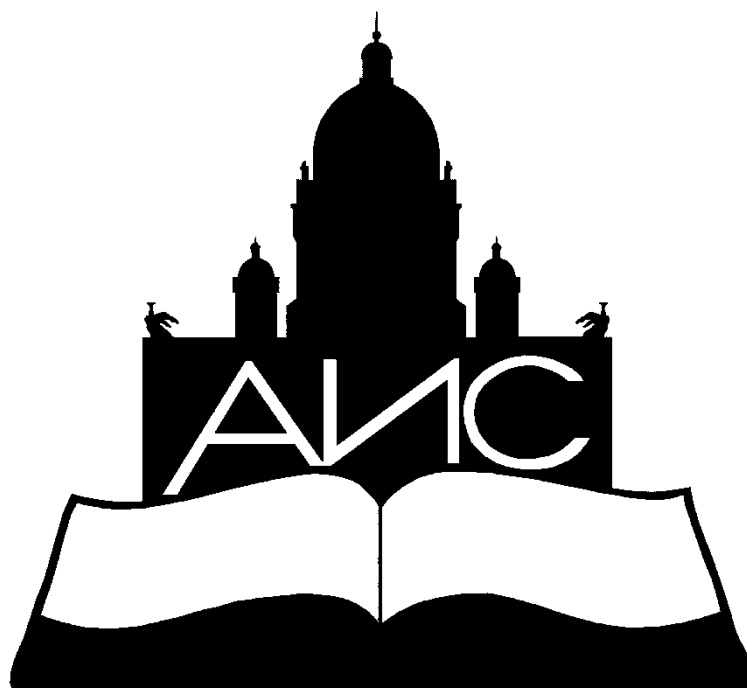


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 25



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2012

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради

Статьи по истории искусства. СПб., 2012. 288 с.

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

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

ISBN 978-5-9902810-6-6

© Ассоциация искусствоведов, 2012.

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

Бахтияров Руслан Анатольевич — искусствовед. Кандидат искусствоведения. Профиль работы: ГУ по работе с подростками и молодежью «Центр "Перспектива"». Темы предыдущих публикаций: советское искусство периода Великой Отечественной войны, живопись блокадного Ленинграда, творчество современных художников.

Боровская Елена Анатольевна — искусствовед, кандидат архитектуры, доцент кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Автор многочисленных публикаций по истории отечественного и зарубежного искусства. Член Союза художников России и Союза архитекторов.

Григорьянц Елена Игоревна — библиограф, психолог, декан факультета Издательского дела, рекламы и книжной торговли Северо-Западного института печати, кандидат философских наук, доцент. Темы предыдущих публикаций: «Искусство книги», «Творчество современных петербургских художников».

Дмитренко Анатолий Федорович — историк-музеевед, художественный критик, куратор ряда выставок в России и за рубежом, автор работ о творчестве отечественных художников, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, кандидат искусствоведения, профессор, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников и Союза журналистов России, действительный член Петровской Академии наук и искусств и Санкт-Петербургской Академии Современного искусства, Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Изотова Маргарита Дмитриевна — искусствовед, художник, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, член-корреспондент Петровской Академии наук и искусств, член Российского Межрегионального Союза писателей. Автор многочисленных исследовательских и публицистических работ по вопросам современного искусства.

Кириллова Лариса Николаевна — художник-живописец, Заслуженный художник Российской Федерации, директор Санкт-Петербургского государственного академического художественного лицея им. Б. В. Иогансона Российской академии художеств, Лауреат Государственной премии им. И. Е. Репина, Действительный член Российской академии художеств.

Лакомская Анна — художник-анималист, искусствовед, аспирантка Санкт-Петербургской Академии художеств.

Лебедева Александра Васильевна — библиотекарь-библиограф, литературовед, журналист. Член Русского генеалогического общества. Активно освещает в прессе выставочную работу, организованную в библиотеках, музеях, арт-галереях и других учреждениях культуры и образования. С 1983 года печатает статьи о творчестве живописцев, графиков и других деятелей изобразительного искусства в разных городских и региональных изданиях.

Любин Дмитрий Владимирович — искусствовед, заведующий отделом Государственного Эрмитажа, преподаватель Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина по курсу «Западноевропейское искусство XVII–XIX вв.». Кандидат искусствоведения. Специализируется в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства Европы и Германии конца XIX – начала XX вв. Основные кураторские проекты, выставки: экспозиция Государственного Эрмитажа — «Музей Гербальдики» — в Константи-

новском дворце (2003–2007 гг.), экспозиция «Основателю Петербурга» (2003 г.) в Государственном Эрмитаже, выставка «Дипломатические дары — язык мира» к Саммиту G8 в Константиновском дворце (2006 г.). Участник научных конференций и автор многочисленных публикаций по вопросам искусства.

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 пространств и стилей в переходные периоды социокультурной эволюции, по искусству и специфике цивилизаций, динамике качественных трансформаций художественной деятельности и художественной культуры.

