдельный памятник всегда обладал безусловным авторитетом, он всегда был готов пожертвовать стройностью теоретических выкладок возможности анализировать произведение искусства как нечто оригинальное и ни на что не похожее. Другая опасность – это раствориться в фактах и описаниях, связанных со структурой памятника, его формальными особенностями, материалом, техникой и т.д. Эта «разборка» произведения на фрагменты ведет к сухой классификации, к «совершенной нейтрализации позиции историка перед произведением искусства»⁹. Примером такого подхода являются работы Рене Крозе¹⁰, также одного из последователей Фосийона, предлагающие огромное количество фактов, без интереса к обобщению. В связи с этим вспоминаются слова Люсьена Февра: «Мне кажется, что факты являются гвоздями, которые крепят идеи. Скажем проще: сколько стоит идея, столько стоит и факт»¹¹.

Теперь обратимся к сюжету, которому и Фосийон дал новое развитие, поскольку считал его чрезвычайно важным для истории средневекового искусства. Мы имеем в виду проблему скульптуры XI века. Впервые к ней серьезно обратился во второй половине XIX века Д.Куражо, – выпускник школы Хартий, хранитель средневековой скульптуры в Лувре и преподаватель истории искусства в Школе Лувра¹². Он противопоставил общей для того времени доктрине – признающей связь романской скульптуры только с Античностью или Византией – множество факторов, повлиявших на формирование романского стиля, среди которых и мусульманское, и скандинавское, и ирландское искусство. Он рассматривал романскую скульптуру не как феномен «возрождения», но продолжения традиции, обогащенной многочисленными привнесениями.

В XX веке определяющую роль в этом вопросе сыграл Фосийон: его статья, уже упомянутая нами ранее, «Недавние исследования романской скульптуры во французском искусстве» и книга «Искусство романских скульпторов» послужили импульсом для развития университетских исследований. Однако вторая мировая война прервала эту работу, и она была возобновлена в послевоенный период учениками и учениками учеников Фосийона. Среди наиболее интересных можно назвать исследования Л.Гродески, посвященные Нормандии¹³, М.Дюрлиа – скульптуре Каталонии и юга Франции¹⁴, развила эту тему представительница уже следующего поколения формалистов, ученица Л.Гродески – Э.Верньоль. Ее исследования посвящены региону Иль-де-Франс, в том числе капителям Сен-Бенуа-сюр-Луар¹⁵. Как можно увидеть, все сюжеты регионально четко очерчены, до сегодняшнего дня нет обобщающей работы, посвященной этой проблеме. Мы не встретим среди них сквозных тем и проблем, касающихся французской скульптуры XI века в целом, но атрибуции и стилистический анализ скульптуры той или иной территории. Таким образом, до сегодняшнего дня региональный подход является ведущим в отношении как пре-романской, так и романской скульптуры. Даже в обобщающих статьях, Л.Гродески «Скульптура XI века во Франции. Состояние вопроса» и Э.Верньоль «Хронология и метод анализа: основные доктрины о начале романской скульптуры во Франции»,

основная часть исследования посвящена историографическому обзору, где центральное место принадлежит Анри Фосийону, Эмилю Малю, Полю Дешану, а далее каждый исследователь концентрируется на анализе того региона, которым занимается сам, применяя традиционные формальные методы анализа памятников. Отсюда и основные проблемы, вокруг которых концентрируется рассуждение – это хронология и стилистика. «Впрочем, – замечает Р.Рехт, – романское искусство во Франции всегда описывалось на манер Арсиса де Комона (Arcisse de Caumont) как «школы» (даже если этот термин является весьма спорным уже многие годы), что соответствует идее, что XI век утверждает точку отсчета некоего разветвления «географии стилей»¹⁶.

Выставочная деятельность также является одним из факторов, стимулирующим исследования того или иного периода в истории искусства. В 1970 году в Нью Йорке состоялась выставка «Год 1200» /The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art (New York, Metropolitan Museum of art, 1970)/, вызвавшая большой резонанс не только в США, но и в Европе. Начиная с этой выставки был введен в научный оборот термин «стиль 1200», характеризующий произведения промежуточного этапа между романским и готическим стилем, произведения «переходные», где в трактовке формы отчетливо прослеживаются античные влияния. Во Франции к этому вопросу неоднократно обращался Л.Гродески¹⁷. Сама эта проблема появилась еще в начале XX века, когда А.Хазеллофф, специалист по средневековой живописи, поднял вопрос о трансформации стиля около 1200 года. Позднее, в 1958 году, немецкий исследователь, Отто Хомбургер очертил хронологические рамки этого феномена 1190-1250 годами и выделил наиболее значимые для его развития территории: Германия, северная Франция и юго-восточная Англия. Он отмечал, что эти произведения вдохновлены византийскими и античными влияниями. И одной из вершин этого стиля является творчество Николая Вердена. Кульминацией дискуссий вокруг этой проблемы стала выставка 1970 года, куда были привезены лучшие европейские произведения «стиля 1200». На сегодняшний день вопрос о существовании этого феномена в средневековом искусстве остается открытым, поскольку нет уверенности в датировках многих памятников этого периода. Но во Франции эта идея широко поддерживалась, так и Л.Гродески в своих статьях выступает ее сторонником, отстаивая оригинальность и автономность этого стиля. В 1980 году он даже пишет словарную статью «стиль 1200» для Универсальной Энциклопедии.

В общем-то французский формализм как первой, так и второй половины XX века можно назвать франкоцентричным, мало обращающимся к идеям и методам исследователей других стран, но Луи Гродески – редкое исключение из этого круга. Поляк по происхождению, он приезжает во Францию в 1930-х годах, а в 1934 получает французское гражданство. Чрезвычайно показательным для его личности является факт, приведенный В.Соерландером в посмертной статье «Ученый»¹⁸. В 1976 году в рамках «Corpus Vitrearum Medii Aevi» Гродески подготовил том, посвященный Сен-Дени и посвятил его «памяти моих учителей Анри Фосийона и Эрвина Панофского». Это двойное посвящение поразительно, поскольку сложно увидеть бок о бок столь

непохожих исследователей, столь по-разному воспринимавших историю искусства. И Гродески, действительно, был учеником и того, и другого. У Фосийона слушал лекции в Сорбонне и в Коллеж де Франс, с Панофским познакомился в Принстоне, куда был приглашен на стажировку в 1948 году. Также он плодотворно общался с Фон Шлоссером в Вене и Адольфом Голдсмитом в Берлине. Гродески можно назвать медиевистом-космополитом. Сфера его интересов была весьма широка: это не только романская и готическая скульптура, но и витраж, средневековая архитектура. Но нам представляется, что влияние Фосийона все-таки было определяющим для этого исследователя, поэтому в его работах ощутим постоянный интерес к материалу, технике, соотношению разных видов искусств внутри ансамбля или целостного храмового комплекса (согласие скульптуры и архитектуры, витража и архитектуры, витража и фрески и т.д.). Еще одним доказательством того, насколько важными были идеи Фосийона для его учеников, является постоянное использование, осмысление и переосмысление его формальных понятий и аналитических приемов. Так, например, Л.Гродески и М.Дюрлиа постоянно обращаются к «закону рамки», проблемам пространства и техники. В одной из статей «Двойственность романского искусства»¹⁹. Гродески отталкивается от фосийоновского «закона рамки», признавая его, но ограничивая сферу действия. Так, по его словам, закон монументальности и орнаментальности не проявляет себя всюду с одинаковой силой. Так искусство Прованса, северной Италии, иногда частично, порой полностью избегают этих принципов, поскольку здесь более сильны античные и каролингские традиции, тогда как в «чисто романской» скульптуре Лангедока, Бургундии и Оверна они проявляют себя в полную силу²⁰. Другими словами, Гродески идет дальше своего учителя и говорит о неоднородности романского искусства, о том, что нет общих, единых характеристик стиля (как, например, в готике), но существуют параллельные тенденции. Так, например, одновременно сосуществуют искусство монументальное, связанное с техниками обработки камня и другое, более прихотливое и живописное, связанное с миниатюрой, резьбой по кости и ювелирными изделиями. Но автор все-таки хочет найти принцип, объединяющий все эти тенденции, поэтому обращается к книге американского исследователя – Адольфа Голдсмита, который предлагает в качестве общего принципа романского искусства – правило «формального расщепления». Он говорит о том, что античное и восточное наследие являлось для западного средневековья неисчерпаемым поводом для размышлений и образцами для использования. Художники этой эпохи заимствовали формальный элемент, и мало-помалу он превращался в отдельный, изолированный мотив. Мастера комбинировали мотивы между собой, упрощая или усложняя, в соответствии с некоторым числом правил, таким образом, эти мотивы теряли свою изначальную сущность и полностью ассимилировались к новой системе координат. То есть это путь, ведущий к большей отвлеченности мотива (соответственно большей обобщенности и абстрактности). Таким образом, по мнению Гродески, пришли к ирландской миниатюре или форме складок в романской скульптуре.

Мы видим, что, с одной стороны, Гродески пытается конкретизировать и уточнить общий фосийоновский закон рамки, находя исключения, он очерчивает границы действия этого правила. С другой стороны, он все-таки в поиске универсалии, того принципа, который смог бы объединить столь непохожие памятники романского искусства, найти общий знаменатель, причем не только для скульптуры, но и для монументальной живописи и миниатюры.

В 1969 году, когда Гродески стал профессором Сорбонны, на одном из семинаров, он предложил студентам схему анализа, разработанную Фосийоном для исследования капителей XI века. Гродески представил ее в первоизданном виде, не считая, что она нуждается в дополнениях, что произошло через 26 лет после смерти учителя: 1) Материал; 2) Точное расположение (изначальное/в данный момент); 3) Группировать, различая капители орнаментальные, фигуративные и украшенные по: а) технике обтесывания камня б) связности элементов в) рельефу; г) очертаниям (лицо, пропорции, складки) д) иконография (пункты в, г, д позволяет сравнить с другими памятниками, не только капителями)²¹. Эта выписка для нас важна в двух отношениях. Во-первых, она демонстрирует то преклонение, с которым относились к Фосийону его ученики и после смерти. Во-вторых, ту методологическую консервативность, которая заставляет ставить иконографический аспект на самое последнее место в изучении памятника, даже фигуративного.

Однако, нужно сказать, что не все ученики были с этим согласны, так, Марсель Дюрлиа в своих работах, посвященных романской скульптуре юга Франции, достаточно внимательно исследует иконографию.

Этот исследователь, всю жизнь проживший в Тулузе, преподавал историю средневекового искусства в Университете Мирай в Тулузе и Университете Барселоны. И с этими двумя территориями: Каталонией и Лангедоком связаны практически все его исследования. Так, он был сторонником идеи (которая сейчас все больше подвергается критике) связи архитектурно-художественной программы храмов и путей паломничества в Сантьяго-де-Компостелло, отражением этого был его большой труд «Романская скульптура на путях паломничества в Сантьяго-де-Компостелло»²². Большое количество работ Дюрлиа связано также с коллекцией музея Августинцев Тулузы, скульптурой базилики Сен-Сернен, а также с прославленными мастерскими Жилдуина и Гислебертуса.

Особо следует остановиться на деятельности другого ученика Фосийона и выпускника Школы Хартий – Франси Сале. Получив диплом архивиста-палеографа, он продолжил свое образование в Школе Лувра, и в конечном итоге стал страстным музейщиком. Сначала Сале работал в Лувре в отделе скульптуры, а затем долгое время был главным хранителем музея Клюни, он также является основателем музея искусства Возрождения в Экуене. Скульптура была его главным увлечением и предметом исследования на протяжении всей жизни. Как хранитель он собрал большой корпус документов, касающихся коллекции музея, автором каталогов, а также написал две монографии, касающиеся бургундской архитектуры и скульптуры: «Сен-

Мадлен-де-Везеле» (1948)²³ и «Клюни и Везеле» (1995)²⁴. Стоит вспомнить также книгу «Готическое искусство» (1963)²⁵, которая была вдохновлена работой Фосийона «Искусство романских скульпторов». Она написана в свободной форме, без ссылок и примечаний, как субъективная интерпретация готического искусства. Сале более строг и менее поэтичен, чем его учитель. Он выстраивает хронологическую последовательность готического стиля: Ранняя готика 1125-1190; Зрелая готика 1190-1260; Поздняя готика 1260-1380; Пламенеющая готика 1380-1540. Каждый раздел вновь делится по жанрам: архитектура, скульптура, живопись и декоративно-прикладное искусство. «Les arts mineurs», как его называет Сале вслед за исследователями первой половины XX века, хотя уже Гродески в своей статье 1957 года «Двойственность романского искусства» отмечает, что это уничижительное понятие «второстепенных» искусств родилось в эпоху «академий» и совершенно устарело, так как «декоративно-прикладное искусство было окружено исключительным престижем, намного превосходящим скульптуру или живопись»²⁶. Эта книга – типичный пример существования формальной методологии во второй половине XX века, со скрупулезными описаниями деталей, с вниманием к технике и материалу, но с полным отсутствием иконографического анализа и социальных аспектов существования произведения искусства.

Другим направлением деятельности Сале были ковры и ковроткачество. Он является автором «Заметок о древнем словаре ковроткачества» (1988)²⁷, совместно с Пьером Верле издает книгу «Дама с единорогом» (1960)²⁸, а также куратором грандиозной выставки «Шедевры ковроткачества XIV – XVI веков» (1971-1973), которая прошла с огромным успехом по многим музеям Европы. В связи с этим увлечением Сале начинает серьезно заниматься геральдикой и эмблематикой, и здесь мы можем констатировать расширение поля формальных методов и выход в область семантики, что, безусловно, близко иконографическому и иконологическому анализу. В своей программной статье «Эмблематика и история искусства» он отмечает: «Мы сегодня знаем, что некоторые виды геральдики являются языком, термины и синтаксис которого подчиняется законам или, по меньшей мере, достаточно постоянным правилам, чтобы регламентировать двойственность многих выражений человеческой мысли. (...) Достаточно структурированный геральдический язык весьма точен. Так, в XV веке он идентифицирует определенных персонажей, чаще – великих мира сего, которые для нас, историков искусства, были непосредственными заказчиками произведений, которые мы изучаем. Он позволяет увидеть их и в роли политической: достаточно принять во внимание оружие Карла V или Филиппа II, чтобы вспомнить разнообразие и число земель, которыми они владели»²⁹.

Из приведенной цитаты можно понять, что Сале вышел также на проблемы, которые ставит социология искусства: заказчик и художник; способы репрезентации власти или рода в произведении искусства и т.д. Также нужно отметить, что он не настаивает на уникальности того или иного подхода, он постоянно повторяет то, что любые эмблематические сведения нужно

обязательно дополнять формально-стилистическим анализом, что позволит прийти к более объективным выводам.

Итак, мы можем констатировать определяющее влияние Анри Фосийона и его формальных методов во французской медиевистике второй половины XX века. Большинство его учеников и последователей, используя выработанные учителем аналитические приемы, идут экстенсивным путем расширения сферы исследования, включения все большего количества памятников в научный оборот. Они, как правило, не пересматривают уже существующие аналитические приемы, лишь иногда подвергают их некоторой корректировке, как, например, Гродески в своих статьях о романской скульптуре. Многие проблемы, поставленные Фосийоном в 30-х годах XX века получили свое развитие во второй половине века, но это касается, как правило, уточнения датировок, более полного стилистического анализа, дополнения корпуса памятников того или иного региона. Таким образом, с полным основанием можно говорить о школе Анри Фосийона.

Примечания

¹ Schapiro M. On Geometrical Schematism in Romanesque art. // *Romanesque Art*. London, 1977. P. 265-284.

² Schapiro M. On Geometrical Schematism in Romanesque art. *Ouv.cit.* P. 268.

³ Bonne J-C. *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. P., 1984

⁴ Bonne J-C. *Organisation architectonique et composition plastique des tympans romans: le modèle de Conques et d'Autun*. // *Artistes, artisans et production artistique au Moyen age*. P., 1987. Vol.2. P. 198.

⁵ Meyer Schapiro et la sculpture romane. Questions autour d'une non reception en France. Débat avec Enrico Castelnuovo, Roland Recht et Robert A. Maxwell. // *Perspective. Revue de l'INHA*. P. 82.

⁶ Schapiro M. *Souillac, 1939: Silos, 1939*.

⁷ Schapiro M. *Style, artiste et société*. P., 1982

⁸ Schapiro M. *La sculpture de Moissac*. P., 1987.

⁹ Vergnolle E. *Chronologie et méthode d'analyse: doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France*. // *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*. 1978 №9. P.156.

¹⁰ Crozet R. *L'art roman en Poitou*. P., 1948; *L'art roman en Saintonge*. P., 1971.

¹¹ Fèbre L. *Combat pour l'histoire*. P., 1953.

¹² См. о нем: Therrien L. *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. *Ouv.cit.* P.195-198; Nayrolle J. *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII – XIX siècles)*. *Ouv.cit.* P. 350-352, 369.

¹³ Grodecky L. *Les débuts de la sculpture romane en Normandie: Bernay*. // *Bulletin monumental*. 1950 №4. P. 7-67; *La sculpture du XI siècle en France. État des questions*. // *Le Moyen âge retrouvé*. P., 1986. P.49-67.

¹⁴ Durliat M. *Les premiers essais de décoration des façades en Roussillon au XI siècle*. // *Gazette des Beaux-Arts*. 1966 №2. P.65-78; *L'apparition du grand portail historié dans le Midi de la France et le nord de l'Espagne*. // *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*. 1977 №8. P.7-25.

¹⁵ Vergnolle E. *À propos des chapiteaux du porche de Saint-Benoît-sur-Loire. Quelques problèmes du chapiteau corinthien du XI siècle*. // *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*. 1975№6. P. 193-202; *Chronologie et méthode d'analyse: doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France*. *Ouv.cit.* P. 141-162.

¹⁶ Meyer Schapiro et la sculpture romane. Questions autour d'une non-réception en France. *Ouv.cit.* P.195

- ¹⁷ Grodecky L. Le “style 1200”. // Le Moyen âge retrouvé. Ouv.cit. P. 385-398; Grodecky L. À propos de la sculpture française autour de 1200. // Le Moyen âge retrouvé. Ouv.cit. P. 399-406.
- ¹⁸ Sauerländer W. Le Savant. // Revue de l’art. 1982 N°55. P. 6.
- ¹⁹ Grodecky L. Dualité de l’art roman. // Grodecky L. Le Moyen âge retrouvé. Ouv.cit. P. 33-48
- ²⁰ Ibid. P. 34-35.
- ²¹ Vergnolle E. Un nouveau regard sur les débuts de la sculpture romane. // La vie des formes: Henri Focillon et les arts. Ouv.cit. P. 145.
- ²² Durliat M. La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques. Mont-de-Marsan, 1990.
- ²³ Salet F. Saint-Madelain-de-Vézelay. P., 1948.
- ²⁴ Salet F. Cluny et Vézelay. L’oeuvre des sculpteurs. P., 1995.
- ²⁵ Salet F. L’art gothique. P., 1963.
- ²⁶ Grodecky L. Dualité de l’art roman. Ouv.cit. P.45.
- ²⁷ Salet F. Remarques sur le vocabulaire ancien de la tapisserie. // Bulletin monumental. 1988N°146. P. 210-229.
- ²⁸ Salet F. Verlet P. La Dame à la licorne. P., 1960.
- ²⁹ Salet F. Emblématique et histoire de l’art. // Revue de l’art. 1990 N°87. P. 14.



**УТРАЧЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ ИЛЛЮМИНИРОВАННОЙ МИНИАТЮРЫ
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ЯГЕЛЛОНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
КАЗИМИРА ВЕЛИКОГО В КРАКОВЕ
(К 70-летию со дня их трагической утраты в 1939 г.)**

1. К вопросу об истоках искусства иллюминации

Формирование принципов искусства иллюминации восходит к рубежу X – XI вв., когда термином «иллюминатор» (*illuminator*) стали обозначать мастеров, работавших в области иллюминирования манускриптов. Буквально слово «иллюминатор» означало мастера, «оживлявшего» страницы рукописных книг цветными красками и полированным золотом [1, Р.3]. Действительно, искусство собственно иллюминации предполагало обязательное использование цветных и металлических (золото, серебро) красок. В этом смысле искусство иллюминирования, родственное искусству геральдики, восходит к древнеегипетской традиции изображения на папирусах погребальных церемоний, выполненных цветными красками и «оживленных» золотом. Сохранилось упоминание о первой женщине-иллюминаторе, Лале из Кизика, которой принадлежали иллюминированные миниатюры на пергаменте к библиографическому труду Марка Теренция Варрона (116-127 гг. до н.э.), известного римского ученого и сатирика.

Следует, тем не менее, отличать искусство собственно иллюминации (*illumination*) от искусства миниатюры, хотя в искусстве византийской и западноевропейской миниатюры IX-XI вв. для «оживления» миниатюр нередко использовали золото. Однако, если исполнение собственно миниатюры не требует использования золота или серебра, то иллюминация не может считаться таковой при отсутствии металлических (золото, серебро) красок [3, Р.3]. В частности, золото и серебро требовались как для выполнения орнамента в «ivy-branch style», предполагавшем сочетание выющихся стеблей и листьев плюща (выполненных пером и черными чернилами и иллюминированных полированным золотом) с полихромными стеблями, листьями и цветами, так и для оживления больших, двух- и трехстрочных инициалов и рубрик.

Если термин «иллюминация» («*illumination*»), происходящий от латинских «*illuminatio*» (оживление) и «*illuminare*» (оживлять), означает искусство иллюминирования текста (инициалов, вписанных в них миниатюр и рубрик) золотом, серебром и цветными красками, то термин «миниатюра» («*miniature*»), происходящий от латинского «*minium*» (красная краска), изначально означал два пигмента «*vermilion/cinnabar*» (киноварь/сульфид ртути) и «*red lead*» (свинцовый сурик/красная форма окиси свинца).

Для манускриптов, подлежащих иллюминированию, использовались различные сорта пергаментов. Следует, при этом, различать термины «*parchment*» и «*vellum*», не являющиеся синонимами, но часто неправомерно

употребляемые в качестве таковых. Хотя обе разновидности пергаментов изготавливались из шкур домашних животных, сырьем для «parchment», пергамента из шкуры ягненка («agnellinus»), служили шкуры мертворожденных ягнят, откуда и произошло его название «virgin parchment», пергамент девственного агнца. Из шкур ягнят изготавливали также особый сорт «кордовской (cordovian/basane) кожи. «Vellum», пергамент из телячьей шкуры, производился из шкур мертворожденных телят, откуда и произошло его название «uterine vellum», маточный телячий пергамент, считавшийся самым прочным и самым тонким. Кроме того, для производства пергаментов использовались волость, свиные и ослиные шкуры, но из таких сортов обычно изготавливали переплеты. Если «vellum» использовался, в основном, для иллюминированных манускриптов, то «parchment» чаще всего употреблялся для ученых или коллегиальных трактатов и различных официальных документов.

Технология изготовления пергамента сортов «vellum» и «parchment» предполагала стадии замачивания, варения в клею, очищения, обработки известью, очистки от шерсти, промывания, обработки скребком, натягивания на раму и разглаживания, двустороннего выскабливания, высушивания и, наконец, обработки обезжиренными свинцовыми белилами.

В качестве заменителя пергамента нередко использовался «papyrin» (Membranoid), растительный пергамент, изготавливаемый из перепонки домашних животных, или масляный пергамент, изготавливаемый на основе бумаги.

Для копирования манускриптов, подлежащих иллюминированию, обычно использовались черные или коричневые чернила, приготавливаемые на основе пламенной сажи, полученной от сжигания смолы, и камеди. Подобная технология приготовления чернил в Западной Европе восходила к середине X в. Впоследствии для изготовления черных чернил стали использовать танины желудей дуба, в виде экстракта в растворе трехвалентного железа имеющие сине-черную окраску, откуда и произошло название «железно-желудевые», или «железно-дубовые» чернила (iron-gall-ink). Красные чернила (для инициалов и рубрик) традиционно изготавливались на основе ярко-красного пигмента «vermilion» (киноварь, сульфид ртути) и камеди. Широко использовались также золотые, серебряные и бронзовые чернила.

Техника письма и иллюминирования чернилами предполагала два основных метода исполнения: пером и кистью. Обычно иллюминаторы предпочитали метод исполнения кистью, ввиду предоставляемых им широких возможностей и гибкости, позволяющей достигать сложных комбинаций, недоступных перу. Тем не менее, иллюминация в стиле «ivy-branch» в сочетании с полуромбовидным растительным орнаментом требовали от иллюминаторов виртуозного владения пером.

Иллюминирование манускриптов обычно выполнялось прозрачными и непрозрачными акварельными красками, приготавливаемыми на основе пигментов органического (растительного и животного), неорганического и минерального происхождения, камеди и яичного белка в качестве коллоидного

агента. Реже использовалась темперная краска, приготовленная на основе пигментов и яичного желтка, и гуашь, водная краска, позволяющая достичь требуемой плотности красочного покрытия посредством добавления белил, пигмента, мела, мраморной пыли или глицерина.

2. Происхождение утраченных из собрания Музея образцов иллюминированной миниатюры

Одной из первых жертв налета нацистской авиации на Варшаву, Краков и Белград в 1939 г. стал Музей Ягеллонского Университета Казимира Великого в Кракове, в результате варварской бомбардировки лишившийся бесценных шедевров своего собрания. Среди прочих невозможных утрат, Музей потерял пять уникальных образцов иллюминированной миниатюры: «Мадонну с Младенцем», два фолио с иллюминированными миниатюрами «Помазание Давида» и «Раскаяние Царя Давида», миниатюру «Христос въезжает в Иерусалем верхом на осле в сопровождении апостолов» и фолио с большим инициалом «Е» и миниатюрой «Мученичество Св. Стефана».

2.1. Иллюминированная презентационная миниатюра «Мадонна с Младенцем»

Париж, ок.1435-1440 гг. Приписывается Мастеру Мюнхенской Золотой Легенды (работал ок.1420-1460 гг.)

Пергамент типа «uterine vellum», 155x115 мм.

Акварельные и металлическая (золото) краски; черные чернила.

Презентационная миниатюра представлена полнофигурной композицией в арочной рамке, иллюминированной полированным золотом и обрамленной бордюрными полями (со следами линейной разметки серебряным карандашом), проработанными растительным орнаментом в характерном «ivy-branch» стиле (сочетание стеблей и листьев вьющегося плюща, выполненных черными чернилами и иллюминированных полированным золотом, с полихромными стеблями, листьями и цветами), изобличающем своеобразную элегантную манеру Мастера Мюнхенской Золотой Легенды. Дева Мария, с длинными светлыми волнистыми волосами, в синем облачении (длинное платье и ниспадающий плащ, застегнутый на плечах аграфами, отличаются тщательной моделировкой складок), восседает на оранжевой скамье, расположенной на грунте, покрытом зеленой растительностью, разделенной полосой серо-голубой кирпичной кладки. Правой рукой Дева Мария держит младенца Иисуса, протягивающего ручки к материнской груди. Сияние нимбов, иллюминированных золотом с контурной моделировкой, выполненной пером и черными чернилами, исходит от голов Девы Марии и младенца Иисуса. Обнаженные кисти рук Девы Марии и ручек Иисуса тщательно проработаны. Задний план образован полусферической кирпично-красной стеной каменной кладки, иллюминированной графлением золотом с пятиточечным краплением и

увенчанной темно-синим небесным сводом с намеченными на нем клубящимися облаками.

Использованы прозрачные и непрозрачные акварельные краски, приготовленные на основе пигментов органического, неорганического и минерального происхождения (жженая кость, индиго, умбра, желтая, красная и золотистая охры, зеленая земля, ультрамарин, азурит, свинцовый сурик, киноварь, свинцовые белила), камеди и яичного белка в качестве связующего. Черные чернила, которыми выполнены вьющиеся стебли и контур листьев плюща, приготовлены на основе пламенной сажи, полученной от сжигания смолы, и камеди. Иллюминация выполнена металлической краской (золото).

Первое упоминание об иллюминированной презентационной миниатюре «Мадонна с Младенцем» анонимного автора мы обнаружили в списке подношений кардиналу Бернарду Мациевски (Кафедральный Собор, Краков) в Архивах Краковского Диоцеза за 1608 г. [2; 1600-1610 гг.]. После смерти кардинала в 1612 г., миниатюра перешла в собственность Епархии Кракова [3; 1617 г.], а в 1889 г. поступила в Музей Ягеллонского Университета Казимира Великого в Кракове с инв.№2449 и атрибуцией анонимному французскому иллюминатору, работавшему в Реймсе, Лионе и Париже в 1420-1460 гг. [4]. Варварская бомбардировка Кракова нацистской авиацией в 1939 г. лишила Музей множества бесценных художественных сокровищ, погибших и бесследно исчезнувших при пожаре и эвакуации экспонатов из горящего здания. В их числе могла оказаться и объявленная пропавшей без вести миниатюра.

Имя Мастера Мюнхенской Золотой Легенды анонимный французский иллюминатор получил от английского историка искусств Э.Спенсера, позаимствовавшего его у названия образцов французской трансляции Золотой Легенды, хранящихся в Мюнхенской Государственной Библиотеке [5]. Э.Спенсер подметил удивительное сходство в манере исполнения образцов, изобличающей руку одного мастера иллюминации. Действительно, манера Мастера Золотой Легенды, характеризующаяся своеобразным исполнением «ivy-branches», комбинированных с полихромным растительным орнаментом в сочетании с полуромбовидным орнаментом на полированном золотом поле, заметно отличается от манеры таких иллюминаторов как Жан Черный (1375 г.), Мастер Молитвенника Жана Бесстрашного (1419 г.), Мастер Бусико (после 1411 г.), Мастер Похоронной Мессы к Псалмам Покаяния из Часослова Парижского обихода (ок.1440 г.) и Виллем Врелант (ок. 1460 г.). Э.Спенсер сумел уловить и связь манеры Мастера Золотой Легенды с немецкой традицией, усвоенной Руанскими мастерами и быстро распространившейся в Реймсе, Лионе и Париже [6]. В самом деле, влияние этой традиции особенно очевидно в миниатюре «Встреча» из Часослова Св. Девы Марии (ок. 1435-1440 гг.) [7].

Результаты стилистического и сравнительного анализа иллюминаций к Часослову Реймского обихода, заказанного женой анонимного копииста из Реймса [8], «Страстей Христовых» к Псалтырю Жанны де Лаваль [9] и «Давида, играющего на арфе» к Часослову Анжерского обихода [10] позволили

нам подтвердить необоснованность попыток некоторых исследователей приписать эти образцы иллюминации Мастеру Золотой Легенды [11], хотя, несомненно, трудно оспорить влияние на манеру этого иллюминатора анонимного Мастера Часослова Маргариты Орлеанской [12], в особенности, в исполнении комбинации полуромбовидного и растительного орнаментов больших бордюрных полей.

2.2. Фолио с иллюминированной миниатюрой «Помазание Давида (Бог смотрит в сердце)» и большим инициалом «D» (Deus) из Латинского Часослова Парижского обихода

Париж, ок. 1435-1440 гг. Приписывается Мастеру Мюнхенской Золотой Легенды (работал ок. 1420-1460 гг.)

Пергамент типа «uterine vellum», 165x125 мм.

Акварельные и металлические (золото, серебро) краски; черные, коричневые и красные чернила.

Миниатюра представлена полнофигурной композицией, изображающей молодого, белокурого и красивого лицом Давида, в арочной рамке (с несимметричным полукруглым сводом), иллюминированной золотом и обрамленной малым бордюрным полем (ромбовидный орнамент по полированному золотому полю, комбинированный с синими и темно-розовыми стеблями с красными, синими и зелеными трилистниками). Трехстрочный темно-розовый инициал «D» на полированном золотом поле тронут пробеловкой паттернов узора, а в контур инициала вписан полихромный растительный орнамент, образованный синими стеблями, двумя красными и тремя зелеными трилистниками и двумя завитками с левой стороны, завершающимися красным и зеленым трилистниками. На белом поле со следами линейной разметки серебряным карандашом три латинские строки на готике (выполненные коричневыми и красными чернилами) в контурной рамке. Большие бордюрные поля украшены комбинированным растительным орнаментом в характерном для Мастера Золотой Мюнхенской Легенды «ivy-branch» стиле, сочетающем стебли и листья вьющегося плюща, выполненные черными чернилами и иллюминированные полированным золотом, с полихромными стеблями, листьями и венчиками цветов (Ср. своеобразие «ivy-branch style» Мастера Мюнхенской Золотой Легенды с манерой анонимных мастеров в миниатюрах «Вознесение» из Молитвенника Жана Бесстрашного, ок. 1413-1419 гг. [13], «Смерть, выслеживающая свою добычу» к Псалмам Покаяния из Часослова Парижского обихода ок. 1430-1440 гг. [14] и «Бегство в Египет» из Часослова маршала Бусико, после 1401 г. [15]).

Давид изображен стоящим в Вифлееме на берегу бледно-голубого потока, с пастушеским посохом в левой руке, с лицом, обращенным к Небесам, облаченным в оранжевую рубаху и серо-голубую юбку, с обнаженными ногами в черных башмаках, на фоне зеленого пастбища с пятью белыми овцами. Над ним, в желто-оранжевых клубящихся облаках рубиново-красных небес, иллюминированных золотом, витает погрудная фигура Бога в светло-зеленом

облачении, держащего Скрижали. Перед Давидом мы видим пришедшего его помазать Самуила в длинном синем облачении, серо-голубой накидке, белом нижнем платье и оранжевом колпаке, с сосудом для помазания.

Использованные для исполнения миниатюры прозрачные и непрозрачные акварельные краски приготовлены на основе пигментов органического, неорганического и минерального происхождения (жженная кость, умбра, индиго, желтая, золотистая и красная охры, зеленая земля, азурит, ультрамарин, киноварь, свинцовый сурик, свинцовые белила), камеди и яичного белка в качестве связующего. Черные и коричневые чернила приготовлены на основе пламенной сажи, полученной от сжигания смолы, и камеди. Красные чернила изготовлены на основе красного пигмента «vermilion» (киноварь) и камеди. Иллюминация выполнена металлической краской (золото, серебро).

Первое упоминание о Латинском Часослове Парижского обихода мы обнаружили в списке подношений кардиналу Бернарду Мациевски (Кафедральный Собор, Краков) в Архивах Краковского Диоцеза за 1608 г. [2; 1600-1610 гг.]. После смерти кардинала в 1612 г. Часослов перешел в собственность Епархии Кракова [3; 1617 г.], а в 1889 г. иллюминированный лист с миниатюрой «Помазание Давида» и текстом поступил в собрание фрагментов ценных западных иллюминированных манускриптов Музея Ягеллонского Университета Казимира Великого в Кракове с инв.№2448 и атрибуцией анонимному французскому иллюминатору, работавшему в Реймсе, Лионе и Париже в 1435-1440 гг. [4]. В 1939 г. во время варварского налета нацистской авиации на Варшаву, Краков и Белград, фолио, в числе прочих бесценных сокровищ Музея, погиб или пропал без вести при пожаре и эвакуации экспонатов из объятых пламенем здания Музея.

Правомерность атрибуции миниатюры «Помазание Давида» Мастеру Мюнхенской Золотой легенды подтверждается результатами стилистического и сравнительного анализа иллюминированных его рукой Часословов Парижского и Руанского обихода [16; 17] и Францисканского Требника Св. Бернардино [18].

2.3. Фолио с иллюминированной миниатюрой «Раскаяние Царя Давида», вписанной в очень большой инициал «О», и фрагментом текста, украшенным тремя колорированными двустрочными инициалами из Большого Молитвенника для мирского употребления Маттиаса I Корвина, короля Венгрии

Флоренция, ок. 1487-1497 гг. Текст на готике выполнен в 1491 г. флорентийским копиистом и иллюминатором доном Занобио Мочини и иллюминирован в 1494-1497 гг. флорентийским иллюминатором Монте ди Дживованни (ди Миниато) дель Форна (Фавилла) (1448-1532/1533 гг.) по заказу Маттиаса I Корвина, короля Венгрии (с 1458 г.).

Пергамент типа «uterine vellum»; большой лист Молитвенника размером 380x270 мм. сокращен до размера 185x180 мм., вследствие повреждений, причиненных огнем при пожарах Королевского Замка в Буде в 1578, 1669 и

1686 г. Очень большой, иллюминированный инициал «О» размером 175x165 мм.

Акварельные и металлическая (золото) краски; коричневые и красные чернила.

Иллюминированная миниатюра представлена полнофигурной композицией с изображением коленопреклоненного царя Давида у потока Кедрон. Композиция вписана в очень большой инициал «О», обрамленный венком из темно-зеленых и темно-синих стеблей и листьев и темно-красных венчиков лилий, перевитых лентой того же цвета, на золотом поле. В центре композиции, на фоне архитектурного вида Иерусалема и живописного ландшафта с потоком Кедрон, рощами и горами, в монохромной гамме зеленых тонов (*chiagoscuro*) представлен правый профиль коленопреклоненного царя Давида, молящего Бога о сострадании. Голова Бога, взирающего из-за туч на Давида, вырисовывается в правой верхней части. Одевание царя Давида выполнено в монохромной гамме светлых бежевато-коричневатых тонов. Перед царем Давидом лежат его гусли (*psaltery*). Обратная сторона листа содержит восемь неполных строчек латинского текста на готике с двустрочными заглавными инициалами «А», «L» (синие с красным аканфом) и «N» (красный с пурпурным аканфом).

Использованы прозрачные и непрозрачные акварельные краски, приготовленные на основе пигментов органического, неорганического и минерального происхождения (жженая кость, умбра, желтая, золотистая и красная охры, индиго, зеленая земля, азурит, ультрамарин, киноварь, свинцовый сурик, свинцовые белила), камеди и яичного белка в качестве связующего. Иллюминация выполнена металлической краской (золото). Коричневые чернила для письма приготовлены на основе пламенной сажи, полученной от сжигания смолы, и камеди. Красные чернила приготовлены на основе красного пигмента «*vermilion*» (киноварь) и камеди.

Мастерство исполнения иллюминированной миниатюры «Раскаяние Царя Давида» выдает очевидное влияние художественной манеры Филиппо Липпи, в частности, сравнимое по степени с влиянием этого мастера на манеру Монте во вступительной миниатюре «Молящийся Давид» (фолио 24) к Большой Библии (аналогичного размера 380x270мм.), иллюминированной для Маттиаса Корвина [19], а также в миниатюрах «Распятие с Девой Марией и Св. Иоанном» (фолио 3) и «Иоанн Креститель» (фолио 5) к Требнику Св. Эгидио, иллюминированному Монте в 1476 г. для церкви *Santa Maria Nuova* во Флоренции [20]. Действительно, именно в 1470-е гг. художественная манера Монте заметно обогащается инновациями, заимствованными у фламандских мастеров, что, в особенности, обнаруживает себя в миниатюрах «Благовещение» и «Оплакивание Христа» к Требнику Св. Эгидио (1476 г.).

Инновационные приемы нидерландских мастеров, заимствуемые Монте, можно видеть в его миниатюрах к роскошному Требнику, иллюминированному в 1510 г. для Флорентийского Баптистерия, в частности, в миниатюре «Иоанн Креститель на Троне, расположенном над танцующей Саломеей» [21]. Не менее интересна в этом отношении и вписанная в очень большой инициал

(аналогичного размера 175x165мм.) миниатюра «Тайная Вечеря» (фолио 185), в которой Монте использовал нидерландский прием «картины в картине» [21].

Образцом виртуозной работы кистью в технике монохромного письма в соответствии с принципами «*chiaroscuro*» служит и Книга Песнопений, иллюминированная Монте в 1489 г. для Флорентийского Собора, в особенности, миниатюра, вписанная в очень большой инициал «О» (175x165 мм.), «*Oculi mei semper ad Dominum*» (фолио 76), и миниатюры с изображениями Св. Семейства, вписанного в такого же размера инициал «Р», «*Puer Natus est nobis*» (фолио 73), и Св. Лючии, вписанной в инициал «D» («*Dilexisti*») (фолио 40) [22]. Подобные инициалы размером 175x165 мм характеризуются специфическим для Монте обрамлением пучками темно-синих и темно-зеленых стеблей с листьями и венчиками темно-красных лилий на золотом поле. Наглядным примером характерного для Монте инкорпорирования архитектурных видов в полнофигурные композиции служат его миниатюры к Комментариям к Библии Николая Лирийского (1270-1340 гг.) «*Postillae perpetuae*» в пяти томах [23], иллюминированных в 1485-1496 гг. для Мануэля I Португальского (правил в 1495-1521 гг.).

Доминирование принципов монохромного письма и заметное влияние мастеров фламандской школы обнаруживают себя в миниатюрах Монте к Большой Библии Маттиаса Корвина, иллюминирование которой братья дель Фора завершили в 1480 г., в частности, во вступительной миниатюре «Битва израильтян с филистимлянами» (фолио 3) [19].

Редко встречающееся в искусстве живописи и миниатюры изображение гуслей Давида («*psaltery*»), а не традиционной арфы (Ср. со вступительной миниатюрой «Молитва Царя Давида» к Псалмам Покаяния из Часослова Мастера школы Гента-Брюгге, ок. 1490 г., в которой перед коленопреклоненным Давидом лежит его арфа [24], или «Давид, поющий псалмы», аккомпанируя себе на арфе, из Псалтыря Парижского обихода, ок. 1270 г. [25]), в миниатюре Монте свидетельствует о его близком знакомстве с этим древним струнным музыкальным инструментом. Так, гусли появляются и в миниатюрах, выполненных Монте в 1490-е гг. к пяти Антифонариям для Флорентийского Собора, а также в Требнике Гримани (с. 1510-1520 гг.), в котором этот музыкальный инструмент украшает большие бордюрные поля [26].

Результаты проведенного нами стилистического и сравнительного анализа иллюминированных миниатюр Монте свидетельствовали о заметном влиянии на его творчество многих мастеров. В частности, из поздних работ Фра Филиппо Липпи (ок.1406-1469 гг.) (фреска «Коронация Девы Марии» для Собора в Сполето, 1466-1468 гг.) Монте позаимствовал оригинальную профильную постановку коленопреклоненных фигур и изощренность драпировок ткани; у современных ему нидерландских мастеров – новые композиционные решения и новый прием картины в картине. Иллюминации Монте отличаются богатой изобретательностью и игрой изощренных ума и воображения, виртуозной работой кисти, включением классических пейзажей и городских видов, архитектурных сооружений, и, особенно, техникой

монохромного письма в соответствии с принципами киароскуро. Документы позволяют констатировать, что очень большие инициалы (размером 175x165 мм) с вписанными в них религиозными сценами в иллюминированных миниатюрах Монте появляются именно в 1490-е годы, в то время как стиль иллюминатора выдает настойчивый интерес к инновационным принципам мастеров нидерландской живописи и растущую тягу к монументальным композициям Доменико Гирландайо (1449-1494 гг.), в частности, во фреске «Христос, Призывающий Петра и Андрея» (1482-1484 гг.) в Сикстинской Капелле (Рим). Манера зрелого Монте смела и широка, его полнофигурные композиции выделяются мастерским исполнением и гармонией цветовой схемы, изобличая умение иллюминатора применять принципы киароскуро к технике монохромного исполнения [27].