Митрохина Людмила Николаевна — поэт, член Российского Межрегионального Союза писателей, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, автор ряда эссе и статей о творческих личностях современности и двенадцати поэтических сборников, дипломант 8-ой Дальневосточной выставки-ярмарки «Печатный двор» — 2004 в конкурсе «Лучшее краеведческое издание» за книгу «Древо Жизни»; дипломант пяти литературно-поэтических всероссийских и международных конкурсов, соавтор А. Г. Раскина по монографиям, посвященным современным скульпторам Л. М. Швецкой и Т. В. Дмитриевой; составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС).

Мудров Алексей Юрьевич — реставратор Всероссийского музея А. С. Пушкина. Член Международного Совета музеев (ICOM UNESCO), Международного Совета по охране памятников и исторических мест (ICOMOS UNESCO), Творческого Союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Автор журнальных публикаций, статей по вопросам культурно-исторического наследия, творчества художников и скульпторов Санкт-Петербурга, другим вопросам изобразительного искусства. Автор экспозиций художественных выставок более чем в двадцати пяти музеях страны.

Мудров Юрий Витальевич — искусствовед, член АИС, член Союза Художников России, член Правления и председатель Секции искусствоведения и критики Санкт-Петербургского отделения Союза Художников, вице-президент Российского Комитета Международного Совета музеев (ICOM UNESCO), член Международного Совета по охране памятников и исторических мест (ICOMOS UNESCO), член Европейского Общества культуры (SEC), Президент Санкт-Петербургского Общественного Фонда по содействию развитию культуры и искусства, член Творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Член Ученых Советов ряда музеев России, редколлегий газет и журналов. Автор более двадцати книг, десятков каталогов, сотен статей в сборниках, журналах и газетах, автор теле- и радиопередач, сценариев фильмов. Его труды напечатаны на английском, французском, немецком, испанском, итальянском, японском, китайском, датском, голландском, польском и других языках. Ряд лет — заместитель директора по научной работе ГМЗ «Ораниенбаум»; автор экспозиций и выставок, концепции развития музея-заповедника; автор книг, альбомов, путеводителей, каталогов, посвященных Ораниенбауму.

Оминина Александра Александровна — художник по текстилю, доцент СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

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, автор более 580 печатных работ по

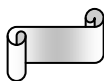
истории искусства, архитектуры и о современных художниках, член Российского Межрегионального Союза писателей, поэт — автор двенадцати поэтических сборников, составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС).

Ровицкая Юлия — филолог, культуролог, журналист, редактор московского специализированного журнала издательского дома "Bauer Media". Аспирант Санкт-Петербургского университета. Занимается проблемами актуального искусства и персоналиями современных художников.

Соловьёва Вера Андреевна — киноинженер, писатель. Член Российского межрегионального Союза писателей, действительный член Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина. Автор более 50 книг, в основном, по направлениям валеологии и эзотерики.

Фролова Нина Ефимовна — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения 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); составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради» (АИС).

Черняк Алевтина Игоревна — искусствовед, доцент кафедры истории и культурологии Государственной Морской академии им. Адмирала С. О. Макарова, кандидат искусствоведения, доктор наук в области акмеологии искусства (Оксфорд), доцент, обладатель серебряной медали им. М. П. Лазарева. Член Санкт-Петербургского Союза художников.





I

Руслан Бахтияров

ПОЭЗИЯ СВЕТА И ЦВЕТА

Выставка Ашота Хачатряна в ЦВЗ «Манеж» (февраль 2012 г.)

Представить творческий путь художника как путь обретения собственного голоса, своей темы, ставшей подлинным средоточием многогранного мира, его эмоций, страстей, переживаний и размышлений — именно так можно определить основную концепцию персональной выставки Ашота Хачатряна. Примечательно, что в день ее открытия коллеги художника и искусствоведы, акцентируя в своих выступлениях разные стороны его творчества, неизменно отмечали главное: влюбленность в цвет как основу живописи. Именно цвет способен выразить всю многозначность замысла в камерной натюрмортной постановке, автопортрете или в произведениях, обращенных к истории и духовной, религиозной культуре родины художника. При этом круг важнейших для него образов и мотивов определялся постепенно, вместе с обретением творческой зрелости, когда после получения профессионального художественного образования на родине молодой живописец переезжает в Ленинград. Здесь он принимает участие в выставках, завоевывает признание у ценителей искусства, а в конце 80-х переживает трагические события, затронувшие судьбы многих его соотечественников... С этого момента тема Армении, историческое и культурное самосознание ее народа становится неотъемлемой частью жизни и живописи самого Ашота Хачатряна, темой многих его полотен.