Итак, несколько упоминаний о Большом Молитвеннике для мирского употребления размером 380x270 мм., выполненном по заказу Маттиаса Корвина флорентийскими комиссионерами, копиистом и иллюминатором доном Занобио Мочини и иллюминатором Монте ди Джиованни (ди Миниато) дель Фора (Фавилла), мы обнаружили в Архивах Рабочей комиссии по Управлению и надзору за надлежащим выполнением работ при Флорентийском Соборе. В частности, в 1472 г. упоминаются имена комиссионеров, флорентийских иллюминаторов Герардо и Монте дель Фора, получивших заказ на иллюминацию Большой Библии для Маттиаса Корвина; в 1485 и 1488 гг. – имена флорентийских копииста Мартина Антония и иллюминатора Монте дель Фора, получивших очередной заказ от Маттиаса Корвина на исполнение первой версии Большого Молитвенника для мирского употребления размером 380x270 мм.; и, наконец, в 1487 и 1491 гг. – имена флорентийских копииста дона Занобио Мочини и иллюминатора Монте дель Фора, получивших третий заказ от Маттиаса Корвина на выполнение второй версии Большого Молитвенника для мирского употребления аналогичного размера. Более того, в Бухгалтерских книгах за 1491-1495 гг. имеются отметки о выплате 29 апреля 1491 г. 24-х золотых флоринов Занобио Мочини за выполнение заказа Маттиаса Корвина и 293-х золотых флоринов Монте ди Джиованни за иллюминацию второй версии Большого Молитвенника для мирского употребления [28; 1480-1490 гг.; 1491-1501 гг.].

После смерти Маттиаса I Корвина в 1490г. заказанная им в 1487 г. вторая версия Большого Молитвенника для мирского употребления, изготовленная в 1497 г., была передана наследовавшему венгерский трон Владиславу II Богемскому Ягеллону (правил в 1490-1516 гг.) [29].

Из Архивов Рабочей Комиссии Флорентийского Собора нам стало известно, что флорентийские иллюминаторы, братья Монте и Герардо дель Фора (Фавилла) относились к числу комиссионеров, которым поручались самые значительные церковные и светские заказы. В частности, во Флоренции Монте ди Джиованни выполнял заказы для Флорентийского Собора, церквей Св. Джиованни и Девы Марии, каноников Св. Лоренцо, монастыря Св. Марка, а также для самых влиятельных семей Италии (Медичи, Строцци, Вителли).

Среди иностранных заказчиков Монте были Мануэль I Португальский (правил в 1495-1521 гг.) и Матиас I Корвин (правил в 1485-1490 гг.).

Из документов Архивов мы также выяснили, что в период с 1492 по 1528 гг. Монте выполнил более ста иллюминированных миниатюр по поручению Рабочей Комиссии Флорентийского Собора, а его труд оплачивался согласно жестко установленным тарифам: 36 лир за большую миниатюру, 8 лир за небольшую, 8 сольди за каждый двух- и трехстрочный инициал и 3 лиры за каждую рубрику и каждый очень большой инициал. Так, в 1472-1476 гг. Монте и Герардо иллюминировали Требник Св. Эгидио для церкви Santa Maria Nuova; в 1472-1476 гг. – Большую Библию для Маттиаса Корвина; в 1488-1492 гг. Монте самостоятельно иллюминировал первую версию Большого Молитвенника (размером 380x270 мм.) для мирского употребления, написанную копиистом Мартином Антониом в 1487 г. для Маттиаса Корвина, и в 1491-1494 гг. вторую версию того же размера для мирского употребления, написанную копиистом Занобио Мочини в 1491 г.; в 1492-1519 гг. Монте иллюминировал пять Антифонариев; в 1494-1496 гг. – копию Комментариев Николая Лирийского к Библии для Мануэля I Португальского; в 1500-1501 гг. – Послания; в 1508 г. – книги предписаний для священнослужителей; в 1510 г. Монте закончил иллюминацию роскошного Требника для Флорентийского Баптистерия и начал иллюминировать три Требника для Монастырей Св. Марка и Св. Лоренцо и Молитвенник для семейства Гримани, завершив работу в 1520 г.; в 1519-1521 гг. он иллюминировал четыре Антифонария для презентаций и, наконец, в 1521-1528 гг. еще два. После 1528 г. ни одного упоминания о Монте в Архивах Рабочей Комиссии мы не обнаружили [28; 1480-1530 гг.].

В период с 1500 по 1541 гг. вторая версия Большого Молитвенника для мирского употребления, написанная и иллюминированная по заказу Маттиаса Корвина, украшала собрание иллюминированных манускриптов его знаменитой Библиотеки Corviniana в Королевском замке в Буде [30].

Вследствие поражения, нанесенного Сулейманом I Великолепным (правил с 1520 г.) Людвигу II Венгерскому Ягеллону (правил с 1506 г.) 29 августа 1526 г. в битве при Мохаче на Дунае, Венгерское королевство, утратившее независимость, в 1541 г. вошло в состав Османской Империи. Часть Библиотеки Corviniana сгорела в 1578 г. при пожаре Королевского замка в Буде, вызванном взрывом пороховых складов, часть погибла при землетрясении 1641 г., и часть была уничтожена огнем в 1669 и 1686 гг. при пожарах Королевского Замка, вследствие серии взрывов пороховых складов [31].

В 1890 г. вторая версия Большого Молитвенника Маттиаса Корвина (380x270 мм.), поступившая в отдел Hungarica Библиотеки Университета Корвина в Будапеште с серьезными повреждениями огнем, была включена в Каталог поврежденных иллюминированных манускриптов [32], а в конце того же года фолио с иллюминированной миниатюрой «Раскаяние Давида», вписанной в очень большой инициал «O», и фрагментом латинского текста на готике из этой версии, сокращенный до размера 185x180 мм., был передан в

Музей Ягеллонского Университета Казимира Великого в Кракове с инв.№2451 и атрибуцией Занобио Мочини и Монте дель Форра, 1490-е годы [4]. В 1939 г., во время варварской бомбардировки Кракова, фолио, в числе прочих бесценных сокровищ Музея, погиб или бесследно исчез при пожаре и эвакуации экспонатов из горящего здания.

2.4. Миниатюра «Христос въезжает в Иерусалем верхом на осле в сопровождении апостолов» из Часослова для церемонии бракосочетания

Краков, ок.1520 г. Приписывается Михаилу Ланцу из Китцингена (ум. 1521 г.), мастеру триптиха «Смерть Св. Девы Марии» (1521 г.)

Масляный пергамент, 200x140 мм.

Акварельные краски; коричневые и красные чернила.

Миниатюра представлена полнофигурной композицией, обрамленной двойной контурной рамкой с растительным орнаментом из красных трилистников на красном поле. На первом плане слева изображен Христос с длинными темными волосами и бородой, с комбинированным семичастным красно-золотистым нимбом вокруг головы, проработанным точечной пробеловкой по темно-синему фону, облаченный в порфиру, из-под которой видна правая рука (рукав нижнего платья светло-зеленый), со сложенными в характерном жесте пальцами, восседающий верхом на зеленом осле, покрытом красно-белой узорной попоной. Голени осла – красные, копыта – черные. Между копытами, под туловищем осла – пояснительная надпись коричневыми чернилами (из двух слов), изобличающая манеру мастера Ланца, восходящую к традиции византийских иллюминаторов X – XII вв. помещать свои замечания к изображаемым религиозным сценам (Ср. иллюстрации к Менологиону Василия II /Basileios II, 976-1025 гг./ ок.1020 г.; к Псалтырю Теодора, /1066 г./ и Евангелию для чтения во время богослужений /Святые на 9-10 сентября/ ок.1100 г. [33]). За Христом (на втором плане) расположена поколенная фигура апостола с бородой, в зеленом нижнем платье и красном плаще. Вокруг его головы золотистый нимб, а обнаженными по локоть руками он указывает на Христа. За ним (на третьем плане) расположена фигура другого апостола с бородой, в порфире, с правой рукой, прижатой к груди, с золотистым нимбом вокруг головы. За ними, расположенные на нескольких восходящих уровнях четвертого-седьмого плана слева (что также изобличает влияние традиции византийских мастеров X – XII вв.), находятся десять голов апостолов с золотистыми нимбами. Справа (на втором плане) на темно-синем однородном фоне расположены две поколенные фигуры пророков Моисея и Илии, указывающих на Христа, в порфирах, с золотистыми нимбами вокруг головы. В правой верхней части на синем фоне расположена уменьшенная фигура Иуды, висящего на осине с зеленым изогнувшимся стволом и красными, белыми в красных прожилках и зелеными листьями. В нижней части (справа) на синем фоне изображена фигура молодого человека, приветствующего Христа пальмовой ветвью, с ногами, вынесенными за контурную рамку. Два зеленых листа и красный контур венчика цветка также вынесены за рамку. На полях

(сверху и снизу) выдающие манеру мастера Ланца надписи коричневыми чернилами из шести и четырех слов соответственно, также восходящие к традиции византийских мастеров X – XII вв. Моделировка лиц персонажей – контурно-апликативная: моделировка драпировок одеяний выполнена в технике тональных прорисовок. Изгибающийся темно-зеленый ствол осины, проработанный орнаментом, вписанным в контур, делит композицию по вертикали на две неравных части.

В Архивах Рабочей Комиссии Епархии Кракова за 1518 г. мы обнаружили упоминание о заказах на иллюстрирование Часослова для важной церемонии бракосочетания и триптиха для Краковского собора, порученных комиссионеру из Китцингена, мастеру Ланцу [3; 1510-1520гг.]. В 1889 г. лист с миниатюрой из Часослова для церемонии бракосочетания поступил в собрание фрагментов ценных западных манускриптов Музея Ягеллонского Университета Казимира Великого в Кракове с инв.№2452 и атрибуцией «Swisto Palmowe. Apostolowie: Christus Jadacy na Osiolku» мастеру Ланцу из Китцингена, автору триптиха «Смерть Св. Девы Марии» ок.1520 г.[4]. В 1939 г., во время бомбардировки Кракова нацистской авиацией, лист с миниатюрой, в числе прочих бесценных сокровищ собрания Музея, бесследно исчез в ходе тушения пожара и эвакуации экспонатов из горящего здания.

К сожалению, нам не удалось обнаружить никаких документальных сведений о творческом пути мастера Ланца из Китцингена, хотя результаты проведенного нами стилистического и сравнительного анализа его немногочисленных сохранившихся работ свидетельствовали о своеобразной индивидуальной манере, изобличающей влияние традиции византийских иллюминаторов X-XII вв. В частности, расположение статичных, неподвижных фигур с ничего не выражающими лицами на нескольких восходящих уровнях, отсутствие интерьеров и пейзажей, пояснительные надписи под изображаемыми религиозными сценами и на полях в стиле византийских менологий, бесспорно, заимствованы у таких известных византийских мастеров, как хагиограф и иллюминатор Симеон Метафраст (Metaphrastes /2-я пол.X в.) и хронист Георгий Монах (Hamartolos /ок.1143 г.) [33, P.272].

2.5. Фолио с большим инициалом «Є», украшенным миниатюрой «Мученичество Св. Стефана» и фрагментами антифонов книги песнопений из Антифонария, в 1563 г. подаренного Станисласу Костке, святому покровителю послушников, молодых ученых и Польши

Южная Германия, ок.1450 г.

Пергамент типа «uterine vellum»; большой лист Антифонария размером 490x345 мм; большой иллюминированный инициал «Є», 115x102 мм.

Акварельные и металлическая (серебро) краски; коричневые и красные чернила.

Фолио украшен большим инициалом «Є», серо-голубым, иллюминированным серебром, замкнутым, с перекладиной, изобличающей традицию южногерманских мастеров иллюминации XIV – XV вв., с вписанной

в очертания инициала полнофигурной композицией с изображением коленопреклоненного Св. Стефана, взывающего к Христу с просьбой принять его дух, фарисея и книжника из Иерусалема, стоящих на возвышении и швыряющих камни в Св. Стефана, обвиняя его в богохульстве (Acta Apostolorum, 7:59). В правой верхней части вписанной в инициал миниатюры изображена рука Христа, появляющаяся из трехслойной серо-голубовато-синей сферы, изобличающей влияние византийских мастеров иллюминации менологий X – XII вв. (Ср. с миниатюрой «Крещение Христа» из Менологиона Василия II, ок.1020 г. [33, P.272]). Кроваво-красный, а не традиционно белый, стихарь Св. Стефана выделяется на декорированном орнаментом золотисто-розовом фоне. Аналогичный орнамент украшает темно-синее поле, обрамленное рамкой, в которое вписан большой инициал. Голова Св. Стефана, в затылок которому попал большой камень, тяжело ранена, а из раны брызжет кровь. Другой камень поразил правое предплечье Св. Стефана, обозначив не менее глубокую рану, из которой так же струится кровь. Фарисей и книжник из Иерусалема, правой рукой швыряющие в Св. Стефана камни, собранные в подоле у фарисея, отличаются статичностью поз. Левый нисходящий штрих большого инициала украшен серо-голубым завитком растительного орнамента с двумя удлиненными красными листьями и бутоном посередине в комбинированных золотистом, розовом и голубоватом тонах. Пять неполных готических строк антифона и три строки музыкальной нотации располагаются выше, ниже и справа от большого инициала. Первые два слова выполнены коричневыми чернилами; слова второй строки – красными чернилами; начало третьей, четвертой и пятой строк – коричневыми чернилами, как и знаки трех строк музыкальной нотации. На обеих сторонах листа сохраняются следы линейной разметки серебряным карандашом. Обратная сторона листа содержит четыре неполных строки антифона, выполненные коричневыми чернилами и украшенные двумя трехстрочными инициалами: красным «А», украшенным пурпурным аканфом, и синим «М», украшенным красным аканфом, – две неполных строки антифона, выполненные красными чернилами, и четыре строки музыкальной нотации, выполненные коричневыми чернилами.

Использованный для Антифонария масляный пергамент изготовлен на основе бумаги. Непрозрачные и прозрачные акварельные краски приготовлены на основе пигментов органического, неорганического и минерального происхождения (жженая кость, индиго, умбра, желтая, красная и золотистая охры, зеленая земля, азурит, киноварь, свинцовый сурик, свинцовые белила), камеди и яичного белка в качестве связующего. Иллюминация выполнена металлической краской (серебро). Использованные для письма коричневые чернила приготовлены на основе пламенной сажи, полученной от сжигания смолы, и камеди. Красные чернила приготовлены на основе красного пигмента (киноварь) и камеди.

Первое упоминание об Антифонарии, подаренном канониками аббатства Св. Николая в Пассау Станисласу Костке (1550-1568 гг.) в честь его поступления в Иезуитский Колледж в Вене в 1563 г., мы обнаружили в Архивах Краковского Диоцеза за 1563 г. [2;1550-1580 гг.]. После безвременной кончины

Станисласа Костки во время его визита в Ватикан в 1568 г. Антифонарий был передан в собственность Епархии Кракова [3; 1560-1600 гг.]. В 1889 г. фолио с большим инициалом «Є» с миниатюрой «Мученичество Св. Стефана» из книги песнопений Антифонария Станисласа Костки поступил в собрание фрагментов ценных западных иллюминированных манускриптов Музея Ягеллонского Университета Казимира Великого в Кракове с инв.№2450 и атрибуцией анонимному южногерманскому мастеру, ок.1450 г. [4]. В 1939 г., во время бомбардировки Кракова, фолио, в числе других бесценных сокровищ Музея, пропал без вести при тушении пожара и эвакуации экспонатов из горящего здания.

Результаты стилистического и сравнительного анализа образцов южногерманской иллюминации XIV – XV вв. (в частности, двух вступительных миниатюр «Победа израильтян над царем Ог Басаном» с инициалом «Н» к тексту *Liber Deuteronomii* /фолио 66/ и «Семь дней Творения» с инициалом «I» к тексту *Genesis* /фолио 4/ и миниатюр «Помазание Соломона» и «Давид и Ависага» /фолио 130, об./ из Латинской Библии, ок.1420 г.) свидетельствовали о своеобразии индивидуальной манеры анонимного южногерманского иллюминатора, восходящей к традиции византийских мастеров иллюминации менологий X – XII вв. Так, в иллюминированной миниатюре «Крещение Христа» из Менологиона Василия II (ок.1020 г.) также можно видеть руку Христа, появляющуюся из трехслойной сферы в верхней правой части [33, P.272].

И в заключение хотелось бы подчеркнуть, что 70 лет, прошедших со дня трагической утраты шедевров в 1939 г., не лишили нас надежды на чудесное возвращение пропавших без вести уникальных образцов иллюминированной миниатюры, которые должны занять подобающее им место в собрании Музея и пантеоне мировой художественной культуры.

Литература:

1. Bradley W.J. *Illuminated Manuscripts*. – London, 1905.
2. Archiwum Kapituły Wawelskiej pt.
3. Archiwum Kapituły Krakowskiej na Wawelu.
4. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. *Katalog zbiorów*, 1890.
5. Munich, Bayer.Staatsbib.Cod.gall.3.
6. Spenser E.P. *The Sobieski Hours. A Manuscript in the Royal Library at Windsor Castle*. – London, 1977.
7. Madan F. *Hours of the Virgin Mary: Tests for Identification and Localisation*. – Paris, 1920.
8. Paris, Bib.Arsenal,MS.1189.
9. Poitiers, Bib.Mun., MS.241.
10. New York, Pierpont Morgan Lib., MS.M241.
11. Hamel C. de, *A History of Illuminated Manuscripts*. – Oxford: Pierpont Library, 1986;
- Ritter G., Lafond J. *Manuscrits à peintures de l'école de Rouen*. – Paris, 1913;
- Wieck R.S. *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*. – New York, 1988.
12. Milan. Castello Sforzesco, MS.2.
13. London, British Library, Harley MS.2897, fol.188v.

14. Paris, Bibliothèque Nationale, Rothschild MS.2535, fol.108-109v.
15. Paris, Musée Jacquemart-André, MS.2, fol.90v.
16. Baltimore, MD. Walters A.G., MS.W.188;
Paris, Bib.Nat., MS.Rotschild MS72534.
17. Minneapolis, MN., Priv.Coll.;
Naples, Bib.N., MS.IB27.
18. Paris, Bib.Arsenal, MSS.596-597.
19. Florence, Bib.Medicea-Laurenziana, MS.Plut.15.17.
20. Florence, Bargello, MS.67.
21. Rome, Vatican, Bib.Apostolica, Barb. Lat.610.
22. Florence, Bib.N.Cent.MS.Banco Rari 229.
23. Lisbon, Arquiv.N.
24. Oxford. Bodleian Library, MS.Douce 12, fol,96.
25. Paris, Bib.Nat., MS.950.
26. Venice, Bib.Marciana, MS.lat.I.99.
27. Salvi P., Mellini G.L. *The Grimani Breviary*. – London, 1972;
Leroquais V. *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*. 5 vol. – Paris, 1927-1943.
28. Archivio dell'Opera dell'Duomo di Firenze.
29. Mare A.del, *New Research on Humanistic Scribes in Florence. Miniatura fiorentina del rinascimento, 1440-1525*. – Florence, 1985.
30. Öchelhäuser A. *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturhandschriften der Bibliotheca Corviniana zu Buda (1480-1541)*. – München, 1891.
31. Borries Schulten S. von, *Beschreibender Katalog der vernichteten illuminierten Handschriften der Bibliotheca Corviniana zu Buda*. – Stuttgart, 1907;
32. *A Descriptive Catalogue of the Illuminated Manuscripts of the Bibliotheca Corviniana Damaged by Fire in 1578, 1669 and 1686*. – Brussels, 1893.
33. Werner W. *Hungarica: Illuminierte Handschriften der Corvina Universität*. – Brüssel, 1934.
34. Lowden J. *Early Christian and Byzantine Art*. – London, 1997.



«ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА» МИХАИЛА БОЙЧУКА

«Однажды приснилось мне, что я был подольским полем, ощущал себя широкой землёй, но чувствовал себя – как человек: сквозь меня прорастали цветы и травы – даже бутончики тянулись через меня. Цветы упивались солнцем и насыщали воздух роскошным запахом мёда. А против лёгкого ветерка летали пчёлы и собирали сладкую пыльцу с цветов. В минуты наибольшей радости и живости всего, что нежилось в дуновениях ветра, я почувствовал огромное чувство радости и проснулся...», – так писал известный украинский художник-монументалист Михаил Бойчук (1882-1937) в письме в 1905 году к митрополиту Андрею Шептицкому¹.

Сон молодого художника осуществился – в мае 1910 года в Салоне Независимых в Париже, где были представлены произведения двух тысяч художников, 18 небольших произведений, выполненных коллективно «школой Бойчука» под общим названием «Возрождение византийского искусства» обратили внимание посетителей выставки и привлекли представителей критики.

С тех пор всюду, где жил и работал Михаил Львович Бойчук – в Париже, Львове, Киеве, Одессе, Ленинграде, Харькове – «школа Бойчука» означала не только группу учеников и солидарных с ним художников, но и широкую систему взглядов, идейных принципов и методики непрерывного самосовершенствования.

С горячей верой в национальную художественную преемственность обучались у Бойчука в разное время художники разных национальностей – украинцы, русские, поляки, французы, немцы, евреи..., сам же художник свободно владел несколькими европейскими языками: польским, французским, немецким.

«На немецком языке разговариваю свободно», – сообщает Бойчук своему духовному наставнику Андрею Шептицкому². Не обошёл вниманием Бойчук и высокую музыкальную культуру европейцев: «Несколько недель играют музыкальные драмы Вагнера в Гофтеатре. А недавно я слышал девятую симфонию Бетховена. Сильное впечатление она на меня произвела: заколдованный, я не слышал под собою земли, будто бы я погрузился в атмосферу, которая происходит от солнца».³

Сын крестьянина, Бойчук происходил из села Барановичи близ Тернополя; (по другим источникам село Романовка на берегах Гнилой Рутки⁴). Семья, в которой было семеро детей, бедствовала, но родители смогли отдать старшего сына в школу. Школьный учитель обратил внимание на пристрастие Михаила к рисованию. Он дал объявление о талантливом подростке в газету, на которое и откликнулся львовский художник Юлиан Панькевич. Именно благодаря ему, шестнадцатилетний Бойчук получил первоначальное образование в художественной студии города Львова. Сам мастер был одним

из основателей творческого объединения «Товарищества для развоу русской штуки».⁵

«Создаем на Теробовлянщине как будто бы княжескую культуру, предевропейскую на чисто национальной почве. Народные обряды играют большую роль в крестьянской жизни: колядки, веснянки, щедривки ... Я вырос в этой среде, мне нравятся песни. Самое большое, что я взял из этого – это духовные ценности...», – отмечает Бойчук в автобиографии, записанной с его слов его другом и библиографом Евгением Бачинским⁶.

Личность Бойчука удачно сочетала в себе ясную и жизнеутверждающую крестьянскую натуру и утонченный интеллигентский нерв.⁷ Вот что пишет из Мюнхена художник своему благодетелю Митрополиту Андрею Шептицкому⁸: «Если бы на меня не находила какая-то неясная и необъяснимая грусть, то я был бы полностью счастливым. Я чувствую себя сильным, кровь с огнем во мне бурлит, а приходит волна грусти, мысли за пределы солнечного света перелетают, но это невозможно описать словами»⁹.

Формирование Бойчука как художника происходило в известных творческих центрах Европы. Он занимался живописью во Львове (1898) и Вене (1900); а в 1904 году с серебряной медалью закончил Краковскую академию изящных искусств (1899-1904). В то время в Кракове проводились большие реставрационные работы в Вавеле, в Мариацком и Францискианском костёлах. Вавель воспринимался тогда как символ былого могущества государства, как краковский Акрополь, который подобно афинскому утверждал «всю веру и всю святость греков»¹⁰, сохранял память о славном прошлом, веру в святыни поляков.

Национально-культурное движение, которое охватило Краков, способствовало расцвету монументального искусства – стенописи и витража. Начало этому положил Я.Матейко в своих декорациях Мариацкого костёла, в которых он использовал средневековые орнаменты. Это подвигло его учеников С.Выспяньского и Ю.Мегоффера в начале 1890-х годов обратиться к монументальному искусству и «внести» в него «сакральный дух нового стиля».¹¹ Станислав Выспяньский в 1889-1891 годах трудился над росписью и витражами в этом готическом костёле, там же над витражами в 1891 году работал и Йозеф Мегоффер.

В то время, когда Бойчук начал своё обучение в Кракове, Матейко уже ушёл из жизни, а молодые Выспяньский и Мегоффер считались там уже признанными мастерами. В 1895 году Выспяньским были отреставрированы витражи в костёле доминиканцев. Особенно же сильное впечатление на Бойчука произвели выполненные Станиславом Выспяньским в 1889-1891 годах росписи и витражи в вышеупомянутом Мариацком костёле. Где художник органично объединил средневековые традиции и принципы стиля модерн.

Кроме этих выдающихся представителей польской сецессии, в Краковской академии преподавали и педагоги, которые придерживались и других взглядов. Учителями Бойчука в Кракове были Ф.Цынк (в 1899-1900) и Ю.Унежиский (в 1901-1902). Самое продолжительное время (1902-1905) он

обучался у известного польского жанриста и пейзажиста Л.Вычулковского, который и обратил внимание своего ученика на украинскую тематику¹².

В то время Бойчук познакомился с новейшими направлениями европейской культуры: символизмом, модерном, экспрессионизмом. В 1905 г. Бойчук продолжил художественное образование в Вене, а затем в 1906-1907 годах в Мюнхене, где он брал уроки у Марра, которого ему рекомендовал Модест Сосенко.

Процессы, связанные с переоценкой роли декоративно-прикладного искусства, народных ремёсел были сходны с поисками художников и в других странах Европы.

Нужно отметить, что большое значение для расширения творческого кругозора Бойчука имело его знакомство с художественными коллекциями Вены, Кракова, Дрездена, Мюнхена.

В Кракове происходит личное знакомство Бойчука с украинским писателем Василием Стефаником, с искусством известных представителей польской культуры: С.Жеромского, В.Сирошевского, Т.Мицыньского, С.Выспяньского, И.Мегоффера, С.Виткевича – представителя романтического направления в архитектуре. Немаловажную роль в формировании мировоззрения художника сыграло общение Бойчука с меценатом митрополитом Андреем Шептицким.

Решительную роль в самоопределении Бойчука как художника сыграло его пребывание и обучение в Париже.

О талантливых иностранных художниках ещё в 1880 году Жан Кокто вспоминал: «Все мы жили на Монпарнасе, были бедными и не было у нас никаких политических, социальных и национальных противоречий».¹³

Бойчук вошёл в многоязыковую молодёжную среду, которая была одержима идеями творческих новаций, стремилась к успеху и славе. Все знали друг друга и стройный синеглазый украинец стал одним из них.¹⁴

В первой трети XX века особенно чувствуется стремление украинских мастеров войти в европейский и мировой художественный процесс, приобщить свой опыт к мировым художественным достижениям, стать полноценными участниками общего культурного пространства и одновременно найти свой язык и не растерять особенности национального своеобразия.

Весной 1907 года, когда отмечалась годовщина смерти Поля Сезанна (1839-1906), Бойчук приехал в Париж. Молодое поколение художников видело в творчестве Сезанна предвестника искусства будущего.

Принципы сезанновской системы явились близкими и Бойчуку. Позже художник рассказал: «В первый же месяц моего пребывания в Париже, я написал по памяти несколько образов, тех которые привёз из Далмации. Эти мои пробы увидел мой друг из Краковской Академии – Бушек¹⁵ – он обратил внимание, что мои работы похожи на сезанновские. Я посмотрел и удивился. Тогда я начал его (Сезанна) изучать внимательнее...»¹⁶

В сезанновской системе было то, что притягивало Бойчука в произведениях мастеров прошлого, в том числе и византийских и старых

украинских. Несмотря на большое расстояние во времени, их объединяли общие принципы: монументальность, специфичность влияния на зрителя, которая осуществляется не с помощью сюжета, иллюзорности, а благодаря выразительным средствам художественной формы¹⁷.

В то время запрет иллюзорности, тяготение к монументальности, декоративности было общим явлением. И на этот путь стали многие представители творческой молодёжи Европы. Те из них, которые обучались в Париже, стремились выбрать одну из художественных школ и завершить там образование. Известной была Академия Жюльена, которая имела направление, близкое к академическому, но с элементами модерна. Бойчуку было близким другое заведение – Академия Рансона, где использовались экспериментальные поиски в декоративной живописи группы «Наби»¹⁸. Там преподавали такие известные французские художники, как М.Дени, П.Серюрье, Э.Вюйар. Они, как и сам Рансон в своё время, учились в Академии Жюльена. Поль Серюрье был первым из тех, кто встретился в 1888 году в Понт-Авене с Полем Гогеном, воспринял сформулированную тогда теорию клуазанизма и синтетизма. Использование плоского пятна чистого цвета, обведённого выразительным линейным контуром (клуазанизм), отказ от перспективы и радикальное упрощение формы на границе с деформацией (синтетизм)¹⁹ открывали новые пути для развития символизма в живописи.

Возвратившись в Париж, Серюрье выступил инициатором образования объединения «Наби», в которое вошли близкие по мировоззрению его коллеги, в том числе и названные выше художники, которые преподавали позже в Академии Рансона.

Главными теоретиками набизма в академии были её преподаватели П.Серюрье и М.Дени. Развивая гогеновские принципы, они выступил против импрессионистов за искусство символическое, которое бы отображало внутреннее содержание явлений.

Серюрье – (1863-1927) – теоретик группы «Наби» или «Пророк» (1890-1905) и его единомышленник Дени внедряли свои принципы и в религиозном искусстве. Первый в 1896 году посетил бенедиктовский монастырь Берона в Германии и познакомился с местной школой церковной живописи. После посещения Германии исполнил росписи в Chvteauement-du-Taon. Образы религиозного содержания выполнил и Дени. В образованном при его активном участии в 1903 году «Осеннем салоне», художник организовал секцию религиозного искусства²⁰. Как и Бойчука, представителей группы «Наби» из эпох прошлого особенно интересовало искусство средневековья.

Художник-символист, утверждал Дени следом за Сезанном, не отображает натуру, а представляет её с помощью «пластических и цветовых эквивалентов»²¹. Форма, живописно-пластическая структура произведения несут в себе духовное начало.

В теоретических разработках этой группы немалую роль сыграла теория неотрадиционализма М.Дени, поскольку обоснования своих принципов они искали в живописи, выполненной в древние времена, с её глубоким символическим началом.

Художественная система «Наби» была связана в первую очередь с нестандартными формами искусства: художников этой группы привлекали настенная живопись, книжная иллюстрация, сценография, плакат, художественные ткани, витраж.

В 1907 году, когда Бойчук приехал в Париж, распалась группа фовистов, но выступали кубисты, во главе с Жоржем Браком и Пабло Пикассо, выставлялись участники группы «Наби». Концепция последних была самой близкой молодому украинскому художнику. Именно с ними было наибольшее количество точек соприкосновения. Общим был и интерес к декоративным формам, к народным традициям, к религиозной живописи.

Принципы этого творческого объединения отвечали тем задачам, которые стояли перед молодым Бойчуком, который искал пути образования современного стиля украинского искусства. Он базировался на старых традициях, с учётом современных европейских достижений.

Эти идеи нашли своё отображение в творческой практике Бойчука-художника. Уже через год после приезда в Париж, Бойчук начинает выставлять свои произведения. В Осеннем салоне²² внимание посетителей выставки привлекли произведения Михаила Бойчука, получившие положительные отклики его современников.

В ноябре 1909 года имя М.Бойчука появляется на страницах украинской прессы в связи с его участием в «Осеннем салоне» и интересом, проявленным к нему со стороны парижской критики, которая «приветствовала новый талант в семье художников Европы». Именно так писали о 27-летнем художнике львовское «Дело»²³ и киевская «Рада»²⁴.

Мастерскую дебютанта, как писал украинский критик Николай Александрович, «стали посещать французы и поляки, которые проявляли интерес к его новому направлению в искусстве, что уже проявилось в творчестве молодого украинского художника»²⁵. Новые поиски в творчестве Бойчука Александрович увидел в стремлении художника «понять всю глубину в старом украинском искусстве» и «его зависимость от византийского и перекинуть мост от старого к новому Возрождению»²⁶.

Пик признания приходится на 1910 год. Тогда об успехе М.Бойчука в «Салоне независимых» восторженно сообщала французская, польская, украинская и российская пресса. Известные французские художественные критики А.Сальмон²⁷ и Г.Аполлинер²⁸, а также Е.Бачинский (Украина)²⁹, Я.Тугендхольд³⁰ (Россия), Кишпальская³¹ (Польша) приветствовали М.Бойчука, как основателя «неовизантизма» – направления в искусстве, наполненного «глубоким содержанием и самобытностью»³².

Эти публикации начала 1910-х годов, фактически фиксируют существование школы Бойчука.

Художник выставлялся не один, а во главе группы молодых художников, которые присоединились к Бойчуку и составили так называемую школу Renovation Byzantine (Возрождения византийского). Под этим девизом были выставлены произведения, которые принадлежали коллективу Бойчука. Над

которыми работали сам Михаил Бойчук, Николай Касперович³³ и София Сегно³⁴.

Художественный критик, член парижской группы М.Бойчука Е.Бачинский был свидетелем этого успешного дебюта группы: «Несмотря на то, что выставка “Независимых” в том году была огромнейшая, участие принимали более 2000 художников, которые разместили свои произведения – 5669 картин в 43 залах. На “неовизантийцев” было обращено особое внимание. Практически вся парижская пресса выделила эти небольшие произведения за их смелую и оригинальную трактовку цвета и линий и идеальность композиций»³⁵.

Среди изданий, которые откликнулись на выступление школы украинских мастеров, были: “Le journal”, “Paris journal”, “Gil Blas”, “L’Intransigent”, “La Democratie Social”.

Один из самых известных французских критиков Андре Сальмон приветствовал школу, как новое яркое направление в современном искусстве. В газете “Paris journal” критик пишет: «Они не имеют наивности возвращаться к примитивам, мудро, с удивительным и действительно человеческим чувством они с достоинством продолжают направление старых иконописцев, но их произведения современны»³⁶.

В следующем номере этот же критик продолжает анализ особенностей школы «Эти три художника, о которых мы только что сообщали, хотят быть только ремесленниками. Их усилия очень похожи на усилия бенедиктовцев из Верона. Они ещё не осознали конечную цель в своих желаниях, но пример этих молодых людей, мечтающих о едином стиле, может заставить подумать там, где существует анархия»³⁷.

Из выступлений Сальмона становится очевидным, что направления поисков школы Бойчука близки к достаточно актуальным на то время идеям возрождения декоративных форм искусства и ремёсел. Не случайно критик отметил единство усилий молодых художников и бенедиктовцев из Верона, о которых Бойчук мог узнать от Серюрье, который недавно посетил монастырь. Не случайно у бойчукистов возникло желание быть ремесленниками, поскольку в те годы находились поклонники теоретических принципов Рёскина³⁸ и Морриса³⁹, которые призывали использовать опыт культуры средневековья, когда особенно ценилось декоративно-прикладное искусство, ручной труд мастеров и коллективный метод работы.

Гийом Аполлинер и Андре Сальмон писали, что своим отказом от индивидуализма Бойчук поставил новую проблему в искусстве, что его школа, которую он создал, представляет для французов художественный интерес, определенно будет иметь важное значение у себя на Украине, где еще живут и сильные византийские традиции.⁴⁰

Школу Бойчука поддержал и известный французский критик и поэт Гийом Аполлинер, который постоянно печатался на страницах популярной тогда газеты “L’Intransigent”. Выделяя школу среди таких известных мастеров, которые участвовали в этой выставке как: Анри Матисса, Морисса Дени, Поля Сеньяка, Пьера Боннара и других не менее известных художников, автор

публикации увидел в произведениях молодых украинских художников желание сохранить «в целости традиции религиозного искусства Малой Руси»⁴¹. По мнению критика они «вполне достигли успеха и их работы полностью закончены, хорошо проработаны под суть настоящего византизма»⁴².

Е.Бачинский «раскрыл» большие планы М.Бойчука, а направление «неовизантизм» в его понимании определяется как концепция развития украинского искусства в будущем. Некоторые сомнения в целесообразности выбранного М.Бойчуком направления высказывали Г.Аполлинер⁴³ и Я.Тугендхольд⁴⁴, а Я.Струхманчук вовсе отрицал византийские корни в украинском искусстве и «неовизантизм»⁴⁵.

Аполлинер не полностью разделял мнение Бойчука; увлечённый тогда кубизмом, он посоветовал Бойчуку «заняться изучением современной живописи, более разнообразной и сложной, чем позолоченные иконы украинских церквей».⁴⁶

Теоретические поиски Бойчука как результат усвоения путей развития европейского искусства отобразились в его концепции развития украинского искусства в XX веке начало было положено в художественной практике группы последователей его идей в Париже.

Это в первую очередь те 18 «небольших образов», которые были представлены в «Салоне независимых». Некоторые из них упоминались в литературных источниках: «Осень», «Пастушка гусей», «Милосердие», «Девушка, которая молится», «Сон», «Мужской портрет», «Архитектор», «За чтением» как работы самого Бойчука «Идиллия» и «Пейзаж» исполнены С.Сегно и этюд С.Налепинской.⁴⁷

К сожалению, работ этого периода практически не сохранилось. В начале 1960-х годов стало известно, что в подвале Львовской библиотеки АН УРСР⁴⁸ в числе «идеологически вредных экспонатов» уничтожено и 14 произведений М.Бойчука – «Милосердие», «Сон», «Богородица с ребенком», «Возле колодца», «Писательница» и др.

О характере произведений можно судить только по сохранившимся двум вариантам «Пастушки гусей» (1909-1910), один из которых – репродукция в монографии о Бойчуке⁴⁹, а второй – «Пастушка» из частного собрания в Париже.⁵⁰

Оба варианта могут вполне служить иллюстрацией тех особенностей творчества Бойчука, о которых писал Я.Тугендхольд: «красиво сплести египетский ритм с византийской неподвижностью»⁵¹.

Но эти вещи – это не копия прошлого, на первый взгляд в грубоватых и примитивных изобразительных формах – глубоко продуманная система изобразительных средств. Плавными, мягкими линиями художник изображает овал лица, поворот фигуры, лёгкое движение, которое гасится достаточно жёсткими вертикалями абриса юбки – всё это придаёт ощущение постоянства и некоторое ощущение давности бытия. Гуси по обе стороны фигуры девушки служат относительно неё ритмическим сопровождением, трансформируясь в орнамент, который вносит в скромную бытовую сцену элемент необычности.

Этот мотив Бойчук позже повторил в технике гравюры на дереве (ксилография), (ЛКГ). Там уже ведущим элементом художественной формы является штрих, но это уже связано со спецификой техники.

Ещё две репродукции с его работ приводились в монографии о Бойчуке в 1930 году⁵². В аскетически строгой «Женской голове», 1907 год – заметно влияние и византийской школы и проторенессанса. Но в то же время мотив с его мягкими и плавными ритмами формы лица и платка, которые перекликаются с уравновешенными вертикальными пятнами слева и справа, вытянутыми по горизонтали форматом композиции, звучат совершенно по-новому, как творческий поиск художника XX века. В другой репродукции, где художник изображает портрет молодой девушки с узкими продолговатыми глазами, читается всё то же стремление художника к обобщению форм, возникает эффект изысканности и загадочности образа, его возвышенности над обыденным.

Несмотря на то, что произведений парижского периода, которые дошли к нам только в виде репродукций, очень мало, но при сравнении с работами Бойчука краковского периода (1899-1905), ещё достаточно традиционными, эти произведения наглядно показывают оригинальность и новизну поисков М.Бойчука.

Тогда же Бойчуком и была организована школа. В основу её деятельности была положена идея необходимости возрождения украинского национального искусства с учётом достижений культуры Византии⁵³. Значительно позднее ряд искусствоведов (В.Толстой, Е.Репко и др.) отмечали влияние византийского искусства на творчество учеников Бойчука. В школе обучались художники разных стран и национальностей: Х.Шрам, Н.Касперович, Т.Наленинский, С.Бодуэн де Куртене, С.Налепинская, С.Сегно, Я.Леваковская и др.

В 1909 году, после обучения в Мюнхене, в Париж приехала вслед за своей лучшей подругой, впоследствии тоже «бойчукисткой» и выдающейся польской художницей Софией Бодуэн-де-Куртене (дочерью профессора славянской филологии петербургского университета) София Налепинская (1884-1937), в будущем жена М.Бойчука с 1917 года⁵⁴.

Из писем Ганны Печкарской,⁵⁵ младшей сестры одной из учениц М.Бойчука, – Софии Налепинской известно, что последняя вместе со своими подругами – Софией, дочерью профессора Бодуэна-де-Куртене, очень способной и сильной характером и Софией Сегно – дочерью богатого промышленника и сестрой пионера польской авиации, сняли в 1909 году на Монмартре трёхкомнатную квартиру на улице Кампань Премьер 9 на третьем этаже (rue Compagne Premiere 9, III). Каждая из девушек имела свою комнату-ателье, кроме того, была общая кухня и ванная. А по соседству – такую же трёхкомнатную квартиру снимали три молодых художника: Михаил Бойчук, Лев Крамаренко и Андрей Таран. Соседи, конечно, познакомились, проводили вместе вечера, обсуждали написанные ими картины.

Из воспоминаний о ней её родной сестры Ганны Печкарской ясно, что она обучалась у Бойчука в Академии искусств в Киеве только год – в 1919-1920

годах, в июле 1920 года вернулась в Польшу (ей тогда было 18 лет). Из её писем к киевскому искусствоведа Дмитрию Горбачёву известно, что во время обучения она научилась понимать Бойчука и преклоняться перед логикой и мудростью его идей⁵⁶. Он сформулировал основы её композиционного мышления; также очень много времени и заинтересованности Г.Печкарская посвятила изучению средневекового (дорафаэлевского) и ренессансного искусства, французского и вообще европейского⁵⁷. У Бойчука было много прекрасных книг и материалов.

Из её воспоминаний известно, что «сначала София обучалась в Академии Рансона, преподавали в то время профессора: Валлотон, Морис Дени, П. Серюзье и ещё постимпрессионисты...

И тут начинается для неё “бойчуковский” период. Они познакомились в Париже, наверное, в Академии Рансона⁵⁸. Он увлёк её своими идеями, и нечего скрывать – влюбилась она в него тоже.

Вокруг Бойчука сгруппировались несколько молодых художников, которых он так сумел увлечь своими творческими идеями, что они были фанатически ему преданы.

В числе польской группы были: София Бодуэн-де-Куртене, София Налепинская, София Сегно (потом вышла замуж – Липинская и бросила живопись), Елена Шрам, София Леваковская, Антони Бушек.

Из русских помню только фамилию армянки Шагинян – что с ней было потом – не знаю. Были, вероятно, и французы.

Михаила ценил и, можно сказать даже дружил с ним Аполлинер. Знаю по рассказам, что Михаил считался вроде апостола со своими учениками. Он умел привлекать к себе чуть ли какой то магнитной силой притяжения. Это я сама помню, даже в детстве он производил на меня незабываемое впечатление. Эта группа была связана обетом коллективной работы под руководством Михаила. Он огромное значение придавал технике, изучал способы изготовления темперы в разных средневековых книгах, записках итальянских мастеров – Джотто и других. Но только мне кажется, он не был плодовитым художником, работал медленно и мало писал, больше учил и сам учился, посвящал много времени теории. Но те, кто с ним имели дело, считали его гением»⁵⁹.

Нужно отметить, что даже в Париже, эта небольшая школа не потерялась, ее заметили⁶⁰, а поэт и критик Аполлинер посвятил бойчукистам специальный раздел в своей хронике, где он написал: «Эта школа интересна хотя бы тем, что мастера эти выставляются коллективно, что их учитель не хочет выставлять индивидуальное начало. Что он коллективное творчество считал лучшим, чем сверхмерный индивидуализм, который, по мнению Бойчука, больше нравился многим мастерам парижской школы»⁶¹. Аполлинер отдавал должное и эрудиции бойчукистов: «малороссийская группа дает пример того, как можно свободно путешествовать в столетиях. На это были способны только поэты, а сейчас и художники способны на это. Они путешествуют по столетиям и становятся современниками Джотто и Чимабуэ⁶²». Известно о личных встречах Аполлинера с М.Бойчуком.⁶³

Называя свою группу «школою украинских монументалистов», Михаил Бойчук со своими учениками создал свой стиль украинского искусства – стиль синтетический, монументальный по форме и характеру творческого мышления⁶⁴.

Это было вполне закономерное явление в развитии монументального искусства 20-30-х годов XX века – истоки и начало формирования «школы Бойчука» – пребывание его в «столице искусств» – Париже. И не важно, что тогда совместных больших росписей не было выполнено, Бойчук, обучаясь в Париже, впитывал и копировал приёмы работы современных мастеров Европы, и именно в этом городе он смог выработать свой собственный стиль и создать свою школу, сразу же после его приезда в 1907 году в «европейскую столицу искусства». Надо отметить, что Бойчук как учитель реализовал и продемонстрировал педагогические способности уже в 1910 году.

В парижский период творческие интересы художника постепенно сосредоточиваются на проблемах монументального искусства, и он в 1910-1911 годах едет в Италию для изучения великих памятников эпохи Возрождения. Произведения Джотто, Мазаччо, Мантеньи во многом определили круг творческих пристрастий Бойчука. Впоследствии, на родине, его представления о классике монументального искусства обогатились знакомством с памятниками древнерусской и древнеукраинской живописи.

«В Польше группа Бойчука распалась на “раскольников”. Они не хотели работать в группе и, взяв от него очень много, индивидуально переработали его идеи. Самая талантливая была С.Бодуэн. Она реставрировала несколько десятков средневековых костёлов, самостоятельно написала фрески в костёле святой Елизаветы в Гданьске и во многих других. Елена Шрамм, кажется, делала миниатюры, Леваковская – живопись по стеклу, но не только. Бушек перешёл на прикладное искусство. Их живопись была менее “византийская”.

Надо помнить, что Михаил был охвачен национальными украинскими идеями, быть и работать с ним означало отречься от своей родины, чего, конечно, они, поляки, не хотели делать. Надо было так любить его, как моя сестра».⁶⁵

По воспоминаниям её младшей сестры Ганны известно, что «София Налепинская под влиянием Бойчука, а была она кроткая, добрая, самоотверженная, выучила украинские песни, и её научила. Любила художников из старинных: Джотто, Чимабуэ, прерафаэлитов, из современных Ван Гога, очень много внимания уделялось византийскому искусству»⁶⁶.

Не случайно, что один из учеников и единомышленников Лев Крамаренко⁶⁷ совместно с Андреем Тараном в городе Санкт-Петербурге устроили выставку копий византийских фресок.⁶⁸

Таран Андрей Иванович⁶⁹ вместе с Бойчуком с 1909 года жил в Париже, учился в частной художественной академии Рансона (1909-1912) у Мориса Дени и Ф.Валлотона⁷⁰. В конце 1912 года вернулся в Петербург и организовал вместе с художником Крамаренко Л.Ю. отчётную выставку в помещении б. Общества Поощрения Художеств.⁷¹

Школа Бойчука просуществовала почти 30 лет. В 1910-1914 годах Бойчук продолжил своё дело во Львове – преимущественно в стенах Национального музея, где он со своими учениками занимался консервированием ценнейших икон XV-XVI веков, расписывал местные церкви, над входом в музей выполнил надпись в технике мозаики, написал монументальные иконы; с 1917 года начинается Киевский период существования его школы сначала в Киевской Академии пластических искусств, позже в Киевском художественном институте, он руководит монументальной мастерской, с сентября 1930 года по октябрь 1932 года – он заведующий кафедры композиции монументально-строительного отделения живописного факультета Института Пролетарского изобразительного института в Ленинграде (Ныне Академического института им. И.Е.Репина)⁷².

О признании заслуг Бойчука говорит тот факт, что в 1932 году он был представлен к присвоению звания «Заслуженный художник РСФСР».⁷³

В 1936 году Бойчук и практически все его ученики, которые находились на территории Украины, по доносу были арестованы и уничтожены «как враги народа» советским правительством в 1937 году.

Ещё один представитель школы М.Бойчука – Николай Касперович, получивший образование в Париже, как и Сергей Колос⁷⁴, занимался монументальной, станковой живописью, реставрацией. К сожалению, в 1938 году его постигла та же трагическая участь, что и Софию Налепинскую-Бойчук – жену М.Бойчука.

Из школы Парижского периода в живых остались: Таран Андрей Иванович (1886-1967), о деятельности которого было сообщено выше, (он с 1938 года возглавлял мастерскую мозаики в Киевском художественном институте); Бодуен де Куртене София (1887-1968), польская художница; Сегно София (Липинская) (1880-е – 1970-е гг.), польская художница; Бушек А. (1883-1954), польский художник; Хелена Шрам (Шраммувна) как художник-реставратор работала в 1920-1930-е годы в Вильнюсе; Лев Крамаренко, под руководством которого почти одновременно с мастерской М.Бойчука в Киевском художественном институте функционировала ещё одна монументальная мастерская.⁷⁵

Крамаренко ежегодно возил группу своих студентов в Новгород, к великим истокам русского монументального искусства. В 1924 году студенты второго курса И.Жданко и А.Шавыкин под руководством Крамаренко расписали темперными красками клуб и столовую детского городка им. В.И.Ленина в Киеве. Весьма характерной для того времени была идея создания таких детских городков – неких очагов нового быта, где все было бы приспособлено для гармонического развития новых членов общества. Интерьеры наспех построенных простеньких домиков были расписаны фризowymi многофигурными композициями, где в композициях, близко напоминающих иконописные схемы, воспевался труд и отдых, торжественная поэтика сбора урожая, выпечки хлебов, ловли рыбы и т. д.

Сходство принципов, из которых исходила группа Крамаренко в этой работе, с системой Бойчука очевидна⁷⁶.

Ситуация сложилась таким образом, что Л.Крамаренко на Украине стали считать первым, кто начал во второй половине 20-х годов разрабатывать проблемы синтеза искусств.⁷⁷ Вот что пишут по этому поводу И.Врона и Б.Лобановский: «Мастерская Киевского художественного института, которой руководил Л.Крамаренко, повернула к поискам синтеза живописи с новой архитектурой. Дипломные композиции связывались с проектами выпускников архитектурного факультета.

Характерным примером таких работ могут быть дипломные эскизы и фрагменты росписи в натуральную величину, выполненные А.Шавыкиным для клуба металлистов, проект которого создали студенты-архитекторы».⁷⁸

Работы неизвестных у нас художников, входивших в парижскую школу Михаила Бойчука – Николая Касперовича, Хелены Шрам (Шраммувны)⁷⁹, Софии Бодуэн де Куртене и др. не экспонировались до 1990 года за пределами Польши. Представленные произведения двух последних художниц (из собрания Национального музея в Варшаве) на выставке во Львове помогли ознакомиться с основными приёмами и стилистикой произведений учеников Бойчука самого раннего и наименее известного периода – они родственны работам прочих бойчукистов своей обобщённостью, массивностью форм, выверенностью композиции, унаследованной от древних славянских мастеров и Джотто.

Основные истоки и направление деятельности школы были сформулированы Бойчуком в Париже. В Париже Бойчук впервые познакомился с работами Пикассо, Матисса, Дерена, Сезанна и других выдающихся мастеров XX века. Там художник определенное время посещал академию Рансона, мастерскую П.Серюрье⁸⁰. Знакомство с творчеством последнего было очень полезно для Бойчука и его учеников в дальнейшем. Во многом его представления о большой форме, о роли декоративного начала для монументальной живописи сформировались под впечатлением творчества учителя и его друзей (М.Дени, Э.Бернара и др.) Особенно близкими Бойчуку в тот период показались произведения А.Дерена и А.Модильяни.

Свою главную задачу как художника М.Бойчук видел в создании синтетического искусства: ансамблей живописи, скульптуры, архитектуры, декоративно-прикладного искусства.

К сожалению, принципы и методы деятельности «школы Бойчука» не соответствовали духу времени, идеологии руководящей партии,

30 октября 2007 года исполнилось 125 лет со дня рождения Михаила Львовича Бойчука. В связи с юбилеем 29 ноября 2007 года в Киевском государственном институте декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М.Бойчука (ул. Киквидзе, 32), Украина – состоялась Международная научно-практическая конференция «Михаил Бойчук в украинском и мировом искусстве», на которой были отмечены достижения Бойчука как художника и педагога в рамках украинского и мирового искусства. Работа конференции проходила в следующих направлениях:

- Михаил Бойчук и его школа: исторический аспект.

- Влияние школы М.Бойчука на развитие современного искусства Украины и мира.
- Идеи М.Бойчука в системе духовной и материальной культуры.
- Духовные принципы бойчукизма: их развитие и трансформация в творческом образовании.
- Перспективы развития декоративно-прикладного искусства и дизайна на Украине.

Характеризуя творческий путь М.Бойчука, доктор исторических наук, лауреат Национальной премии Украины им. Тараса Шевченко Сергей Белоконь отметил, что «Именно на парижском асфальте Михаил Бойчук начинал “возрождение украинского искусства от его корней”».

Примечания

¹ Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрія Шептицького / Підгот. до друку Л.Волошин // Образотворче мистецтво Київ). - 1990. - № 6. - С. 18-23.

² Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрія Шептицького / Підгот. до друку Л.Волошин // Образотворче мистецтво Київ). - 1990. - № 6. - С. 18-23.

³ Там же.

⁴ В.Лебедева. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. «Наука». М. 1973.

⁵ Цель творческого объединения – развивать и поддерживать украинскую культуру.

⁶ Бачинский Є «Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. - Торонто, Нові дні», 1952.

⁷ воспоминания ученика М.Л.Бойчука О.Кравченко.

⁸ Известно, что митрополит финансировал учебу Бойчука за рубежом.

⁹ Бачинский Є «Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. - Торонто, Нові дні», 1952.

¹⁰ Osteuropäische Kunst. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas Landesgruppe Ostpreußen und des Ostpreuss. Freundeskreises der Deutschen Akademie vom 21. August bis einsch. 7. September 1932 in der Halle der Deutschen Ostmesse (Eingang, Belle-Alliance Straße) in Königsberg. - 16 s.

¹¹ Bałus W. Malarstwo sacralne. - Wrocław, 2001. - 80 s.

¹² Федорук О. Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини ХІХ - початку ХХ ст. - К.: Мистецтво, 1976. - 120 с.

¹³ Людмила Ковальська. Михайло Бойчук – учитель і митець. С.47.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Бушек А. (1883-1954) польский художник;

¹⁶ Бачинський Є.В. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908-1950 // Нові дні (Торонто). - 1952. - Вересень. - С.20.

¹⁷ Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва. (Перша третина ХХ ст.): Дисертація на здобуття доктора мистецтвознавства. – Харків, 2004. С.75.

¹⁸ В эту группу входили живописцы из Парижа: П.Боннар, Э.Вюйар, М.Дени, П.Серюрье, П.Рансон, К.Руссель, график Ф.Валлотон. Работы этой группы художников отличались декоративной обобщённостью форм, ритм был пластичным и «певучим».

¹⁹ Цит. По Соколюк. Dulewicz A. Słownik sztuki francuskiej. - Warszawa, 1977. – s.359.

²⁰ Цит. По Соколюк Л. Benezit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. - Paris, 1976. - Т. 3. - Р. 493.

²¹ Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. - М.: Сов. художник, 1980. – С.228.

- ²² Образований в 1903 году при его активном участии М.Дени.
- ²³ Александрович М. Сукцес українця на парижській виставці // Діло (Львів). - 1909. - 22 н. ст. (9 ст. ст.) падолиста. - Ч. 258. - С. 3.
- ²⁴ Український художник Михайло Бойчук // Рада (Київ). - 1909. - 14 ноябрю (27 листопада). - № 258. - С. 3.
- ²⁵ Артист-маляр Бойчук // Рада (Київ). - 1909. - 19 августа (1 вересня). - № 186.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Salmon A. L'art vivant, 6-me йд. - Paris: Crіs, 1920. - 302 p.
- ²⁸ Apollinaire G. Chronique d'art (1902 - 1918) / Textes rіunis avec prіface et Notes par L.C. Breunig. - Paris: Gallimards, cop. 1960. - 524 p.
- ²⁹ Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 11 н.ст. (28 ст.ст.) червня. - Ч. 151. - С. 1.; Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 13 н.ст. (30 ст.ст.) червня. - Ч. 152. С. 1-2.; Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 14 н.ст. (1 ст.ст.) липня. - Ч. 153. - С.1-2.
- ³⁰ Тугендхольд Я. Письмо из Парижа // Аполлон. - 1910. - № 8. - С. 12 - 21.
- ³¹ Kiślańska. Salony paryskie: Salon Niezależnych // Kurier warszawski. - 1910. - 15 maja. - № 133. - S. 6.
- ³² Европейская пресса высоко оценила новаторские поиски украинских художников. В своем творчестве М. Бойчук ориентировался на монументальное искусство Византии и украинское искусство XVII - XVIII вв. так считали сами французы. . Ст. «Ст. Леонида Череватенко «Промовте –життя мое і стримайте сльози». С. 379.
- ³³ Касперович Н.И. (1885-1938).
- ³⁴ Сегно София (Липинская) (1880-е – 1970-е гг.) польская художница, Бачинський Є.В. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908-1950 // Нові дні (Торонто). - 1952. - Вересень. - С.16-21.
- ³⁵ Бачинський Є.В. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908-1950 // Нові дні (Торонто). - 1952. - Вересень. - С.19.
- ³⁶ Цит. По Соколюк. С. 79. Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 11 н.ст. (28 ст.ст.) червня. - Ч. 151. - С. 1.
- ³⁷ Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 11 н.ст. (28 ст.ст.) червня. - Ч. 151. - С. 1.
- ³⁸ Джон Рёскин (1819-1900).
- ³⁹ Уильям Моррис (1834-1896).
- ⁴⁰ Цит. по: Дмитрий Горбачев. «Послание в вечность». Ст. посвящена 120-летию со дня рождения М. Бойчука.
- ⁴¹ Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 11 н.ст. (28 ст.ст.) червня. - Ч. 151. - С. 1.
- ⁴² Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 11 н.ст. (28 ст.ст.) червня. - Ч. 151. - С. 1.
- ⁴³ Цитируется по Л.Соколюк. Apollinaire G. Chronique d'art (1902 - 1918) / Textes rіunis avec prіface et Notes par L.C. Breunig. - Paris: Gallimards, cop. 1960. – С. 80.
- ⁴⁴ Тугендхольд Я. Письмо из Парижа // Аполлон. - 1910. - № 8. - С. 17.
- ⁴⁵ Струхманчук Я. З париських вражень // Діло. - 1910. - 18 н.ст. (5 ст.ст.) липня. - Ч. 157. - С. 1.
- ⁴⁶ Цит по Соколюк. Л. С. 81. Apollinaire G. Chronique d'art (1902 - 1918) / Textes rіunis avec prіface et Notes par L.C. Breunig. - Paris: Gallimards, cop. 1960. - 524 p.

- ⁴⁷ Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 14 н.ст. (1 ст.ст.) липня. - Ч. 153. - С.1-2.
- ⁴⁸ согласно с приказом Комитета в делах искусства № 2115, 1952г.
- ⁴⁹ Сліпко-Москальців К. М.Бойчук. - Харків: Рух, 1930. - 52 [2] с., ХП табл., 3 [3] с.
- ⁵⁰ Ріпко О. Подих вічності // Культура і життя (Київ). - 1990. - 4 листопада. - С. 6.
- ⁵¹ Тугендхольд Я. Письмо из Парижа // Аполлон. - 1910. - № 8. - С. 12 - 21.
- ⁵² Сліпко-Москальців К. М.Бойчук. - Харків: Рух, 1930. - 52 [2] с., ХП табл., 3 [3] с.
- ⁵³ Бартіш Г. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині // Образотворче мистецтво (Київ). - 1998. - № 2. - С. 28 - 30.
- ⁵⁴ Брак состоялся в Киеве, в Греко-католической церкви.
- ⁵⁵ 14 января 1989 года к Дмитрию Горбачёву. Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів /Публікація Д. Горбачова //Київська старовина. - 1999. - № 6. - С. 133 - 150.
- ⁵⁶ Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів /Публікація Д. Горбачова //Київська старовина. - 1999. - № 6. - С. 133 - 150.
- ⁵⁷ Письмо от 25 февраля 1988 года Д. Горбачёву. Опубликовано там же.
- ⁵⁸ Сама Ганна Печкарская в то время была ещё ребёнком, поэтому информация ею воспроизводится по рассказам Бодуэн–де-Куртене и других.
- ⁵⁹ Из воспоминаний Ганны Печкарской. Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів /Публікація Д. Горбачова //Київська старовина. - 1999. - № 6. - С. 133 - 150.
- ⁶⁰ В Париже экспонировали 18 произведений “школы Бойчука” под общим названием “Возрождение византийского искусства”.
- ⁶¹ художники М.Касперович, С.Сегно, С.Налепинская, С.Бодуен де Куртене, Х.Шрамм, Я.Леваковская, О.Шагинян.см. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. - Торонто, Нові дні, 1952, Бартіш Г. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині.
- ⁶² Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. - Торонто, Нові дні, 1952.
- ⁶³ Бартіш Г. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині // Образотворче мистецтво (Київ). - 1998. - № 2. - С. 28 - 30.
- ⁶⁴ Я.Кравченко. Школа Михайла Бойчука: Євген Сагайдачний та Охрім кравченко як виразники ідей Бойчукізму в Західноукраїнському малярстві др. пол. ХХ ст. Доклад на конференції в Києві. 29 ноября 2007 года.
- ⁶⁵ Из воспоминаний Ганны Печкарской.: Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів /Публікація Д.Горбачова //Київська старовина. - 1999. - № 6. - С. 139.
- ⁶⁶ Там же.
- ⁶⁷ Л.С.Зингер. Советская портретная живопись (1917-начала 1930-х годов). М. 1978, с. 48. Как подтверждение этой информации приведу следующие строки: «Он был настоящий монументалист, учился в Италии – на работах великих мастеров» - рассказывает автору этих строк жена Крамаренко художница И.Жданко. Тонкий знаток искусства итальянского Ренессанса, древнерусской и древнеукраинской живописи, большой мастер фрески, Крамаренко стремился создать в этой традиционной технике монументальные образы своих современников... Портрет «Работница»: «... художник создал широко типизированный портрет передовой советской труженицы...Демократизм, человечность и простота роднят «Работницу» Крамаренко с лучшими народными персонажами русских и украинских мастеров конца XIX - начала XX века...» С.50.
- ⁶⁸ В научной библиотеке Санкт-Петербургской академии художеств находятся каталоги выставок: «Крамаренко Л., Таран А. Византийская выставка работ». С-Пб., 1913;

«Крамаренко Л.Ю. Выставка произведений (1888-1942)», Вступительная статья В.Костина. М., 1960.; имеется комплект открыток «Крамаренко Лев Юрьевич. Художник», М., «Советский художник», 1972; статьи о выставках – Бубнова Л. «Лев Юрьевич Крамаренко», М. Художник.1961. Прилож. Выставка; Пунин Н. Н. «Византийская выставка работ Л. Крамаренко и А. Тарана. «Аполлон», 1913 №4. «Русская художественная летопись», с 42-43; О жизни и творчестве пишет Логвинская Л. П. и Малашенко О. М. «Крамаренко Лев Юрьевич» Київ, «Мистецтво», 1975; Статья о творчестве Льва Юрьевича Крамаренко и Жданко И. Москва. Художник.1988. 29 апреля. С.4 (Наш календарь).

⁶⁹ ЦНБА РАХ. Личное дело. Фонд 7, Опись 4, ед.хр. 265.

⁷⁰ Автобиография. Лист №5, Личное дело. Фонд 7, Опись 4, ед.хр. 265.

⁷¹В периодической печати за 1913 год были помещены отзывы Александра Бенуа и Ростиславова, (газета «Речь»), статья Н.Н.Пунина (журнал «Аполлон»), а также критические заметки И.Ясинского, Н.Кравченко, Денисова и др. После выставки получил предложение от Учебного отдела б. Министерства Торговли и Промышленности организовать в г. Пскове при Художественно-Промышленной школе монументальную мастерскую фрески и мозаики. До 1914 года работал как художник-мозаичист в Мозаичном отделении Академии Художеств в Петрограде. Весной 1914 г. был командирован Учебным отделом в Италию для изучения мозаичного производства. С 1 апреля по 1 сентября посетил Венецию, Равенну, Рим и другие города. Вернувшись из командировки, организовал при Псковской Художественно-промышленной школе мозаичную, а затем и фресковую мастерские. Там же под его руководством силами учеников были исполнены небольшие мозаичные работы: государственный герб для здания б. губернского земства и оформление фонтана в местном ботаническом саду. Работал в Пскове до 1920 года. За это время принимал участие в художественных выставках Пскова, Новгорода и Петрограда. Работы этого периода находятся в музеях Пскова, Новгорода и Вологды. С 1921 года – руководитель монументальной мастерской Высших Художественно-Декоративных мастерских (училище им. М.Л. Штиглица), с 1923 года – преподаёт в мозаичной мастерской Киевского художественного института. Летом 1940 года, 26 июля, получил предложение Художественного отдела Строительства Дворца Советов занять должность Помощника Начальника Мозаичной мастерской по художественной части. Он также осуществлял руководство мозаичной мастерской Всероссийской Академии Художеств [1]. Не прерывая своей творческой работы, свидетельствующей о высокой культуре как живописца, в течение ряда лет вел педагогическую деятельность. Он, хороший методист [2], доцент кафедры живописи, возглавлял преподавание рисунка и живописи на факультете истории и теории искусства, им были разработаны в 1945 году программы по рисунку и живописи для названного факультета.

С 1 октября 1946 года Таран получил приглашение руководить мозаичной мастерской Ленинградского Высшего Художественно-Промышленного училища [3].

В Архиве РАХ хранится перечень его основных художественных работ [4].

[1]. Лист №21. Из характеристики. Личное дело. Фонд 7, Опись 4, ед.хр. 265.

[2]. Лист №22. от 28.04.1945. Личное дело. Фонд 7, Опись 4, ед.хр. 265.

[3]. Справка от 26 июня 1950 года. Личное дело. Фонд 7, Опись 4, ед.хр. 265.

[4]. От 8.10.1940 года. Лист № 6. Личное дело. Фонд 7, Опись 4, ед.хр. 265. (эскизы к оформлению фонтана в Псковском ботаническом саду (мозаика), 1916 г., (находятся в Псковской картинной галерее, эскизы декоративного панно для Поганкиных палат в г. Пскове (фреска), 1918 г., натюрморт «Фрукты», (масло), 1920 г. - (находятся та же), эскизы для мозаик выставлялись на выставке «За пять лет Революции» в Ленинграде в 1923 году, картина «Задымилась домна», (масло), 1927 г. приобретена Музейным фондом для Харьковского музея, темпера «На Днепрострое», 1929 г. приобретена музеем Днепропетровска...)

⁷² В ЦНБА РАХ находится личное дело М.Л.Бойчука, Программы факультета монументальной живописи и др. документы.

⁷³ Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. РВА. Триумф. Київ. 2005. С. 188.

⁷⁴ Колос Сергей Григорьевич (1888-1969) – укр. художник и искусствовед, в 1925-1930-х гг. заведовал текстильным отделением Киевского художественного института;

⁷⁵ Лев Юрьевич Крамаренко (1888-1942) принял руководство этой мастерской в 1921 году, после смерти Г. Нарбута. Так же, как и М. Бойчук, и одновременно с ним Л. Крамаренко жил и учился в Париже и в городах Италии, так же пристально изучал наследие древнерусского искусства. Он ежегодно возил группу своих студентов в Новгород, к великим истокам русского монументального искусства. В 1915 году в Петербурге состоялась выставка выполненных Л. Крамаренко копий византийских и проторенессансных фресок.

⁷⁶ В.Лебедева. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. М. «Наука», 1973. С.18.

⁷⁷ В.Лебедева. Школа фресковой живописи наУкраине в первое десятилетие советской живописи С 384.

⁷⁸ В.Лебедева. Школа фресковой живописи наУкраине в первое десятилетие советской живописи С 384.

⁷⁹ Шрам (Шраммувна) Хелена (1881-1942).

⁸⁰(1863-1927) – французский художник, теоретик группы «Наби» или «Пророк» (1890-1905).



ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Л.БОЙЧУКА (1882-1937)

Михаила Львовича Бойчука принято считать основоположником монументальной школы на Украине в первой половине XX века.

Ещё в 1910 году, после дебюта школы Бойчука в Париже, в салоне Независимых, французская газета «La Democratie Social» отметила, что школа для французов имеет только простой художественный интерес. В то время как для украинцев, которые проживают на территории Российской и Австро-Венгерской империй имеют даже «интерес жизненный, если взять во внимание усилия, которые предпринимают украинцы, чтобы поднять свою ещё простую, не такую испорченную культуру».¹

В этой же статье объясняется особенность модели развития украинского искусства, изобретённого основателем школы «Renovation Byzantine»: «Традиция византийцев на Украине ещё не умерла, только ослабела; Бойчук её питает в контакте с большими французскими мастерами как Сезанн и Гоген. Читаются у Бойчука почти нетронутыми традиции мозаик Равенны и Венеции».²

Тогда же российский критик Я.Тугендхольд, выделяя группу Бойчука, в среде «анархии и вакханалии, господствующих на выставке», заметил в её усилиях «нечто серьезное и большое», а образы, написанные художниками-украинцами темперой на маленьких золоченых досках только отображали их мечты «о настенной живописи, о фреске и мозаике, органически слитых с архитектурным целым». Выставленные вещи могли бы быть проектами больших произведений, а пока что отметил критик, они интересны «не столько своими достижениями, сколько своими устремлениями».³

У Бойчука тогда созрела мысль после возвращения на Украину отобрать способных учеников и работать с ними, «украшая церкви и другие здания», «выполнять фрески и мозаики, вырезать из дерева и камня, лепить горшки, вазы и другие предметы из глины, золотить, писать образы темперой»⁴.

Возвратившись в 1910 году во Львов, художник почувствовал, что заинтересованность национальным прошлым с его византийскими корнями у представителей церкви и в среде интеллигенции ещё больше активизировалась. Уже второй год функционировал Национальный музей, образованный на базе церковного музея, основал который в 1905 году митрополит Андрей Шептицкий. Основу его богатой коллекции составляли украинские старинные иконы, рукописи, книги. Назначением такого музея было «помогать национальным мастерам в каждом направлении – то есть не только художникам, скульпторам, музыкантам и писателям, но и ремесленникам всячески помогать познавать свой народ и определить себе дорогу своему собственному творчеству»⁵. Директором Национального музея во Львове был искусствовед европейского уровня Илларион Свенцицкий, который вместе с сотрудником музея Вадимом Щербаковским значительно расширил его

коллекцию. Модест Сосенко занялся изучением музейных экспонатов, М.Бойчук, который стал сотрудником музея, занялся реставрацией «больных икон», иконы XV – XVI веков нашли своего «целителя»⁶.

Бойчук, уже в музее, продолжил работу над осуществлением своей программы возрождения украинской художественной культуры. Он организовал школу и работал на протяжении 1910-1914 годов.

Целью школы М.Бойчука было возрождение не «Византийского искусства», как считали многие исследователи, а национального стиля украинского искусства на почве древних византийских традиций, итальянской проторенессансной монументальной живописи (Джотто) и древнеукраинской иконописи как первоисточника украинской национальной формы, а также знания достижений европейской художественной школы того времени.

Сравнивая произведения итальянского искусства XIII века, древнерусские фрески, старый украинский портрет с современными тогда «модернистическими или бытовыми реалистическими произведениями», Бойчук приходит к мысли: «А можно ли в общем называть произведением даже мастерски выполненную копию природы или жизни?»⁷ Главное, что объединяет произведения разных эпох первой группы, по мнению Бойчука, это синтетический подход, который открывает возможности осуществить «саму суть идеи и синтез жизни», а также общность «в разложении и понимании линий, плоскостей, красок»⁸; «Я пришёл к выводу, – писал в письме Бойчук митрополиту Шептицкому в 1910 году, – что недостаточно наблюдать явления в природе, они должны быть схвачены в форме суммированной (синтетической) и должны базироваться на наблюдениях поколений и традиционного наследия».⁹

Львовский период (1910-1914) явился необычайно плодотворным. Рисунки, графические оттиски, акварельные наброски, а также завершённые произведения и эскизы монументальных росписей, выполненные Бойчуком в его львовской мастерской¹⁰, насчитывают около 50 работ.

По мнению Е.Репко, которая описывает выставку 1990 года во Львовской картинной галерее «Бойчук и бойчукисты. Бойчукизм»¹¹, каждый из экспонатов львовского периода по-своему интересен: «В одних – заметна борьба автора с неприемлемой им академической выучкой, в том числе с импрессионистической манерой. Так, на обороте “Танца под деревом”, исполненного легко и живописно, выполнена широкими ударами кисти в смелой цветовой гамме фигура Богоматери с младенцем. В других – сквозит излом, гипербола формы в духе К.Брынкуши¹²».

Многие работы доносят до нас атмосферу Львова тех лет, очерчивая круг общественных и культурных интересов украинской интеллигенции. К примеру, в НТШ горячо обсуждалась необходимость создания памятника Т.Шевченко во Львове к 100-летию со дня рождения поэта. Бойчук набрасывает карандашом лаконичный, поражающий светящимся взглядом портрет «народного апостола», совершенно необычный по иконографии. Дважды с уважением запечатлевает облик крупного учёного-историка М.Грушевского, председателя НТШ того времени. Но особый интерес для

исследования представляет серия изображений митрополита А.Шептицкого, которому Бойчук обязан своим качественным даже по тем временам художественным образованием. В них виден процесс превращения зарисовки с натуры в синтетический, внутренне монументальный образ. И как отмечает Е.Репко¹³, в небольших и, на первый взгляд, случайных «пробах», оставленных, будто походя на кусках картона, фанеры или бумаги, отражён поиск современного в то время эстетического канона – демократического национального типа, берущего начало от простодушных изображений Богоматери в творениях народных мастеров и наблюдений действительности, обогащённых новыми достижениями живописного видения. В разнообразных ликах «Девушек» и «Женщин» Бойчук достигает цельности слияния символического и конкретного. Его героини полны сдержанного достоинства и готовности к трудовой жизни. В изображении крестьянского труда благодаря величавым ритмам и неординарно красивым сочетанием глубоких тонов («Пахарь») выражена эпическая гармония хлебопашца и земли.

Тот же автор считает шедевром Бойчука написанную на доске темперой по золоту работу «Под яблоней» – своеобразную «икону», в которой яблоня, отягощённая плодами, есть дерево жизни, «сад», где происходит извечный диалог женщины-матери и мужчины-сына. Строгая, уравновешенная сюжетная композиция, обрамлённая орнаментом-плетёнкой, должна выражать, по замыслу художника, главные ценности человеческого бытия.

Немногочисленная группа львовских ксилографий Бойчука составляет особый раздел, раскрывая отношение художника к этому традиционному виду искусства как программному. В сравнении с рисунками, выполненными тонкой музыкальной линией, «рубленный» язык гравюры предельно сжат. Лаконичны и выразительны элементы шрифта, орнамент.

Любая из работ художника достойна специального рассмотрения. Все работы узнаваемы по излучаемой внутренней силе и благородству, верности моральным устоям. И самое важное: в них – истоки всех сюжетов и творческих проблем, которые будут волновать бойчукистов последующих поколений в их станковом и монументальном творчестве¹⁴.

Среди этих работ значительное место занимали произведения на религиозную тематику.

Карандашные и живописные эскизы монументальных росписей, чудом спасённые в фондах Львовского музея украинского искусства во время обыска 1952 года, уничтожения (сожжения) «националистического» наследия, относятся к тем крупным работам, которые Бойчук намеревался выполнить во Львове. Старые репродукции фресок 1913 года подтверждают, что Бойчук осуществил свои эскизные замыслы в материале. По мнению Е.Репко, эти эскизы вместе с найденными ею же в начале 1990 годов фресками, скрытыми под слоями штукатурки¹⁵, окажутся уникальным материалом для изучения искусства Бойчука периода становления и расцвета его мастерства – комплексного решения пространства, членения стен, размещения сюжетов композиций, чередования их с орнаментальными композициями. Станет более очевидным для исследователей и то, что Бойчук не «бежал» в архаику, а

создавал новое искусство, основанное на древнейших мощных достижениях монументализма, целомудренное по своим эстетическим задачам и общественным идеалам.

Нетрудно проследить, когда возник интерес Бойчука к религиозной живописи. Несмотря на то, что Бойчук учился и с головой окунался в художественную среду Вены, Кракова, Мюнхена, Парижа, формированию его мировоззрения способствовали и штудирование классического наследия Флоренции, Равенны, Венеции, святыни Киева и Чернигова, памятники русского Севера, но именно во Львове была органическая почва «бойчукизма», где в школе Юлиана Панькевича начинался творческий путь шестнадцатилетнего Бойчука как художника.

Знакомство ученика с творчеством своего учителя произошло на выставке в 1898 году, во Львове, где были представлены произведения на религиозную тему. Они явно отличались неовизантийскими поисками¹⁶. Познакомившись с работами местных церковных живописцев, Бойчук обратил внимание на то, что последние «больше похожи на византийские, нежели на современные». «И вот меня, – вспоминал он, – заинтересовало, ...почему те церковные художники стремятся быть похожими на польских современных живописцев? Почему между ними такая разница?»¹⁷

В те годы духовная атмосфера Львова создавала благоприятные условия для формирования первых представлений о возможных путях развития религиозного искусства.

Андрей Шептицкий тогда сыграл в судьбе М. Бойчука огромную роль. С 1900 года он глава Украинской Греко-католической церкви. Шептицкий тогда считал, что «только та нация может быть духовно сильной и может иметь своё влияние на другие народы, когда она оставляет след в культуре христианского мира»¹⁸.

Сам же Бойчук отмечал, что «Искусство ищет себе почву у того народа, где оно может развиваться. Но как только получается произведение искусства, оно становится интернациональным», а ученица Бойчука значительно позже, в 1987 году, дополнила эту мысль – «Искусство – интернациональное. То есть оно национальное и одновременно общечеловеческое. Вырастает оно на почве национальной, но как только оно достигает высокого уровня, оно становится всеобщим»¹⁹.

В конце 90-х годов XIX века Бойчук смог наблюдать за работой Модеста Сосенко, создававшего многочисленные иконостасы и росписи в церквях на Галичине в селах: Плужники возле Товмача, Подберёзцах возле Львова, Печенижине, Славску, Золочеве, Бильчи Золотому и др., тогда же он заинтересовался написанием традиционной иконы.

Позже, в 1908 году, под влиянием работ М.Сосенко, которые были представлены на выставке 1905 года «на способ византийский»²⁰ и которые с восторгом отметил И.Труш²¹, будет написан портрет Богдана Лепкого, который жил тогда в Кракове и с которым дружил художник. Е.Репко отметила, что «репрезентация Сосенко тогда зацепила М.Бойчука»²². В этой работе заметно, как отмечает Л.Д. Соколюк, влияние и Краковской школы в

композиции (соотношения фона и изображения), в светотеневом решении, в психологическом настрое модели²³.

Бойчук возвратился на Украину в 1912 году, получив заказ на реставрацию фресок церкви в селе Лемеша на Черниговщине. Однако известно²⁴, еще в 1910 году, сразу же после возвращения из Парижа он выполнил росписи для «Дьяковской бурсы» во Львове, /сейчас улица Озаркевича/, в древневолыньском городе Ярославе, церковь Преображения – территория современной восточной Польши. Единственные росписи, выполненные Бойчуком в тот период и дошедшие до нашего времени, были обнаружены и частично очищены от слоя штукатурки (толщиной примерно полсантиметра) в 2006 году в бывшем василианском монастыре в селе Словити. Открытие этих росписей было давней мечтой ученицы М.Бойчука – Ярославы Музыки. Из её воспоминаний, скрупулезно собранных в 1972 году заместителем директора Львовской картинной галереи Е. Репко, стало известно, что в монастыре какое-то время, может несколько месяцев, жил М.Бойчук. Молодой художник, увлечённый искусством Византии, предложил настоятелю монастыря расписать внутренние стены. Сведений о процессе работы и наличии помощников – нет. Однако о существовании росписей свидетельствовали акты комитета об охране памятников культуры от 1940 года, где высказывались опасения относительно судьбы росписей в бывшем василианском монастыре в Словити...²⁵

Судя по этим, чудом сохранённым настенным росписям (остальные были уничтожены по распоряжению советского правительства), можно с полным основанием говорить об уникальности таланта М.Бойчука.

По свидетельству первого директора Национального музея И.Свенцицкого,²⁶ среди художников и мастеров во Львове не было ни одного, кто бы так хорошо, как Бойчук, владел приёмами реставрации. С 1910 по 1914 год М.Бойчук со своей школой работал преимущественно в стенах этого музея. Здесь он занимался консервированием ценнейших икон XV и XVI веков. Тогда же Бойчук и выполнил надпись в технике мозаики над входом в музей.

В это же время Бойчук выполнил росписи в Ярославе (тогда Галицко-волыньские земли, территория современной восточной Польши) и в приходе Дьяковской бурсы во Львове – он написал большую монументальную икону «Тайная вечеря», в 1913 году создал иконы «Пророк Илья» и «Покрова Богородицы», в последней он изобразил своего покровителя – митрополита Андрея Шептицкого.

Во Львовской картинной галерее (фонд Я.Музыки) сохранилась фотография росписи стен Дьяковской бурсы на улице Озаркевича во Львове, которую Бойчук выполнил между 1910-1913 годами. Композиция орнаментального характера и базируется на соединении мотивов христианской символики – виноградной лозы и голубя, распространённых в византийском искусстве. По мнению харьковского профессора Л.Д.Соколюк, чувствуется, что это произведение художника XX века²⁷ – с его новым отношением к возможности линии и её активности. Ветки виноградной лозы как будто бы наполнены энергией, извиваются ужом, вокруг листьев образуют круговые

движения черенки и свисают гроздьями вместе с птицами, двигаясь вверх, в виде спиралей маленькие отростки.

Особенное значение Бойчук придавал ритмичной организации композиции для достижения внутренней экспрессии, свидетельством тому – его живописное произведение «Пророк Илья». Работа написана для Дьяковской бурсы во Львове, темперой. Сейчас она находится в Национальном музее этого города. Проповедник, устами которого говорит Бог, изображён на фоне пещеры в тот момент, когда ему, одинокому, ворон несёт еду. Этот сюжет был широко распространён в Византии и в странах византийского мира. В этой работе Бойчук применяет новые формальные возможности, с помощью которых он показывает внутреннюю суть. Художник много внимания уделяет изображению окружающей среды, ритмической организации формы пещеры в виде глыб, которые как будто бы двигаются, наступая на пророка. Экспрессия усиливается и позою сжатого самого Ильи, который сидит на земле, и диагональным движением посоха, на который он опирается, и направлением полёта ворона. Не менее важную роль, по мнению искусствоведа Л.Соколюк²⁸, играет и сочетание чистых цветов – глубокого синего, охристого, зелёного. Для Бойчука, художника XX века, экспрессия ограничивается не только выражением лица героя, или движением тела. Его интересует внутренняя экспрессия, в отображении которой особенное значение имеет «ритм ритма».

Необыкновенный интерес для изучения вклада Бойчука в развитие украинского религиозного искусства XX века представляет композиция «Тайная вечеря». Работа написана Бойчуком темперой, хранится также в Национальном музее во Львове. В 2007 году профессором кафедры истории и теории искусства львовской национальной академии искусств Ярославом Кравченко демонстрировалось фото этой работы на Международной научно-практической конференции в Киеве.

Этот евангельский сюжет широко используется в христианском искусстве. Изображение последней трапезы Христа, на которой он перед арестом в Иерусалиме сообщает двенадцати апостолам, что один из них предаст его, в искусстве получило два аспекта – причастие апостолов и предвиденье предательства.

Классическим примером первой трактовки является мозаическая композиция «Евхаристия» в среднем регистре апсиды Софии Киевской, в Михайловской соборе (Киев).

Как считает Л.Д.Соколюк²⁹, Бойчук в XX веке продолжает традиции трактовки тем, которые сложились в украинском религиозном искусстве (изображение Христа и апостолов за круглым столом, особенное внимание уделяется экспрессии), внося в содержание актуальную идею своего времени – объединение Украины в мыслительный единый организм. Ещё до Бойчука не было в изображениях апостолов такого единства, которые как будто бы «наезжают» на своего Учителя. Это стремление к единству подчёркивается и движением нимбов, которые, перекрывая друг друга, направлены с двух сторон к центру, где разместился Христос. Только один изменник – Иуда, не имея своего нимба, присоединился к соседнему. Последним аккордом темы

преданности воспринимается золотой нимб Иоанна на груди у Иисуса – главный цветовой акцент композиции.

Византийские традиции заметны в художественном языке произведения: золотой фон, обратная перспектива и связанные с ней условности изображения. Связь наблюдается и на семантическом уровне, когда наиболее важная фигура – Христос изображается большим размером, чем другие персонажи. На концах его нимба используются греческие буквы, которые обозначают сакральное имя Бога.

Влияние ранней византийской традиции чувствуется и в композиционном построении, именно тогда была разработана форма изображения, когда ученики размещались по овальной стороне D-подобного стола. Но Христос изображался в конце, а не по центру, как позже. С другой стороны, характер композиционного построения у «Тайной вечери» Бойчука определённо соответствовал архитектурному мотиву арки. Художник его повторяет и в очертании стола, голов Христа и апостолов, в дугообразном завершении иконостаса. В то время, когда мастера Итальянского Возрождения использовали законы оптической перспективы, Бойчук применяет – обратную.

Византийская иконографическая традиция использована в определённой мере не только для того, чтобы показать европейские корни украинской культуры, которая связана с античным миром, но и попытаться отойти от академических канонов.³⁰ М.Бойчук в этом религиозном произведении использует синтезированный опыт проторенессанса. Это наблюдается в моделировании фигур, в самом характере декоративности, в организации ритмической композиции – одного из стилевых признаков модерна. Композиция выделяется лаконизмом и высоким мастерством композиционного построения, чётким согласованием всех её элементов. Именно через композицию раскрывается идея произведения, раскрывается активизация духовного общественного развития на Украине в то время.

Со средневековой художественной традицией Бойчука объединяет стремление показать превосходство духовных начал над материальными: «Служба человечеству, а не материи» – девиз молодого художника в то время³¹. Но как художник XX века, он находит новые способы для отображения внутреннего духовного содержания образа. Утверждая право художника отходить от натуры, Бойчук через формальные приемы раскрывает внутреннее движение души, достигает драматического напряжения, экспрессивного обострения, особенно в образе Иуды, объединяя в его фигуре изображение с разных точек зрения. Художник практически не использует жесты. Апостолы очень плотно сидят друг возле друга, кисти рук спрятаны, за исключением благословляющей руки Христа, которая лежит на столе. Ученикам очень тесно в отведённом художником пространстве. И этим подчёркивается не только их «единство», но и внутреннее духовное напряжение, внутренняя экспрессия.