Не случайно именно образ родной земли, ее истории и культуры стал лейтмотивом экспозиции выставки «Поэзия света и цвета». В представленных работах разных лет заметно сочетание двух культурных традиций — армянской и петербургской, что проявляется сквозь многоцветье палитры, внешнюю свободу живописной манеры, эмоциональность каждого образа. В запечатленных художником старинных храмах и хачкарах (хачкар — стела с резным изображением креста) — безмолвных хранителях памяти веков и поколений, кажется, восстают из небытия, взывают к равнодушию зрителя величественные и скорбные страницы истории Армении, судьбы представителей ее талантливого трудолюбивого народа. Сам художник не мыслит себя вне этой великой культурной традиции, наполняя свои полотна мощной внутренней энергетикой, буквально переплавляющей и пересоздающей зримый мир в новую — духовную — реальность. При этом сам облик древней архитектуры, ее тектоника в представлении автора созвучны облику природы Армении. Очертания огромных камней и горных уступов обладают четкой

конструктивной логикой, порой, кажется, подчиняющей себе, направляющей движение кисти живописца. Здесь есть место и строгой соразмерности форм замечательных творений зодчих, и смещениям линий, наплывам плотных цветовых пятен, пробужденным могучей творческой силой, способной увековечить память веков, событий и поколений («Монастырь Гегард», «Композиция с церковью»). Память, которая отложилась в обычаях и традициях, в творениях человеческих рук, до сих пор восхищающих своим художественным совершенством и глубиной духовного содержания...

В этом плане программной для художника можно считать картину «Из глубины веков», во многом объясняющую характер авторского восприятия и живописного воплощения образа Армении. Сама композиция строится, как бы выкладывается ярусами, снизу вверх, подобно тому, как постепенно возводится огромный собор. В результате возникает сложно организованное пространство, где каждый из ярусов-сегментов — своего рода символ одного из многих столетий, составляющих величественное здание истории. Мотив арок и врат в данном случае воспринимается как обозначение перехода, границы между эпохами, между былым и существующим ныне. Мы получаем возможность преодолеть эту границу, приобщиться к тому, что надежно скрыто под многочисленными «напластованиями» времен, но может быть снова вызвано к жизни образными средствами живописи. Однако порой от «давно минувших дней», увы, остаются лишь тени, которые исподволь устремляются, проникают в пространство живописных произведений современного мастера, становятся подобными фигурам живых людей. В одной из работ эта столь значимая для мастера тема открыто заявлена в самом названии. «Тени истории»... Они живут в пространстве, сотканном из сопоставленных друг с другом оранжевых, сиреневых, золотистых и кирпично-красных тонов и оттенков, среди которых отчетливо различимы диссонирующие черные акценты. Они скользят между домами и деревьями, возникают на разных ярусах-уступах горного склона («Ожидание. Осень»), угадываются в тревожной игре сгустков холодных и горячих красок («Вечер»). Таинство приобщения к вечности через звуки музыки сюжетно объединяет участников сакрального действия в картине «Три голоса», но в то же время отводит каждому из них собственное духовное и живописно-пластическое пространство, в которое погружается и сам зритель. Однако проблемы, к которым обращается художник, при всей своей сложности и неисчерпаемой глубине, всегда осмысливаются в емких и выразительных образах-символах. Это может быть дом, где проходит жизнь одного человека и целых поколений («Сумерки. Армения»), дерево и хачкар («Память»), храм («Композиция с церковью»). Эти образы — неотъемлемая часть религиозной культуры армянского народа и того уклада жизни, который передается из поколения в поколение.

В то же время некоторые образы, посвященные армянской истории и культуре, приобретают благодаря мастерству образного обобщения скорее общечеловеческий масштаб. Так, картина «Беженцы», импульсом к созданию которой, вероятнее всего, послужила трагедия геноцида 1915 года, может восприниматься и как напоминание об участи всех, кто вынужден оставить домашний очаг и готов отправиться в длительный путь, сулящий спасение, но вместе с ним — новые

тревоги и заботы. Быть может, не случайно в таких полотнах велика роль тревожных цветовых контрастов или напряженного противостояния укрупненных пластических форм, обозначающих элементы горного ландшафта и фигуры людей, и порой буквально саднящих взгляд своей «колючестью» (как это происходит в трагическом «Триптихе»). Но и в том случае, когда геометрически четкие объемы зданий будто спрессованы в целостную форму («Ожидание»), в ней ощутима внутренняя динамика живописной материи, предопределенная многоплановым содержанием картины, и, что еще важнее — сложностью и масштабом самих понятий времени, истории, памяти, веры. Не случайно именно такие картины, как «Тени истории», «Три женщины», «Из глубины веков» создавали в экспозиции мощные смысловые акценты, властно напоминающие о серьезности и значительности тех вопросов, которые художник ставит перед собой и зрителем.