Стремление Бойчука переосмыслить внутреннюю суть библейских образов и рассказать о них языком художника XX века, применить свой творческий метод, который бы объединял византийские традиции с новейшими поисками средств художественной выразительности, нашли такое отображение

в работах, которые сохранились до нашего времени – «Голова ангела» (ЛКГ) и «Голова спасителя», (НМЛ) – 1910-е годы.

Иногда даже бытовые сцены в произведениях Бойчука воспринимались и воспроизводились как ритуал. Некоторыми украинскими исследователями отмечено, что в основе композиций, написанных приблизительно в то же время художником «Урожай» и «Под яблоней» – иконографическая схема «Евхаристии».³²

Характерной чертой этих росписей являлось следование византийским образцам, с развитием от плоскостных и фронтальных композиций к тонкой моделировке и динамичным ракурсам. Главное, что взял Бойчук от украинской иконы – постепенный отход от трактовки религиозного сюжета.³³ М.Бойчук широко и свободно использовал линию уже в своих ранних попытках создания украинской монументальной живописи (в росписи Дьяковской бурсы во Львове).

Работ этого периода (Львовского), на религиозную тему сохранилось очень мало, но даже они раскрывают оригинальность и неповторимость его «неовизантизма». Нельзя отрицать, что по сравнению даже с русскими художниками того же периода, у Бойчука связь с византийским искусством ощущается больше. Одновременно по сравнению с ними новаторство стиля Бойчука отличалось и большим использованием европейских новейших поисков в религиозной живописи.

Пути развития западно-украинской культуры, из которой и вышел Бойчук, значительно отличались не только от русской, но и от восточной части Украины, несмотря на этническую связь с ней.

«Неовизантизм» М.Бойчука в своём обращении к национальным корням и одновременно к новейшим достижениям европейской культуры, возрождал национальную самобытность украинской художественной культуры.

Авторитет Бойчука, знания, опыт, энергия и талант были отмечены во Львове уже в 1912 году. Его избирают членом Народного товарищества им.Шевченко (НТШ). У него появляются многочисленные последователи и единомышленники, он неоднократно встречается с митрополитом Андреем Шептицким, реставрирует живопись в соборе Св.Юры. Русское археологическое общество при содействии Митрополита Андрея Шептицкого приглашает Михаила Бойчука выполнить реставрационные работы в церкви XVII века в селе Лемеша (в имении графов Разумовских). Работа продолжалась несколько лет. В 1914 году в одну из поездок в Восточную Украину художник берет с собой брата Тимофея (1896-1922), ставшего впоследствии не только ближайшим учеником, но и своего рода его вторым «Я». Эта работа явилась началом творческих поисков художника в Киеве. К сожалению, судить о художественных достоинствах этих росписей не представляется возможным.

К середине 1910- годов Бойчук уже приобрел прекрасную практику как в области реставрации, так и в области монументальной живописи – овладел приёмами средневековой византийской техники фрески, познал секреты итальянской фрески на гризальной основе по методу Ченнино Ченнини – так называемой «вердаччио»³⁴ – в 1910-11 годах он путешествует по Италии.

Неизменно проявлялся интерес к уникальным памятникам Восточной Украины эпохи Киевской Руси³⁵. До начала первой мировой войны Бойчук периодически работал во Львове, Киеве, на Черниговщине, посещал Новгород.

Важно подчеркнуть, что приобретенные за границей знания и отработанные практические приемы в период 1910-1914 годов, стали фундаментом для дальнейшего творчества Бойчука и его учеников, легли в основу будущей педагогической практики.

Подготовка учеников у Бойчука была на высоком профессиональном уровне. Из писем младшей сестры Софии Налепинской-Бойчук Г.Печкарской к профессору Дмитрию Горбачёву из Киева (от 25 февраля 1988 года): известно, что у неё сохранилась икона, написанная ученицей М.Бойчука во Львове темперой. На золотом фоне изображение «Божьей Матери». По словам Г.Печкарской – это шедевр. В Краковском национальном музее её оценили, попытались атрибутировать как работу мастера XVII века.

В дальнейшем для монументальных работ Бойчука и его школы, а объектов, расписанных уже при советском правительстве на территории Украины насчитывалось около двадцати, характерно ритмичность композиционных элементов с чётко определенной функцией колорита, а сами монументальные росписи являлись частью архитектурной среды. Но сюжеты росписей, начиная с 1917 года, отвечали запросам нового политического режима.

В то время, когда физически уничтожались священники, закрывались храмы, горели иконы и иконостасы, а вместе с ними и образы христианской истории – заниматься религиозной живописью было нежелательно и опасно. Поэтому становится понятным, почему М.Бойчук в короткой автобиографии не указал о своей работе в области религиозной живописи, лишь сообщил, что «руководил разными работами по монументальному искусству во Львове»³⁶.

Несмотря на такую политическую ситуацию в стране, в 1919 году Бойчук отреставрировал несколько произведений из собрания музея Б.И.Ханенко³⁷, провёл реставрацию в крещальне Софийского собора в Киеве, используя методы, выученные им при посещении соборов в Орвието и Помпеях в Италии³⁸. В этом же году ему удалось раскрыть ряд фресковых росписей орнаментального характера в Успенском храме Елецкого монастыря в Чернигове³⁹. Летом 1924 года работа была продолжена.⁴⁰

В мае 1922 года Бойчука пригласили осмотреть храм св. Михаила в Выдубицком монастыре, с целью дать заключение о возможности его реставрации.⁴¹

Бойчук, пожалуй, был единственным мастером, знающим и владеющим старинными приёмами монументальной живописи и реставрации не только на территории Украины, но и всего образованного в 1922 году Советского Союза.

Ещё в 1928 году совершенно объективно была отмечена значимость личности М.Бойчука, его серьезного и сдержанного искусства, которое возрождает монументально-декоративную живопись: «она совершила влияние на целое поколение художников, тогда настоящая школа появилась на Украине. Тут ничего нет от архаизма – это инстинктивное продолжение славного

прошлого, украинский “характер”, обогащённый всем тем новым, что Сезанн привнёс в наше живописное виденье. Седляр, Павленко, Шехтман, Мизин, Довженко, которые унаследовали понимание композиции, характерное древним славянским художникам, передают в своих хорошо сбалансированных произведениях мощь и стабильность, которая “облегчается” с помощью приглушенных тонов. Тимофей Бойчук, также “жонглер” форм, выделяется трепетным вниманием к натурным вещам из жизни простого села. Тося Иванова создаёт чудесные образы, насыщенные народным духом, заполняя фон маленькими душистыми растениями, подобно тому, как это делали народные художники Галичины; Касперович возрождает иконопись, вдыхая в старинную и чудесную технику, секрет которой ему удалось возродить, совсем новое религиозное восприятие, Липковский изображает на холстах чудесные портреты, которые выделяются выразительностью и величием казацких атаманов. Иван Падалка несколькими мазками создаёт свои правдивые образы. Их около пятидесяти, талантливых братьев художественного Возрождения Украины»⁴².

Практика М.Л.Бойчука была важна тем, что в её основе лежала плодотворная мысль о необходимости преемственности в работе художников различных поколений.

Круг: «Художник – Нация – Культура», который был разорван в тридцатые годы прошлого века, восстановлен: в 1930-е годы, когда борьба с национальной традицией на территории Советской Украины необычайно обострилась, бойчукизм «воскрес» в диаспоре: ученики Бойчука – эмигранты из Киева: Екатерина Антонович, создала художественную школу в Канаде (Виннипег), Роберт Лисовский преподавал в Праге, Николай Азовский работал театральным художником в городах Европы и Америки, львоняне Святослав Гордынский и Михаил Осинчук продолжили труд живописцев-монументалистов в Соединённых Штатах Америки и тем самым создали необходимые условия для творческих поисков художников второго и третьего поколения⁴³.

Сегодня имеются молодые последователи М.Бойчука на Украине. Принципы школы «Бойчука» нашли свое логическое продолжение и в творчестве четвертого поколения художников-монументалистов Украины. Это талантливые мастера, члены братства Прп. Алипия: Петр Гончар, Нина Денисова, Николай и Петр Малышки, Александр Мельник, Владимир Федько⁴⁴.

Михаил Бойчук создал не только школу художественного мастерства, но и школу духовности, школу жизни. В своё время художник вместе со своими учениками возрождал к жизни не только забытую технику фрески, но и создавал украинское искусство практически во всех его видах и жанрах. В первой половине XX века, благодаря Бойчуку, украинское изобразительное искусство достигло европейского уровня, а произведения его школы получили мировую известность.

На праздновании 125-ой годовщины со дня рождения М.Л.Бойчука в Киеве в 2007 году на Международной научно-практической конференции

доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой искусствоведения и экспертной деятельности Государственной академии руководящих кадров культуры и искусства Украины Ю.Афанасьев, в докладе «Михаил Бойчук и формирование современной украинской нации» справедливо отметил, что в основе творчества М.Бойчука находилась христианская и народная традиция.

Примечания

- ¹ Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 11 н.ст. (28 ст.ст.) червня. - Ч. 151. - С. 1.
- ² Цит. По Соколюк. С.81. Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 11 н.ст. (28 ст.ст.) червня. - Ч. 151. - С. 1.
- ³ Тугендхольд Я. Письмо из Парижа // Аполлон. - 1910. - № 8. - С. 12 - 21.
- ⁴ Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 14 н.ст. (1 ст.ст.) липня. - Ч. 153. - С.1-2.
- ⁵ Митрополит Галицький Андрей Шептицький: Основник Національного музею // Літопис Національного Музею за 1934 рік. - Львів: Нац. Музей у Львові, 1934. С. 5.
- ⁶ Двадцятип’яти-ліття Національного музею у Львові: Збірник під ред. директора музею І.Свенціцького. - Львів, 1931. С. 11.
- ⁷ Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 13 н.ст. (30 ст.ст.) червня. - Ч. 152. С. 1-2.
- ⁸ Д-ський (Бачинський) Є. Вистава “незалежних”, а українські малярі // Діло (Львів). - 1910. - 13 н.ст. (30 ст.ст.) червня. - Ч. 152. С. 1-2.
- ⁹ Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрія Шептицького / Підгот. до друку Л.Волошин // Образотворче мистецтво Київ). - 1990. - № 6. - С. 18-23.
- ¹⁰ (находившейся в здании НТШ – украинского Научного Товарищества им. Шевченко и расположенной в непосредственном соседстве с квартирой, где проживала юная Ярослава Стефанович, в замужестве Музыка).
- ¹¹ Репко Е. «Сад» Михайла Бойчука // Творчество. - 1990. - № 10. - С. 27-31.
- ¹² К.Брынкуш. (1876-1957) – румынский скульптор. Родился в селе Хобица уезда Тыргу-Живу. В 1894-1898 годы он учился в Профессиональной художественной школе Крайовы, которую окончил с отличием. После получения второго высшего художественного образования в румынской столице (1901) Константин Брынкуш поступил в Париже во французскую Школу изящных искусств (1904). Блестяще её закончив, скульптор вошёл в состав группы художников, в которой были Матисс, Вламинк, Брак, Пикассо. // Искусство, 1987, №7, С.73-74.
- ¹³ Репко Е. «Сад» Михайла Бойчука // Творчество. - 1990. - № 10. - С. 27-31.
- ¹⁴ Репко Е. «Сад» Михайла Бойчука // Творчество. - 1990. - № 10. - С. 27-31.
- ¹⁵ Репко Е. «Сад» Михайла Бойчука // Творчество. - 1990. - № 10. - С. 27-31.
- ¹⁶ Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. - Львів: Каменяр, 1986.
- ¹⁷ Бачинський Є.В. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908-1950 // Нові дні (Торонто). - 1952. - Вересень. - С.19.
- ¹⁸ Филипович Л.О. Етнологія релігії: Традиція вітчизняного релігієзнавчого осмислення і

теоретичне вирішення проблем співвідношення релігії та етносу: Автореф. дис. ... доктора філософ. наук. - К., 2000. С.15.

¹⁹ По воспом. О.Павленко, ученицы Бойчука..

²⁰ [Труш І.]. Вистава українських артистів // Артистичний вістник (Львів). - 1905. - Зош. 5. - С. 58 - 62.

²¹ [Труш І.]. Вистава українських артистів // Артистичний вістник (Львів). - 1905. - Зош. 5. - С. 58 - 62.

²² Ріпко О. Подих вічності // Культура і життя (Київ). - 1990. - 4 листопада. С. 14.

²³ Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва. (Перша третина ХХ ст.): Дисертація на здобуття доктора мистецтвознавства. – Харків, 2004.С.70.

²⁴ Бартіш Г.Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині.

²⁵ Евстахия Шымчук. Настенные росписи Михаила Бойчука у Словити//Изобразительное искусство, НСХУ, №2, 2007. С.98-99 (на укр. языке).

²⁶ Бартіш Г. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині // Образотворче мистецтво (Київ). - 1998. - № 2. - С. 28 - 30.

²⁷ Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва. (Перша третина ХХ ст.): Дисертація на здобуття доктора мистецтвознавства. – Харків, 2004. С.104.

²⁸ Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва. (Перша третина ХХ ст.): Дисертація на здобуття доктора мистецтвознавства. – Харків, 2004. С.105.

²⁹ Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва. (Перша третина ХХ ст.): Дисертація на здобуття доктора мистецтвознавства. – Харків, 2004.С.105.

³⁰ Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва. (Перша третина ХХ ст.): Дисертація на здобуття доктора мистецтвознавства. – Харків, 2004. С.107.

³¹ Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Монументальне мистецтво. Живопис. Графіка. Книга. Декоративно-ужиткове мистецтво. Фотографія. Документи: Каталог виставки. - Львів: Ред.-вид. відділ обл. упр. по пресі, 1991. - 88 с.

³² Тарасенко О.А. Проблема національного стиля в живописи модерна и авангарда (Творчество украинских и русских художников конца XIX - начала XX вв.): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. - Львов, 1996. - 46 с.

³³ См.ст. Свенцицкого И. «Иконы Галицкой Украины XV-XVI веков». Л., 1929 г. С.6-7.

³⁴ В этой технике работали Джотто, Рафаэль, Микеланджело и др. итальянские мастера.

³⁵ Впоследствии Бойчук водил на практические занятия студентов Украинской академии искусств в Михайловский монастырь и в Софийский собор (мозаики, фрески) ст. А. Морданя, «Монументальные портреты Оксаны Павленко», «Советское монументальное искусство-№5, М. 1984г. с.157.

³⁶ Рибалко О. Михайло Бойчук про себе // Пам'ятки України (Київ). - 1988. - № 2. - С. 14.

³⁷ Ханенко Богдан Иванович 1848-1917 – основатель музея.

³⁸ Докладная записка профессора М.Л. Бойчука о ремонте фресок в крещальне Софийского собора // Русское искусство: Сб. статей, составленных Г.К. Лукомским и изданных Е.А. Гутновым. - Берлин, 1923. - С. 90-91.

³⁹ Соколюк Л. Професор Михайло Бойчук як художник-реставратор // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. - Харків, 2001. - Вип. 5. - С. 38-39.

⁴⁰ Б[азилевич] В. Чернигов // Борьба классов (Ленинград). - 1924. - № 1-2. - С.387.

⁴¹ Білокін С. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму // Пам'ятки України (Київ). - 1988. - № 2. - С. 11.

⁴² Цит. по переводу Л.Д.Соколюк с укр. языка. - 2004г. (Corbiau S. L'Ukraine Sovietique // La Nervi (Bruxelles). - 1928. - № 4 - 5. - P. 50).

⁴³Репко Е. «Сад» Михайла Бойчука // Творчество. - 1990. - № 10. - С. 27-31.

⁴⁴ Иван Яровой «Иван Падалка: от ярлыка «врага народа» к памятнику в бронзе».



ПУТИ ГАРМОНИИ В ИСКУССТВЕ ВЬЕТНАМА XX СТОЛЕТИЯ

«Краски цветов потому выступают наружу,
что внутри их царит гармония».

Ле Куй Дон (1726-1784)

(«Стела до облаков, разделённая на главы»)¹

Искусство Вьетнама поражает самобытностью и разнообразием форм. С древнейших времён земли Вьетнама испытывали влияние трёх ярких восточных культур – Китайской, Японской и Индийской, а, начиная с конца XVIII века, Вьетнам знакомится и с Европейской культурой. Однако, ни в философии, ни в религиозных воззрениях, ни в искусстве Вьетнама мы не найдем примеров копирования чужих идей и образов. В сложных климатических условиях, в годы непрерывных войн за право быть хозяевами на своих землях жители «тихоокеанского балкона» (так географы образно называют территорию Вьетнама) сформировали своё особое мировоззрение, породившее поэтические мифы и предания, глубокую философскую систему и уникальные по выразительности и эмоциональности произведения искусства.

Современное искусство Вьетнама представляет собой синтез жанров, стилей и традиций. Сюжеты и образы, интересовавшие художников XX века, связаны как с важнейшими историческими событиями, выдвигавшими Вьетнам на новые стадии развития, так и с осмыслением национальных традиций и их места в мировой культуре. В настоящей работе мы остановимся на рассмотрении наиболее характерных произведений живописи XX столетия, что позволит понять сложные художественные процессы, происходившие в этот период. Стоит обратить внимание на то, что практически невозможно в изобразительном искусстве Вьетнама выделить основные направления и даже жанры. Вьетнамские художники никогда не придерживались строгой стилиевой дифференциации, они находились в постоянном потоке творческих исканий. Практически в каждом произведении сочетаются черты нескольких стилей: вьетнамский художник умеет быть одновременно и «реалистом», и «символистом» и «авангардистом», при этом, не нарушая целостности и глубины своего творения. Вьетнамские мастера с древних времён научились избирать из многообразия мирового художественного наследия именно то, что соответствует их эстетическому вкусу и близко их духовному складу. Способность воспринимать и творчески перерабатывать богатейшее мировое художественное наследие и, при этом, оставаться верным национальным традициям – это та основа, благодаря которой изобразительное искусство Вьетнама в XX веке достигло высочайшего расцвета, и в наши дни художественная жизнь в этой стране продолжает активно развиваться.

История Вьетнама XX века насыщена событиями, коренным образом изменившими ход развития этой страны, на протяжении многих веков вынужденной противостоять природным стихиям и внешним противникам. Так, XX столетие можно с уверенностью назвать кульминацией этой непрерывной борьбы. Социалистические идеи и методы борьбы наилучшим образом отвечали историческим реалиям, так что путь революции для вьетнамского народа – это не стремление «грабить награбленное», а наиболее эффективный способ добиться освобождения от иноземного господства, ограничивавшего развитие собственной экономики, политики и культуры.

Хо Ши Мин (1890-1969), этот политик, мыслитель и поэт, получивший традиционное конфуцианское образование, хорошо знакомый и с европейской культурой, призывал свой народ к борьбе за самостоятельность. В своём труде «Путь революции» Хо Ши Мин выступает с критикой конфуцианских идей только потому, что они служили орудием для подавления воли вьетнамского народа во времена «северной зависимости» (зависимости от Китая, 111-939 годы). Путь революции осмысливается как путь к совершенствованию вьетнамского общества на новом этапе исторического развития. Хо Ши Мин пишет очень лаконично и образно (критикуя конфуцианскую мораль, он сам мыслит и пишет в духе конфуцианских философов). Приведём здесь его слова, весьма значимые для понимания тех идей, которые нашли отражение и в изобразительном искусстве. «...Даже когда лев ловит зайца, он старается вовсю. Лев очень силён, разве поймать зайца представляет для него сложность? Однако он должен отдать для этого все силы. Что же говорить о таком грандиозном деле, как освобождение наших соотечественников от рабских колодок, разве можно выполнить эту миссию, не отдав всех своих сил?»².

Художники, часто обращавшиеся к теме борьбы, так же прилагают все свои силы для достижения наибольшей выразительности образов, используя трудоёмкую традиционную технику и постоянно экспериментируя с цветовым строем и композиционным решением в своих картинах.

Интерес художников к теме борьбы особенно ярко проявился во второй половине 1950-х годов. Мастера использовали технику лаковой живописи, живописи на шёлке и новую для них масляную живопись для воплощения героических образов своей эпохи. В живописи нашло отражение само ощущение радости победы над врагами, поэтому художники поэтизируют те события, которые происходили в годы войны Сопrotивления (1945-1954). Многие из этих художников сами принимали участие в боевых действиях.

Одно из самых выразительных произведений, посвящённых войне Сопrotивления, – это картина «Воспоминания об одном вечере в северо-западном Вьетнаме» (Ханойский музей), выполненная в технике лаковой живописи в 1955 году художником по имени Фан Кэ Ан. Здесь мастер сочетает черты декоративности и подлинной живописности. Богатство колористического решения картины, построенного на гармоничном соотношении желтого, синего и зелёного цветов, передаёт зрителю ощущение величественной красоты вечернего горного пейзажа, когда последние лучи солнца золотят своим светом

вершины гор и бегущие по небу облака. При первом взгляде на картину нас поражает великолепие эпической по своему характеру природы, поэтика цветовой гармонии. Эмоциональная выразительность картины усиливается благодаря использованию золотого лака. По словам И.Ф.Муриан, «золото неба и солнечных склонов гор, чистая синева далёкой горной гряды, как будто высвеченная изнутри зелень затенённых склонов и чернота земли на переднем плане – вот и вся палитра этой картины, сияющей золотом и изумрудными самоцветами»³. Рассмотрев красочный пейзаж, взгляд зрителей замечает солдат, спускающихся в горное ущелье, идущих в бой и верящих в победу. Солдаты обращены лицом к солнцу. Мы понимаем, что в жизни кого-то из них эти лучи закатного солнца были последними. Художник в этом проникновенном произведении делится с нами и своей грустью по ушедшим навсегда боевым товарищам, и своей радостью за то, что подвиг солдат не оказался напрасным. Фан Кэ Ан размышляет здесь о самой сути борьбы, передавая в красках глубину своих философских раздумий. Он образно уподобляет войну горной вершине, имеющей два склона – один из них освещён солнцем и символизирует веру в победу и свободу, другой склон погружается в тень, метафорически намекая о неизбежной горечи разлук и потерь. Так, воспоминание, облечённое в мерцающие краски лаковой живописи, передаёт нам душевное состояние людей, переживших тревожные годы войны.

Искусство изделий из лака, древнейшие образцы которого во Вьетнаме сохранились с XI века, в XX веке развилось в целую живописную систему. В конце 1950-х годов станковая лаковая картина достигает наивысшего расцвета.

Мастера лаковой живописи стремятся разнообразить свою палитру, добавляя в лак перламутровую крошку и новые химические и минеральные красители. Художников привлекает возможность показать на картине градации цветов и красоту световых рефлексов. В 1958 году художник Ле Винь написал картину «Подвиг бойца народной армии Бэ Ван Дана» (Москва, ГМИИВ), которая произвела огромное впечатление на современников не только актуальностью темы, драматизмом сюжета, но так же и живописными качествами. Для воплощения в своем творении трагического героизма напряжённой боевой ситуации Ле Винь использует последние достижения в области изготовления лаковых красителей: огненная стихия войны написана с помощью сложных градаций оранжевого и жёлтого цвета. На фоне яркого пламени – фигуры бойцов. Раненый боец, оставшийся без оружия и неспособный дальше вести борьбу, преграждает собою от пуль своего боееспособного товарища, отражающего атаку с автоматом в руках. Низкая линия горизонта делает фигуру бойца народной армии подобной величественному монументу. Он – воплощение нескгибаемой воли свободолюбивого народа, готового пожертвовать своей жизнью ради независимости родной страны. Реалистическая манера изображения здесь сопрягается с глубокой символической выразительностью. Неизвестный воин народной армии символизирует волю вьетнамского народа, способную противостоять враждебной стихии, возвыситься над ней и победить!

Вместе с развитием и совершенствованием техники и образности лаковой живописи, традиционная техника росписи по шёлку также достигла высокого уровня после 1954 года, когда были созданы подлинные шедевры живописи на шёлке, отразившие темы борьбы и победы. Тонким изяществом колорита отличается живописная манера художника по имени Чинь Фонг. Его картина «Партизаны в тылу врага» (1954, Ханойский музей) интересна не только с искусствоведческой, но и с исторической документальной точки зрения. Из этого произведения мы узнаём об особенностях ведения войны во Вьетнаме. Сейчас стоит посвятить несколько слов своеобразию боевой тактики, исторически сложившейся на территории Вьетнама, чтобы глубже понять суть партизанского движения, воспетого вьетнамскими художниками.

Развитое партизанское движение стало одним из решающих факторов на пути к победе. Вьетнамский народ, хорошо знающий особенности местного ландшафта и природы, с древнейших времён сумел на столь небольшой территории, не приспособленной для ведения открытых боевых действий, побеждать врагов с помощью внезапных стремительных коротких атак. Любые завоеватели, пришедшие на вьетнамские земли, (будь то китайцы или европейцы) оказывались не просто в стеснённых условиях – они даже не могли понять, где их противник и кого, собственно, надо атаковать. Если в традиционной боевой тактике у китайцев было принято построение войска по принципу «восьми триграмм», у европейцев – знаменитые «клин» и «каре», то пехота вьетнамцев представляла собою длинную цепь со множеством ответвлений, что делало их практически неуязвимыми для врагов. Образно выражаясь, сама природа служила им щитом и направляла их боевые копья. По словам В.А.Ветюкова, строй пехоты у вьетов «имел вид пехотной шеренги с достаточно большим интервалом между бойцами. Такая шеренга могла свободно передвигаться по пересечённой местности. Если ситуация того требовала, воины могли сомкнуться теснее, чтобы выдержать неприятельский натиск»⁴.

На картине «Партизаны в тылу врага» мы видим как раз одно из «звеньев» этой боевой «цепи». Вооружённые винтовками партизаны напряжены и сосредоточены, они готовы подстеречь и напасть на врага. Пока одни направляются в бой, другие – запасаются провиантом. Пехота действует как хорошо налаженный механизм, способный победить противника, вооружённого новейшей техникой. Тёплый колорит картины, построенный на тонких сочетаниях золотисто-жёлтого и зеленоватого тонов, оттеняет напряжённое настроение происходящих событий.

В 1960-е годы интерес к военной тематике постепенно спадает. Художники обращаются к жанровым сюжетам из повседневной мирной жизни. Однако, новая война, разгоревшаяся после высадки американской пехоты в 1965 году, не могла не повлиять на творчество художников того времени. Художники, обращающиеся к военным темам, теперь уже отходят от повествовательности. Драматизм военной действительности они воплощают в обобщённых и лаконичных образах. Наиболее показательными в этом отношении являются произведения, которые создал даровитый художник Фам

Ван Донг в технике лаковой живописи. Его картина «Переход солдат через мост» (1966, Ханойский музей) отличается декоративностью колорита. Цвета в этой картине выразительны не только благодаря своей яркости, но ещё и потому, что художник использует смелые контрастные их сочетания. Небо окрашено густым красным цветом, оно кажется кровоточащим от тех ран, что наносят американские бомбардировщики. Лес, растущий на склонах гор, показан как единое бирюзовое пятно, на отдельных частях которого тревожно вспыхивают рыжеватые рефлексии. Тёмные силуэты солдат, перебегающих через мост над горным ущельем, словно мелькают на фоне этого цветового пятна. Колорит в этом произведении строится по принципу диссонанса: мы не найдём ни одного гармоничного тонального перехода, куда бы ни обратили мы свой взгляд, везде увидим тревожные блики и неровные кромки цветовых пятен. Возможно, что используя такое изобразительное решение, художник стремился показать противоестественную жестокость войны, нарушившей гармонию мирной жизни. Солдаты, переходящие через мост, должны совершить очередной подвиг и восстановить эту гармонию, пожертвовав своим покоем, благополучием, а, может быть, и жизнью. Хрупкий временный мост над ущельем, натянутый между вековыми скалами, – намёк на зыбкость и непрочность человеческой жизни, проходящей в борьбе, страданиях и стремлении к счастью.

В своей картине «Ночь в джунглях Вьетбака» (1966, Ханойский музей) Фам Ван Донг изобразил мыслителя, читающего рукописи и погружённого в свои размышления. Он – не отшельник и не монах, а непосредственный участник боевых действий. На картине изображён сам тов. Хо Ши Мин, создатель Отечественного Фронта Вьетнама, философ и политик, посвятивший свою жизнь борьбе за независимость родной страны. Хо Ши Мин одет в ярко-желтые одежды. Стоит думать, что художник не случайно выбрал этот цвет, имеющий во Вьетнаме древнюю благожелательную символику. Цвет солнца с давних времён ассоциировался с энергетикой солнца, дарующего плодородие и тепло. Характеру вьетнамцев, веками формировавшемуся в духе конфуцианских традиций, был близок образ мудрого правителя, «благородного мужа». Хо Ши Мин воспринимался вьетнамцами именно как идеальный правитель, подчиняясь которому весь народ сможет достичь благополучия, победив любого врага.

Интересно построена композиция этой картины: пространство разделено на две симметричные части. В правой части картины изображен полевой портативный рабочий стол, на котором ярким светом горит керосиновая лампа, освещающая и выхватывающая из темноты стволы деревьев и листву. В левой части – фигура мыслителя, словно излучающая свет. Так метафорически художник выражает близкую и понятную каждому вьетнамцу мысль о том, что Хо Ши Мин своей волей и благородством способен вывести народ из тёмной полосы истории, установить мирную и благополучную жизнь.

Рассматривая отражение военной тематики в творчестве художников 1970-х годов, мы видим ещё более усилившееся стремление отойти от повествовательности и возвыситься до символического обобщения. Вообще,

военные сюжеты всё меньше занимают художников. Война теперь для них – часть истории, героическое прошлое, тревожное и патетическое воспоминание.

Фам Вам Донг по-новому осмысляет военную тему. Его картина «Бушующее море» (1975, Ханойский музей), выполненная в традиционной технике лака, является характерным примером эпической поэтизации войны. В 1973 году было подписано Парижское соглашение, и для Вьетнама начался новый этап мирного строительства. Война, принёсшая победу, вдохновила художника на создание этой поистине эпической картины. Если в 1966 году художник, изображая солдат, переходящих через опасное горное ущелье, размышлял о хрупкости человеческой жизни, о том, что война нарушает естественную гармонию бытия, то теперь война понимается как часть природной стихии, могущественной, жестокой и справедливой.

Само название картины уже говорит о глубине созданной художником метафоры. Действительно, изображены высокие пенистые морские волны, гребни которых освещает тусклый свет луны. На переднем плане – четыре солдата, вооружённые автоматами. Их мощные фигуры, окутанные световой дымкой, подобны бурлящим волнам; они готовы броситься на приплывшего издалека противника и победить его. «Бушующее море» – это и мощная водная стихия, мастерски показанная художником, и образ войны, уносящий жизни, но дарующей радость победы и долгожданную свободу.

В 1980-е годы ярких и действительно интересных работ на военную тему не создавалось. Кажется, Вьетнам, поглощённый поисками новых путей в строительстве своей политической и экономической системы, решил на некоторое время отвлечься от воспоминаний о прошлом. Тема борьбы отошла на второй план. Художник, решившийся обратиться к этой тематике, был бы вынужден повторять то, что создали его предшественники.

Однако в искусстве нет таких тем, которые могли бы себя до конца исчерпать. Требуется только время, для того, чтобы осмыслить прошлое, найти новые способы воплощения героических образов борьбы.

В конце 1990-х годов было создано поистине грандиозное произведение, обобщившее не только военный опыт XX века, но вобравшее в себя сам эпический дух борьбы за свободу, отразившее суть и душу вьетнамской истории. Речь идёт о картине «Битва Батч Данг», которую выполнил в традиционной технике живописи на шёлке мастер Нанг Хиен. При первом взгляде на картину, мы не различаем деталей, а видим лишь тревожные вспышки ярко-оранжевого и красного. Всматриваясь, начинаем замечать на первом плане многочисленные фигуры пеших и конных воинов, вооружённых копьями, держащих в руках знамёна, бегущих навстречу вражеской флотилии. Огромные корабли, едва различимые в ярком свете горящего пламени, кажутся беззащитными щепками в этой всепоглощающей стихии.

Что же происходит здесь: легендарная битва мифических героев или же игра воображения художника породила этот величественный, но странный образ? Нет, на самом деле Нанг Хиен подробно восстановил ход двух величайших битв в истории не только Вьетнама, но мирового военного дела. Битва на реке Батч Данг проходила дважды (в 938 году и в 1288 году) по

одному и тому же весьма коварному сценарию, доказавшему возможность победы малочисленного войска над хорошо вооружённым и во много раз численно превосходящим противником.

В 938 году полководец Нго Киуен разгромил на реке Батч Данг флот династии Южная Хань, направлявшийся в устье реки с моря, а в 1288 году в этом же самом месте Чан Хынг Дао организовал разгром отступавшего монголо-китайского флота династии Юань, пытавшегося прорваться к морю.

Военный историк В.А.Ветюков в своей книге с символическим названием «Меч, сокрытый в глубине вод» пишет: «Река Батч Данг довольно широка, от неё отходит несколько узких рукавов, так же впадающих в море. В этих протоках Чан Хынг Дао приказал сделать подводные заграждения из заострённых брёвен, вырубавшихся из железного дерева «лим». Это место расположено очень близко к морю. Прилив и отлив сказываются на уровне воды в реке. План операции предполагал, что к моменту подхода вражеских кораблей брёвна будут скрыты под водой... Атака вьетов началась в самом начале отлива, и когда китайские корабли стали входить в протоки, вода уже сильно спала, на её поверхности показались острия кольев. Остановиться китайцы не могли – на колья их влекла сила отлива»⁵. Именно этот момент, решающий исход битвы, воплощён художником в рассматриваемом произведении. Нанг Хиен, мастерски используя колористические возможности живописи на шёлке, воспроизвел напряжённую атмосферу двух битв, в которых в полной мере проявилась непобедимая воля и устремлённость к победе вьетнамского народа. Художник живописно показывает все детали этих сражений. Тем не менее, он не стремится к документальности, а создаёт обобщённый эпический образ. Только при внимательном рассмотрении можно увидеть, как из-под воды появляются тонкие, но грозные тёмные силуэты острых кольев. Нанг Хиен в этом полотне ретроспективен: через события далёкой древности он осмысляет и опыт войн двадцатого столетия, когда вьетнамцы все свои жизненные силы направили на борьбу против превосходящих числом и вооружением врагов, когда этому свободолюбивому народу в очередной раз собственной кровью пришлось доказывать право на самостоятельный путь.

В характере вьетнамского народа неразрывно сосуществуют два начала: воинственное и лирическое. Последнее нашло отражение в преклонении вьетнамцев перед женской красотой. Особой поэтичностью отличаются образы женщин, воплощённые в произведениях изобразительного искусства XX века и начала XXI столетия.

Образы женщин во вьетнамской живописи XX века и начала XXI столетия

«Где-то в южной стране
Эта девушка скромно живёт,
И лицо у нее
Схоже с персиком нежным и сливой.

...
Только люди вокруг
Равнодушны к её красоте.
Для кого же тогда
Улыбаться открыто и ясно?
А короткая жизнь
Приближается к горькой черте.
Увядает краса –
И она разрушенью подвластна». –

эти красивые и грустные строки написаны китайским поэтом III века Цао Чжи во время его ссылки в южные провинции Китая, в состав которых входили и земли вьетов. Поэт восхищается прекрасной незнакомкой из далеких от китайской столицы земель. Цао Чжи сожалеет о том, что красота не вечна и призывает людей открыть своё сердце для созерцания и понимания столь хрупкой природы прекрасного.

К особой скромной красоте вьетнамских женщин художники этой страны с древних времён не были равнодушны, считая женщину выражением божественного начала добра и сострадания. В одном из самых древних вьетнамских мифов говорится о сёстрах Чой и Чанг, богинях Солнца и Луны, мудро управляющих миром и дарующих свет всему живому. В другом мифе рассказывается о трёх богинях-покровительницах озёр, рек и морей, помогающих крестьянам вырастить богатый урожай, а воинам победить в битвах. Вьетнамские буддисты с особым почтением относятся к женской ипостаси Бодхисаттвы сострадания Авалокитешвары, именуемой по-вьетнамски Куан-ам. Часто Куан-ам изображали многорукой, готовой помочь одновременно всем, кто помолится ей. В честь Куан-ам в городе Ханой император Ли Тхан Тон, правивший в XI веке, приказал построить храм в виде лотоса. Помещение храма поставлено на столб, укреплённый посередине небольшого озера. Цветок лотоса, возвышающийся над водой, символизирует красоту просветлённой души, способной быть выше моря человеческих страстей и страданий...

В искусстве XX и начала XXI века в творчестве каждого вьетнамского художника образ женщины наполнен одухотворённой поэтичностью и тонким лиризмом. Женскую красоту мастера часто сравнивают со свежестью цветов, подчёркивая её утончённую и хрупкую сущность.

Художник То Нгок Ван в своей картине «Девушка и лилии» (1943, Ханойский музей), написанной на шёлке, показывает лёгкое мерцание световых рефлексов на лице и руках девушки, наклонившей голову к белым цветочным лепесткам. Блики яркого цвета усиливают выразительность живописного сопоставления фактур.

Легкость сияющего изнутри и блестящего шёлка позволяла художникам передать изящество и нежность женской красоты. Наверное поэтому, именно в живописи на шёлке художники предпочитали воплощать женские образы. В масляной живописи вьетнамские мастера, как правило, используют локальные

цвета, а живопись на шёлке позволяет им обогатить свою палитру тончайшими цветовыми градациями.

Женщина для вьетнамского художника – это всегда объект восхищённого любования и преклонения. Неважно, плетёт она соломенные туфли, любит цветы или идёт на митинг. Удивительна по своим живописным качествам картина «Девушки собираются на конференцию о защите мира» (1956, Ханойский музей). Автор этой картины Дао Дык показывает подготовку женщин к важному политическому событию с некоторой иронией. Героини этой жанровой по характеру картины заняты явно не беседами о политике, они смотрятся в зеркало, поправляют свои платья. Художник восхищается их простотой и непосредственностью, лёгкостью их плавных движений и жестов.

В конце 1950-х годов наиболее поэтичными можно признать женские образы, созданные художниками по имени Чан Донг Лыонг и Нгуен Фан Тянь. Они используют приглушённые краски, а благодаря тонким тональным переходам создают ощущение внутренней насыщенности колорита. В картинах на шёлке, которые создал Чан Донг Лыонг, ощущается выразительная недосказанность образов. Мы не знаем, кто эти безымянные героини – простые деревенские девушки или жительницы городов. Фигуры женщин показаны на нейтральном фоне так, что никакие лишние детали не отвлекают наш взгляд от созерцания их чистой красоты.

Нгуен Фан Тянь более повествователен, он рассказывает о жизни девушек из народа в своих двух картинах «Торговка галантереей» и «Крестьянка после работы» (1957, Ханойский музей), детально прорисовывая предметы их скромного быта. Преобладание глубоких по тону коричневых тонов воссоздаёт в этих картинах атмосферу простого деревенского быта. Так художник подчёркивает в своих образах народное начало: простолюдином в начале XX века разрешалось носить одежду только чёрного, белого и коричневого цветов. Кроме того, выразительность силуэтов и плоскостность фигур, внутренняя динамика композиционного построения – всё это сближает произведения с народной резьбой по дереву или с инкрустацией.

Среди произведений 1960-х годов стоит обратить внимание на то, как художник Нгуен Тхи Кханг изображает девушку, заплетающую косу (1968, Ханойский музей). Юная девушка с деревенскими, несколько простыми чертами лица изображена на фоне раскидистых ветвей цветущего дерева. Рассматривая эту картину, зритель ощущает гармонию этой прекрасной девушки с окружающей её природой. Она аккуратно и старательно заплетает волосы, подобно тому, как бережно держат стебли бутоны распускающихся цветов.

В 1980-е годы начинается новый период расцвета живописи на шёлке. Художники продолжают экспериментировать с цветовыми возможностями материала и усовершенствуют эту древнюю технологию. Если мастера предыдущих поколений писали водяными красками по шёлку, наклеенному на бумагу и пропитанному специальным отваром клейкого риса, то современные живописцы предпочитают создавать картины на шёлке, не уплотняя и не пропитывая ткань. Тонкая фактура ткани не скрывается слоем красок и

является составной частью структуры художественного образа. Особенная тонкость колористического решения присуща картине «Сезон прекрасных цветов», в которой художник Ба Вьет создаёт поэтичный образ весны. Цветы ассоциируются с искренностью чувств влюблённых. Всё пространство насыщено золотистым сиянием, гармонично объединяющим чуть приглушённые цвета картины.

Так, художников последних десятилетий XX века интересует поиск тех изобразительных средств, что могут передать многообразие оттенков определённого цвета. Художники стремятся к разработке художественных приёмов, позволяющих создать неповторимое настроение счастья и преклонения перед красотой. Яркая индивидуальная манера письма отличает творчество художника по имени Май Лонг. Его картина «Зима в Шонла» (1980, Москва, ГМИИИВ) выдержана в холодной синевато-фиолетовой гамме. Изображены девушки, сидящие вокруг костра. Красочное пламя даёт живописные отсветы на синих одеждах девушек, переливы световых рефлексов вносят динамику в изобразительное решение, помогают визуально углубить пространство. Интересно обратить внимание на то, как художник противопоставляет здесь плоскость и пространство. Он изображает на первом плане цветущую ветку сливы по принципу обратной перспективы так, что зритель ощущает, будто эта ветка «свисает» с холста прямо на него. На втором же плане художник развивает пространство в глубину, а вдалеке, за туманной дымкой, проглядывают плавные силуэты гор. Первый плоскостный план метафорически связан по смыслу со вторым. Цветущая зимой слива ассоциируется с красотой и внутренней силой женщин. Такая метафора – традиционная для восточных культур. Можно вспомнить строки Мацуоши Басё:

«Молись о лучших днях:
На зимнее дерево сливы
Будь сердцем похож».

В 1990-е годы Май Лонг всё больше стремится к разнообразию палитры и поиску гармонии цветовых сочетаний. В своей картине на шёлке «Девушка с Верхних гор» (Ханойский музей) Май Лонг обращается к национальному, собственно вьетнамскому, идеалу женской красоты. Его произведение, созданное в последнее десятилетие XX века, уже можно считать классикой, сопоставимой по своим художественным достоинствам со знаменитыми женскими образами Огюста Ренуара. Художник изображает девушку в традиционном костюме горных жительниц Вьетнама: на ней платье цвета морской волны и перламутровые подвески, на её голове роскошная ажурная шляпа, основа которой сплетена из бамбуковых и баньяновых ветвей, обшитых изнутри черным бархатом. Ярко-красная бахрома, украшающая поля шляпы, подчёркивает белизну лица и выразительность черных бровей и волос девушки. Образ, созданный здесь художником, современен и в то же время он созвучен вьетнамским фольклорным представлениям о легендарных девушках, прославившихся не только своей красотой, но и воинскими заслугами. Сёстры

Чанг, возглавившие в первом веке нашей эры восстание против господствовавшей на территории Вьетнама китайской династии Хань, в народных сказаниях представляются как скромные и юные красавицы, чьи лица «похожи на цветы, а брови напоминают ивовые листочки». Выражение лица незнакомки, которую воспел в своём шедевре Май Лонг, исполнено добротой и поэтичной грустью, лёгкая, едва заметная улыбка передаёт лирическое её настроение. За спиной у девушки плетёная корзина, но она не чувствует тяжесть этой ноши, её душу переполняют прекрасные мечты или воспоминания.

В 1990-е годы в творчестве практически каждого вьетнамского художника важнейшее место занимают проникновенные образы, отражающие его представления о возвышенной красоте своих соотечественниц. Необыкновенное янтарное сияние наполняет картину на шёлке «Девушка и тигр», выполненную мастером Ле Хью Хоа. Пространство картины строится по принципу сопоставления двух как бы параллельных друг другу плоскостей. На ближней к зрителю плоскости мы видим фигуру девушки, показанную изящным силуэтом, а вторая плоскость представляет собой стену, на которой висит свиток с изображённым на нём тигром. Художник сравнивает гибкость и стройность девушки с грациозностью кошачьего хищника. Колорит картины словно излучает золотистый свет. Интересно обратить внимание на то, что в древних мифах и сказаниях на Востоке можно встретить мысль о том, что женщины и тигры наделены мощной энергетикой солнца, однако, они символизируют два противоположных начала. Женское начало ассоциируется с жизнью, даруемой небом, а тигр, несущий крестьянам разрушения, воспринимается как небесное наказание. В колористическом решении картины мастер Ле Хью Хоа показывает талант и живописца, и вдумчивого философа. Ярко-желтое платье женщины создаёт ощущение, будто она окутана солнечным светом. Янтарное сияние чуть приглушённых красок на втором плоскостном плане как нельзя лучше соответствует тигриному началу. Почему? Ответ стоит искать в тайнах китайского каллиграфического письма, которое изучают практически все художники Востока. Дело в том, что иероглиф «янтарь» содержит графему, которая значит «тигр», да и читаются эти два знака совершенно одинаково – [hu]. Так, тонко и оригинально умеют вьетнамские художники сочетать в своих произведениях глубокую традиционную поэтическую сущность и яркую современную живописную манеру.

В конце 1990-х годов вьетнамские мастера обращаются к новой для них теме – изображению обнажённого женского тела. В образах женщин на Востоке всегда ценили скромность и внутреннюю притягательность, поэтому интереса к живописи обнажённой натуры не возникало. Однако, знакомство с прекрасными образцами западно-европейского искусства не могло не породить желания художников по-своему осмыслить красоту, не прикрытую завесой одежд. Одно из самых высочайших достижений современной вьетнамкой живописи на шёлке – «Спящая девушка» (Ханойский музей). То Льен, автор этой удивительной по своей поэтичности картины, сумел не переступить ту грань, которая отделяет тонкий изысканный эротизм от вульгарности.

Нежнейший тональный колорит позволяет зрителю восхищаться великолепием и совершенством обнажённого тела. Цветущий кактус на первом плане служит выразительным колористическим акцентом, а также намёком на любовные мечты девушки.

Рассматривая произведения современного вьетнамского искусства, мы не можем не заметить, какое своеобразное осмысление получают в них западные живописные традиции. «Азиатским Эдгаром Дега»⁶ называют во Вьетнаме мастера по имени Пхам Тан. Действительно, его картина «Три девушки» несколько напоминает «танцовщиц» Дега. Но сходство это ограничивается лишь общими чертами компоновки фигур. Колористическое решение картины вдохновлено именно вьетнамским традиционным искусством, таким как, например, инкрустация и роспись по перламутру. В небольших пейзажах, написанных лаковыми красками на перламутровой шлифованной поверхности, народные мастера умели передавать смену времён суток. Такими декоративными пейзажами часто украшали крышки шкатулок; если мы обойдём подобную шкатулку, постепенно и внимательно рассматривая изображение, то увидим, как утренний пейзаж становится полуденным, постепенно превращаясь в вечерний. Такой же специфический световой эффект применяет в живописи на шёлке Пхам Тан. Фигуры освещены по-разному, создаётся ощущение, будто путь солнечному свету преградило облако. Этот художественный приём позволяет мастеру передать игру световых рефлексов. Цвета в картине «Три девушки» словно излучают свет, скользя по лёгкой и почти прозрачной поверхности шёлка.

В 1970-е и в 1980-е годы художники всё чаще стали обращаться к масляной живописи. Многие произведения, выполненные в этой непривычной для вьетнамцев технике, хотя и отличаются национальным своеобразием, но всё-таки перекликаются с работами западных мастеров. Работы художников по имени Нгуен Шанг («Девушка и лотосы», 1972, Ханойский музей) и Ле Дай Чукх («Девушка в чёрном», 1980-е, Ханойский музей) близки по живописной манере итальянскому живописцу начала XX века Амадео Модильяни. В обеих работах мы видим изысканную и драматическую выразительность изломанных и несколько вытянутых силуэтов, декоративную яркость локальных цветов. Картина «Сидящая обнажённая» (1980-е, Ханойский музей), которую написал маслом Нгуен Тханх Бинх, напоминает уплощённые и орнаментальные фигуры девушек на полотнах представителя австрийского модерна Густава Климта.

Собственно вьетнамская стилистическая линия в области масляной живописи стала формироваться лишь в начале XXI столетия. Основоположником нового направления в живописи под названием «negative reality»⁷ является художник Дао Хун Хай. Под понятием «negative reality» он подразумевает ту реальность, что существует в глубине нашего подсознания и является преображённым отражением внешней, так называемой «позитивной» реальности. Постигание *негативной*, в смысле *обратной*, реальности происходит в момент наивысшего творческого вдохновения, когда художник погружается в глубокую медитацию и переходит в изменённое состояние сознания. Художники этого направления увлекаются внутренними стилями

традиционных боевых искусств (китайского Тай-цзи цюань и вьетнамского Во-тхуат), буддийской и даосской философией, а также искусством европейского символизма. Образы, созданные ими, в динамичной и красочной форме отражают внутренний мир художников.

Дао Хун Хай создаёт глубокие по своей в некотором смысле мистической поэтичности образы женщин. Картины «Девушка и белый лотос» и «Три обнажённые» – это наиболее характерные работы мастера. Из тёмного и пустого пространства словно на мгновение появляется свет, создающий игру красок и форм. Мы ощущаем, как тревожно мерцают яркие белые вспышки света на обнажённом теле девушки, задумчиво склонившей голову, словно отворачиваясь от слепящего лотоса. Вокруг прекрасного цветка, символизирующего Ясный свет Просветления, – жёлтое таинственное свечение и зелёная зыбкая поверхность пруда. Глядя на картину, мы понимаем: стоит лотосу сомкнуть свой лучезарный бутон и хрупкое изображение исчезнет, погрузившись во тьму. В таком живописном решении прочитывается философская мысль художника о том, что высшая духовная реальность и запредельная красота доступны только тем, кто уподобил своё сознание чистоте и благородству Лотоса.

В картине «Три обнажённые» философичность достигается благодаря особому композиционному построению. Три фигуры девушек чётко вписываются в круг – символ колеса Сансары, движимого человеческими страстями и страданиями. Фигуры девушек показаны весьма условно – одна форма перетекает в другую. Художник словно говорит зрителю о том, что красота не вечна, вот-вот стройные тела красавиц будут поглощены окутывающей их дымкой.

Среди представителей «обратного реализма» видное место занимает Май Анх Чау, сын знаменитого художника по имени Май Лонг. Май Анх Чау в живописи не идёт по стопам своего отца, а ищет собственный путь. И этот путь начинается для него с буддийских и даосских медитативных практик: он каждый день не менее четырёх часов занимается глубокой медитацией, повышая свои внутренние жизненные силы и вдохновение. Его Учитель около тридцати лет прожил отшельником в горах и передал своему ученику тайны своих прозрений.

Картины, которые создал Май Анх Чау, – это образы для созерцания. Художник требует от зрителя напряжения духовных и эмоциональных сил: на первый взгляд картины кажутся однотипными и декоративными, но долго смотреть на них необыкновенно тяжело и всё же взгляд каждый раз возвращается к этим ослепительно ярким краскам, создающим гармоничную игру линий и силуэтов.

Цикл женских образов под названием «Музыка» вызывает целый ряд размышлений, поэтических и философских ассоциаций. В картинах нет определённого источника света, нет теней, нет структурированного пространства, но колорит картины – богатый и действительно музыкальный.

Художнику, несомненно, близки высказывания древних вьетнамских буддийских мыслителей. В связи с рассматриваемыми картинами

вспоминаются слова монаха, прозванного Ясное Сознание – Минь Чи (XII век): «Ветер в ветвях сосны, отраженье ясной луны на воде не отбрасывают тени, не имеют формы. Таковы и все чувственные образы. Поищи в полной пустоте звуки эха»⁸.

Создаётся ощущение, что женские образы в картинах Май Анх Чау – это и есть «звуки эха», услышанные мастером в пустоте и переданные в игре форм и красок.

Музыка – это искусство, наиболее близкое буддийскому миропониманию. Звуки, составляющие мелодию, появляются и замолкают: красота музыкальных образов исчезает, только появившись, наполняя нашу душу особенным настроением, но оставляя в нашей памяти смутное воспоминание. Вьетнамская музыкальная культура пронизывает мировоззрение этого народа. Сама речь вьетнамцев необыкновенно музыкальна: во вьетнамском языке существует шесть тонов (на два тона больше, чем в китайском). Поэтому можно утверждать, что в творчестве Май Анх Чау выражает глубоко национальные образы и философские идеи, применяя новаторскую для Вьетнама технику масляной живописи и используя современную яркую и абстрактную манеру письма.

Так, рассмотрев образы женщин в современном вьетнамском искусстве, мы убедились в том, что практически каждый художник посвятил им прекрасную поэму, облечённую в живописные краски и линии.

Особенности художественной жизни Вьетнама в современных экономических и политических условиях

Современная живопись Вьетнама поражает разнообразием художественных направлений. При этом чёткого деления на стили и жанры не существует – манера каждого художника неповторима по своей индивидуальности, но в то же время все мастера стремятся найти и выразить именно национальный вьетнамский идеал.

Особенно высокого расцвета искусство сейчас достигло в Ханое. Работы ханойских мастеров пользуются огромным спросом у европейских и американских коллекционеров и предпринимателей. К сожалению, не всегда картина, выполненная на заказ по коммерческим соображениям, является произведением действительно высокого искусства. Ведь, в условиях арт-рынка, качество искусства подчас в большей степени зависит не от художника, а от заказчика. Стоит, однако, признать, что и заказчик, и художник в современном Вьетнаме, как правило, наделены хорошим вкусом, поэтому арт-индустрия Вьетнама редко опускается до уровня ремесленных поделок. Покупатели вьетнамского искусства – это, в основном, европейская интеллигенция и крупные французские предприниматели, потомки аристократических семей тех влиятельных деятелей, что вели дела в азиатской колонии. Может показаться весьма странным тот факт, что бывшие «агрессоры и оккупанты» вкладывают во вьетнамскую экономику и культуру значительные средства, проявляют к Вьетнаму больше дружеского внимания, чем бывшие единомышленники и

партнёры. Во Франции, например, практически каждый год проходят выставки и ярмарки вьетнамских художников.

Современная вьетнамская живопись, сохранившая в себе неповторимое очарование восточных традиций и вобравшая в себя особое ощущение современности, является важной частью мировой культуры. Удивительная внутренняя гармония, характерная для этого сильного и благородного народа, с достоинством выдержавшего ужасы разрушительных войн, породила яркое и самобытное искусство, исполненное высокой поэтичностью образов. Ведь «краски цветов потому выступают наружу, что внутри их царит гармония»⁹...

Примечания

¹ Ле Куй Дон Из книги «Стела до облаков, разделённая на главы» // Восточная поэтика. Тексты, исследования, комментарии. – М.: Восточная литература, 1996, с.330.

² Хо Ши Мин. Путь Революции // Вьетнамская философия нового и новейшего времени. Материалы и исследования к 100летию со дня рождения Хо Ши Мина. – М.: Наука, 1990. с.75.

³ Муриан И.Ф. Изобразительное искусство Социалистической Республики Вьетнам. – М.: Изобразительное искусство, 1980, с. 40.

⁴ Ветюков В.А. Мечь, сокрытый в глубине вод. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2005, с.201.

⁵ Ветюков В.А. Мечь, сокрытый в глубине вод. – СПб: Петербургское востоковедение. 2005, с.204-205.

⁶ www.vietnam/art.html

⁷ www.dmoz.com.ua/Asia/

⁸ Зайцев В.В., Никитин А.В. Антология традиционной вьетнамской мысли. X – начало XIII века. – М.:ИФРАН, 1996, с.139.

⁹ Ле Куй Дон Из книги «Стела до облаков, разделённая на главы» // Восточная поэтика. Тексты, исследования, комментарии. – М.: Восточная литература, 1996, с.330.



IV

Алексей Парыгин

МОТИВАЦИЯ КОММЕРЧЕСКОГО ИНТЕРЕСА К АВТОРСКОЙ ШЕЛКОГРАФИИ

На наш взгляд, немаловажно, что шелкография относится к одной из самых технологичных областей искусства и позволяет художнику более полно, чем когда-либо ранее, использовать возможности работы с цветом. В свою очередь это весьма значимо, поскольку современное искусство придаёт цвету весьма важное и часто самостоятельное значение. Нельзя недооценивать и способности шелкографии соединять в себе традиции с новейшими техническими разработками в системе мультимедийных средств (уместно вспомнить шелкокристаллографию – в которой изображение может создаваться при посредничестве компьютера, а высокоточная печать происходит с применением лазерной технологии).

При более внимательном рассмотрении вопроса становится очевидной его связь с широким контекстом не только технико-технологических, но и эстетических, социокультурных и социально-психологических аспектов.

Иными словами, если подойти к пониманию природы популярности шелкографии на художественном рынке с позиций ещё более широкого обобщения, то следует признать важность её принадлежности к области, в которой наиболее отчетливо проявляется тенденция к стиранию границ между жизнью и искусством, окружающей средой и её наполнением. Где открываются не только новые ориентиры для творчества, но и значительно раздвигаются горизонты арт-менеджмента.

Механизм бытования шелкографии на рынке искусства, безусловно, подчиняется ряду закономерностей, традиций, норм и правил маркетинговой деятельности. В этом может проявляться относительная автономия процесса, в известных пределах её независимость от воли или намерений отдельных субъектов, участвующих в функционировании рынка. Что, однако, не исключает возможности влияния на рассматриваемые процессы при условии их изучения, понимания, адекватной оценки и прогнозирования тенденций в динамике развития. Не только стратегия, но и механизмы существования и

функционирования маркетинга в сфере искусства могут и должны быть предметом разностороннего исследования и рационального осмысления.

Одной из форм такого подхода может быть структурное моделирование уровней маркетинговых коммуникаций, которые, как правило, складываются на арт-рынке между производителем и потребителем художественной продукции, определение места и роли шелкографии на художественном рынке, в качестве одного из важнейших компонентов маркетингового общения. Столь же необходимой является и операция по структурированию различных уровней этого общения, с учётом как критерия качества произведений искусства, так и их ценовой доступности.

Представляется возможным предложить трехуровневую модель отношений, складывающихся на арт-рынке между художником – создателем принта и представляющим его владельцем галереи, с одной стороны, и покупателем – потребителем его продукции, с другой, в рамках которой действуют самые различные экономические, социокультурные и социально-психологические механизмы коммуникации.

А – высший уровень маркетинговой коммуникации, когда предметом арт-рынка является шелкография как авторское или тиражное произведение искусства, оригинальный эстамп с ограниченным тиражом (как правило, от 1 до 500 экз.)

В – шелкография как метод репродуцирования произведений искусства, без участия автора, художника (тираж, как правило, от 300 экз. до 1000 экз.)

С – шелкография как метод прикладной графики и дизайна массовой продукции (тираж от 100 экз. до 100000 экз.)

Каждому из названных выше уровней маркетинговой коммуникации соответствует своя смысловая подоплека общения (художник – потребитель).

На высшем уровне (уровень «А») шелкография выступает в качестве целенаправленной, преимущественно индивидуальной работы художника (все экземпляры подписываются автором, указывается тираж). Подобные вещи экспонируются на выставках и приобретаются коллекционерами. При ограниченном тираже произведений у покупателя доминирует мотив приобщения к подлинной, художественной ценности (с перспективой, что немаловажно, возрастания стоимости эстампа с течением времени). Это, в свою очередь, предполагает, как минимум, достаточно высокий уровень психологической и коммерческой готовности к адекватному восприятию и оценке искусства авторской шелкографии вообще и работ данного художника в частности.

На втором или среднем уровне (уровень «В») коммуникации характер мотивации меняется. Здесь шелкография выступает в качестве техники копирования для факсимильного репродуцирования значительным тиражом (весьма распространённое явление) произведений, как правило, уже достаточно узнаваемых художников (в оригинале выполненных в самых разнообразных материалах). Психологический мотив приобщения к искусству носит здесь скорее символический и весьма условный характер, но вместе со снижением художественной ценности и возрастанием тиража, снижается и цена,

следовательно, значительно расширяется круг потенциальных покупателей. При этом инвестиционная ценность данного приобретения практически отсутствует, хотя и не исчезает полностью.

Наконец, третий или низший уровень (уровень «С») связан с приобретением людьми предметов широкого потребления (полиграфия). Здесь, как и в предыдущем случае, шелкография используется лишь как техника – техника декорирования, наиболее удобная для создания тех или иных изображений на прикладной продукции, предназначенной для массового покупателя, выпускающейся, зачастую, огромными тиражами. Что, в свою очередь, открывает широкие возможности для приобщения потребителя к любому, в том числе весьма низким размером доходов, за счёт существенного снижения стоимости данного материала. Естественно, что коллекционная и инвестиционная значимость подобных вещей приближается к абсолютному нулю.

На всех трёх предложенных нами гипотетических уровнях маркетинговой коммуникации, рассмотренных выше, так или иначе, проявляется значимость психологии предпочтения (выбора) покупателем наиболее соответствующих ему культурных ценностей.

Основным инструментом такого предпочтения и последующего приобретения предмета художественного потребления, во всех случаях, является социально-психологический механизм личностной мотивации, выступающий в роли фактора, побуждающего покупателя к активной поисковой деятельности на рынке искусства, с целью нахождения предмета, способного к адекватному удовлетворению эстетических потребностей и представлений о «прекрасном» данного индивида.

За рубежом уже накоплен богатый опыт видения и формирования стратегии художественного рынка в сфере шелкографского искусства. Его можно было бы резюмировать признанием в качестве основных предпосылок к существованию или принципам такого рынка наличием трех следующих институтов: объективно существующей рыночной цены; прогнозирования инвестиционной ценности предмета покупки; финансовой ликвидности предмета, в частности, в случае форс-мажорных обстоятельств покупателя.

Отказывая России в наличии «нормального рынка искусства», вследствие отсутствия у неё трёх названных выше институтов маркетинга, президент Восточно-европейского филиала LCA (специализирующегося на печатной графике), вместе с тем, отмечает психологическую сложность формирования такого рынка и за рубежом. По его словам, открытие в Москве в ноябре 1999 года представительства LCA, ориентированного на работу с художественной шелкографией, стало (конечно, с точки зрения организаторов) достаточно заметным событием. Мероприятием, громко заявленным устроителями как значительное достижение, с которого возможно начнётся отсчёт нового периода в формировании отечественного художественного рынка. По заявлению руководителей: «Его можно сравнить с появлением в недавнем прошлом пластиковых карточек в сфере банковских услуг»¹. Так это или нет – покажет время.

Действительно, никакая стратегия формирования, даже западного арт-рынка, не может отменить те стихийно действующие психологические и экономические механизмы спроса и предложения, которые подчиняются несколько иным закономерностям, нежели рационально структурированная система или стратегия организации маркетинга. Заметим, из хрестоматий известно, что в своё время немало людей, считавших себя знатоками искусства, не признавали за таковое работы Винсента Ван Гога или Поля Гогена, а сегодня желающие приобрести их холсты платят десятки миллионов долларов за картину.

На современном арт-рынке цены на оригинальные принты известных художников значительно и стабильно растут в течение последних лет тридцати. Например, по словам кураторов издательства LCA, удачные работы сотрудничающего с ними американского художника Роя Ферчайлда, вырастают в цене от 20 до 50% в год. Ферчайлд делает всего пять – шесть работ в год, которые, как правило, служат прототипами для создания сериграфий и стоят впоследствии тысячи долларов. Иными словами, наряду со стратегией есть основание говорить и о весьма конкретных механизмах формирования современного арт-рынка.

Механизм мотивации потребительского спроса на продукт профессионального творчества художника – произведение искусства пока, насколько нам известно, не стал предметом пристального внимания и специального исследования культурологов нашей страны, тем более – применительно к шелкографии.

В лучшем случае, речь идёт об интересе к шелкографскому эстампу, его удельному весу в ряду других видов тиражной графики, на мировом художественном рынке. Или о характере мотивации спроса на работы отдельных, но преимущественно известных западных авторов, таких, например, как Энди Уорхол, Роберт Раушенберг или Рой Лихтенштейн. В частности известно, что спрос на шелкографии Уорхола был прямо пропорционален росту его личной популярности и наоборот.

В этом не было бы ничего необычного, если бы многочисленные журналисты, дотошные исследователи творчества и образа жизни художника, сознательно не создали ему имидж завсегдатая ночных дискотек, показов мод и прочих замечательных мест, а в конечном итоге получился портрет символа американской культуры и бытописателя общества потребления.

Однако главный секрет быстрого роста популярности Уорхола – собственная чрезвычайно интенсивная и целеустремлённая работа над созданием оригинальных, ярких и привлекательных имиджей (и не в последнюю очередь личного), являвшихся условием и гарантией стабильного роста массового спроса на продукцию его «фабрики»².

Вместе с тем, при всей значимости фактора рекламы и саморекламы в формировании спроса на работы того или иного художника, нельзя не учитывать и ряда других механизмов, способных оказывать, порой, решающее влияние на этот процесс. Это становится особенно очевидно, когда предметом

внимания и исследования является третий (согласно предложенной ранее схеме) уровень маркетинговых коммуникаций.

В основе наибольшей массовидности и популярности именно этого уровня художественного потребления лежат, однако не только чисто коммерческие, но во многом и социально-психологические элементы механизма зарождения популярности, моды, эталонов престижности, психоза подражания.

Таков, например, мотив внутреннего, символического или виртуального уподобления потребителем себя другому пользователю той же продукции, но с более высоким социальным статусом. Вполне целенаправленную эксплуатацию этого мотива не скрывали и некоторые представители американского поп-арта. Энди Уорхол, Рой Лихтенштейн, Джон Розенквист и другие широко реализовали именно эти возможности шелкографии для осуществления своих программных проектов, рассчитанных на самую широкую аудиторию.

Лучше всех об этом сказал Уорхол, отвечая как-то на вопрос о том, почему он так часто изображал бутылку кока-колы: «Вы смотрите телевизор, видите рекламу кока-колы и знаете, что президент пьёт кока-колу, Лиз Тейлор пьёт кока-колу, и – только подумать! – вы тоже можете пить кока-колу. Кока-кола есть кока-кола, и никакие деньги на свете не помогут вам купить её лучше той, что пьёт бездомный на углу улицы»³. За этим стояла принципиальная позиция художника, последовательно позиционировавшего отсутствие разницы, между искусством «высоким» и «низким».

Объясняя подход Уорхола к творчеству и давая ему свою оценку, американский искусствовед Роберт Хьюз писал: разрисовывать консервную банку само по себе не значит заниматься настоящим искусством. Но подлинным в Уорхоле остаётся то, что уровень производства супа в консервной банке он поднял до уровня создания картин, придав им, характер массового производства, – потребительское искусство имитирует процесс, а также облик потребительской культуры. В этой оценке, при всей её искренности и аргументированности, не скрывается, пожалуй, и некоторая нота тонкой иронии в адрес художника.

Да и сам Уорхол был не чужд ноткам позёрского пессимизма, отчётливо ощущая беспомощность искусства под разрушительным натиском цивилизации, когда говорил, например, о том что «искусство ничего не меняет, оно само меняется, неизбежно двигаясь к концу».

Кстати сказать, сам он был заядлым коллекционером антиквариата, и даже – частым посетителем блошиных рынков, и вместе с тем, (в этом проявление одного из эффектов идентификации) несмотря на ироничное отношение к массовому потреблению, он был: «...бесконечно влюблён в современную культуру со всей её банальностью и откровенным потребительством». Объясняя природу эстетизации банальности в шелкографском искусстве Уорхола, американский искусствовед Джон Рассел говорил, что тот всё переворачивал с ног на голову и выворачивал наизнанку и этим приёмом довёл самые тривиальные образы до уровня искусства.

Это небольшое отступление от более общей постановки вопроса о природе и механизмах современного рынка искусства и сфокусированность нашего внимания на творчестве одного из столпов американского поп-арта понадобилось для того, чтобы нагляднее продемонстрировать действие механизма идентификации применительно к рассматриваемой проблеме. Очевидно и то, что психосемантика искусства шелкографии как инструмента массового маркетингового общения не исчерпывается ни механизмом идентификации, ни нижним уровнем потребления.

Очевидна, вместе с тем, и неравномерность в развёртывании потенциала трёх названных выше уровней в структуре современного арт-рынка. За этим без труда просматривается разрыв во времени, темпах и накопленном опыте бытования шелкографии в этих секторах. Шелкографская продукция, рассчитанная на массового потребителя, имеет более богатую историю. Естественно поэтому, что общение художника с потребителем испытывает на себе влияние несколько иных эстетических, психологических, культурологических, социальных и коммерческих мотивов, нежели в ситуации массового потребления.

Рассмотренная нами трехуровневая модель маркетинговых коммуникаций достаточно адекватно отражает реальное структурное поле контактов и взаимодействий, складывающихся между художником и потребителем (покупателем) его изобразительной продукции. В основе мотивации спроса, а соответственно этому и популярности, любого уровня маркетинговой коммуникации, лежат не только коммерческие, но и психологические механизмы – моды, подражания, престижности. Из этого следует вывод о многозначности, даже противоречивости роли шелкографии в формировании культуры не только рыночной, но и шире – социальной коммуникации, равно как и культуры восприятия и оценки потребителем визуального материала.

Отмечая это обстоятельство, нельзя недооценивать большой позитивной роли шелкографии, её способности выходить далеко за рамки вкусов, увлечений и ожиданий массового потребителя.

К числу перспективных направлений в изучении бытования шелкографии на художественном рынке следует отнести решение таких исследовательских задач, как: сравнительный анализ стратегии и механизмов формирования отечественного и мирового арт-рынка в рассматриваемой сфере искусства; диагностика и прогнозирование тенденций и перспектив изменения спроса и предложения на рынке произведений графического искусства; роль и возможности использования Интернета как инструмента прогнозирования инвестиционной ценности и финансовой ликвидности произведений шелкографического искусства; разработка концепции и методов подготовки высококвалифицированных кадров искусствоведов, кураторов и экспертов, специализирующихся в области современного графического искусства и, в частности, в сегменте печатной графики.

Примечания

¹ Метелицин Шелкография LCA/ Из интервью программе «Деликатесы». – ТВ: ТВЦ, 2001. – 6 мая, 00.45.

² См. напр.: Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от Э к Ъ и обратно). – СПб.: Левша, 2000. – 267с.

³ Там же – С. 101.



ШЕЛКОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО АРТ-РЫНКА

Вопрос о мотивах интереса частных собирателей и кураторов корпоративных музейных коллекций к шелкографскому эстампу неизбежно подводит нас к рассмотрению и попытке анализа основных тенденций современного художественного рынка.

Видение искусства в контексте мирового арт-рынка привлекает в последнее время всё большее внимание исследователей в России, при наличии давней практики учёта и анализа вопросов данного круга на западе. При этом отметим, что связь достижений в художественном творчестве во всех видах искусства с коммерческим успехом (востребованностью и ценами на работы) далеко не всегда носит сколько-нибудь однозначный характер, и в большинстве случаев – весьма противоречива, на первый взгляд – даже алогична.

Вместе с тем, на рубеже XX и XXI веков всё более очевидной становится тенденция усиления взаимовлияния инновационных процессов в художественном творчестве, с одной стороны, и их коммерческого успеха, с другой.

В качестве небольшого комментария, как нам кажется идеально подходящего к данной теме (оставив в стороне личностную оценку означенного тезиса), позволим себе цитату из «Дневника» Энди Уорхола: «Художник – это некто, создающий предметы, в которых люди не нуждаются, но которые, как он *почему-то* думает, следует им предложить. Гораздо лучше заниматься коммерческим искусством, нежели искусством для искусства, потому что чистое искусство не поддерживает пространства, которое занимает, а коммерческое поддерживает. (Если коммерческое искусство не поддерживает своего собственного пространства, оно начинает противоречить духу коммерции и его уничтожают)»¹.

Действенность данной идеи особенно ощутима в самом массовом искусстве XX века – кинематографе, где промышленный характер создания и распространения фильмов оказывается ведущим механизмом развития этой отрасли (в том числе и его не коммерческого сегмента), в очень значительной степени ориентированной на рынок. Применительно к сфере изобразительного творчества аналогичную картину можно наблюдать на примере успешного развития шелкографии (в обоих выше названных направлениях).

Шелкография как способ создания и тиражирования визуально воспринимаемого материала, варьирующая в широком диапазоне качеств, от прикладной печатной техники до искусства, динамично осваивает всё новые позиции на современном художественном рынке.

Почти вся история становления и развития шелкографии – первоначально как прикладной техники, а в дальнейшем – в качестве одной из разновидностей графического искусства была процессом роста её потенциала и признания. Если до середины XX века шелкография практически не воспринималась как предмет собирательского интереса, то сегодня на рынке произведений

искусства она занимает достойное место в числе других видов авторской графики.

Наибольшее распространение как вид печатной графики, востребованный коллекционерами и обывателями, шелкография впервые получила в США, с её развитой системой торговли искусством. Напомним, что на сегодня, репродукции и оригинальные эстампы по разным оценкам, занимают от 60 до 77 процентов мирового арт-рынка. Это весомое место, отводимое печатной графике, и в частности шелкографии, в общем обороте художественных произведений было бы вполне естественно объяснить её стремительно растущей популярностью у современных художников, посетителей выставок и владельцев галерей.

Популярность, а вместе с тем и сопряжённая с ней мода – достаточно мощные механизмы стимуляции как спроса, так и предложения на рынке вообще и на художественном – в частности, делающая шелкографские произведения привлекательными как для разовых покупателей (в наибольшей степени), так и для значительных частных коллекционеров, и для кураторов крупных музейных собраний.

Для создания большей полноты в понимании рассматриваемого вопроса, приведём некоторые фактические сведения по динамике продаж шелкографий за последние 20-25 лет².

Примерно до середины восьмидесятых годов прошлого века, шелкографские эстампы практически не фигурировали как объект купли-продажи на крупных американских и европейских аукционах. Редкие исключения составляли единичные экземпляры работ знаменитых художников.

В 1988 году экземпляр (49/60), упоминавшейся нами ранее, пошуарной композиции Хуана Миро – *Женщина и собака под луной* (1935) выставлялся на торгах Sotheby's (№ 3015)³ с ценой \$ 6000-8000 (цена продажи не известна). В этом же году, сериграфия официального основоположника авторской шелкографии Гая Маккоя – *Синие птицы* (1949), по несравнимо более низкой цене, предлагалась к покупке на аукционе Christie's (№ 273⁴. Estimate \$ 150-250).

На шелкографские эстампы 1930-50-х годов других американских авторов, в восьмидесятые годы XX века изредка появлявшихся на крупных аукционах, так же назначали сравнительно невысокую стартовую цену.

Так, в 1987 году на Christie's подборка из пяти цветных, подписных сериграфий 1940-х годов трёх художников была оценена в \$ 300-400 (№ 70⁵. Max A. Cohn (3), Alvera Seckor, Harry Shokler). Исключением из этого правила становились лишь особо редкие шелкографские листы, такие как – *Низкие горы* (1939), до сих пор популярного (имеется в виду всё его творческое наследие в целом) в США живописца Стюарта Девиса – Christie's, 1982 (№ 147⁶. Estimate \$ 2000-2200).

Правда, за последние 10-15 лет суммы, запрашиваемые за работы Маккоя как, впрочем, и за шелкографские эстампы других авторов 1930-50-х годов, значительно выросли. В 2005-2006 годах на Интернет-сайтах американских галерей цена на его печатные листы колебалась в районе \$ 400-800. Пока, как

ни странно, в этом же диапазоне предлагаются работы и других авторов (вероятно, одна из причин – очень обширное и, по-прежнему, не каталогизированное наследие художника).

При этом в области авторского шелкографского принта есть и свои лидеры. Приблизительно, с конца восьмидесятых – начала девяностых годов XX века на торгах Christie's довольно часто появляются шелкографские эстампы Бен Шана: *Патерсон* (№ 238⁷. Estimate \$ 1200-1500); *Кошачья колыбельная* (№ 317⁸. Estimate \$ 800-1200); *Мой дом* (1956) – продан за 825 \$ (№ 55⁹. Estimate \$ 800-1200) и другие. Весьма многочисленные по тиражу и пользующиеся покупательским спросом работы.

Среди художников, более старшего поколения, своеобразным лидером продаж в этот период являлся, пожалуй, Йозеф Алберс. В 1992 году его шелкографская серия – *Никогда прежде*¹⁰ (1976), отпечатанная и подписанная художником незадолго до своей смерти, была продана за \$ 9350 (№ 75. Estimate \$ 3000-4000¹¹), что составило самую высокую цену продажи на данных торгах.

Периодически появляются на аукционах сериграфии Адольфа Готлиба. На Christie's 1992 года, за \$ 1210 каждый (по верхней запрашиваемой планке) были проданы два его листа. Датированные 1967 годом – *Арабеск* (№ 109. 27/75. Estimate \$ 900-1200) и *Красная основа с зеленым всплеском* (№ 110. 27/75. Estimate \$ 900-1200¹²). При этом на тех же торгах за \$ 770 (несколько ниже стартовой цены) был куплен – *Синий велосипед* (№ 8. 1979. `AP 13/50 (Ed. 300 + AP). Estimate \$ 800-1200) Вила Барнета.

Стабильно высокие изначальные цены устанавливаются на шелкографские листы поп-художников, которые, впрочем, порой продаются ниже установленной планки. К примеру, в том же 1992 году выставлялись две композиции Джима Дина – *Шило*, из известной папки *11 поп-художников* том I (№ 93. 1965. AP [Ed. 200 + 50]. Estimate \$ 1500-2000) и *Стена* (№ 94. 1967. 14/120 [Ed. 120]. Estimate \$ 300-400). Но, если первая вещь ушла за \$ 1540, то вторая только за \$ 286¹³.

Несколько дороже были куплены шелкографии классиков направления¹⁴: Роберта Индианы – *Тюльпан; Зинна; и выше от сада любви* (№ 133. 1985. 57/125 [Ed. 125]. Estimate \$ 3000-3500), продана за 3080 \$; Роя Лихтенштейна – *Составление форм* (№ 151. 1985. 57/125 [Ed. 125]. Estimate \$ 1500-2500), продана за \$ 3520; Роберта Раушенберга – *Эликсир IX* (№ 184. 1981. 80/85 [Ed. 85]. Estimate \$ 1000 – 1500), продана за \$ 1540; Джеймса Розенквиста – *Где-нибудь освещать* (№ 192. 1966. 42/225 [Ed. 225]. Estimate \$ 500-700), продана за \$ 1210; Энди Уорхола – *Goethe* (№ 242. 1982. 3/5 [Ed. 100 + 22 AP]. Estimate \$ 4500-5500), продана за \$ 7150; *Мэрлин Монро* (№ 240. 1967. 120/250 [Ed. 250]. Estimate \$ 6000-8000), продана за \$ 5280.

Кроме отдельных эстампов, довольно часто появляются на американских аукционах поп-арт портфолио, среди которых наибольшим интересом пользуются издания шестидесятых годов. Многие из них, входившие в обширную коллекцию Энди Уорхола, выставлялись на нью-йоркских торгах Sotheby's 1988 года. В том числе: *Десять работ + Десять живописцев* (1964), *11 поп-художников* том I (1965), *11 поп-художников* том III (1965), *Семь*

объектов в коробке (1966) и *Десять от Лео Кастелли* (1968). Соответственно: № 3034. Estimate \$ 3000-4000; № 3036. Estimate \$ 2000-2500; № 3037. Estimate \$ 10000-15000; № 3038. Estimate \$ 3000-4000; № 3039. Estimate \$ 8000-10000 (Sotheby's, 1988¹⁵).

Там же было представлено портфолио – *Мимолетные присутствия* (1973), включая шесть цветных шелкографий, участника группы «Art Informel» Жана Дюбюффе (№ 2967. 100/120 [Ed. 120]. Estimate \$ 8000-9000).

Абстрактные шелкографии другого участника этой группы – французского живописца Пьера Сулажа, на современных европейских аукционах, при значительно более низкой стартовой цене, предлагаются к продаже довольно редко. Один из последних известных нам случаев, например, на электронных торгах 2005 года (№ 373¹⁶. Untitled. N/d. Silkscreen printed in black and blue, signed and inscribed *E. A. in pencil, an artist's proof aside from the edition.* Estimate £ 500-700). Но, зато, пользуются неизменным спросом.

На эстампы менее известных и, так сказать, более простых художников, существует совсем другой порядок цифр, который почти не зависит от поправки на географию. Допустим, жительница штата Нью-Йорк Дороти Маркерт довольно удачно продаёт шелкографии через личный сайт в Интернете, назначая цену от \$ 45 до \$ 100. Аналогичным образом, как, впрочем, и многие другие, поступает со своими пейзажами и натюрмортами исландский график Дон Рассел (Donn Russell).

При этом с течением времени и востребованность, и интерес к шелкографии неизменно возрастают. Понимание того, что стоит за этой популярностью, является весьма существенным.

Примечания

¹ Цит. по: Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от Э к Ъ и обратно). – СПб.: Левша, 2000 – С. 135.

² Подробнее см.: Парыгин А.Б. Шелкография на современном художественном рынке// Ученые записки факультета искусств СПб ГУП. – СПб.: СПб ГУП, 2001. – С. 36-42.

³ Americana and European and American paintings, drawings and prints (The Andy Warhol collection)// Sotheby's. – New-York. – April 29-30, 1988.

⁴ American and European prints// Christie's. – New-York. – January 22, 1988.

⁵ American and European prints// Christie's. – New-York. – March 4, 1987.

⁶ American and European prints// Christie's. – New-York. – March 24, 1982.

⁷ American and European prints// Christie's. – New-York. – March 4, 1987.

⁸ American and European prints// Christie's. – New-York. – January 22, 1988.

⁹ American prints 1900 - 1990// Christie's. – New-York. – September 19, 1992.

¹⁰ 32/46. 1976. New Bedford, Tyler graphics. The set of twelve screenprints in colors.

¹¹ American prints 1900 - 1990// Christie's. – New-York. – September 19, 1992.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Americana and European and American paintings, drawings and prints// Sotheby's. – New-York. – April 29-30, 1988.

¹⁶ Modern & Contemporary Prints// Bloomsburyauctions. – Sale № 508. – 2005.

ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРАКТИВНОЙ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ ГОРОДА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Факт, что современное искусство вышло за пределы традиционно отводимого ему места в музеях, художественных галереях и коллекциях, давно уже стал общепризнанным. Оно решительно перешагнуло границу, которая отделяла его в прошлом от жизни улиц и городских пространств, поначалу, трансформируясь в разнообразные жанры городских художественных объектов, от монументально-декоративных до станковых. Такие объекты классифицируют на функциональную – «светящуюся» скульптуру, пластические формы инженерных коммуникаций, опорные и разделительные стенки, фонтаны и бассейны, городскую мебель, игровую скульптуру. Сюда же отнесли геопластику, ландшафтную и городскую скульптуру малых форм¹. Со второй половины XX века это искусство, получившее определение art-public, начинает активно участвовать в организации архитектурно-художественной среды города, акцентируя её композиционно-пространственные, образные и социально-психологические аспекты.

Конкретным периодом проникновения искусства в сферу общественной жизни стал конец 50-х/60-е годы XX в., когда произошло сближение искусства с массовой культурой. Время, которое, безусловно, можно назвать и становлением культуры городских пространств, наполнение городского пространства совокупностью зрительных образов, воспринимаемых как «изображения», как картины, необходимые этой среде. Стоит упомянуть примеры творчески-синтетического содружества эпохи модернизма, с которой связаны такие важные общественные сооружения, как здания Юнеско в Париже и ООН в США. Путем заказа произведений у наиболее известных художников и включением их работ в общий художественный ансамбль по принципу свободных сопоставлений архитектуры и скульптуры, таких, как Х.Миро, Ч.Мур, появилась возможность влиять на организацию пространства средствами пластического искусства. Кроме того, скульптура, в ее расширенном понимании, начала включать зрителя в контекст собственного пространства, собственной «территории влияния». Этот процесс разрушил четкие границы между художественными дисциплинами, так как скульптура начала приобретать черты, свойственные архитектуре – формировать пространство, составляющие единое целое с персональным пространством зрителя»².

Искусство великих скульпторов-монументалистов XX века развивалось под знаком утверждения сущности и содержательности пластического начала, выявления собственной логики пластической формы и богатой содержательности пластического языка. Однако, еще в начале XX века, поиск нового визуального языка трехмерного искусства привел к трансформации представления о формообразовании. Достижения художников авангардистов

1910-1920 годов легли в основу философского концептуализма, отрицавшего «возможность субъективного художественного высказывания, творчества от первого лица...»³ и повлиявшего на отношение к форме последней трети XX века. Одновременно, постмодернизм окончательно обозначил среду объектом композиции: среда сохраняет прошлое и демонстрирует настоящее. О.И.Генисаретский, рассматривая явления дизайна и среды, отмечает две меры, которыми обладает средовое поведение: уместность, т.е. способность действовать сообразно предметному значению ситуации, и своевременность, т.е. способность действовать сообразно ее временному значению⁴.

Среда становится новым пространством для размышления художников, ставит новые задачи и предоставляет безграничные возможности для реализации их замыслов.

Начав с изобретения нового образно-визуального языка, художники и дизайнеры подошли к созданию пространственных объектов непосредственно взаимосвязанных со средой и организацией архитектурно-художественного пространства, пытаясь решить некоторые актуальные проблемы городской среды, обозначенные В.Л.Глазычевым как замкнутость, неоднородность, плотность, насыщенность, сомасштабность⁵. Если прежде, проблемы синтеза искусства и архитектуры решались в пределах отдельных сооружений и чаще всего существовали вне средового контекста, то отныне, именно арт-объекты призваны моделировать современную средовую ситуацию и определять знаковость места.

Появление поп-арта и других авангардных направлений рубежа 1960-1970 годов оказало существенное влияние на публичное искусство, которое теперь ориентируется на восприятие широкой публики и завоевывает статус самостоятельных объектов. Среди них особенно выделяются работы художников кинетистов, в основе которых заложены идеи движения формы. Складываются новые жанры современного средового искусства – хеппенинги, городские перформансы и т.п., представляющие временные художественные событийные акции. Они являли собой как формулы действия, в котором зритель может стать участником художественного творчества, так и формулы состояния, цель которых – завоевание пространства (инсталляции).

С недавних пор искусство находит все новые и новые возможности участия в жизни города, обусловленные и порождаемые его современными особенностями, приобретая новые качества и становясь определенными знаками времени. Это те же синтетические арт-объекты, несущие в себе определенный интеллектуальный замысел, но уже осуществленные современными техническими средствами. Так, к традиционным видам искусства живописи, графики, скульптуры присоединяется дизайн.

Постепенная трансформация этого направления привела к оригинальности использования средств техники, порождая виртуозность формы, превращая арт-объекты в некие объекты арт-дизайна, декларирующего свойства интерактивного искусства, ибо, сочетая в себе концептуальность выражения и обязательную функцию, эти произведения обретают возможность особого эмоционального воздействия на зрителя, а дизайн, как никакой другой

вид искусства сегодня, позволяет связывать предметно-пространственную среду с актуальной философией данной эпохи.