В таком образном контексте иначе воспринимались и представленные на выставке многочисленные пейзажи и натюрморты. Здесь, что примечательно, мы не встречаем той яркости и насыщенности красок, которые зритель ожидает встретить в работах живописца, чье детство и юность прошли на земле солнечной Армении. Открытые локальные цвета, доминирующие в полотнах Ашота Хачатряна, как правило, несколько приглушены. Они сгущаются в вязкие фактурные массы, обладающие материальной весомостью, особой плотностью. Именно это позволяет физически ощутить тяжесть полуденного зноя, когда и воздух становится вполне осязаемой субстанцией, или сделать зримыми сами понятия «лето» и «осень». В «Золотой осени» яркость интенсивных желтых, охристых и красных погашена, приведена к единому тональному «знаменателю», что не позволяет тому или иному цветовому пятну «выпасть» из картинной плоскости. Даже в том случае, когда автор подчиняется натурным впечатлениям, он выявляет в очертаниях деревьев («Березы», «Паланга») или в сочной плоти даров природы («Натюрморт с арбузом») что-то устойчивое, сущностное — то, что может быть воплощено языком цвета и формы.

Однако порой ассоциативное мышление художника абстрагируется от объективных качеств натурального мотива. Так появляются «Впечатления», «Пейзаж-фантазия», «Настроение», «Фиолетовые горы», где эмоционально-декоративная логика цветовой стихии смело преодолевает логику зримого мира и обретает самостоятельное существование в живописных абстракциях. Между тем, и в этих работах ощутим отзвук жизненных эмоций и наблюдений, та всепроникающая энергия созидания, в которой для мастера заключено само понятие творчества... Поэтому стоит отметить еще одно важное качество таких полотен — их музыкальность. Это не только торжественная симфония теплых горячих цветов-звуков («Красный закат», «Мир в красных тонах»), но и элегическая партитура, построенная на мягких, перетекающих друг в друга оттенках, взятых в пределах одной цветовой гаммы («Осенняя симфония», «Лирика»). Здесь реальность полностью растворяется в волнообразном движении красочной материи, в ритмичном распределении пластических акцентов, в которых подчас угадываются очертания крон деревьев или огромных туч, проплывающих по небу.

Особое место в экспозиции принадлежало работам, где ведущей становится тема пантеистического слияния человеческого и природного. Здесь ху-

дожник угадывает и намечает очертания фигуры человека в необозримых просторах горного ландшафта, что открывается с высокой точки зрения. Ритмические повторения обобщенных форм создают мощное вихреобразное движение. Оно только предощущается в ярусной трактовке композиции или реализуется в величественном танце, объемлющем и полностью подчиняющем себе пространство картины. И в этом отношении природе, способной вобрать в себя эмоции и чувства людей, историческую и культурную память целого народа, в самом деле, вполне под силу принять человеческий облик. Этот же мотив единения природы и человека особенно пронзительно звучит в «Поэзии» — одухотворенная среда, буквально покорившая девушку, создается напевными ритмами, которые различимы в очертаниях стволов и ветвей деревьев, в гармоничном сочетании зеленых и охр с тактичными вкраплениями сиреневого.

Подобная эмоциональная сила цвета, наделенная содержательной полнотой емкой пластической метафоры, чувствуется и в натюрмортах Ашота Хачатряна. Здесь особенно заметно свойственное этому художнику стремление к организации плоскости картины как красочного декоративного ансамбля, каждый элемент которого является неотъемлемой частью пластического и образного решения. И если в ранних натюрмортах еще заметны «уроки» французского фовизма в целом, то в следующих работах, выполненных в середине 80-х годов, художник уже находит свою, индивидуальную живописную манеру. Здесь «утяжеление» краски и цвета, активная роль красочной фактуры наполняют статичный мотив энергией становления. Этому способствует и тот эффект, который дает сочетание осязаемых широких мазков, выложенных мастихином, и участков холста, едва покрытых краской или оставленных непрописанными. Такая особенность живописной манеры позволяет внести в работу (независимо от ее жанровой принадлежности) элемент продуманной незавершенности, где есть определенный простор для свободной зрительской интерпретации.

Преображающие возможности стихии цвета и расходящегося волнами композиционного движения в полной мере использованы в изображениях сирени и рябины, где нас сразу захватывает низвергающееся, подобно потокам водопада движение, вовлекающее в себя и ягоды, и листья. В то же время в «Гранате на фоне ковра» композиции, напротив, придана подчеркнутая собранность. Условием этого является конструктивное решение плоскости холста. Она организована узором армянского ковра, набранным из небольших разноцветных квадратиков, «удерживающих» на этой плоскости всю натюрмортную постановку.

Сопоставление в сравнительно небольшом экспозиционном пространстве произведений, представляющих разные жанры и разные этапы творческого пути Ашота Хачатряна, позволяет найти и проследить повторяющиеся приемы и мотивы. Эти повторения можно воспринимать как своего рода сознательный прием, в какой-то мере обеспечивающий целостность и содержательную полноту его исканий. Мы уже отмечали, что в работах, обращенных к теме памяти, многовековой истории и культуры армянской земли, часто возникают образы храма, хачкара или могучего дерева. В то же время они каждый раз включаются в особый смысловой контекст, раскрывающий определенную грань мира эмоций и переживаний автора. Это позволяет провести связующую нить между ра-

ботами, созданными в разные годы, и в то же время раскрыть в таком возвращении к уже найденному внутреннюю значительность и вариативность образа.