Объекты арт-дизайна, возникшие одновременно с проблемой осознания среды, становятся важными элементами освоения пространства. Обладая возможностями влияния на среду, неся в себе задачи её обогащения, соединяя одновременно художественные качества и ярко выраженную функцию, облеченную в острую выразительную форму, и они также могут быть мобильными, трансформируемыми, интерактивными и т.д. В словаре-справочнике под редакцией Г.Б.Минервина термин «арт-дизайн» определен как одно из направлений развития современного дизайна, в котором отсутствуют различия между функциональным проектированием, составляющим основу профессионального дизайна, и чистым, высоким искусством⁶.

Грандиозность замыслов стала определяющим знаком движения арт-дизайна. Об этом свидетельствует еще одно новое свойство этого вида средового искусства, которое сближает его с архитектурой: возможность активного освоения зрителем внутреннего пространства объекта, который часто выступает в традиционном исполнении, например, работы Ричарда Сера, это не только абстрактные композиции, дополняющие пространство своим масштабом, но и наполняющие это пространство новым смыслом. Художников, занимающихся такими объектами, скорее можно отнести к дизайнерам, чем к скульпторам и архитекторам. Именно поэтому объекты арт-дизайна стали приобретать не только необычные формы, но и новые достижения высоких технологий: лазерный свет, эффекты проецирования, компьютерную графику, кинетику. Это позволяет их тиражировать и повторять объекты арт-дизайна, что расширяет границы общественного искусства, масштабы его общественной значимости.

Зачастую, в своем стремлении к эксперименту и поиску, арт-дизайн противопоставляет себя традиционному предназначению искусства – отражать действительность. Вслед за Марселем Дюшаном, первым, кто показал обществу общепризнанные предметы «новым взглядом», (арт-дизайн, словно воплощает дерзкие мечтания пионеров авангардного искусства о переустройстве мира) был Жан Тенгли. Он еще в 1970 годы конструировал сложные движущиеся скульптуры – механизмы, в которых иронически интерпретировал реалии современной жизни, а Христо Явашева, художник рубежа XX и XXI веков, упаковал Рейхстаг, Новый мост в Париже, фонтан и старинные здания в Сполето, концентрируя на себе внимание, отнимая уникальность и индивидуальность исторических зданий, «упаковка» как бы дискредитирует их культурную ценность, замещая её собственной эстетической значимостью. Аниш Капур, минималистический художник из Индии, прославился тем, что создал в проекте «Ворота-облако» удивительные обтекаемые формы странных изваяний, завораживающие объемы которых подобны текучим часам Сальвадора Дали. В световых объектах в центральной части Роттердама в Нидерландах, архитектор Адриан Гец особенно остро сочетал дизайн с организацией предметного насыщения пространства. Там, на

театральной площади установлены фонари трансформеры, больше похожие по форме и размерам на строительные краны морского порта, выполненные из металла, они стали доминантой площади и знаковыми объектами. Утрированные арт-формы стали скорее объектами арт-дизайна, превышая высотную линию окружающей скучной застройки, они организовали сценическое пространство. Примером решения городской площади можно так же назвать «Синий ковер» Хетервик студии в Великобритании в 2002 г. Здесь темой для идей послужила сама поверхность площади, выполненная из плит переработанного бутылочного стекла с добавлением смолы. В некоторых местах поверхность искажается и выворачивается, формируя скамьи и места для фонарей и деревьев. Часто используется прием, когда за основу берется и акцентируется та часть городского пространства, которая всегда была наиболее однотипна, а используемому материалу придаются совершенно новые или обманные свойства, как например, использование стекла на поверхности газона, создающее эффект водной глади; это обусловлено необходимостью освещения помещений, находящихся под землей. Есть другой пример, который больше рассчитан на концептуальный подход, когда на месте разрушенного дома выкладываются другим цветом форма его фундамента, как памятник тому, чего нет. Он едва заметен зрителю, т.к. такой подход рассчитан на некую удаленность от самого места. Но это пример скорее ландшафтного решения городского пространства. Еще пару десятилетий назад, не замаскированная форма сама была объектом декора самой себя и не нуждалась в дополнительных излишествах. Но теперь, простой скелет формы уже не интересен, ее минимализм известен и не вызывает никаких эмоций. Дизайнерам и архитекторам приходится находить новые варианты золотой середины. Так, сугубо функциональные объекты, как вентиляционные каналы, блоки, трубы, возникающие в незапланированных местах, трансформируются в объекты городского искусства, которые и есть объекты арт-дизайна. Так, необходимость подземной вентиляции дала возможность создания еще одного такого объекта студией Хетервик, который появился в Лондоне недалеко от собора Сант Пауля. Форма вентиляей – это свернутый лист формата А4 и увеличенный с трехэтажный дом. Каждая башня сварена из треугольников и так закручена, что не требует никакого дополнительного укрепления.

Тенденция последней четверти XX века «стремится переключить внимание зрителя на смысл, на значение изображенного или представленного. Вводимое современными искусствоведами вслед за художниками, противопоставление “концептуальное-пластическое”, указывает на то, что сторонники рассматриваемого направления уже не делают главным содержанием художественного произведения пластическую выразительность, архитектурную слаженность элементов формы»⁷, а рассматривают все свойства воедино.

По словам одного американского художника, основоположника концептуального искусства Дж.Кошута XX столетие вступает в период, который может быть назван концом философии и началом искусства, но искусства, понятого принципиально нетрадиционно.

В чем же заключается сходство и что различает прошлое конца 1950-1960 годов и современные поиски? В.С.Турчин обозначил это так: «Исчезает мифологизация действительности, т.к. поп-арт создавал свою легенду... Где было “сотрудничество” материала и образа, остались одни материалы, правда, обработанные с невиданным ранее именно дизайнерским подходом»⁸.

Подводя итог, можно сказать, что центральным приемом организации архитектурно-художественной среды города конца XX начала XXI веков стала интеграция функциональных, концептуальных и технологических концепций, основанных на своеобразном симбиозе прошлых и современных авангардных поисков пространственных видов искусства, оригинальности использования средств техники, декларации современных художественных тенденций, не вписывающихся в традиционные формы общественного искусства. Отмечается условность, иллюзорность создаваемого пространства и самих художественных объектов, в которых свойства дизайна становятся преобладающими. В.А.Гаврилов в своей работе «Пластические новации в скульптуре XX века» особенно отмечает, что особенностью рубежа эпох становится «скульптура-дизайн», которая занимает все более и более видное и значимое место в современном культурном пространстве⁹.

Трактовка архитектурно-художественной городской среды второй половины XX века неизбежно связано с философией эпохи постмодернизма, её можно охарактеризовать и как интертекстуальную, не имеющую универсального языка, но являющуюся выражением чувственной энергии, ориентированной на элитарную и массовую культуру одновременно.

Нивелирование личности художника способствует тому, что объекты искусства стали больше принадлежать пространству и зрителю, чем их создателю. Роль зрителя, таким образом, становится одной из главных составляющих современного архитектурно-художественного процесса, главной целью которого является вовлечение этого зрителя в творческий диалог взаимодействия объекта искусства и среды.

Тем самым, современная архитектурно-художественная концепция стремится к воплощению принципа интерактивности, в котором роль посредника между зрителем и средой призваны сыграть объекты арт-дизайна, ставшие концентратом инновационной репрезентативности формы и содержания.

Примечания

¹ Сперанская В.С. Скульптура в современной городской среде: роль, место, форма. Авт.-дисс...- Спб.:1993

² Котломанов А.О. Скульптура Великобритании 1945-2000гг. проблемы теории и практики пластических концепций. Дисс...- Спб.: 2006. –с.71-72

³ Коптель Н.В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ. Авт.-дисс...-Саратов.:2007. –с. 1-17

⁴ Генисаретский О.И. Проектная культура и концептуализм. Теоретические проблемы дизайна/ Техническая эстетика ВНИИТЭ, 1987

⁵ Глазычев В.Л. Поэтика городской среды. Эстетическая выразительность города – М.: Наука, 1986

- ⁶ Минервин Г.Б. Иллюстрированный словарь-справочник –М.: Архитектура-С, 2004. -208с.
- ⁷ Адашкина Н.Л. Об особенностях современного подхода к художественным вопросам формообразования в пространственных искусствах и дизайне. Соотношение концептуального и пластического/Техническая эстетика //ВНИИТЭ, 1979, № 20 –с.94-106
- ⁸ Турчин В.С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем – М.: Прогресс-традиция, 2003. – с.504
- ⁹ Гаврилов В.А. Пластические новации в скульптуре XX века. Авт.-дисс...-М.: РГБ. 2005



**ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА,
ЦЕРКОВНО-ПРИХОДСКОЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТИ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЕПАРХИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX - НАЧАЛА XX ВВ.
ПО МАТЕРИАЛАМ РГИА И ЦГИА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

Изучая историю Санкт-Петербургской епархии второй половины XIX – начала XX века, приходской жизни, строительства церквей добротными жертвователями обращаешься к документам разных ведомств и учреждений.

Безусловно, строить работу приходилось на основе архивных материалов Петербурга, находящихся, прежде всего, в Российском Государственном историческом архиве, где хранятся богатейшие фонды Синода и его подразделений, Техническо-строительного комитета Хозяйственного Управления Синода, Министерства внутренних дел, Александро-Невской лавры, военного и придворного протопресвитеров, Академии Художеств, разных министерств, ведомств и учреждений, содержащие не опубликованную прежде информацию о столичных епархиальных храмах.

Российский Государственный исторический архив в Санкт-Петербурге содержит уникальные материалы, касающиеся Ведомства Православного исповедания, Канцелярии Обер-Прокурора Св. Синода, Хозяйственного Управления Св. Синода, его подразделений.

Для раскрытия темы могут привлекаться следующие фонды:

Ф.796 – Канцелярия Синода;

Ф.797 – Канцелярия Обер-Прокурора Синода;

Ф.833 – Священный Собор Православной Российской Церкви (15.08 – 09.12.1917);

Ф.831 – Канцелярия Патриарха Тихона и Св. Синода (1917-1925 гг.).

Ф.804 – Присутствие по делам православного духовенства (1862-1882 гг.);

Ф.799 – Хозяйственное управление, хозяйственный комитет;

Ф.805 – Канцелярия заведующего придворным духовенством;

Ф.814 – Архив и библиотека Синода;

Ф.834 – Рукописи Синода (XVI-начало XX вв). Коллекция.

Ф.835. Строительные планы и фотографии Синода (коллекция);

Ф817 – Комиссия о построении Казанского собора (1800 – 1827 гг.);

Ф812 – Прибалтийское православное братство Христа Спасителя и Покрова Божьей Матери (1869-1917). Гольдинское православное покровское братство (1869-1881 гг.);

Ф.754 – Комитет по сооружении нового храма во имя св. Троицы в Петербурге (1913-1917 гг.)

Так, например, фонд Канцелярии Синода - 796 (РГИА) по содержанию документальных материалов представляет следующую структуру:

Структурная часть.	Содержание документальных материалов.
--------------------	---------------------------------------

1 отделение , 1 стол.	Дела о награждении священно-церковно-служителей.
1 отделение, 2 стол.	Дела о духовных учебных заведениях, учреждений, преобразований и личном составе.
1 отделение, 2 стол.	Дела о назначении, перемещении и увольнении епархиальных архиереев и священно-церковно-служителей.
1 отделение, 3 стол; 1 отделение, 4 стол.	Дела о назначении пенсий и пособий священно-церковно-служителям и их семьям.
2 отделение, 1 стол.	Дела об утверждении смет духовного ведомства; о постройке и ремонте церквей и зданий духовного ведомства; о пособиях церквам и монастырям; о церковных школах.
2 отделение, 2 стол.	Дела об утверждении и закрытии епархий, архиерейских кафедр, монастырей, общин и церковных приходов; о постройке и ремонте церквей.
3 отделение, 1 стол.	Дела о завещанных и приобретенных недвижимых имениях; о продаже и отчуждении недвижимых имений.
3 отделение, 2 стол.	Дела о сектантах и миссионерской деятельности среди них; о богослужениях и богослужебных книгах; об установлении праздников и крестных ходов; об открытии мощей. Вероисповедные дела по другим христианским вероисповеданиям.
4 отделение, 1 стол.	Дела о расторжении браков в связи с нарушением супружеской верности и с ссылкой одного из супругов в Сибирь.
4 отделение, 2 стол.	Дела о расторжении браков в связи с безвестным отсутствием и неспособностью одного из супругов к брачной жизни; о разрешении вступать в брак в отдаленных степенях родства, о многобрачии; о выдаче метрических свидетельств.
5 отделение, 1 стол.	Дела о преступлениях и проступках священно-церковно-служителей, связанных с должностью и поведением; о присуждении к запрещению священнослужения и лишению сана и монашества, о богохульстве и кощунстве; о церковной эпитимии; о пожарах и кражах в церквах.
6 отделение, 1 стол.	Дела о заграничных церквах и имуществе их, о заграничном духовенстве, о миссиях и миссионерах в России и за границей; о выдаче милостинных дач, о духовной цензуре. Вероисповедные дела по нехристианским вероисповеданиям.
6 отделение, 2 стол.	Дела об отдаче в аренду земель и оброчных статей; о лесном хозяйстве; о наделении архиерейских домов,

	монастырей и церквей землями, о спорах между духовными лицами из-за права пользования церковной собственностью, о духовных завещаниях в пользу монастырей и церквей; о кладбищах.
Экспедиция.	Дела о служащих Канцелярии Синода.

Отдельно в РГИА представлен фонд 789 Академии Художеств, тем более что многие ее служащие и студенты не только выполняли заказы Церкви, но и являлись активными членами церковных обществ.

Посмотрим опись № 11 за 1880-1882 гг. Могут заинтересовать как личные дела академистов, так и дела, касающиеся непосредственного участия их в деле церковного благолепия. Например, за 1881 год – это дело № 235 «Об изготовлении мозаикою образа Св. Евангелиста Матфея в куполе Исаакиевского собора», или за 1883 год - № 39 «Об устройстве в Академии Художеств Публичных чтений с туманными картинами о «Церковном зодчестве в России и «О мимике и физиономии»; За 1884 год – дело архитектора-художника строителя многих храмов – Грима Германа Давидовича (дело № 78) или за 1885 год – Кондакова Никодима Павловича (дело № 53), или Райляна Фомы Родионовича (дело № 133, а также Косякова Василия Антоновича (дело № 146 и его брата – Косякова Георгия Антоновича (дело № 128) и мн. др.

Посмотрим личное дело № 95 (Ф.789., Оп.11) Харламова Николая Николаевича», из которого узнаем, что он до поступления в Академию «... закончил 4 курса Владимирской Духовной Семинарии. В Академии с 1883 г. 30 января 1910 г. Собрание Академии удостоило его звания академика.

Информативны и биографические данные:

Л.68

«...сын священника, родился 6 февраля 1863 г. в селе Веретеве, Ковровского уезда, Владимирской г. по окончании курса Владимирского духовного училища 1874-1878 г. и Владимирской Духовной Семинарии 1878-1882 г. поступил в 1883 году в Императорскую Академию Художеств по живописи исторической. По окончании научных курсов и художественных классов, за этюд в портретном классе удостоен золотой медали имени Лебрена. В 1889 г. был допущен к конкурсу на малую золотую медаль и за программу «Ангел выводит Апостола Петра из темницы», таковою удостоен. 1890 г. был допущен к конкурсу на большую золотую медаль, но за программу «Снятие с креста» ни большой золотой медали, ни звания, соответствовавшего одной, советом Академии удостоен не был. Окончил образование в Академии в 1890 г. званием классного художника 2 степени, присужденным за программу «Ангел...». В 1891 г. отбывал воинскую повинность в г. Владимире, где исполнил несколько портретов. (до 10). В следующем 1892 г. занял место заведывающего и учителя в школе иконописания, состоявшей при министерском 2-х классном училище в селе Холуе, Владимирской губернии, где вел дело преподавания рисования и иконописания до 1901 г. в это время писал исключительно иконы и картины религиозного содержания на стенах храмов. Его мастерская исполнила до 3 000

икон, из которых многие исполнил он лично, многие по его эскизам, а другие, написанные его учениками, справлялись им. В числе этого количества икон исполнено им лично и по эскизам учениками несколько цельных иконостасов: в Тихвинской церкви сел. Холуя, в Предтеченской ц. г. Кунгура – три иконостаса, в Белевском духовном училище, в г. Тифлисе, в сел. Онуфриевском, Костромской губернии, в ц. Русского Посольства в Вене (неполный иконостас) и др. из стеновых росписей осуществлялись: роспись ц. Св. Николая Чудотворца в селе Тейкове, Владимирской губернии Шуйского уезда (им лично здесь исполнен весь потолок с днями творения и несколько ветхозаветных праотцев). В 1896 г. был приглашен принять участие в конкурсе по росписи главного купола в храме Воскресения Христова в Санкт-Петербурге. Кроме «Пантократора», исполненного по конкурсному эскизу, туда же написаны картоны для мозаик четырех малых куполов, четырех сомкнутых сводов под барабанами малых куполов, четырех евангелистов в больших парусах, четырех картонов между евангелистами, евхаристии в главном алтаре, алтарного свода и простенков между окнами в главном алтаре и др. В 1900 г. приглашен был участвовать в росписи Варшавского собора Св. Александра Невского, где ...исполнил пять куполов, 20 парусов (4 евангелиста и херувимы), фриз (3-й ярус картин с изображением 44 апостолов и др. св.), восточную стену с изображением «Тайной вечери», «Благовещения» и орнаментальных панно, и 4-х картин между евангелистами».

Ценная информация. И так по каждому художнику часто представляется список его работ.

Ф.789., Оп.14., Д.132. содержится личное дело Горностаева Алексея Максимовича, из которого становится известно, что 27 сентября 1849 г. его возвели в звание профессора архитектуры (за проект великокняжеского дворца). Далее следует послужной список архитектора:

л.18

формулярный список

о службе

архитектора МВД надворного советника Горностаева.

Составлен марта 1861 г.

Надворный советник Алексей Максимович Горностаев архитектор МВД, 52 лет, Православного исповедания, кавалер орденов Св. Анны 2 степени, Св. Станислава 2 степени и императорской короны в службу вступил с разрешения Правительствующего Сената в Ардатовское уездное управление питейного сбора копиистом 1823 г. В мае 1827 г. произведен в подканцеляристы, затем в канцеляристы. Перемещен в Арзамасское уездное Правление Питейного сбора...

Имеет медали: золотую за возобновление Зимнего дворца и ... бронзовую на Андреевской ленте в память минувшей войны 1853-1856 гг.

1 февраля 1829 г. определен в ведомство Царскосельского Дворцового Правления Архитекторским учеником в Ведомство Строительной Комиссии по высочайшему повелению при Кабинете Его Величества учрежденной,

Архитекторским Помощником, по строению Михайловского театра... (2 июня 1831 г.)

по высочайшему Повелению пожаловано в награждение единовременно 1000 ассигнаций.(21 апреля 1834 г.)... уволен из комиссии 31 июля...

за присланные им из Рима Государю Императору рисунки Всемиловейше награжден единовременно выдачей из Кабинета Его Императорского Двора 200 червонцев (придворный, великосветский характер художественной деятельности).

2 октября 1838 г. возведен в звание академика архитектуры Императорской Академией Художеств. Определен вновь на службу в Строительную Комиссию Зимнего Дворца младшим архитектором. За усердную службу по ведомству сей Комиссии награжден чином Коллежского Ассессора, годовым окладом жалованья 4 000 р. Асс. И золотой медалью в память возобновления Зимнего Дворца, установленную для ношения в петлице на голубой ленте. (26 марта 1839 г.) За окончание работ по возобновлению Зимнего Дворца, уволен из Ведомства Строительной Комиссии.(30 апреля 1840 г.)

согласно прошению определен архитектором МВД. (5 марта 1843 г.)

1 января 1845 г. определен в Капитул орденов архитектором, с оставлением на службе при МВД.

Предписанием Министра ВД, поручено произвести подробное освидетельствование Екатерингофского городского строения...

12 июня 1847 г. назначен во временную Комиссию Высочайше учрежденную для устройства зданий Римско-Католической Духовной Коллегии производителем работ, где состоял вплоть до закрытия оной 5 декабря 1850 г.

в 1849 г. Императорской Академией Художеств возведен в звание профессора архитектуры 2 ст., избран в надворные советники.

Скончался 16 декабря 1862 г.

Л.41

Об участии профессора Горностаева

В построении церкви в Гельсингфорсе

В 1859 г. Генерал-Губернатор Финляндии Генерал-Адъютант Граф Берг пригласил профессора Императорской Академии Художеств Горностаева сделать проект православной церкви для постройки в Гельсингфорсе.

Вследствие сего Горностаев сделал следующее: Съездил в Гельсингфорс, осмотрел местность, и сделал несколько эскизов предполагаемой церкви, согласно словесным указаниям графа Берга. По избранному графом Бергом эскизу составлен подробный проект, представленный Государю Императору и удостоившийся Высочайшего утверждения.

По утверждении проекта Горностаев сделал с него, по желанию гр. Берга, копию и снова съездил в Гельсингфорс для собрания более подробных сведений, необходимых для составления практических чертежей и сметы. Сохранившаяся в бумагах Горностаева обширная переписка с гр. Бергом доказывает каких трудов стоило составление первоначального проекта...

Кроме общих рисунков Горностаев (с учениками) сделал еще и детальные всех архитектурных частей церкви, как снаружи, так и внутри, в натуральную их величину...

Л. 43

«Средства церкви скудны. Факт этот весьма может быть достоверен и достоин полного внимания того, кто обязан заботиться о постройке ; но неужели, вместо того, чтобы для исполнения церковной суммы искать источников безукоризненных следует отнимать у художника вознаграждение честно им заработанное и официальным актом ему признанное? Проект церкви в Гельсингфорсе нельзя причислять к таким проектам, которых достоинства могут оцениваемы в Строительной Комиссии. Пусть бы Совет Императорской Академии Художеств рассмотрел бы труд Горностаева и определил чего он стоит. Пред беспристрастным судом Академии замолкла бы всякая неумеренная претензия художника.

Эта грустная записка изображает один из множества примеров торжества силы, не боящейся наказания, над бессилием, не могущим поднять голоса для своей защиты; но этой записки нельзя не заключить выражения тех убеждений, которые покойный Горностаев, в последние минуты своей жизни, сохранил в деле Гельсингфорской церкви. к личности Генерала от инфантерии Барона Рокасовского покойный питал неизменное уважение, вследствие той несокрушимой репутации, которую этот государственный сановник успел стяжать в России прежнюю своей долговременной деятельностью на поприще службы. Имя Барона Рокасовского известно каждому просвещенному русскому.

Л.44

Но есть личности скрытые во мраке канцелярской сферы и действующие сильно, но не от своего имени. Стремясь к цели, указанной высшими властями, они не останавливаются в выборе средств и, чтобы показать свое усердие, даже готовы на несправедливость. Так, по убеждению Горностаева, было и в настоящем случае. Желая угодить начальству и увеличить сумму на постройку церкви чиновники не затруднились лишить художника честно заработанных им денег и представили генералу от инфантерии б. Рокасовскому дело в таком виде, что справедливость осталась замаскированной и насилие свершилось. Есть ли какая-нибудь вероятность, чтобы на крохи, отнятые у художника церковь могла быть достроена, если для этого действительно нет достаточной суммы. Комиссия, определяя вознаграждение Горностаеву, имела ввиду уже средства, ассигнованные на строение и определение свое сообщила Горностаеву в официальной бумаге. Почему же она теперь стала находить средства эти недостаточными и, признавая удобным и справедливым лишить Горностаева условленного вознаграждения, не обратилась к нему непосредственно и прибегла к силе?

Низшие деятели в построении православной церкви в Гельсингфорсе искали отнять у Горностаева не только материальное вознаграждение, но даже и честь авторства:...в августе месяце в ...русских газетах было напечатано известие о

торжестве закладки церкви и автором модели, выставленной на площади, назван был Г. Варнек, а о Горностаеве и не упомянуто ни слова.

Л.49

Покойный Профессор Императорской Академии Художеств Горностаев посвятил художественную деятельность свою преимущественно постройке церквей. Такое направление его таланта, вызванное теми побуждениями его, которые не зависят от воли человека и влагаются в душу его незримой десницей Всевышнего – ввело его в круг людей благочестивых, пекущихся о благолепии храмов Божиих и не помышляющих о тленных благах мира сего. Круг этот состоял преимущественно из монашествующих, которые доставляли ему самые значительные работы, но не могли конечно давать щедрого вознаграждения: ограниченность монастырских средств известна всем.

По проектам Горностаева построены и теперь еще продолжают строиться следующие церкви:

На Валаамских островах – 3 церкви

В Сергиевской пустыне – 3

По одной церкви:

На подворье Троицко-Сергиевой Лавры, в Пинском Успенском монастыре, в Николаевском монастыре в Старой Ладобе, на Кавказе, в имении Потескиной Святые Горы, в Гельсингфорсе. Он осуществлял проектирование и строительство домовых церквей: в доме МВД, в доме гр. Протасовой. Во Дворце Ея Императорского Высочества вел. кн. Елены Павловны, во СВ. Синоде. Более того, у Гостиного Двора в Санкт-Петербурге по его проекту строилась часовня, а в Мценске, при церкви Св. Николая – колокольня. Горностаев явился автором проектов иконостасов: для церкви в Ницце, соборного храма Александро-Невской Лавры, а также проекта перестройки церкви Спаса на Сенной площади.

Множество рисунков иконостасов, дарохранительниц, церковной утвари, плащаниц и пр. не перечислить.

Деятельность Горностаева как архитектора, не остается бесследной для православных христиан. В церквах, им сооруженных, сооружаемых, но не оконченных еще и имеющих сооружаться по составленным им проектам благочестивые христиане ежедневно внимают и многие лета будут внимать слову Божию, будут обретать путь спасения. Между тем многочисленное его семейство, которому Горностаев оставил в наследство только честное имя свое и полезные обществу дела им совершенные, не имеет никакого материального обеспечения в жизни. (л.50)

На высших духовных сановниках наших лежит святая обязанность оценить почти безвозмездные труды отошедшего в жизнь вечную честного художника и назначить оставшимся после него вдове и малолетним детям пенсию из сумм духовного ведомства.

Л.51

...По Высочайшему Повелению объявленному Академии Г. Министром Императорского Двора 12 февраля сего 1863 года за № 766 назначена Г-же

(Кларе Львовне) Горностаевой за службу мужа пенсия по 300 руб. в год... (Горностаев имел семь человек детей).

Так, важные сведения можно получить, работая с материалами архива Академии Художеств, касающиеся как биографических данных творца, так и событий церковной жизни, храмоздательства, в которых он участвовал.

Большой интерес представил фонд 796. Оп. 442. – Отчеты о состоянии Петербургской епархии за 1864 – 1913 гг. (Д. 188 – 2598).

В фонде 796, описи 442 находятся дела - отчеты митрополита, епархиальных архиереев о состоянии Санкт-Петербургской епархии в целом, и в связи с рассмотрением конкретных вопросов (например, об управлении епархией, о приходских обществах и попечительствах, о строительстве церквей, о церковно-приходских школах, о содержании училища для детей бедных лиц духовного звания, об образовании священноцерковнослужителей, о пожертвованиях, о борьбе с сектантами и пр.).

Дела по годам классифицируются следующим образом: Д.188 – 1864 г.), Д.218 – 1865 г.), Д.287 - 1868 г.), Д.387 - 1870 г.), Д.437 - 1871 г.), Д.593 - 1874 г.), Д.646 - 1875 г.), Д.748 - 1877 г.), Д.800 - 1878 г.), Д.845 - 1879 г.), Д.893 - 1880 г.), Д.974 - 1882 г.), Д.1093 - 1885 г.), Д.1145 - 1886 г.), Д.1196 - 1887 г.), Д.2840 - 1888 г.), Д.2834 - 1889 г.), Д.1348 - 1890 г.), Д.1377 - 1891 г.), Д.1407 - 1892 г.), Д.1464 - 1893 г.), Д.1520 - 1894 г.), Д.1577 - 1895 г.), Д.1631 – 1896 г.), Д.1685 - 1897 г.), Д.1737 - 1898 г.), Д.1796 – 1899 г.), Д.1855 - 1900 г.), Д.1913 – 1901 г.), Д.1966 - 1902 г.), Д.1986 - 1903 г.), Д.2046 - 1904 г.), Д.2105 - 1905 г.), Д.2165 - 1906 г.), Д.2229 - 1907 г.), Д.2290 - 1908 г.), Д.2348 - 1909 г.), Д.2407 - 1910 г.), Д.2473 - 1911 г.), Д.2598 - 1913 г.)

Здесь содержатся как общие историко-статистические сведения о состоянии Спб. епархии, включая и приходы, так и описание отдельных наиболее ярких событий за отчетный год.

Например, в деле 893 – «Отчет о состоянии Санкт-Петербургской епархии за 1880 г.» можно прочесть рапорт митрополита Спб. и Ладожского, представляем некоторые фрагменты: «В двух экспедициях Консистории присутствовали 2 архимандрита и 6 протоиереев. Из состава Консистории один член, прот. Владимирской церкви Петр Никитский, в течение года выбыл по болезни, на место его определен прот. Троицкого собора Иоанн Горский...

...Вновь открытых приходов не было, упразднен один самостоятельный приход при Пятигорской церкви Царскосельского уезда и церковь сия причислена к соседней Дымицкой Петергофского уезда.

...Особенно строгое внимание обращалось на преподавание Закона Божия в учебных заведениях. Преосвященный Гермоген, Епископ Ладожский, как Главный Наблюдатель над преподаванием Закона Божия посетил экзамены в 16-ти мужских, 12-ти женских и 2-х смешанных учебных заведениях.

...Всех церквей в епархии состояло 586. из них соборных 21 (в том числе 1 кафедральная, с приходами 262, без прихода 1; при монастырях мужских 35, при женских 8, единоверческих 11, при казенных заведениях 107; домовых 46; кладбищенских 33; приписных 62. часовень и молитвенных домов 1 222.

А) Утвержденных к построению и строящихся церквей 33, из них 27 каменных и в деревянных – 21 приходская, 5 приписных к приходским, 1 монастырская и 6 домовых.

Б) церквей оконченных построением и вновь освященных 6; из них 5 каменных и 1 деревянная, 3 приходских и 3 домовых.

...Из строящихся церквей одна в Финляндии строится исключительно от казны, все же остальные, кроме домовых, строятся на суммы церквей при участии приходских Попечительств и доброхотных дателей.

...Упраздненных церквей 3.

...Церковно-приходских Попечительств в Епархии состояло 199. вновь открытых не было... На украшение храмов Попечительства пожертвовали 12 003 руб. 793 к., на церковно-приходские школы и благотворительные учреждения – 23 384 руб. 247 к., на содержание причтов – 2 538 руб. 80 к. Итого 37 926 руб. 72 к.

...При церквах епархии состояло: 1) Архимандрит; 122 Протоиерея, в том числе 104 на священнических вакансиях; 446 Священников, из них три на протоиерейских вакансиях, 186 Дьяконов, в том числе 110 на причетнических вакансиях и 481 причетников, из них сверхштатных 49.

...Из наличного духовенства Епархии, окончивших курс в Академии и Семинарии Протоиереев и Священников состояло 315 и окончивших философский курс 9, из диаконов, окончивших богословский курс в Семинарии было 82 и философский 16, из причетников, окончивших курс в Семинарии было 30....

...Состояние столичного духовенства в материальном отношении можно считать обеспеченным (что нельзя сказать о сельском...). (Консистерия рассмотрела 22 дела о предосудительных поступках духовенства).

...Благотворительность прихожан выразилась в кружечном и кошельковом сборе на 164 319 руб. 26 ³/₄ коп. и в пожертвованиях в монастыри и церкви на 116 724 руб. 73 коп.... Замечательнейшие пожертвования были следующие: а) В церкви СПб. Входаиерусалимскую умершим капитаном Мартыновым, на устройство царских врат из серебра 84 пробы; - 22 500 руб. в церковь Исидоровского дома убогих сотрудником Попечителя дома убогих Хлебниковым пожертвованы: потир, дискос, звонница, ...копье, два блюда и ковшик стоимостью в 4 000 руб.; в Сампсоновскую церковь от церковного старосты, купца Михайлова, пожертвовано наличными 4 450 руб.; в Спасо-Парголовскую церковь пожертвовано от графов Павла и Михаила Шуваловых наличными 2 820 руб. (Сделаны пожертвования от неизвестных лиц в монастыри)...» Очень интересно и поучительно читать данные отчеты, хранящие дух ушедших времен, незаслуженно забытые имена, тайну происхождения церковных святынь.

В фонде 799, в описи 33 (1910-1917) содержатся данные Хозяйственного Управления при Св. Синоде относительно страховых документов, составлявшихся при благочинном с участия прихожан, причта и священнослужителя храма в период 1910-1917 гг. В фонде содержатся данные по всем епархиям Российской империи. Мы ограничимся некоторыми данными

по Санкт-Петербургской епархии, представив их в виде таблицы, дающей возможность отследить механизм поиска необходимого материала.

Так, в описи 33 (лл.58-59) расположены сведения о страховых документах на церковное имущество по округам и уездам Санкт-Петербургской епархии.

Дело №	епархия.	Уезд	Округ	Крайние даты
1361	Спб.	г.Санкт-Петербург.	7-ой	1910-1916
1362	СПб	г.Санкт-Петербург	7-ой	1910
1363	Спб.	г.Санкт-Петербург	Русско-эстонский	1910
1364	СПб.	Гдовский	5-ый	1910-1915
1365	Спб.	Гдовский	Монастырский	1910-1915
1366	СПб.	Лужский	2-ой	1910-1916
1367	Спб.	Гдовский	1-ый	1910-1915
1368	СПб.	Шлиссельбургский	1-ый	1910-1913
1369	СПб.	Лужский	4-ый	1910-1916
1370	Спб.	г.Санкт-Петербург	2-ой	1910-1911
1371	Спб.	г.Санкт-Петербург	3-ий	1910-1912
1372	Спб.	г.Санкт-Петербург	1-ый	1910-1914
1373	Спб.	г.Санкт-Петербург	6-ой	1910-1916
1374	Спб.	Лужский	1-ый	1910-1916
1375	Спб.	Гдовский	4-ый	1910-1916
1376	Спб.	г.Санкт-Петербург	8-ой	1910-1916
1377	Спб.	Ново-Ладожский	2-ой	1910-1915
1378	Спб.	Лужский	3-ий	1910-1916
1379	Спб.	Петербургский	Петергофский	1910-1916
1380	Спб.	г.Санкт-Петербург	2-ой	1910-1916
1381	Спб.	г.Санкт-Петербург	2-ой	1910-1915
1382	Спб.	Царскосельский	2-ой	1910-1916
1383	Спб.	Петербургский	1-ый	1910-1916
1384	Спб.	Гдовский	2-ой	1910-1916
1385	Спб.	Гдовский	3-ий	1910-1916
1386	Спб.	г.Санкт-Петербург	4-ый	1910-1914
1387	Спб.	г.Санкт-Петербург	5-ый	1910-1913
1388	Спб.	Ямбургский	2-ой	1910-1915
1389	Спб.	Ямбургский	монастырский	1910-1916
1390	Спб.	Новоладожский	1-ый	1910-1916
1392	Спб.	Ямбургский	1-ый	1910-1916
1393	Спб.	Новоладожский	3-ий	1910-1916
1394	Спб.	Новоладожский	3-ий	1910-1919
1395	Спб.	г.Санкт-Петербург	Александро-Невская Лавра	1910-1916

Например, в Ф.799., Оп.33., Д.1376 можно почерпнуть следующие сведения:
Л.10

Страховая оценка

Июня 1910 г. мы, нижеподписавшиеся, производили оценку строений, принадлежащих церкви во имя Св. Первоверховного Апостола Петра в селении Лахта Петербургско-Выборгского благочиннического округа, СПб. уезда, СПб. епархии.

При осмотре строений оказалось, что церкви во имя Св. Первоверховного Апостола Петра принадлежат следующие строения:

1. Церковь во имя Св. Первоверховного Апостола Петра – деревянная на каменном фундаменте, снаружи обшита тесом и окрашена масляной краской, внутри оштукатурена; покрыта железом, окрашенным зеленой масляной краской. Длина церкви, считая и колокольню 10 ½ саж., наибольшая ширина 6 ½ саж., высота до верха карниза – 2 саж. ¾ арш., на церкви имеется одна большая главка и одна малая (над колокольней); больших окон 6 штук, малых (на главке) 8 штук и 3 шт. полукруглых над входными дверями; дверей наружных створчатых необшитых железом 3 шт., нестворчатых наружных 3 шт., в том числе одна дверь обшита железом, внутренних 12 шт.; иконостас длиной 19 ½ арш., высотой 9 ½ арш. (оценен в 2000р.) Церковь отапливается двумя изразцовыми печами и одной железной, колокольня в два яруса, общей высотой до верха карниза 6 саж. 1 арш. В церкви имеется подвальный этаж, высотой в 2 1/2 арш., с одним входом и тремя дверями (одна наружная – двухстворчатая и две внутренних – двухстворчатых); в том этаже имеется 8 окон.

Ближайшая к церкви чужая постройка – мещанский жилой дом находится с западной стороны на расстоянии 28 саж. 1 ¾ арш.

Церковь построена в 1894 году, строение хорошо сохранилось. Оценка вместе с иконостасом и колокольней – 15 000р.

2. церковно-причтовый дом..., бани, сарай, ледник, хлев...

3. примечание: как церковь, так и церковно-причтовый дом с надворными постройками... в той сумме, в какой они страховались до сего времени в Обществе Саламандра; страхование производилось на средства Графа Александра Владимировича Стенбокъ-Ферморъ...

Лахтинской во имя Св. Первоверховного Ап. Петра церкви священник Сергей Васильев... и др.

К 8 округу также принадлежали:

Деревянный Троицкий собор – оценка 4 июня 1910 г. – 17 025 р.

Деревянный Троицкий собор – оценка 28 июня 1914 г. - 47 025 р.

Церковь во имя Св. Первоверховного Апостола Петра...,

Введенская ц. (1806 г. стр.), Св. Апостола Матфея ц. (построена в 1806 г., к ней осуществлена пристройка в 1890 г., оценена вместе с иконостасом 8 июня 1910 г. в 111 470 р.); СПб. Кавалерский Князь-Владимирский Собор (1789 г. стр., оценен 20 мая 1910 г. в 101 000 р.) Крестовоздвиженская ц. (1887г. стр., оценена в 1910 г. 31 мая в 70 000 руб).
Оценку последней, в частности, составляли: Благочинный Птб. Выборгского столичного округа

прот. Александр Каминский., прот. Николай Орлов., свящ. Петр Фиников и
мн. др.

В делах может быть дано и более подробное описание имущества церквей и его
денежного эквивалента на тот период, что является ценным в плане обретения
имущественной, юридической самостоятельности приходов на современном
этапе.

Графические материалы по храмовой архитектуре и декоративном оформлении
церквей Санкт-Петербурга наиболее полно представлены в фонде 835 РГИА,
описи 1,2,3,4.

Так, в РГИА., Ф.835. Оп.1 (1782-1917 гг.) имеем, например,

Д. 651 (9) – «Церковь в память 300-летия Дома Романовых в Петербурге»
(проект, фасады, разрезы и планы этажей и места. Акварель. (1 л.). Архитектор
С.Кричинский (1901 г.)

Д. 655 (377) – «Церковь Николаевского общества попечения о бедных в
Петербурге на Б.Гребецкой № 36». (1903 г.» (1 л.)

Д.656 – «Церковь Симеона Богоприимца в Петербурге на Моховой ул.
д. №6/46» архитектор Никонов (1898), (проект, акв.)

Д.658 (809/461) – «Домовая церковь и зал для религиозных бесед в память
события 17 октября 1888 г. в Петербурге на углу Стремянной и Николаевской
ул.» архитектор Никонов (1891), (проект, фото).

Д.663 (481) – «Молитвенный дом в Петербурге на Боровой ул. при постройке
братского храма Покрова». Архитектор Никонов (1 л.)

№667 (369) – «Эстонская часовня в Петербурге угол Большой Мастерской и
Екатерингофского проспекта». Архитектор Полещук. (1902) (проект, акв.)
(1 л.).

Д.685 (799) – «Иконостасы церквей» (фотоснимки) (30 л.)

Д.686 (874) – «Проект церкви в Петербурге» (1905) архитектор Андросов (2 л.)

Д.695 (371) – «Церковь при Путиловском заводе» (1907) (план подвального
этажа и др.) (1 л.)

Ф.835, Оп.2 (XIX-XX вв.) – «Планы и фото церквей» - лл. 43-44 (см.757-760).
Например, Дело №286 – «Благовещенская церковь на Васильевском острове:
внутренняя отделка (№3 428-432).

Ф.835., Оп.3. (лл. 28-30; 45-46).

Д. 398 – «Сооруженная усердною лептою церковь Св. Бориса и Глеба» (1 фото,
406).

Д.413 – «Эстонская двухклассная церковно-приходская школа в Санкт-
Петербурге» (2 фото).

Ф.835, Оп 4 (1722 – 1915 гг.)

Д.24 – «Сампсониевский собор в Санкт-Петербурге. 1709-1909 гг. Издание
комитета по организации празднования 200-летнего юбилея основания. Сост.
Архитектор А.П.Аплаксин. 1909. альбом-печатный (62 л.).

Д.47 – «Альбом иконостасов. Изд. СПб. Общества архитекторов. (фотоцинкография). (42 л.)

Д.75 – «Снимки с икон и другие изображения Иисуса Христа и бога Саваофа. Литографии цветные и фототипии» (1881-1901 гг.)» (15 л.)

Д.135. – «Виды Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде. Альбом-фото». (100 стр.)

Д.144 – «Работы по рисованию учащихся живописной школы Киево-Печерской Лавры и неустановленных учебных заведений. (1893, 1901). Карандаш, уголь. (78 л.)

Д.149 – «Всепогоднейший адрес (копия) и «памятка» о поднесении икон для храма-памятника 300-летия дома Романовых от исполнительного комитета храма и от «потомков» избирателей на царство Михаила Романова». (4 печатных листа).

Д.189 – «Мотивы русской архитектуры. Изд. А.Рейнбота. литогр. 1877 г.» (9 л.).

Д.193 – «Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа». Изд. Комитета Попечительства о русской иконописи. (117 л.).

Д.166 – «В.А.Косяков «Постройка храма и переустройство прочих зданий подворья Киево-Печерской Лавры в Санкт-Петербурге». СПб., 1900». (60 л.)

Сведения о потенциальных благотворителях в Северной столице можно почерпнуть из истории Петроградского общества заводчиков и фабрикантов (1893-1918), которая документально представлена в РГИА (Ф. 150). Источники позволяют определить роль властных структур в формировании политики в отношении к Русской Православной Церкви.

Например, Ф.1579., Оп.1, Д.20

Л.1-10

Доклад Синодальной Канцелярии, о необходимости введения реформы в высшем управлении Русской Православной Церкви

1. настоящий строй высшего управления в русской церкви существует около 200 лет. Но, не смотря на такой продолжительный период его существования, он доселе не успел надлежащим образом сродниться с чувствами и воззрениями православной Руси... Причиной такой неудовлетворенности сынов русской православной церкви существующим строем ея управления служит прежде всего несоответствие его каноническим правилам...

В Святейшем Синоде состав членов часто меняется; новый состав бывает мало посвящен в дела, интересовавшие прежний состав. Отсюда неизбежное следствие – слабость управления, неосведомленность с делами, стоящими на очереди, недостаток последовательности и энергии в действиях, недостаток ответственности за разные упущения. Недостатки нынешнего порядка управления русскою церковью дают себя чувствовать не только лицам, близко стоящим к кормилу церковного управления, не только лицам прямо соприкасающимся по тому или другому случаю с церковно-правительственной машиной, например, тем, кто несколько месяцев ждет решения своего дела, но и лицам, только издали, но внимательно следящим за течением церковных дел.

Г.Тихомиров в своей брошюре («Запросы жизни и наше церковное управление» М.,1903. указал много примеров из текущей церковно-общественной жизни, где требовалось бы слышать руководственный голос церкви, и где, однако же, его не слышится благодаря особенностям существующего церковно-правительственного строя. И он справедливо замечает, что верующие сыны церкви православной соблазняются существующим положением вещей и скорбят о нем. Есть правда, немало и таких членов церкви, которые довольны такими явлениями и даже удивляются, когда неожиданно услышат голос церкви (например, в деле отлучения графа Л.Толстого), но, по справедливому выражению другого исследователя, с подобными явлениями может «мириться только равнодушие к делу церкви»...

Достаточно указать на слишком одностороннее увлечение нашей интеллигенции западно-европейскими политическими идеалами и предвзятое пренебрежение к идеалам национальным, завещанным историей, - на одностороннее, болезненное направление нашего высшего образования (См. Тернавцев. Русская церковь пред великой задачей. Новый путь. 1903, кн.1), - на распущенность нравов городского общества и грубость нравов простого народа... Где же найти лекарство против такого болезненного процесса? Только в церкви...

(т.е. ратовали за канонический порядок управления церковью-Н.Д.)

Ценные деловые бумаги соседствуют с личными письмами, например, переписка К.П.Победоносцева с женой – Е.А.Победоносцевой.

СМ: Ф.1574., Оп.1., Д.103, (1866-1877 гг.), Л.74-76:

«Костя милый уже слишком Катенька вас любит, целый день только и думает об вас и вечером такая тоска делается, что не знаю куда деваться. Костя мой Костя когда то опять буду с вами?... вся душа к вам рвется...» В переписке содержатся не только конкретные факты каких-либо деяний, связанных с Русской Православной Церковью, но угадывается социальный облик жертвователей, психологические основы благотворительности.

Безусловно, сведения о церквях С.-Петербургской епархии можно почерпнуть из архивных документов как Российского исторического архива, так и Центрального исторического архива СПб.

Для этого можно пролистать описи фонда 19, расположенные в хронологическом порядке в зависимости от года постройки церкви.

Например, опись 47 содержит документы, относящиеся к 1855 году и в ней можно найти интересные дела, такие как:

№ 14 – «Об устройстве алтарей Исаакиевского собора, об освящении собора и составлении штатного расписания» (217 л.);

№ 15 - «Об устройстве и оснащении каменной церкви Григория Богослова в Троицкой Сергиевой пустыни гр. Екатериной Кушелевой» (92 л.);

№18 – «О состоянии церквей, монастырей и причтов епархии» (505 л);

Соответственно опись 48 фонда 19 содержит сведения о церквях Спб. епархии за 1856 г.:

например, дела №25 и 26 – «О состоянии церквей и монастырей епархии»; №27 – «О постройке каменной Николаевской церкви в с. Копорье Петергофского уезда» (133 л.) и др.

Опись 49 (1857 г.) представляет дела №19-22, включающие сведения о состоянии церквей и монастырей епархии в 1857 г. в виде статистических таблиц, имущественно-хозяйственного положения и т.п.

Так, в описи 59 этого же фонда, наряду общими делами о состоянии епархии, хранятся дела и о строительстве церквей, например, дело №27 – «О постройке новой Воскресенской деревянной церкви в Петровском погосте Лужского уезда; план и фасад церкви архитектора Чепыжникова.

В описи 56 существуют дела: №35 – «О постройке Николаевской церкви на набережной Большой Невки Выборгской части. 11.05.1864 – 08.06.1877. (125 л.) или - №37 – «О проведении живописных и позолотных работ и исправлению люстры под главным куполом в Казанском соборе. 27.04.1864 – 18.04.1868. (44 л.)

Можно найти в описи 58 за 1866 г. дело № 38 – «О постройке каменной церкви на Васильевском погосте Новолadoжского уезда; проект церкви в Троицко-Исадском погосте инженера Щурупова. 01.02.1866 – 29.10.1875 (159 л.); дело №41 – «О плохом состоянии хозяйства Симеоновской церкви» (134 л.)

Из года в год составлялись отчеты о состоянии церквей и монастырей епархии (См.: опись 59 за 1867 г., д.29; опись 60 за 1868 г. д.25; опись 73 за 1881-1882 гг. д.4; опись 80 (1888 г.) д.22; опись 83 (1891-1896 гг.) д.25(ч.1) и д.26(ч.2); опись 84 за 1892 г. д.26; опись 85 за 1893 г. д.26; опись 88 за 1895 г. д.25 и т.д.

Таким же способом, зная год устроения церкви, можно обнаружить, например, в этом же фонде 19 по описи 63 (1871-1881 гг.), дело №11 – «Об устройстве Алексеевской церкви при Доме Милосердия на Петербургской стороне (27.06.1871 – 31. 01. 1873) (24 л.); - по описи 71 (1879-1883 гг.) – дело № 3 – «О построении вместо деревянной – каменной церкви во имя Смоленской Божией Матери в с. Смоленское Петербургского уезда; о представлении в Консисторию образцов парчи на устройство ризницы (23.05.1879 – 14.09.1883)» (51 л.); - по описи 78 за 1885-1893 гг. – дело № 18 – «Об устройстве Александрo-Невской церкви в доме гр. Александра Дмитриевича Шереметева на Гагаринской набережной 4. (23.12.1886-31.10.1888)». (15 л.)

Безусловно, фонд 19 очень содержательный в плане информации о ходе строительства, ремонта или реставрации храмов С.-Петербургской епархии, жизни прихода, жертвователях. Например, опись 79 (1887-1892 гг.) содержит такие дела, имеющие историко-археологическую ценность: дело № 13 – «О ремонте Казанского собора и принадлежащего ему дома (1887-1895 гг.) (20 л.); Дело №17 – «О постройке деревянной церкви во имя Николая Чудотворца в имении Пушиных на мызе «Куйвози» 16.05.1887 – 02.10.1897 гг.». (43 л.); дело № 18 – «О постройке каменной церкви во имя Александра Невского в с. Криуши Гдовского уезда; об определении прихода и назначении причта (с фото) 04.09.1887 – 16.11. 1888 г. (37 л.); дело № 29 – «О постройке каменной Николаевской церкви в с. Котлы Ямбургского уезда и о награждении купца 2-ой гильдии К.Гринберга золотой медалью за пожертвование на строительство

церкви. (01.04-08.06.1887) (15 л.) Помимо общестроительных сведений, переписки по строительству церквей специально созданными комитетами, к делам могут прилагаться и описи имущества (например, Ф.19, оп.81, д.24 – «О построении новой каменной церкви в Петербургском погосте Лужского уезда; опись имущества Воскресенской церкви (22.02.1889 – 25.02.1904) (217 л.)

В описи 80 (1888-1897 гг.) есть дело №21 – «О постройке нового каменного храма в ограде Троицкого собора на Петербургской стороне (13.12.1888-31.12.1896) (70 л.). В описи 82 за 1890 г. представлено дело №31 – «О построении и освящении Свято-Троицкой церкви Общества распространения религиозно-нравственного просвещения на углу Николаевской и Стремянной улиц (02.11.1890-06.09.1897) (41 л.), а также дело №32 – «О построении и освящении церкви в с. Клопицы Петергофского уезда. (20.10.1890 – 01.07.1894) (23 л.); дело № 33 – «О построении и освящении Богоявленской церкви на Гутуевском острове (17.10.1890-23.07.1899) (20 л.)

Далее – в описи 83 (1891-1896 гг, интерес представляют: дело № 21 – «О построении новой каменной Богородицкой церкви в селении императорского Стеклянного завода (23.03.1891 – 02.10.1898) (73 л.); д. №22 – «О построении в нижнем этаже Новоладожского Николаевского собора в честь спасения жизни императора 17 октября при крушении поезда. (18.03.1891 – 13.06.1896) (14 л.); д. № 27 – «Об устройении домово́й Рождественской церкви в здании Консерватории (09.07.1891 – 12.11.1896) (21 л.); д. № 28 – «О построении новой каменной часовни при Нарвском Преображенском соборе на средства приходского попечительства (03.01.1891 – 09.10.1892) (19 л.)

В описи 84 сведения о церковном строительстве и украшении храмов можно почерпнуть из следующих дел: № 20 («Об установлении иконы Преображения Господне на стене здания мануфактуры на Большом Сампсониевском проспекте. (21.08 – 30.10.1892) (8 л.), №23 (« О построении двух боковых приделов Преображенской церкви в Колтовской (29.09.1892 -18.09.1893) (9 л.); №24 «О построении новой Александро-Невской церкви при благотворительных заведениях Петербургского ремесленного общества. (25.11.1892 – 21.08.1897) (23 л.); №27 («О ремонте Казанского собора (1892-1894) (130 л.); №61 «О постройке Богородицкой церкви в г. Нарве на средства местного отделения Петербургского православного Братства. (28.09.1892) (2 л.).

Опись 85 хранит дела: №20 «О перестройке Рождественской церкви в с. Белое Лужского уезда» (113 л.); №21 «О постройке новой каменной церкви Федора Стратилата в Песоцком Федоровском погосте Новоладожского уезда (1893-1907) (220 л.); № 22 «О постройке новой каменной церкви в Пенинском погосте Гдовского уезда (1893-1910) (86 л.); №23 «О постройке новой каменной церкви при Путиловском заводе за Нарвской заставой (1893-1907). (81 л.); №24 «О постройке Покровской церкви в с. Бутково Лужского уезда (1893-1906) (116 л.). Как правило, многие такого рода документы сопровождают фото - и графические материалы (чертежи планов, фасадов, схемы, сметы, таблицы и т.п.)

В 1894 году в С.-Петербургской епархии (согласно описи 86) происходили следующие события, касающиеся строительства церквей: «О предполагаемой

постройке каменной церкви на Обводном канале у Варшавской железной дороги» (д.28); в 1895-1912 гг. - по описи 87: «О планируемой постройке Александро-Невской церкви и церковно-приходских школ при ней с учреждением денежного фонда для учащихся в память умершего императора Александра III» (д.7); в 1896-1902 гг. (согласно описи 88): «О постройке Преображенской каменной церкви в с. Шавково Гдовского уезда на средства купца Василия Евстафьева» (д.10), «О постройке домового церкви для генерал-адъютанта Воейкова на Кабинетской ул. (д.11), «О предполагаемой постройке церкви на Охтинских пороховых заводах» (д.12), «Об устройстве домового церкви в помещении Александро-Невского детского приюта на Крестовском острове» (д.13), «О построении церкви в посаде Колпино Царскосельского уезда в память коронования Николая II (д.14), «Об устройстве Кирилло-Мефодиевской церкви при Петербургской Введенской гимназии» (д.17) и др. В 1897 году, следуя описи 89 фонда 19, проходили дела: «О постройке новой каменной Петропавловской церкви в с. Ветвеник Гдовского уезда (с ген. Планом села, фасадами и разрезами здания церкви арх. Н.Никонова)» (дело №7); «О необходимости постройки новой каменной церкви в д. Быстреево Гдовского уезда» (дело №8); «Об отказе в разрешении на постройку деревянного храма при Иоанно-Богословском кладбище, приписанном к Спасобочаринской церкви» (дело №9); «Об устройстве и освящении домового Тихвинской церкви при детском санатории Покровского благотворительного общества близ станции Сиверской Царскосельского уезда» (дело №12); «Об устройстве и освящении домового Рождественской церкви в здании I Городского начального училища на углу Среднего проспекта и 7 линии Васильевского острова, №31/52 при участии архитектора А.Гешвенда» (дело №13); «О постройке Иоанновской деревянной церкви на Выборгской стороне обществом распространения религиозно-нравственного просвещения 16.07.1897-08.03.1900» (дело №14).

Поистине петербургское храмоздательство достигает своего пика на рубеже веков, о чем свидетельствуют документы:

Опись 90 за 1898 г. – «О построении Казанской церкви в с. Медвежье Лужского уезда на средства купца Макара Стрелина» (дело №1);

Опись 91 за 1899 г. – «О пожаре в здании Предтеченской церкви Общества религиозно-нравственного просвещения на Выборгской стороне и о постройке нового каменного храма (1899-1903)» (дело №2); «О постройке новой деревянной церкви в деревне Черноушево Новолadoжского уезда; (с планом, фасадом и разрезами церкви гражд. инж. И.Я.Капустина; с планом части пустоши Совири (1899-1905) (дело №3); «Об устройстве и освящении домового Николаевской церкви в здании 2-го убежища Московско-Нарвского отдела Общества Попечения о бедных и больных детях №11 по 22 линии Васильевского острова (с поэтажными планами)» (дело №5); «О расширении Покровской церкви в Большой Коломне» (дело №6); «О построении домового церкви Всех скорбящих радости при приюте для детей калек и паралитиков №12 по Лахтинской ул., на Петербургской стороне» (дело №10); «О построении каменной домового Троицкой церкви в имении Алютино при д. Гора-Валдай

Петергофского уезда потомственным почетным гражданином Иваном Ворониным» (дело №11); «Об устройстве и освящении Рождественской церкви по Александрo-Невскому проспекту №14 Крестовского острова при школе кн. Белосельской-Белозерской» (дело №12); «По прошению Елены Всеволожской, урожденной княжны Кочубей, о разрешении на постройку церкви в имении Рябово Шлиссельбургского уезда» (дело №14); «О постройке и освящении деревянной приходской Сергиевской церкви на Новосивковской улице № 20 Петергофского участка» (дело №15); «О перестройке ветхой деревянной церкви погоста Гвоздно Гдовского уезда на новом месте (с планом, фасадом и фото церкви) 1899-1902.» (дело №16); «О разрешении прихожанам Новодеревенской Благовещенской церкви на сбор добровольных пожертвований и о постройке на эти средства новой деревянной церкви в деревне Коломяги Петербургского уезда (с планами участка земли гр. А.Ф.Орлова и часовни в д. Коломяги» (дело №17).

Опись 92 за 1900-1907 гг. включает дело №3: «О постройке Петропавловской деревянной церкви на месте «Круглого Пруда» в Лесном участке (с планом участка земли Лесного института). Соответственно опись 93 за 1901-1908 гг. – «О постройке Николаевской каменной церкви в деревне Купчино Петербургского уезда (с планами участка земли, отданной крестьянами под церковь)» (дело №2); «О построении эстонской православной церкви и дома для школы и причта на углу Екатерининского проспекта и Большой Мастерской улиц. 1901-1910» (дело №3); «О построении Казанской деревянной церкви на приходском кладбище при церкви Петра Митрополита на Улянке Петербургского уезда (1901-1903 гг.) (дело 34) и т.п.

Безусловно, сведения о строительстве церквей СПб епархии содержатся и в фонде 256 (Строительное отделение Петроградского губернского правления), описи которого можно использовать также по хронологическому порядку для отыскания нужной информации. Кроме того, тематические каталоги ЦГИА СПб. позволяют обратиться к нужному источнику, если знать типологию петербургских храмов, как то: приходские церкви, соборы, церкви при благотворительных заведениях, домовые и т. п. (См.: Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни С-Петербурга в 3-х томах. СПб., 1994-1996. (Т. I- 287 с.; Т. II-325 с.; Т. III-391 с.)

Фонд 19 Санкт-Петербургской Духовной Консistorии включает:

- документы канцелярии (1720-1918 гг.) описи 1-109, 119-122, среди которых указы Синода и консистории, отчеты о состоянии епархии, отдельных церквей и монастырей; ведомости (о числе церквей и священнослужителей и др.); переписка консистории с другими учреждениями или отдельными лицами; протоколы допросов; прошения, рапорты; копии и печатные экземпляры государственных указов; уставы, брошюры, газеты и др.
- протоколы и журналы присутствия (1726-1917., оп.110).
- приходо-расходные книги (1734-1901., оп.116);
- исповедные росписи (1718 -1864., оп.112);
- клировые ведомости (1773-1919., оп.113);
- метрические книги (1735-1912., оп.11), 123-129);

- личные дела (1884-1917., оп.115);

Например, в описи 85 за 1893/94 гг. (19 фонда) могут заинтересовать следующие дела:

- дело № 10 – «О состоянии церковно-приходских школ и сельских училищ Петербургской епархии в 1892 г.» (125 л.)

- дело №11 – «О распоряжении консистории об однодневном сборе пожертвований в пользу пострадавшего от землетрясения населения греческого острова Занте» (2 л.)

- дело №14 – «О назначении священнослужителей для чтения проповедей по праздничным дням в петербургских городских и пригородных церквях» (39 л.)

- дело №16 – «По прошению рабочих Петровской и Спасской фабрик с. Смоленского Петербургского уезда о разрешении на крестный ход 25 июля в связи с избавлением от холеры» (4 л.)

- дело № 19 – «О постройке новой православной церкви в г. Карлсбаде» (14 л.)

- дело №21 – О постройке новой каменной церкви Феодора Стратилата в Песоцком Федоровском погосте Новолодожского уезда (1893-1907 гг.) (220 л.)

- дело №41 – «Ведомости и отчеты о состоянии монастырей Петербургской епархии за 1893 г.» (63 л.)

- дело №43 – «Ведомости о состоянии церквей и белого духовенства Петербургской епархии за 1893 г.». (35 л.)

19 фонд отражает не только жизнь Петербургской епархии. По содержанию можно выделить следующие группы материалов фонда:

1). Экономические, административно-хозяйственные аспекты отправления православного культа в епархии: строительство, ремонт, перестройка соборов, церквей, приделов, часовен; контроль за сбором и расходованием церковных денег, пошлин, пожертвований, содержание церковного имущества, содержание богаделен, кладбищ; погребения и др.

сведения о монастырском и церковном землевладении, историко-статистические сведения о хозяйстве монастырей, постройках, имуществе и др. (Например, имеются сведения о строительстве Исаакиевского и Казанского соборов, описания Валаамского, Троицко-Зеленецкого и других монастырей).

2). Духовенство, его деятельность; посвящение в сан, производство в духовные чины, определение на места, переводы; набор детей священнослужителей для обучения; деятельность семинарии и академии Александро-Невского монастыря; порядок отправления богослужения и исправления треб, распространение государственных указов для оглашения в церквях;

- суд над лицами духовного звания, наказания и награждения священнослужителей;

- ведение церковного учета населения;

- миссионерская деятельность за рубежом (например, следственное дело архимандрита православной миссии в Китае Н.Я.Бичурина);

- организация и деятельность религиозных, просветительских, благотворительных обществ, обществ трезвости; приходских школ и училищ.

3). Раскол, ереси, секты, суеверия и борьба с ними (имеются, например, сведения о жизни раскольников Выговской пустыни в Олонецком крае в 1 пол. 18 в.)

4). Православие и другие вероисповедания: браки лиц различных вероисповеданий, переход из одного вероисповедания в другое; крещение лиц нехристианских вероисповеданий.

5). Суд над светскими лицами: в случаях незаконного вступления в брак, разводов, наложения епитимии за преступления, наказания за святотатство и др. (имеются бракоразводные дела А.П.Ганнибала, Н.А.Дубельт и др.)

В фонде содержатся также сведения о застройке Петербурга в 18-19 вв. (например, о строительстве Зимнего дворца, о мощении улиц и др.); имеются документы с автографами Г.Р.Державина, М.М.Кутузова; сведения об А.А.Антропове, Н.М.Карамзине, Д.С.Бортнянском.

Например, открываем из Ф.19., Оп.102., Ед. хр.35., лист 359. и находим «Александровское Братство во имя Пресвятыя Богородицы. Отчет Совета Братства за 1910 г.» (Спб., 1911).

Л.377 – приведен список Составы Братства, в которое вошли Почетные члены:

- 1.Его Вскпр. Антоний, мтрп. Спб. и Ладожский.
2. Прот. Царскосельского Екатерининского собора о. А.И.Беляев.
3. Прот.ц. Спб. Морского Госпиталя о. А.П.Старопольский.
4. Прот. Церкви с. Б.Кузьмино о. А.Ф.Димитриев.
5. Свящ. Церкви обер-священника о. А.Н.Никитин.
6. Свящ. Братской ц., в дер. Александровке, о. И.И.Энтсон.
7. Филимон Афанасьевич Бойцов.
8. Евгений Георгиевич Глухарев.
9. Феоктиста Сергеевна Заводова.
10. Виктор Степанович Заводов.
11. Иван Семенович Игнатъев.
12. Феодосия Ивановна Колотанова.
13. Иван Григорьевич Котеньков.
- 14.Сергей Васильевич Лабутов.
15. Парасковья Георгиеван Михайлова.
16. Владимир Дмитриевич Николая.
17. Николай Александрович Русинов.
18. Иван Сергеевич Сергеев.
19. Николай Дмитриевич Сергеев.
20. Василий Михайлович Тележкин.
21. Илья Клементьевич Харченко.
22. Алексей Павлович Чистов.
23. Александр Иванович Шалберов.
24. Иван Дмитриевич Шустров.

Совет Братства составили:

Пред. совета – Василий Михайлович Тележкин.

Заместители его:

Свящ. Иоанн Иоаннович Энтсон.

Нестор Максимович Усатюк,

Казначей – Михаил Афанасьевич Емельянов.

Секретарь – Аполлинарий Васильевич Пупков.

Члены Совета

Непременный член Совета – настоятель Кузьминской приходской церкви о. прот. Алексей Феодорович Димитриев и мн.др.

Пожизненные члены Бр.

Бойцов Филимон Афанасьевич

Виноградов Денис Егорович.

Гордеев Иосиф Алексеевич.

Действительные члены Братства (52 человека названы поименно).

Приводятся сведения о Церкви и причте (л.369). Узнаем, что: «В 1907 году к сооруженному Братскому храму Советом Братства единогласно был избран в церковные старосты Спб. ремесленник Николай Александрович Русинов. В виду истечения в 1910 г. трехлетнего срока его деятельности, он был избран на новое трехлетие в церковные старосты (засед. Совета 27 июля) и в таковой должности утвержден Указом Спб. Духовной консистории от 1 сентября 1910 г. за №7067, благодаря его неустанным трудам и стараниям, а также привлечением к пожертвованиям своих родственников и знакомых, Церковь Братская в этом году пополнилась св. иконами, церковной утварью, ризницей и проч. Пожертвованные же через казначея Братства М.А.Емельянова, ...от г-ж Ильиной, Кочетковой и Заводовой три иконы для купола Братского храма, придали этому храму благолепный вид. При умелой постановке дела церковным старостой Н.А.Русиновым церковь Братская не только имеет возможность оправдывать все расходы, как то: содержание причта, сторожа, отопление, некоторый ремонт при церкви, но еще дает и остаток, что видно из церковно-денежного отчета.

В виду предстоящего перехода страхования церквей и их построек из частных страховых обществ в Епархиальное ведомство, священником Царско-Славянской Екатерининской церкви о. Н.Георгиевским, согласно возложенных на него Епархиальных Начальством исполнительных действий по страхованию от огня строений духовного ведомства, - 27 июля была произведена страховая оценка Братского храма и его построек. Оценка храма вместе с иконостасом, колокольной и колоколами показана в сумме 21. 500 руб., сторожки – в 800 руб., сарая в 200 руб. и церковной ограды – в 370 руб., а всего в сумме 22. 870 руб.

О церковном причте известно, что, согласно указа Св. Синода от 17 июля 1907 г. за №8366, при церкви Александровского Братства открыта штатная священническая вакансия.(до этого были временные священники, а в 1907 г. – студент Спб. Духовной Академии о. И.И.Энтсон, который по окончании курса в 1910 г. не мог быть зачислен в штат, так как ему, как свящ. Спб. Епархии, согласно указа Спб. Духовной консистории надлежало возвратиться в свою епархию или поступить на духовно-учебную службу) совет Братства... постановил избрать депутацию к Преосв. Еп. Никандру с ходатайством о

благословение о. И.Энтсона на штатную священническую вакансию. Ходатайство это вскоре было уважено: Спб. Духовная Консистерия отношением своим от 13 сентября 1910 г. за №7498 уведомила Совет Братства, что резолюцией Его Преосвященства от 9 сентября 1910 г. за №8108 кандидат богословия Спб. Духовной Академии свящ. И.Энтсон определен на штатную священническую вакансию при Казанской церкви Александровского Братства...»

В другом случае, (Ф.19, оп.103., Ед.хр.74), начиная с л. 98 знакомимся с «Извлечением из дела Казанского собора по приготовлению к празднованию 100-летнего юбилея сего собора и самого празднества юбилея – 15 сентября 1911 г.» Текст содержит следующие сведения: «В виду предстоящего юбилея собора Причт и Староста еще в 1909 г. начали подготовительные работы к капитальному обновлению собора. В строительный сезон 1909 года были отремонтированы калориферы, расположенные в подвалах собора, посредством коих происходит главное отопление собора, а также круглые печи, находящиеся внутри собора. Кроме сего было приступлено к капитальному ремонту всех дверей собора, существовавших со дня основания собора и пришедших в сильную ветхость.

В 1910 г. Причт и Староста собора признали необходимым дальнейшие работы по собору производить составом особой комиссии, почему и было представлено Епархиальному Начальству об образовании для производства ремонтных работ по обновлению собора строительной комиссии, каковая была утверждена (указ 28 июля 1910 г. за № 6. 106) в составе местных священнослужителей, церковного старосты и пяти человек прихожан, под председательством настоятеля собора, протоиерея Н.А.Соснякова. Кроме сего, для определения состава работ по ремонту собора и для общего наблюдения за таковыми, были приглашены представители Имп. Академии Художеств, профессора Липгарт и Парланд и от Имп. Археологической Комиссии академик архитектуры Покрышкин. Технический надзор за работами имел архитектор Андросов.

В этом году работы по обновлению собора были развиты в широких размерах, а именно, произведена внутренняя окраска собора, реставрированы художественные образа-картины: Тайная вечеря и Евангелисты на парусах внутри собора, вновь перекрашен фриз главного карниза, начаты работы по позолоте деревянных частей икон и иконостасов, по исправлению пилястр и полировке их, по исправлению правого придела иконостаса, а также продолжались работы по ремонту дверей.

В 1911 г. с самого начала строительного сезона приступили к наружной окраске собора, осмотру лепных наружных украшений и к укреплению их. В июне месяце арх. Андросов отказался от наблюдения за работами и технический надзор за ними был возложен на епархиального архитектора Аплаксина; кроме сего, за смертью выбыли два члена строительной комиссии из числа прихожан. Однако было признано выбывших членов не заменять новыми, так как наличный состав строительной комиссии настолько ознакомился с ходом работ и с их специальностью, что без ущерба для дела работы могли продолжаться и

при наименьшем составе комиссии. Несмотря на перемену в техническом составе работы по обновлению собора продолжались, как и в 1910 г., с той же интенсивностью и ко дню юбилея были закончены следующие работы: наружная окраска, внутренняя позолота деревянных частей и наружная позолота металлических надписей из букв и сияния, исправлены иконостасы трех приделов, отремонтированы все пилястры и к ним сделаны вновь медные базы, реставрированы в античный тон Флорентийские ворота и четыре фигуры изображения святых в нишах с наружной северной стороны собора, реставрированы два барельефа внутри собора, устроена вытяжная вентиляция. Кроме этого изготовлены вновь две форменные ризницы Высокоторжественная и Александровская, изготовлены кунтуши для соборного хора певчих, издано на средства собора юбилейное издание «Описание Казанского собора 1811-1911 г.», составленное архитектором Аплаксиным и вновь приспособлено в принадлежащем собору доме помещение для религиозно-нравственных учреждений собора, с просторным залом для бесед и там же открыта бесплатная библиотека-читальня.

Все перечисленные работы потребовали весьма значительных расходов, которые определяются ...в сумме 90 000 руб. – столь крупная сумма весьма понятно потребовала от кассы собора весьма большого напряжения, текущих доходов на покрытие в течение двух лет всех расходов не хватило, вследствие чего Причт и староста собора оказались вынужденными открыть в Государственном банке под принадлежащие собору процентные бумаги специальный (онколь) текущий счет. К 1 января 1912 г. за собором числилось долга ...39 507 руб. 60 коп., каковую сумму предполагается погасить частью (около половины) в этом 1912 году, а остальную часть в 1913 г.

Все работы по ремонту и обновлению собора производились с разрешения Епархиального Начальства.

В 1911 г. был образован юбилейный комитет в составе настоятеля, ключаря и старосты собора, епархиального архитектора Аплаксина и представителя от прихожан Комарова. Комитет этот выработал программу церковного торжества в юбилейные дни, которая и была надлежаще утверждена.

С благословения Св. Синода, празднование юбилея собора началось с вечера 12 сентября служением парастаса, отправленного соборным причтом. 13 сентября Архиерейским служением была совершена заупокойная литургия и после оной панихида по Бозе почившим Государям Императорам: Павле I, Александре I, Николае I, Александре II и Александре III, по митрополитам: Амвросии, Михаиле, Серафиме, Антонии, Никаноре, Григории, Исидоре и Палладии, по священнослужителям, строителям, благотворителям и украсителям св. храма. 14 сентября Преосвященнейшим Никандром, Епископом Нарвским, в сослужении местного причта и прочего духовенства, отправлено было торжественное всенощное бдение, с чтением акафиста Божией Матери, при огромном стечении богомольцев. В самый день юбилея, 15 сентября, после ранней литургии и водосвятного молебна к началу поздней литургии прибыл крестный ход из Исаакиевского кафедрального собора, сопровождаемый многочисленным духовенством и народом. Крестный ход был встречен

приготовившимися служить литургию вскр. Сергием, Архиепископом Финляндским и Преосвященными Никандром, Епископом Нарвским и Вениамином, Епископом Гдовским и духовенством собора. По встрече крестного хода последовала Божественная литургия, исполненная соединенными хорами Александро-Невским и Казанским. В торжественном молебне приняли участие Вскр. Антоний, Архиепископ Волынский, и Прсв. Михаил, Епископ Гродненский, Стефан, Епископ Могилевский, Димитрий, Епископ Туркестанский, Никанор Епископ Олонецкий и ректор Спб. Академии Георгий, Епископ Ямбургский, с прочим столичным и соборным духовенством. Молебен пели во время крестного хода вокруг собора, причем Преосвященные Епископы, чередуясь, несли Чудотворную Икону Божией Матери. Молебен окончился в соборе чтением молитвы к Богоматери и положенными многолетиями.

По случаю церковного торжества последовала общая трапеза в доме настоятеля, за которой от лица всех участвовавших были посланы телеграммы: всеподданнейшая Его Императорскому Величеству и приветственная митрополиту Антонию, находившемуся в то время в г. Кисловодске.

Государь Император осчастливил следующим ответом в телеграмме на имя Прсв. Финляндского: «Искренно благодарю Вас, Владыко и поручаю передать отцу Настоятелю Казанского собора, а также всем за меня и Мою семью помолвившимся в день празднования векового существования нашей родной святыни Мою сердечную благодарность. Николай». Данная телеграмма была получена в ответ на нижеследующую: «Пребывающие в Петербург иерархи, причт, староста и почетные прихожане Спб Казанского собора в день столетия со дня его освящения, молитвенно вспоминая Царей и Цариц, коленопреклоненно искавших в этом храме пред Чудотворным Образом Богоматери утешения и укрепления в Их Царственных трудах, приемлют дерзновение повергнуть пред Вашим Императорским Величеством чувства безграничной верноподданнической верности и уверение в неусыпной молитве пред Господом Сил о здравии и благоденствии Вашего Императорского Величества и всей Августейшей Семьи Вашей на радость и счастье великой родины нашей».

Вскр. Антоний приветствовал следующей телеграммой: «В день столетия Казанского собора приветствую причт, старосту и прихожан с светлым торжеством, мысленно участвуя со всеми вами в торжественном праздничном богослужении. За молитвы обо мне сердечно всех благодарю и призываю на всех Божие благословение. Митрополит Антоний». Такого рода материалы содержит дела 19 фонда ЦГИА СПб.

Описи 19 фонда составлены по структурно-хронологическому принципу. К описям 125-127 приложены метрические книги.

Таким образом, источниковедение церковного искусства, петербургской церковно-приходской благотворительности может быть составлено за счет комплексной обработки документов различных фондов РГИА и ЦГИА Санкт-Петербурга, в которых наиболее полно представлены материалы синодального периода Русской Православной Церкви.

ГЛИНА СКУЛЬПТОРА И ГЛИНА КЕРАМИСТА

Многим может показаться, что работа скульптора и работа художника керамиста очень близки – оба работают с глиной, оба чаще всего решают пространственные проблемы, неважно, кто какого масштаба. К тому же многие скульпторы работают в глине и обжигают свои скульптуры, не говоря уж о том, что и сейчас и в прошлом эскизы для скульптур чаще всего делали также из глины и тоже часто их обжигали.

Собственно именно таким путем, образовалась музейная коллекция русской терракоты 19 века, по сути, представляющая собой миниатюрную скульптуру.

Если вспомнить книгу, а вернее чудом сохранившиеся заметки замечательного художника и исследователя искусства Вальдемара Матвейса, то мы сможем прочесть о «тяжестях», которыми оперирует скульптор. Матвейс долго занимался древними скульптурами и исследовал то, как древний художник обращался с этими «тяжестями». На фоне академического искусства, а Вальдемар Матвейс учился именно в Санкт-Петербургской Академии художеств, это казалось ему очень важным и современным. Он понимал, что новые пластические решения и возможности можно найти именно у древних скульпторов.

Сейчас мы бы, наверное, назвали «тяжести» массами. Массы эти, естественно оцениваются нами чисто зрительно, и тяжесть их соответствует нашему визуальному восприятию. Играя массами, скульптор часто придает им фактуру или она получается сама собой и он ее оставляет.

Одно остается неизменным, никакая фактура, случайная или специально сделанная не противоречит взаимоотношению масс (тяжестей). Чаще она призвана помогать основному замыслу игры масс, но может и просто не мешать.

Что касается керамики, то для нее очень важны поверхности. Именно о них думает любой керамист, когда начинает лепить или выкручивать на гончарном круге свое будущее произведение. Никто не говорит, конечно, что для керамики не важна форма и те же соотношения масс, но все же керамика, это искусство, в котором огромную роль играет поверхность и ее детали. Возможно, именно поэтому за многие тысячелетия существования керамики придумано столь много разных способов создания этих поверхностей при помощи: ангобов, глазурей, красок, различных керамических масс и т.д. Число их постоянно продолжает расти и совершенствоваться, в наши дни задействованы новые и новейшие технологии декорирования, новые возможности обжига. В конечном итоге, фактура или роспись могут кардинально изменить саму форму керамического произведения, что довольно часто и происходит.

Вернемся к процессу изготовления скульптуры. Скульптор использует глину для создания окончательной модели, он лепит, творит, распределяет массы, но вот процесс лепки закончился. Что дальше? А дальше все происходит без вмешательства в процесс художника. Конечно, художник может корректировать точность перевода своей модели в бронзу, даже обработать отливку, но все это уже скорее технические моменты, нежели творчество.

Надо сказать, что нечто подобное происходило и с керамикой. Даже в авторской керамике в конце девятнадцатого, в начале двадцатого века происходила примерно та же история. Иногда доходило до того, что художник делал только проект и лишь присматривал за тем, как мастера выполняют работу.

Ситуация изменилась благодаря двум людям, двум наиболее известным и влиятельным людям в мире керамики двадцатого века. Они изменили стандарты керамического мастерства и оказали влияние на керамистов всего мира. Этими людьми были Бернард Лич и Седзи Хамада. Сейчас их работы находятся в самых известных музейных собраниях. Оба они не были профессиональными керамистами, оба познакомились с керамикой в зрелом возрасте. Получив основные знания и опыт работы в керамике в Японии, они приехали в Англию и стали основателями керамической мастерской нового типа. Здесь они продолжили свои эксперименты по внедрению традиций в современную керамику.

Бернард Лич приехал в Японию для того, чтобы познакомиться с ведущими мастерами графики и живописи, Япония тогда привлекала многих, но получилось так, что на одной из вечеринок в стиле «раку», он познакомился с местной керамикой. Прямо во время вечеринки, гости и хозяева, делали себе посуду для чайной церемонии, а затем и использовали ее по назначению. Лич был очарован и самой идеей и видом сосудов, относившимся к совсем другой эстетике, нежели к тем, что он привык. Он начал присматриваться к японской керамике более внимательно и понял, что теперь именно она составляет его основной интерес. Несколько позже произошло его знакомство с Седзи Хамада.

И Бернард Лич, и Хамада серьезно интересовались традиционным искусством, особенно керамикой. Хамада, знакомый с японским искусством в целом, на первом этапе активно помогал английскому другу понять особенности и его отличия, по сравнению с европейским. Именно в это время в Японии изменился политический строй и многие процессы шли особенно бурно. Вдвоем они ездили по стране, учились у лучших мастеров, наблюдали, делали записи и зарисовки. Когда встал вопрос об отъезде Лича домой, он стал хлопотать о том, чтобы Хамада также получил разрешение ухать и сопровождать его. Знания и опыт, полученный в Японии, нужно было укоренить в консервативной Англии; в этой непростой ситуации ему необходим был единомышленник.

Они привезли с собой совсем иное отношение к традиционным искусствам, чем было прежде. Европейский художественный мир подхватил их идеи настолько охотно, как будто долго ждал этих перемен.

Культивированные на английской почве идеи японской керамики, конечно, претерпели некоторый адаптационный период. Однако уже через несколько лет, не было в западном мире керамиста, не знавшего об их работе. Этому активно способствовали многочисленные мастер-классы и поездки, в частности в США.

В японском искусстве нет искусств, станковых и декоративно-прикладных, высших и низших небольшая пиала известного и почитаемого мастера может поспорить по своей значимости с серьезной скульптурой гораздо большего размера. Хотя на деле, в японском искусстве вообще отсутствует чувство соревновательности, присущее европейцам.

Получив новый импульс, европейская керамика восприняла, правда с некоторой коррекцией, иное отношение к керамическому искусству и одновременно стала перенимать технологии обжига, свойственные восточным традициям.

Обжиг занимает особое место в восточной традиции. Это не менее, если не более важная часть производства керамики. Здесь нужно рассказать о некоторых видах обжига, явившихся в настоящее время своеобразным мостом между востоком и западом.

Анагама по-японски означает «пещера». Также называют и большие однокамерные печи для дровяного обжига, который обычно продолжается по несколько дней. Для обжига такой печи необходима целая команда керамистов, знающих режим обжига и знакомых с тем, что происходит внутри печи. Таким образом, на востоке, и в частности в Японии, обжиги проводились керамистами обязательно сообща и служили своего рода социальной составляющей жизни керамического сообщества.

Существует еще один момент, который отражает разницу западного и восточного «керамических» менталитетов: в западной традиции всегда шла борьба за равномерную температуру по всему объему керамической печи, восточные же мастера всегда подбирают керамические изделия в соответствии с режимом обжига в том или ином месте своих объемных печей. Надо сказать, что дров такая печь съедает немало, производительность ее довольно низкая, разогрев идет очень медленно. Однако именно благодаря этому на поверхности керамики появляются эффекты необычайной красоты: следы языков пламени, пепла, носящегося во время обжига по всему пространству внутренней камеры, следы соли и соды, других специальных составов, которые вводят в печь уже во время обжига. Вещества, являющиеся составными частями глазури, красители, различные добавки вовлекаются в процесс и их мельчайшие расплавленные частицы и пары носятся внутри печи по непредсказуемым траекториям и оседают на изделиях то тут, то там, в зависимости от незначительного снижения температуры, которое происходит фактически постоянно, перед каждой следующей заброской дров.

Процесс обжига в анагаме управляем, но реагирует он буквально на все. В том числе и на погодные условия. Температура и влажность воздуха, скорость и направление ветра, все окажет свое влияние на этот сложный организм. Таким образом, получается, что процесс творчества для керамиста не заканчивается только процессом лепки, сушки и даже росписи вещи. Он продолжается, и очень активно, во время обжига.

Вещи в таком обжиге получаются абсолютно уникальные, точно запрограммировать успех могут только великие мастера этого дела. Отношение к успеху, правда, тут тоже довольно сложное.

Естественное, то есть случайное, всегда было составляющим моментом японской эстетики. Любовь к непредсказуемости и случайности нашла себя в так называемом обжиге «раку». Особое распространение он получил с появлением дзен-буддизма, так как подчеркивает непостоянство и призрачность жизни.

До того как этот обжиг получил такое свое название он назывался «Now Ware». Это название вполне отражает спонтанность отраженного в ней момента. При таком обжиге изделия нагреваются до высокой температуры, затем выхватывают из печи и погружаются в подготовленную специально для этого органическую массу (тут существует много вариантов: опилки, трава, сено, листья, бумага и т.д.), органика, естественно, начинает гореть и дымиться. Этот дым активно вступает во взаимодействие с глазурями и керамическим черепком. На глазах у наблюдающих это происходят метаморфозы – глазурь становится то красной, то зеленой, то синей, то с разноцветными разводами. Для того чтобы остановить этот процесс, достаточно просто полить ее водой в нужный момент. Главное проявить сноровку, так как изменения происходят довольно быстро. Автор сам выбирает момент, когда ему нравится результат и одним движением закрепляет его.

Надо отметить, что оба эти вида обжига и сейчас активно применяют в западноевропейской керамике и в США. В Восточной Европе и Прибалтике также появились анагамы и печи дровяного обжига. Восточный менталитет, отношение к традициям, к процессу изготовления керамических масс, самих керамических вещей в значительной степени повлияли на европейскую керамику, и нашли свое место в системе европейских ценностей.



КРЕАТИВНЫЙ ХУДОЖНИК И ЕГО САМОРЕАЛИЗАЦИЯ

1. Самореализация в художественной деятельности

Проблема творческой деятельности в целом и художественной в частности, актуализирующаяся по мере усложнения социокультурных процессов, требует нового подхода не только к осмыслению специфики субъекта самовыражения, обладающего способностью преобразовывать действительность, но и к переосмыслению специфики художественной деятельности (как социокультурного основания самореализации членов сообщества) с позиций определения меры творческой активности субъектов самовыражения в художественной культуре. Именно поэтому подход к изучению специфических закономерностей динамики художественной деятельности и путей ее качественной трансформации требует учета взаимообусловленности специфики этих закономерностей спецификой субъектов самовыражения. Преимущество подобного подхода состоит в том, что он позволяет рассматривать самореализацию в качестве специфического вида деятельности, обусловленной особым типом созидательной активности, служащей производным действенной субъектности членов сообщества, которая обеспечивает саморазвитие художественной деятельности [1, С.202].

Художественная деятельность как особый тип созидательной творческой активности предполагает качественно нового носителя, субъекта самовыражения, обладающего не только способностью к художественному моделированию, но и потребностью в реализации этой способности посредством формирования новых контрхудожественных пространств и утверждения новых этических и эстетических контридеалов с целью преобразования общества как производного качественных трансформаций художественной деятельности и ее носителей. Тем самым, производным взаимопереходов становятся формирующиеся в художественной деятельности противоречия, которые фиксируются в выразительных умоглядных и материальных моделях, обеспечивая возможность и необходимость самореализации субъектов самовыражения.