Так, в изображении гранатов в зависимости от замысла и доминирующей темы произведения может акцентироваться их сущность: декоративно-живописная либо символично-метафорическая, как это происходит в картине «Колокола наших душ» («Автопортрет на фоне Звартноца с гранатами»). Эту работу можно отнести к традиционному жанру портрета-размышления, где изображение темно-красных плодов воспринимается как смысловое связующее звено между образом художника и знаменитого монастырского комплекса, в котором сосредоточено культурное самосознание народа. Ковер в портрете замечательного скульптора Левона Лазарева — это также важная деталь живописного решения, узнаваемая этнографическая примета, позволяющая зримо связать автора и его модель — художников, живущих и работающих вдали от исторической родины, но духовно связанных со своим народом, его радостями и бедами. Интересно, что скульптурная композиция при первом взгляде на картину «Мир художника Левона Лазарева» воспринимается огромным странным живым существом, страдающим и утверждающим свое право на самостоятельное бытие в пространстве гористого пейзажа. А создатель этой композиции, будто отдавший все жизненные силы своему детищу, напротив, предстает в сравнении с ним подобием каменного изваяния. Итак, перед нами вновь прием уподобления живого искусственному (и наоборот)... Еще раз повторим, что такие ассоциации пробуждало неспешное знакомство с выставкой, дающее возможность сравнивать, проводить параллели, видеть общее в различных сюжетах.

Сказанное применимо и к женским образам, которым также принадлежит значительное место в творчестве художника. Это не только портреты конкретных девушек, но и некие цветовые и пластические ассоциации, которые возникают у автора в процессе работы над картиной. Эмоциональный мир модели заключен не только (и, пожалуй, не столько) в выражении лица, в узнаваемых внешних чертах, а, скорее, в абрисе, силуэте фигуры, ее расположении в пространстве полотна, в выразительном жесте или в неожиданной композиции, создающей особый сюжетно-смысловой подтекст. Убедительным примером здесь может служить «Портрет Полины», где непривычным является само «местоположение» фигуры. Исполнение музыкального произведения потребовало полной отдачи духовной энергии — не случайно поза женщины, прилегшей на крышке рояля, заставляет вспомнить выразительный духовный автопортрет художника в знаменитой картине «Работа окончена» Виктора Попкова. Тем самым здесь находит — пусть в несколько экстравагантном ключе — важная для Ашота Хачатряна тема нравственной миссии творческого труда, где искусство требует безоговорочного самоотречения. Вместе с тем, в других женских портретах ведущим выступает уже декоративное начало, задающее эмоциональное восприятие картины. Здесь может акцентироваться хрупкость, «неустойчивость» образа модели, как в «Девушке с незабудкой», либо, напротив, определенность образной характеристики (портрет Анжелы Афанасьевой). Однако в любом случае для художника особенно важным становится достижение единства колористического решения, позволяющего органично включить фигуру в окружающее пространство. Автор и здесь опускает вто-

ростепенные детали, смело обобщая и заостря живописную форму, повышая экспрессивное звучание открытого цвета.

Во многом такой поход к раскрытию образа модели в основных своих чертах обозначился в ранних автопортретах Ашота Хачатряна. Здесь, безусловно, заметно влияние одного из великих наставников художника — Ван Гога, как, например, в «Автопортрете с белой повязкой», и в работе, где художник запечатлел себя с кистью в руке, в процессе работы над картиной. Но если здесь еще как бы испытываются образные возможности традиционных схем автопортрета, то в последующих работах заметно усложнение содержательных задач, которые ставятся и решаются в рамках этого жанра. При этом и здесь художника интересуют контрастные эмоциональные состояния. Горделивое осознание верности избранного пути, воплощенное в энергичном цветовом решении, лапидарности весомых форм в «Автопортрете на фоне палитры» (1997 г.) сменяется в работе, написанной год спустя, ощущением душевного смятения, растерянности, в которой художник не боится признаться самому себе и зрителю. Этому настроению вторят диссонирующие сочетания цветов и разбалансированная композиция, будто лишенная внутреннего стержня. С другой стороны, душевный кризис и «пограничное» душевное состояние человека и здесь побуждают к продолжению творческого поиска. Один из его весомых результатов — еще один автопортрет, написанный несколько лет назад. Здесь художник запечатлел себя возле холста, будто оценивающим уже созданное и одновременно предощущающим рождение новых вдохновенных образов.