Участвуя в воспроизводстве накопленного человечеством культурного опыта, субъекты самовыражения в своей созидательной творческой деятельности (в процессе художественного моделирования) и посредством этой деятельности (в производных художественного творчества) стремятся и способны достичь полноты бытия в самореализации в соответствии с избранным ими альтернативным путем самоопределения, ориентированным на глобальные этический и эстетический идеалы.

Изучение динамики художественной деятельности показало, что ее развитие характеризуется динамическим состоянием, в котором находятся субъекты самовыражения в процессе художественного моделирования [2, С.58-59]. Именно это состояние движения, обусловленное селективными аспектами

выбора путей самоопределения в художественной культуре является основой формирования надситуативной творческой активности субъектов самовыражения, ориентированной на реализацию взаимопереходов из одних художественных пространств в другие, которая обеспечивает стабильность отношений взаимопроникновения-взаимоотталкивания субъектов самовыражения, их творческой деятельности и ее производных. Подобная взаимообусловленность, в свою очередь, служит основанием социокультурной динамики и развития-саморазвития членов сообщества, участвующих в воспроизводстве художественной культуры и человеческих отношений.

Творческая составляющая художественной деятельности, определяющая динамику саморазвития субъектов самовыражения и обусловленная их субъектностью (в качестве ее носителей) [1, С.194], не только придает художественной культуре особый, специфический динамизм, способствуя развитию усложняющихся социокультурных процессов на пути человечества к глобальным этическому и эстетическому идеалам, но и позволяет реализовать принцип достижения членами сообщества полноты бытия в созидательной творческой деятельности. Успешная реализация подобного принципа в художественной культуре требует, во-первых, качественно нового подхода к оценке преобразующего потенциала творческой деятельности субъектов самовыражения, заложенного в инновациях, и роли этого потенциала в динамическом развитии художественной культуры. Во-вторых, выявления специфики субъекта самовыражения в качестве носителя и созидателя художественной деятельности, вовлеченного в динамический процесс воспроизводства накопленного культурного опыта и человеческих отношений. И, в-третьих, анализа специфики отношений взаимопроникновения-взаимоотталкивания субъектов самовыражения (в качестве носителей художественной деятельности) и художественной деятельности (в качестве особого вида созидательной творческой активности).

Самореализация, в качестве особого вида творческой деятельности, отличается двойственной природой, в свою очередь, присущей и субъекту самовыражения (как носителю художественной деятельности). Именно эта двойственность, обуславливающая формирование двух типов адаптивной деятельностной активности субъектов самовыражения: конструктивного и деконструктивного, – определяемых выбором двух взаимоисключающих путей самоопределения, позволяет вскрыть двойственную природу самореализации в художественной деятельности. Эта двойственная природа, характеризующаяся эмоциональным и интеллектуальным пластами, требует нового подхода к самореализации субъектов самовыражения как к мере синтеза двух ее составляющих, которая ориентирована на особый тип самоосуществления в художественном моделировании с целью передачи членам сообщества общезначимых переживаний.

Динамическим началом развития творческого процесса самореализации субъектов самовыражения в художественной деятельности служит их надситуативная созидательная активность, ориентированная на реализацию потребности во взаимопереходах из одних художественных пространств в

другие посредством утверждения альтернативных этических и эстетических идеалов. Именно эта, обусловленная надситуативной созидательной активностью субъектов самовыражения, потребность совершать взаимопереходы служит динамической основой художественной деятельности, ее движения в саморазвитии. Взаимопереходы, в процессе которых субъекты самовыражения формируют новые контрхудожественные, псевдохудожественные или антихудожественные пространства, реализуя потребность состояться в своей самости как активные члены сообщества, несут потенциальную угрозу формирования деконструктивного типа нададаптивной деятельностной активности и осознанного выбора деконструктивного пути самоопределения в качестве производного, что, в конечном итоге, ведет к отказу от универсальных законов художественного творчества и неизбежному разрыву с художественной деятельностью [3, С.108].

Таким образом, именно качественные уровни надситуативной и нададаптивной творческой активности членов сообщества как носителей социокультурного движения, реализующих присущую им потребность в самоосуществлении, обеспечивают динамику качественных трансформаций художественной активности членов сообщества, участвующих в освоении накопленного культурного опыта и человеческих отношений. И, тем не менее, нейтральные сами по себе, качества нададаптивности и надситуативности, присущие творческой активности субъектов самовыражения, могут приобретать как позитивную, так и негативную направленность в зависимости от целевых установок субъектов культурного процесса. Так, с одной стороны, нададаптивность позволяет субъекту самовыражения не только реализовать свою потребность во взаимопереходах из одних художественных пространств в другие, но и осознать себя активным борцом за идеалы нового, преображенного общества. С другой, нададаптивность может стать причиной осознанного стремления субъекта самовыражения к деконструктивным инновациям в художественной культуре посредством нарушения универсальных законов художественного творчества, утверждения антиидеалов и насаждения антихудожественной деятельности [3, С.107-108]. В этой связи, возможность и допустимость самооценки субъектами самовыражения качественных трансформаций их творческой деятельности и производных активного самоосуществления в художественной культуре придают еще большую актуальность назревшей проблеме поиска меры синтеза свободы творческой деятельности и ответственности за ее производные [3, С.109].

2. Самореализация в динамике качественных трансформаций этических и эстетических идеалов

С целью изучения механизмов динамического развития художественной культуры мы предприняли детальный анализ специфики художественной деятельности и ее взаимообусловленности качественным уровнем творческой активности субъектов самовыражения. В ходе исследования мы использовали такую прогрессивную методологию как закон самоорганизации этических и

эстетических идеалов [2, С.68-70] и метод дуальных оппозиций К.Леви-Стросса [4], развитый нами при анализе динамических художественных культур [7].

Для более наглядной демонстрации действующих в художественной культуре механизмов самореализации мы проследили динамику качественных трансформаций этических и эстетических идеалов и обусловленных ими телесных канонов в исторической панораме смены художественных стилей и направлений.

2.1. Самореализация в художественном пространстве архаических культур

Потребность представителей архаических сообществ в творческой деятельности реализовалась в формировании эстетического идеала, отвергавшего понятие автономного нарциссического тела с присущим ему лицом, поскольку индивидуальное тело проявлялось только посредством его взаимосвязей с другими телами, населявшими социальное пространство. Этот факт подтверждается устойчивой безликостью Венер начала верхнего палеолита, апеллировавших к общественной мысли и ориентированных на воплощение художественными средствами социально-значимой идеи праматери. Так, известные пластические изображения Венеры Леспюг из грота Ридо (Париж, Музей Человека) и Венер из Виллендорфа (Вена, Музей естественной истории), гротов Гримальди (Сен-Жермен-ан-Лэ, Музей Национальных древностей) и Дольни-Вестонице (Брно, Национальный музей Моравии) отличаются отсутствием лица и ярко выраженной гипертрофией груди и чрева как места таинственного зарождения новой жизни единоутробного в историческом смысле сообщества, не говоря уже о неестественных размерах женской груди и отчетливо проработанном мужском фаллосе в паховой области безликой Венеры из гротов Гримальди в качестве пра-идеи сообществ с доосевым мышлением об андрогине [5, С.219-220].

2.2. Самореализация в художественном пространстве античности

Утвердившийся в античной культуре в качестве производного синтеза телесного совершенства и стоицизма духа новый эстетический идеал обеспечил формирование античного телесного канона, дуальная природа которого характеризовалась оппозицией двух тел: внутреннего, относящегося к внешнему как к телесному бременю, и внешнего, обладающего способностью проявлять себя в отчужденной пластической форме. Эта дуальная оппозиция, к которой восходило античное понятие второй кожи (в качестве топологического предела образа тела), стала причиной конфликта двойных покровов. Так, если предназначением первого, естественного покрова (в качестве уязвимой телесной оболочки) служила индивидуализация психических аспектов человеческой сущности, то предназначением второго (защитного), трансформирующего первый в индивидуализированную телесную форму, являлась героизация ее носителя, культурного героя, который в ходе самореализации

обретал это новое, скульптурно-героическое тело [2, С.161-162]. Подобный конфликт двойных покровов нашел блестящее воплощение в пластических образах Лаокоона, жреца Аполлона, и двух его сыновей, изображенных удушаемыми змеями в момент жертвоприношения Посейдону (скульптурная группа приписывается мастерам Родосской школы Агесандру, Афенодору и Полидору /2в. до н.э./, Ватикан).

2.3. Самореализация в художественном пространстве Средневековья

Утверждение готического идеала мистического человека в искусстве Средневековья (1100-1453гг.) способствовало формированию нового телесного канона, объявлявшего тело объектом мучений, освобождавших скрытый в нем энергетический потенциал. Этот телесный канон, обусловленный готическим эстетическим идеалом, ориентировал субъектов самовыражения на демонстрацию изможденных аскетических тел христианских мучеников, подвергаемых пыткам, в качестве олицетворения победы духовного начала над телесным и смирения греховной человеческой плоти [2, С.162-163].

Производные художественного творчества этого периода представляли собой образец карательной анатомии, обусловленной новым подходом к познанию человеческого тела посредством осмысления страданий и смерти, а динамика художественной деятельности сводилась к трансформациям казнимых тел-объектов в тела-аффекты, подвергаемые пыткам (поскольку степень познаваемости человеческого тела считалась прямо пропорциональной степени изощренности пытки, обеспечивающей обширный спектр болевых ощущений, предваряющих смерть) [6].

Демонстрацию такого подхода к проблеме телесности мы можем наблюдать в работах «Стигматы Св.Франциска» мастера Св. Франциска Барди (работал в 1361-1402 гг.); «Мученичество Св. Цецилии» флорентийского мастера Св. Цецилии (работал в 1300-1320 гг.); «Страсти Св. Матфея» флорентийских мастеров, братьев Андреа ди Сионе, известного как Орканья (ок. 1320-1368 гг.), и Джакомо ди Сионе (ок. 1330-1398гг.), и «Страстях Св. Николая» сиенского мастера Амброджио Лоренцетти (ок. 1285-1348 гг.)

2.4. Самореализация в художественном пространстве Ренессанса

Динамику западноевропейской художественной культуры в XV в. обеспечило возрождение в Италии Неоплатонизма, идеи которого позволили итальянским гуманистам Марсилио Фичино (1433-1499 гг.) и Пико Джиованни, графу делла Мирандола (1463-1494 гг.) сформировать новый гуманистический идеал. Этот ренессансный идеал воспроизводил эстетический идеал античности на уровне замены античного синтеза физического начала и языческой духовности синтезом физического начала и христианской духовности [2, С.163-164]. Хотя, в отличие от античного и готического, телесный канон Ренессанса утверждал культ человеческого тела в качестве высшего проявления в природе божественного начала, субъектам самовыражения еще только предстояло

решить сложнейшую проблему синтеза двух тел: нестигматизированного, карнавального тела, не подверженного внутренней препарации на собственное и отчуждаемое, и тела-аффекта, подвергаемого реконструкциям под действием страданий.

Уникальную попытку достичь такого синтеза с целью устранения следов социокультурного опыта, оставленного карательными анатомиями в искусстве Средневековья, мы можем наблюдать в Сикстинской Капелле (Ватикан) в настенной фреске Микельанжело Буонаротти (1475-1564 гг.) «Страшный Суд», в которой основное внимание в центре правой части композиции сфокусировано на автопортрете художника в виде кожи, подобно Св. Варфоломею, живьем содранной с него и удерживаемой на весу (лицом к зрителю) левой рукой палача как символ канонизированного тела-аффекта, служащего производным мученической пытки.

2.5. Самореализация в искусстве маньеризма

Трансформации ренессансного эстетического идеала способствовал отказ Западной Европы 2-й пол. XVI века от пантеистической традиции и обращение к специфическому виду теизма, характеризующемуся оппозицией Человек – Сатана. Тем самым, утверждающийся эстетический идеал маньеризма ориентировал субъектов самовыражения на демонстрацию гипертрофированных качеств сатанинской природы, сфокусированных в перверсивном человеке с присущим ему перверсивным телом. Подобная перверсия жажды самореализации в наслаждении блестяще отражена в работах «Страшный Суд», «Семь Смертных Грехов», «Искушение Св. Антония» (ок. 1509-1513 гг.) Иеронима ван Акен по прозвищу Босх (ок. 1450-1516 гг.) и «Похоть» (ок. 1566-1567 гг.) Питера Брейгеля Старшего по прозвищу Крестьянский Брейгель (ок. 1525-1569 гг.). Так, утверждая новый культ человеческого безумия как производного страдания, вызванного доминантой порока над добродетелью, телесный канон маньеризма навязывал субъектам самовыражения отказ от золотого сечения и переход к деформациям человеческого тела [2, С.164-165].

Блестящую иллюстрацию подобных деформаций мы можем наблюдать в работах «Сошествие во Ад» (ок.1565 г.) Аньоло ди Козимо по прозвищу Бронцино (1503-1572 гг.); «Видение Св. Иеронима» (1534-1536 гг.) Франческо Маццуоли (Маццола) по прозвищу Пармиджанино (1504-1540 гг.); «Встреча Святых Марии и Елизаветы» (1530-1532 гг.), Джакопо Карруччи по прозвищу Понтормо (1494-1556 гг.); «Мученичество Св. Стефана» (ок.1527 г.) Джулио Пиппи по прозвищу Романо (1492-1546 гг.); «Дева Мария со Святыми Инесс и Теклой» (1597-1599 гг.) Доменикоса Теотокопулоса по прозвищу Эль Греко (1541-1614 гг.).

2.6. Самореализация в искусстве барокко

Формирование в европейской художественной культуре XVII в. нового,

синтетического идеала гедонистически-героического человека, в качестве производного синтеза элементов стоицизма и эпикурейства, обеспечило воспроизводство ренессансного идеала универсального человека на новой эпикурейско-стоической основе. Утвердившийся эстетический идеал барокко, провозгласивший культ движения и борьбы с присущей ему героической патетикой, ориентировал субъектов самовыражения на демонстрацию гедонистических тел грешников в условиях их героического противостояния глобальным катастрофам. Эта героическая патетика нашла весьма удачное отражение в работе Луки Джордано (1634-1705 гг.) «Падение Восставших Ангелов» (1666 г.), живописующей поток низвергающихся в пламени обнаженных мускулистых мужских тел, средоточием которых служит динамичная обнаженная фигура повергаемого Святым Михаилом восставшего Люцифера. Таким образом, новый телесный канон не только сумел отвлечь субъектов самовыражения от осмысления плотской греховности в интерпретации религиозных сюжетов, но и вытеснил невзрачную завершенность повседневности эмоциональным отношением к гедонистическому стремлению достижения полноты бытия в самореализации [2, С.165].

Гедонистическая интерпретация телесного канона барокко столь же блестяще представлена обнаженными мускулистыми телами атлетически сложенных отшельников в работах «Св. Иероним и Ангел» (1640-1642 гг.) Гвидо Рени (1575-1624 гг.) и святых мучеников в работах «Мученичество Св. Иоанна Евангелиста» (ок. 1641-1642 гг.) Шарля Ле Брэн (1619-1690 гг.) и «Мученичество Св. Варфоломея» (1630 г.) Джузеппе де Рибера (1591-1652 гг.). Образцом интерпретации барочного телесного канона могут служить также сцены, олицетворяющие человеческие страдания, очищенные от образа тела-трупа (в качестве конечного состояния человеческой материи), в работах «Распятие Св. Петра» (1603 г.) Гвидо Рени и «Положение Христа во Гроб» (ок. 1602-1604 гг.) Микельанжело Меризи да Караваджо (1571/73-1610 гг.)

2.7. Самореализация в искусстве рококо и классицизма

Распад синтетического барочного идеала на гедонистический и героический обеспечил становление художественных пространств рококо и классицизма. Гедонистический идеал рококо, утверждаемый во Франции Франсуа Буше (1703-1770 гг.), Жаном-Онорэ Фрагонараром (1732-1806 гг.), Антуаном Ватто (1684-1721 гг.), Николя Ланкрэ (1690-1770 гг.), Жаном-Батистом-Жозефом Патэром (1695-1736 гг.) и в Италии Джуованни Баттистой Тьеполо (1696-1770 гг.) и Жакопо Амигони (ок. 1685-1752 гг.), сформировался под влиянием идей материалистов Этьенна Бонно де Мабли де Кондийяк (Etienne Bonnot de Mably Condillac) (1715-1780 гг.) и Клода Адриана Хельвеция (Claude Adrien Helvetius) (1715-1771 гг.) и субъективных идеалистов Джорджа Баркли (George Berkely) (1684-1753 гг.) и Дэвида Хьюма (David Hume) (1711-1776 гг.)

Новый телесный канон рококо, обусловленный эстетическим идеалом

гедонистического человека, ориентировал субъектов самовыражения на демонстрацию проявлений галантной чувственности. Так, блестящая интерпретация эротических аспектов телесного канона рококо представлена в «Fêtes Galantes» (Галантных Праздниках) Ж.-Б.-Ж.Патэра; Пасторальных и Галантных Сценах Ф.Буше; «Качелях» (версии 1760 и 1767 гг.) Ж.-О.Фрагонара; «Церере» (1718 г.) А.Ватто; «Fête Galante» (1730-е гг.) Н.Ланкрэ; «Аллегии с Венерой и Временем» (1740-е гг.) Дж.Б.Тьеполо; «Юноне, Получающей в Дар Голову Аргуса» (ок. 1730 г.) Ж.Амигони.

Героический идеал классицизма, в свою очередь, сформированный Теодором Жерико (1791-1824 гг.), Жаком-Луи Давидом (1748-1825 гг.) и Жаном Огюстом Домиником Энгром (1790-1867гг.) под влиянием идей картезианского рационализма, позволил устранить конфликт общественного – индивидуального, призвав субъектов самовыражения к жертвоприношению во имя новых социокультурных идеалов [2, с. 165]. Поучительным примером подобной жертвы стала работа Ж.-Л.Давида «Смерть Марата» (1793 г.), в которой запечатлен трагический момент гибели одного из пламенных лидеров Французской революции, Жана-Поля Марата, отдавшего жизнь в борьбе за утверждение революционных идеалов.

2.8. Самореализация в искусстве романтизма

Переходный период в западноевропейской художественной культуре рубежа XVIII-XIX вв. ознаменовался утверждением этического и эстетического идеалов романтизма, сформированных под влиянием субъективного идеализма Иоханна Готтлиба Фихте (1762-1814 гг.) и стремительно набиравшего силу германского национализма. Романтический идеал свободного человека объявил субъектам самовыражения о предоставляемом им праве считать романтическим все архаическое, экзотическое и экстравагантное. Предоставленная субъектам самовыражения свобода самореализации в художественном творчестве обострила снятый классицистическим идеалом героического человека конфликт индивидуального – общественного, послужив причиной переосмысления барочного культа движения и борьбы в динамический культ мятежа. Новый телесный канон, утверждаемый эстетическим идеалом романтизма, ориентировал субъектов самовыражения на отказ от демонстрации обнаженных тел-объектов и переход на качественно новый уровень самореализации в художественной деятельности [2, С.165].

Наглядной иллюстрацией интерпретации романтического телесного канона могут служить работы «Битва под Тайлебургом» (1835 г.) Ожена Делакруа (1798-1863 гг.), в которой запечатлен романтический дух прославленной исторической победы Людовика IX Французского над английским королем Генрихом III, и «Гусарский Офицер» (1812 г.) Теодора Жерико (1791-1824 гг.), запечатлевшего драматический момент кавалерийской атаки французских гусаров в войне Наполеона с Россией 1812 года.

2.9. Самореализация в искусстве реализма

Эстетический идеал реализма сформировался в западноевропейской художественной культуре середины XIX в. под влиянием кальвинистской доктрины голландского барочного реализма XVII в. и идей французских материалистов XVIII в. Дени Дидро (Denis Diderot) (1713-1784 гг.), Этьена де Мабли де Кондийяк и франко-английских позитивистов XIX в. Огюста Комта (Auguste Comte) (1798-1857 гг.) и Херберта Спенсера (Herbert Spencer) (1820-1903 гг.). Этот новый идеал реального человека провозгласил новый принцип художественного моделирования, согласно которому выразительная умозрительная модель становилась производным опыта эмпирического обобщения субъектов самовыражения, ориентированных на синтез индивидуального, отображаемого в выразительной материальной модели, и общезначимого, выражаемого сопереживанием художника и зрителя. Новый подход к художественному моделированию обеспечил субъектам самовыражения возможность поиска меры синтеза в межполюсном пространстве дуальной оппозиции «художественная деятельность субъекта самовыражения – общественно-полезная деятельность типического члена сообщества». Таким образом, телесный канон, утверждаемый реалистическим эстетическим идеалом, не только провозгласил культ непосредственности и простоты, но и обусловил стремление субъектов самовыражения к самореализации в художественной деятельности посредством растворения в социуме [2, С.166].

Отражение этого культа с блеском продемонстрировано в автопортретах Гюстава Курбэ (1819-1877 гг.) «Отчаявшийся» (1854 г.) и «Раненый» (1844-1854 гг.) и в его работах «Молодые Дамы из Деревни» (1852 г.), «Привет, Господин!» (1854 г.), «Женщина с Попугаем» (1866 г.), а также в работе «Сборщики Колосьев» (1857 г.) Жана-Франсуа Милле (1814-1875 гг.) и в Автопортрете (1889 г.) Эрнеста Мейссонье (1815-1991 гг.)

2.10. Самореализация в искусстве символизма

Смена этического и эстетического идеалов реализма и становление в русле художественного пространства модерна направлений символизма, импрессионизма и декоративизма обеспечили утверждение нового идеала мистического человека, сформировавшегося под влиянием немецкой иррационалистической философии Артура Шопенгауэра (1788-1860 гг.) и Фридриха Вильгельма Нитцше (1844-1900 гг.). Этот новый эстетический идеал символизма базировался на иррационалистическом идеале Вильяма Блэйка (1757-1827 гг.) с его символистической интерпретацией телесного канона, блестяще проиллюстрированной художником в работе «Сотворение Мира» (1704 г.). По мысли В.Блэйка, Змей, обвивающий обнаженное тело Адама, символизировал рационализм, подавляющий способность субъектов самовыражения к самореализации в художественной деятельности. Тем самым, призывая субъектов самовыражения интерпретировать человеческое тело как производное синтеза эроса и танатоса, телесный канон символизма в то же

время ориентировал их на демонстрацию одухотворенной плоти, высшей формой проявления которой служила любовь, предоставляющая субъектам самовыражения возможность выхода в трансцендентную реальность [2, С.166-167].

Ярким примером такого дуального подхода символистов к проблеме телесности могут служить, с одной стороны, производные художественного творчества членов Братства Прерафаэлитов: «Паоло и Франческа» (1855 г.) Данте Габриэля Россетти (1828-1882 гг.); «Свет Мира» (1854 г.) Сэра Джона Эверетта Миллеса (1829-1896 гг.); «Тень Смерти» (1870-1873 гг.) Вильяма Хольмана Ханта (1827-1910 гг.) и «Король Кофетуэ и Нищенка» (1884 г.) Сэра Эдварда Коли Бёрн Джонса (1833-1898 гг.). А с другой, «Паоло и Франческа» (1889 г.) Арнольда Бёклина (1827-1901 гг.); «Грех» (версии 1891, 1910 и 1912 гг.), «Порок» (ок. 1894 г.), «Искушение» (версии 1912 и 1920 гг.) Франца фон Штук (1863-1928 гг.); «Искушение» (1890-1893 гг.) Макса Клингера (1857-1920 гг.); «Философия Жизни и Смерти» (1899-1907 гг.) Густава Климта (1862-1918 гг.)

2.11. Самореализация в искусстве импрессионизма

Эстетический идеал импрессионизма, восходивший к динамичному гедонистическому идеалу рококо, сформировался в художественном пространстве модерна под влиянием субъективно-идеалистической и позитивистской традиций Дэвида Хьюма, Джорджа Баркли и Херберта Спенсера. Этот новый идеал, ориентировавший субъектов самовыражения на эмоциональное восприятие эфемерного бытия, утверждал культ саморазвития в стремлении ко всему нетрадиционному и уникальному, что могло найти отражение в производных художественной деятельности. Новый телесный канон, утверждаемый импрессионистическим идеалом, восходил к ренессансному культу динамики обнаженного тела и призывал к воспроизведению выразительности мгновения, основанной на первом впечатлении от тела-объекта, трансформируемого в тело-образ в процессе художественного моделирования [2, с.167-168].

Блестящую интерпретацию импрессионистической динамики телесного канона с присущей ей дискретностью движения мы можем наблюдать в работах «Диана» (1885 г.) и «Купальщицы» (1887 г.) Пьера Огюста Ренуара (1841-1919 гг.); «Купальщицы» (1890-1895 гг.) Эдгара Дега (1834-1917 гг.); «Завтрак на Траве» (1862-1863 и «Олимпия» (1863 г.) Эдуара Мане (1832-1883 гг.)

2.12. Самореализация в искусстве экспрессионизма

Активно реализующийся в художественном пространстве модерна конца XIX в. синтез эстетических идеалов символизма и импрессионизма способствовал переходу в новое синтетическое художественное пространство модернизма, обеспечив утверждение в его русле нового эстетического идеала экспрессионизма, сформированного под влиянием волюнтаризма Артура

Шопенгауэра и экзистенциализма Сёрена Кьёркегора (Søren /Aabye/ Kierkegaard) (1813-1855 гг.).

Эстетический идеал экспрессионизма ориентировал субъектов самовыражения на трансформацию чувственно воспринимаемой реальности в однополюсный мир конвульсивного человека, реализующего свою самость в художественном творчестве посредством осмысления и воспроизведения страданий в выразительных умозрительных и материальных моделях. Дуализм самоотношения субъектов самовыражения к страданию обусловил специфику нового телесного канона экспрессионизма, призывавшего интерпретировать человеческое тело в качестве объекта мучений, или тела-мяса (агонизирующей рваной плоти раненых и умирающих), с одной стороны, и тела-образа, с другой [2, С.168-169].

Ярким примером экспрессионистической интерпретации телесного канона, утверждающего образ агонизирующего человеческого тела-мяса с его уродливыми деформациями линий и форм и искажением пропорций могут служить триптих «Отплытие» (1932-1935 гг.) Макса Бекманна (1884-1950 гг.) и работы «Агония» (версии 1895 и 1896 гг.), «Смерть и Жизнь» (1897 г.), «Профессор Шрайнер перед трупом Мунка» (!) (ок. 1930 г.), Эдварда Мунка (1863-1944 гг.); триптих «Война» (1929-1932 гг.) Отто Дикса (1891-1969 гг.); «Смерть и Девушка» (1915 г.) Эгона Шиле (1890-1918 гг.)

2.13. Самореализация в искусстве конструктивизма

Утверждению мировоззренческого идеала конструктивизма способствовал отказ субъектов самовыражения от воспроизведения одухотворенной плоти в качестве звена, соединяющего полюса физического – духовного. Этот отказ обеспечил возврат к упраздненной эстетическим идеалом экспрессионизма двухполюсной модели реальности, один полюс которой занимал материализм, очищенный от духа, а другой – идеализм, освобожденный от плоти. Абстрагирование духа и утрата плотью присущей ей роли посредника между полюсами телесного – духовного в технотронном мире обусловило формирование идеала технотронного человека, базировавшегося на идеях Платона о первичности мира абстрактных сущностей и влияния их пространственных форм на вещи, Рэнэ Декарта (René Descartes) (1596-1650 гг.) о рациональной природе абстрактных сущностей, Жюльена Оффрэ де Ламеттри (Julien Offray de Lamettrie) (1709-1751 гг.) и Поля Генриха Дитриха фон Хольбах (Paul Heinrich Dietrich von Holbach) (1723-1789 гг.) о техницистской природе Универсума и человека. Этот новый эстетический конструктивистский идеал и провозглашенный им телесный канон ориентировали субъектов самовыражения, с одной стороны, на выявление скрытой от наблюдателя рациональной природы тел-объектов и анализ их формы с целью разложения человеческого тела на составляющие (что обеспечило развитие аналитического кубизма). А с другой, – на синтез элементов конструкции тела-объекта в выразительной материальной модели, рассматриваемой в качестве синтетической конструкции тела, представляющей самостоятельную

эстетическую ценность (что, в свою очередь, способствовало становлению синтетического кубизма) [2, С. 169].

Интересный образец такого синтеза мы можем наблюдать в работе «Плачущая Женщина» (1938г.) Пабло Пикассо (1881-1973 гг.), в которой художник еще не вполне освободился от влияния тела-аффекта Жермен («Танец» / 1925 г.) [7, Р.40, ill.41, 49].

2.14. Самореализация в искусстве абстракционизма

Утверждаемый в западноевропейской культуре 1940-1950-х годов идеал экстрасенсорного человека обеспечил развитие нового художественного направления абстракционизма и переход в энергетически защищенную беспредметную реальность, производным которой стал экстрасенсорный субъект самовыражения с экстраординарными способностями к самореализации в межполюсном пространстве реального - фантастического. Новый эстетический идеал абстракционизма, сформированный под влиянием идей Анри (Луи) Бергсона (1859-1941 гг.) о постигаемом интуицией креативном импульсе в качестве прасновы всего сущего, Фридриха Вильгельма Оствальда (1853-1932 гг.) о первичности энергии и Рудольфа Штайнера (1861-1925 гг.) об экстрасенсорных способностях человека, ориентировал субъектов самовыражения на художественное моделирование тел-объектов, которые освобождались от оболочки-носителя, скрывавшей заложенный в них энергетический потенциал. Новый телесный канон, обусловленный эстетическим идеалом абстракционизма, призывал субъектов самовыражения избавиться от страха перед социумом посредством извлечения энергетического ресурса из подверженного разрушению тела-мяса как единственно уязвимого элемента энергетически совершенной органической системы [2, с.169-170].

Наглядным примером художественного моделирования тел-объектов, очищенных от вещественного субстрата предметности, который препятствовал реализации заключенной в них энергии, могут служить работы «Сказка» (1944 г.) Хофманна Ханса (1880-1966 гг.); «Сон» (1977 г.) Филиппа Гастона (1913-1980 гг.) и «Мэрилин Монро» (1954 г.) Виллема де Кунинг (1904-1998 гг.).

2.15. Самореализация в искусстве сюрреализма

Переход к иррациональной реальности, базировавшийся на иррационалистической философии, обеспечил утверждение сюрреалистического эстетического идеала, который ориентировал субъектов самовыражения на воспроизведение особых состояний человеческой психики, способных служить энергетическим источником саморазвития. Заимствованная у телесного канона абстракционизма установка на десубстанциализацию тел-объектов, апеллировавшую к энергии Универсума, обеспечила возврат к нарциссическим формам Ренессансного культа тела на инновационной основе

сюрреалистической интерпретации телесного канона. Специфику этой инновационной интерпретации составила демонстрация анатомических изысков и извращений человеческой плоти.

Сюрреалистическая интерпретация человеческого тела, лишённого образа, способствовала формированию в искусстве сюрреализма особого, параноидально-критического подхода, позволяющего достичь одухотворения в материи посредством растворения границ, отделяющих реальное от фантастического [2, С.170-171]. Реализацию подобного подхода мы можем наблюдать в производных художественного творчества Сальвадора Дали (1904-1989 гг.), сумевшего преодолеть пределы собственного тела-образа с наложенным на него запретом на самотрансформацию: Автопортрет «Великий Мастурбатор» (1929 г.), «Загадка Желания» (1929 г.) и «Невидимый Человек» (1929-1932 гг.). Более того, в работах С.Дали «Метаморфозы Нарцисса» (1934 г.) и «Аллегория «Американского Рождества» (1934 г.) представлен уникальный образец утверждаемой телесным канонам сюрреализма трансформации человеческого тела в тело-яйцо в качестве производного синтеза биологического (эмбрион) и психического (макрокосм) начал.

2.16. Самореализация в искусстве фантастического реализма

Новое художественное направление фантастического реализма, становлению которого в Австрии 1940-х годов способствовала критика рационалистических тенденций, ориентированная на трансформацию иррационального, базировалось на традициях фантастического протореализма переходного периода XV – XVI вв. Синтез деструктивного и конструктивного элементов фантазии в художественном моделировании обеспечил утверждение нового эстетического идеала фантастического реализма, сформированного под влиянием концепций Иммануэля Канта (1724-1804 гг.) об архетипической и эктипической природе вещей и явлений и Артура Шопенгауэра (1788-1860 гг.) об архетипах, фантазме, аниме и анимусе [2, с.79-80].

Синтетический эстетический идеал фантастического реализма и обусловленный им новый телесный канон провозгласили инновационный принцип выявления, интерпретации и синтеза архетипов, согласно которому субъектам самовыражения предписывалось представлять человеческое существование в качестве дуальной оппозиции, на одном полюсе которой концентрировалась Божественная Воля, или предопределение, на другом – свобода действий, обретенная человеком с момента изгнания волосатых Адама и Евы из Рая, а в межполюсном пространстве – поиск человеком меры синтеза (в творческой деятельности), позволяющей в ходе самореализации осуществлять взаимопереходы в другие социокультурные пространства.

Блестящую демонстрацию такого подхода к самореализации на конструктивном пути к обретению полноты бытия в художественной деятельности мы можем наблюдать в работах «Земной Иисус, Созерцающий Свой Архетип» (1973 г.) Альберта Париса Гютерслоо (1887-1973 гг.); «Триумф Единорога» (версия 1978-1980 гг.), «Разрушение и Обетование Адама» (1985 г.)

и «Глоток Огра» (1982 г.) Эрнста Фукса (р.1930 г.) [2, С.186-209].

3. Заключение

Анализ специфических закономерностей процесса самореализации субъектов самовыражения в художественной деятельности на примере исторической панорамы динамической смены этических и эстетических идеалов и обусловленных ими художественных направлений и стилей позволил нам сделать выводы, имеющие немаловажное методологическое значение как для исследования трансформаций художественного творчества и определения меры синтеза свободы и ответственности субъектов самовыражения за их производные, так и для выявления механизмов динамического развития-саморазвития художественной культуры в целом:

1. Анализ специфических особенностей художественной деятельности показал, что ее динамический процесс развития-саморазвития характеризуется системой дуальных оппозиций, межполюсное пространство которых занимают субъекты самовыражения, а на противоположных полюсах концентрируются подрываемые ими доминирующие этические и эстетические идеалы и вновь утверждаемые контридеалы. Динамическим началом художественной деятельности, обеспечивающим ее движение в саморазвитии, служит надситуативная творческая активность субъектов самовыражения, которая реализуется в процессе взаимопереходов в системе дуальных оппозиций на основе накопленных художественной культурой смыслов посредством их интерпретации и нового синтеза.

2. Результаты сравнительного анализа трансформаций традиционных неуниверсальных закономерностей художественного творчества в различные исторические периоды социокультурного развития свидетельствовали о неиссякающем креативном потенциале, заложенном в дуальных оппозициях художественной культуры, которые служат методологической базой не только для изучения возрастающей динамики социокультурных процессов, обеспечивающих воспроизводство потребности членов сообщества в творческой деятельности, но и для обоснования концепции художественной культуры как динамической системы взаимопереходов, посредством которых описана предлагаемая в исследовании абстрактная схема абсолютизации.

3. Новый подход к осмыслению **субъектности** субъектов самовыражения как субъектов культурного процесса, обладающих способностью к самореализации в художественной деятельности, и их **субъективности** в выборе путей самоопределения требует учета меры ответственности субъектов самовыражения при самооценке ими производных их собственного творчества с позиций концепции объективной относительности красоты, или выразительности, основу которой составляет тождество эстетических идеалов художника и зрителя.

4. Подход к развитию-саморазвитию субъектов самовыражения, осознающих свою потребность в самореализации в художественной деятельности, позволил нам вскрыть взаимообусловленность выбора

субъектами самовыражения **конструктивного** или **деконструктивного** путей **самореализации** в художественной деятельности двумя типами **нададаптивной** деятельностной активности: **конструктивным** и **деконструктивным**. **Конструктивный** тип нададаптивной творческой активности ориентирован на взаимопереходы в художественных пространствах посредством инноваций, нарушающих только традиционные неуниверсальные законы художественного творчества и восприятия. **Деконструктивный** – ориентирован на антихудожественные инновации посредством утверждения антиидеалов и нарушения универсальных законов художественного творчества и восприятия.

Таким образом, показателем качественного движения художественной деятельности в ее саморазвитии служит мера надситуативной творческой активности субъектов самовыражения, определяемая конструктивным или деконструктивным типами нададаптивной творческой активности, обеспечивающей динамику качественных трансформаций в художественной культуре. Именно поэтому проблема фиксации меры надситуативной творческой активности субъектов самовыражения приобретает особую актуальность в связи с угрожающими темпами развития деконструктивных путей самоопределения в художественной культуре.

5. Предлагаемый подход к осмыслению самореализации в качестве специфического вида деятельности, обусловленной особым типом конструктивной творческой активности субъектов самовыражения, которая обеспечивает качественное движение художественной деятельности в ее саморазвитии, позволил нам обосновать два подхода к проблеме самоопределения:

– **Альтернативный** подход, при котором субъект самовыражения становится субъектом самоопределения, ориентированным **на конструктивный путь самореализации в художественной деятельности**.

– **Безальтернативный** подход, при котором субъект самовыражения неосознанно или сознательно отказывается от роли субъекта идеи художественной культуры, становясь субъектом самоопределения, ориентированным **на деконструктивный путь самореализации в антихудожественной деятельности**, направленной на разрушение художественной культуры.

Примечания

¹ Деркач А.А., Сайко Э.В. Деятельность как основание акмеологического развития субъекта и надситуативная активность субъекта как действенный фактор ее развития / А.А.Деркач, Э.В.Сайко // Мир психологии. – 2008. – №2. – С.193-204.

² Михайлова И.Г. Художественное моделирование как фактор фантастического видения реальности / И.Г.Михайлова. – СПб.: Б&К, 2005. – 312 с.

³ Бранский В.П., Михайлова И.Г. К вопросу о взаимопроникновении-взаимоотталкивании художественного и нехудожественного в искусстве / В.П.Бранский, И.Г.Микайлова // Философские исследования. – 2007. – №3-4. – С.98-112.

⁴ См.: Lévi-Strauss, C. *Myth and Meaning* / C.Lévi-Strauss. – New York: Schocken Books, 1978.– P.54;

Lévi-Strauss, C. *The Savage Mind* / C.Lévi-Strauss. – Chicago: University of Chicago Press, 1966.– P.21.

⁵ Ахиезер А.С., Михайлова И.Г. Специфика цивилизации и искусства / А.С.Ахиезер, И.Г.Михайлова // *Искусство в контексте цивилизационной идентичности*. – М.: Гос.институт искусствознания, 2006. – Т.1. – С.210-229.

⁶ Foucault M. *Histoire de la folie à l'âge classique* / M. Foucault. – Paris: Édition Gallimard, 1972.– 610P.

⁷ Stein G. *Picasso* / G.Stein. – Boston: Beacon Press, 1938. – 50P.



СОДЕРЖАНИЕ

I

Абрам Раскин АЛЕКСЕЙ ШТЕРН	7
Светлана Махлина ВЫСТАВКА ГРАФИКИ РАЗНЫХ ЛЕТ РАШИДА ДОМИНОВА «ПОТОКИ ВРЕМЕНИ» В ГАЛЕРЕЕ «СТЕКЛО»	13
Светлана Махлина «РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ КУРБАНОВСКОГО «НЕЗАПНЫЙ МРАК» Очерки по археологии визуальности	17
Роксана Реброва СУДЬБА МОНАСТЫРЯ – СУДЬБА ХУДОЖНИКА	26
Абрам Раскин СКУЛЬПТОР ГАЛИНА ДОДОНОВА	29
Ксения Труль АВТОПОРТРЕТ С СИГАРЕТОЙ	36
Анна Шаманькова «ПОЮЩИЕ ЛИНИИ» О графике Анатолия Начева	39
Марина Унксова ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ НОНКОНФОРМИСТСКОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЕВГЕНИЯ РУХИНА	41
Лидия Златкевич Татьяна Кубанова ТВОРЧЕСКАЯ ВСЕЛЕННАЯ АЛЕКСАНДРА ПЫРКОВА	46
Лидия Златкевич Татьяна Кубанова ИСКУССТВО ЯКУТИИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ	49

II

Владимир Головачёв ВДОХНОВЕНИЕ СЕВЕРА	56
Леонид Матвеев ТВОРЧЕСТВО Е.И.ВАСИЛЬЕВОЙ (К вопросу о проблемах современной иконописи)	62

Леонид Матвеев О ВЫСТАВКЕ ФАРФОРА ЗАВОДОВ БАТЕНИНА И БРАТЬЕВ КОРНИЛОВЫХ ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ	67
Леонид Матвеев ГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ РУССКИХ ПЕЧНЫХ ИЗРАСЦОВ XVIII ВЕКА	71
Ирина Саган ПРОСТРАНСТВО С ВЫХОДОМ В ВЕЧНОСТЬ	76
Ольга Бабина ВОЗВРАЩАЯ ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА. А.О.НИКУЛИН (1878 – 1945)	85
Гульназ Амирова ЖЕНСКИЕ ПОРТРЕТЫ В РУССКОЙ НЕОКЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ 1910-Х ГОДОВ	94
Яна Лукашевская ИЗ ПЛАМЕНИ ВЕКОВ. (Художественные особенности древнейших памятников Хакасии)	103
Вера Цалобанова АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВ СЫН ВОРОНИХИН. (К 250-летию со дня рождения А.Н.Воронихина)	120
Вера Цалобанова ЗАРОЖДЕНИЕ ДЫЛИЦКОЙ УСАДЬБЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА	129
III	
Леонид Матвеев СЮЖЕТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АНЖЕЛИКИ КАУФМАН В ФАРФОРЕ	150
Ольга Субботина ФРАНЦУЗСКАЯ ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА	159
Ирина Г.Микайлова УТРАЧЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ ИЛЛЮМИНИРОВАННОЙ МИНИАТЮРЫ	

ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ЯГЕЛЛОНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА КАЗИМИРА
ВЕЛИКОГО В КРАКОВЕ. (К 70-летию со дня их трагической утраты в 1939 г.) 168

Тамара Земляная
«ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА» МИХАИЛА БОЙЧУКА 183

Тамара Земляная
ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Л.БОЙЧУКА (1882 – 1937) 200

Яна Лукашевская
ПУТИ ГАРМОНИИ В ИСКУССТВЕ ВЬЕТНАМА XX СТОЛЕТИЯ 213

IV

Алексей Парыгин
МОТИВИЗАЦИЯ КОММЕРЧЕСКОГО ИНТЕРЕСА К АВТОРСКОЙ
ШЕЛКОГРАФИИ 228

Алексей Парыгин
ШЕЛКОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО АРТ-РЫНКА 235

Ксения Яковлева
ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРАКТИВНОЙ АРХИТЕКТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ ГОРОДА КОНЦА XX – начала XXI веков 239

Наталья Дружинкина
ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА,
ЦЕРКОВНО-ПРИХОДСКОЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТИ В
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЕПАРХИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА ПО МАТЕРИАЛАМ РГИА И ЦГИА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА 245

Екатерина Омнина
ГЛИНА СКУЛЬПТОРА И ГЛИНА КЕРАМИСТА 269

Ирина Г.Микайлова
КРЕАТИВНЫЙ ХУДОЖНИК И ЕГО САМОРЕАЛИЗАЦИЯ 273



Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 14

Редактор-составитель А.Г.Раскин
Технический редактор В.А.Богородицкая
Компьютерная вёрстка В.И.Гусева

Подписано в печать апрель 2009.
Печать РИЗО. Усл. изд. л. ____ . Тираж 200 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