«Горе художнику если он перестает слышать биение сердца своего народа», — эти слова классика армянской живописи Мартироса Сарьяна стали своего рода нравственным императивом, определяющим вектор творческих исканий его соотечественника — художника, уже более трех десятилетий работающего в Петербурге, но неизменно обращенного сердцем и мыслями к родной Армении, к своему народу, в неустанном созидании преодолевающему и неуступчивый нрав каменистой, иссушенной зноем земли горного Кавказа, и трагические изломы истории. Выставка «Поэзия света и цвета» позволила еще раз удостовериться в том, сколь значимой для творческого самосовершенствования Ашота Хачатряна стала сопричастность судьбам своих соотечественников, подтвержденная взыскательным отношением к тому, что можно назвать этическим содержанием искусства, процесса создания художественного произведения. В самом деле, без этой сопричастности невозможно настолько обостренно почувствовать и выразительно запечатлеть красоту, горделивую внутреннюю стать родной земли, полноту и яркость ее красок, преображающих горные долины или переполняющих дары природы. Вот как формулирует свое понимание сущности творчества сам Ашот Хачатрян: «Живопись я считаю самым интимным из всех видов искусства — художник остается с холстом один на один, со своими мыслями, чувствами, идеями, подсознанием — и должен выложиться целиком, без остатка». В интенсивной пульсации глубокого красного цвета, наполняющего многие его полотна, чуткий зритель может ощутить напряженную работу души и мысли неравнодушного художника, щедро доверяющего нам сокровенные эмоции своей звучной палитры.

Я ВИЖУ МЕЧТУ: НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЖИВОПИСИ АНДРЕЯ КОРОЛЬЧУКА

Искусство — один из наиболее глубинных путей, ведущих к пониманию сущности мира и к месту человека в нем. Вероятно, именно это заставляет нас внимательно относиться к творчеству современных художников, оценивая их не только с точки зрения актуальности, новизны или злободневности, но в первую очередь, с позиций глубины и истинности. «Умозрением в красках» назвал князь Е. Трубецкой иконопись, и это, пожалуй, мы ищем в любом живописном произведении. В этой мысли на протяжении многих лет меня укрепляет творчество замечательного петербургского художника Андрея Корольчука. В его произведениях возникают и свободно сосуществуют глубочайшие истины, которые только доступны человеческому пониманию, и то, что нас ежедневно окружает: пейзажи, лица, бытовые детали. И все это живет и дышит, давая зрителю новое ощущение реальности.

Истинный художник существует в разговоре, вернее в постоянном говорении. Со всеми, с собой, с миром... Этот разговор-размышление продолжается из картины в картину, соединяя их между собой невидимыми нитями, как соединяются события, судьбы, души. Если мы на любых вернисажах легко узнаем работы художника, как старого знакомого в толпе прохожих, значит, мы в каком-то смысле научились понимать его язык, а значит, можем стать собеседниками. Хотя это вовсе не означает, что мы, зрители, уже знаем все, что он готов нам сказать, да и не всегда способны все понять. Но это уже шаг на пути к глубинному пониманию. Истинный художник всегда непредсказуем. Он может изменить направление движения своих образных воплощений в цвете, в образах, в смыслах. На первый взгляд это может показаться случайным, но, как правило, это не так. В этом отражаются не внешние видимые, но глубинные пути, которыми следует мастер. Такие работы, знаменующие некий новый взгляд и новый ракурс творчества очень интересны.

Именно к таким произведениям относится картина А. Корольчука «Отец, не уходи...» Художник жил ею 9 лет. И она, действительно стала этапной в его творчестве. Она существенно отличалась от того, что он делал ранее. Казалось бы в ней тоже пространство, те же потоки света. Все тоже, но иное. До этой работы в живописи художника не было такого цветового решения, хотя сине-голубая гамма встречалась, например, в картине «Омут». Но эта картина просто завораживает своим бело-голубым колоритом. Она выглядит прозрачной, но при этом лишена холодности. Такое цветовое решение трудно в исполнении и предполагает глубокое переосмысление изображаемого. Эта картина А. Корольчука своего рода напоминание, свидетельство и, вместе с тем, отражение духовности искусства, его способности отображать невидимое. Вновь ощущаешь, что если философствование — это откровение в умозрении, то искусство — откровение в образах. Хотя в современном искусстве присутствует часто синтез того и другого.

Глядя на картину, невольно начинаешь задаваться вечными вопросами: Что такое наша жизнь? Путь к смерти? Или смерть своего рода дверь? Но куда? Мало кто знает, но и обойти эти вопросы нельзя. Есть некий страх, ощущение непреодолимого препятствия, но и обойти вопросы эти никак нельзя. Мы живем этим предчувствием, которое и не выразить точно. Каждый раз, видя эту работу мастера, они возникают с новой силой, а за ними груз новых утрат и нужен новый ответ, и его вновь получаешь.

Картина «Отец, не уходи...» вновь возвращает нас в круг вечных проблем и исканий. Здесь вечный вопль оставленного: «Отец, не уходи!» И вечная тишина в ответ. Нельзя нарушить закон жизни. Вспоминается невольно: «Отче, для чего Ты Меня оставил?» — слова Иисуса в час тяжелейших испытаний. Вечная символика, вечный смысл. Осталось только понять его. Глядя на работу художника сегодня, не впервые, возникает ответ: отец уходит, чтобы мы остались и сделали то, что должно сделать. То, что и делал А. Корольчук.

Картина художника — вечное «смертию смерть поправ», — чистота, свет и радость, пронзительная до боли, но радость и чистота до прозрачности. Проходя сквозь льющийся поток света близкий, любимый, дорогой человек удаляется от нас, оставшихся, меняется, вероятно, более точное слово этому все же — преображается. Но не исчезает в полном и окончательном смысле этого слова. Он не может исчезнуть. Нас связывает с ним любовь. Где-то в глубине души мы всегда знаем, помним об этих невидимых связующих нитях. И мы видим это в работе художника. Наверное, с момента произнесения этой фразы, стало банальностью утверждение о том, что художник изображает некую видимую или невидимую реальность. Но в данном случае это действительно имеет смысл сказать, потому что в этой работе раскрывается реальность инобытия. В ней нет ужаса и страха, безобразия и неотвратимого разрушения всего того, что связано с жизнью. Напротив, в ней одухотворенная плоть и воплотившийся дух. На этом духовном уровне нет смерти, и, возможно, мы сможем найти путь к ушедшим от нас близким людям.

Подобные мечта-видение-притча была уже в работе А. Корольчука «Остров». То ли в движениях души человеческой, то ли в памяти человечества, подобных движению красок в картине, возникает остров среди волн, освещенный солнцем и излучающий свет. Невольно вспоминается миф Платона об Атлантиде, вечной человеческой мечте-воспоминании о прекрасной жизни. И творчество художника убеждает нас в том, что мечта реальна, как и реальность творчества, нужно только уметь увидеть и успеть запечатлеть. И если мы не видели этого сами, то имеем возможность увидеть в работах мастера. Неведомая страна, возникающая из ничего, появляющаяся из ниоткуда, не об этом ли мы мечтали когда-то, может быть в детских снах, а может быть еще вчера? И не туда ли уходит он, отец? Быть может и так. Только у него, как на картине, иное видение, и окружен он иным светом, первоначально чистым. А иные оттенки, цветы — как мысли о нас, оставшихся здесь, в этом мире. Есть в картине вечный призыв к Богу: не уходи от нас, не оставляй, и он, отец, останется с нами. Эту общую оставленность, лишаящую надежды (где нет веры, надеяться не на что), так остро прочувствовал и оставил в наследство XX век. Кто сделает пер-

вый шаг: он к нам или мы к нему? Еще раз взглядемся в картину А. Корольчука... Он здесь, только мы разучились чувствовать это всегда, но лишь изредка вспоминаем. Увидим это в реалиях искусства. И кто знает, может быть минует нас тяжесть расставания, любовь победит смерть.



ОБХОД

**По итогам полугодового (сентябрь–декабрь 2011 г.) просмотра
художественных работ учащихся Санкт-Петербургского государственного
академического художественного лицея им. Б. В. Иогансона
Российской академии художеств**

Российская художественная школа за историю своего существования претерпела огромное количество изменений. Каждое время вносит свои поправки, коррективы, исправления в образовательный процесс. Нельзя с полной уверенностью сказать, что все изменения способствуют развитию качества образования в художественных школах. Убыстряющийся ритм жизни, информационная лавина и технический прогресс вынуждают «втискивать» обширные общеобразовательные программы в неизменно постоянную величину отпущенного на учебный процесс времени, а в специализированных учебных заведениях, к сожалению, за счет сокращения изучения углубленного предмета, будь то музыка, иностранный язык, математика или изобразительное искусство. К реформированию образования в специализированных школах, в том числе и в художественных, необходимо относиться наиболее осторожно, так как мы имеем дело с особо одаренными детьми, с талантом подрастающего поколения, являющегося национальным достоянием всей страны.

Современный учитель предметов искусства в художественной школе должен владеть как теоретическими знаниями, так и практическими умениями, обладать педагогическим даром и быть действующим художником. Совмещение деятельности педагога и художника отнюдь не редкость в нашей системе образования — П. Брюллов, И. Н. Крамской, А. Г. Саврасов, Н. Н. Ге, В. П. Верещагин, Д. Н. Кардовский, И. И. Бродский, К. Ф. Юон, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, В. Н. Яковлев, А. А. Дейнека. Однако не каждый художник может стать учителем и наставником. Выдающийся художник и педагог XIX века, преподаватель Академии художеств Петербурга П. П. Чистяков писал: «Не в пику я это говорю, а в доказательство того, что не всякий, кто работает порядочно, может быть и учителем хорошим. По опыту могу сказать, великий мастер, художник не всегда великий учитель. Чтобы учить и хорошо учить, надо иметь к этому дар и большую практику». Во все времена личность педагога-художника всегда была и будет актуальной.

Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б. В. Иогансона Российской академии художеств имеет статус федерального государственного бюджетного образовательного учреждения и в своей методике преподавания полностью соответствует академическим требованиям Российской Академии Художеств. Весь преподавательский состав по искусству имеет высшее художественное образование, полученное в стенах Академии художеств Петербурга. Более того, из всего числа преподавателей (31 человек) 20 человек окончили настоящий лицей, бывшую СХШ. К ним относятся дирек-

тор лицея Лариса Николаевна Кириллова, заместитель директора по УВР (искусство) Екатерина Михайловна Никипоренко, преподаватели Анна Борисовна Левина, Наталья Александровна Пушнина, Татьяна Афанасьевна Соловьёва, Светлана Юрьевна Кропачева, Никита Марленович Казарновский, Виталий Николаевич Рудоплазов и многие другие. Традиции академической школы, безусловно, должны передаваться и поддерживаться художниками, успешно прошедшими именно эту школу.

Обход в любом художественном учебном заведении вызывает определенные волнения, как у учеников, так и у преподавателей. И это естественно, т. к. оценивается деятельность ученика и учителя за четверть или полугодие по представленным на обходе учебным и домашним работам: рисункам, акварелям, холстам, композициям, эскизам и наброскам. И каковы бы не были оценки за выполненные работы, однозначно, они являются фактическим достигнутым результатом работ ученика и косвенной оценкой труда преподавателя. С этим можно спорить, но трудно опровергнуть, если провести исторический экскурс по русской художественной школе, его педагогам и ученикам.

Структура лицея включает в себя живописные, скульптурные и архитектурные классы. С 5-го по 7-й класс все учатся по одной программе в живописных классах, в которую включен рисунок, живопись и композиция. Предмет «лепка», который был обязательным все предыдущие годы, в последнее время лицей вынужден был перевести в факультатив из-за невозможности «втиснуть» положенные 2 часа в сетку учебного плана. К 8-му классу ученики могут определиться с переходом в скульптурный класс, при наличии определенных способностей и желания. С 10-го класса, помимо действующих живописных и скульптурных классов, обучение можно продолжить в архитектурном классе. Все 12-е классы — выпускные, кроме основного набора в 5-й, 6-й, 8-й (скульптурный) и 10-й (архитектурный). Ежегодно лицей проводит дополнительный набор при наличии мест во все классы путем сдачи специальных экзаменов для всех абитуриентов, с учетом требований и уровня соответствующего класса. Общее количество учащихся в лицее — 320 человек. Направленность обучения лицея соответствует действующим факультетам Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ — живописному, скульптурному, архитектурному, графическому. В лицее отсутствует искусствоведческий класс, но изучение истории искусств дает возможность подготовиться к поступлению на факультет теории и истории искусств репинского института.

В лицейском обходе участвуют все преподаватели по искусству, под руководством опытного педагога-художника, заместителя директора Екатерины Михайловны Никипоренко и директора лицея, заслуженного художника РФ, действительного члена Российской академии художеств Ларисы Николаевны Кирилловой. После «своего» обхода (результатов 1-го и 2-го полугодия) обязательно проходит, так называемый, «ректорский обход». На этот обход приходят представители всех факультетов института им. И. Е. Репина (чаще всего — это деканы факультетов, заведующие кафедрами) во главе с ректором и проректором по учебной части. Лицей (прежде СХШ) является 1-ой ступенью непрерывного академического художественного образования Российской академии

художеств и работает под непосредственным методическим руководством Института им. И. Е. Репина. Поэтому столь важен для деятельности лицея этот обход, на котором оценивается работа коллектива педагогов-художников, даются методические рекомендации, проводится анализ состояния академической школы для детей и ее связи с высшей академической школой.

Начинается обход обычно с просмотра работ скульптурных классов, чтобы посмотреть затем живопись при дневном свете, при этом, не оценивая многочисленные выразительные работы учеников младших живописных классов по лепке, в которых лепка введена, как дополнительный урок, в котором ученики проявляют богатое воображение, свободу творчества и получают быстрый результат. Лепка — один из самых эмоциональных видов изобразительной деятельности. Тот из учащихся, кто решился остановиться на этом виде искусства, переходит в 8-м классе в скульптурную группу и до окончания лицея занимается по программе скульптурного отделения.

Так сложилось, по ряду независимых от лицея причин, что на скульптурное направление переходят мало учащихся. Это происходит независимо от того, что большинство живописцев с самого начала, с 5-го класса, с огромным удовольствием занимаются лепкой, проявляя при этом безудержную фантазию, получая удовольствие от ощущения реального результата, создания пластической узнаваемой формы. Более того, некоторые из живописцев с удовольствием участвуют в скульптурных конкурсах, занимая призовые места. Но это ни о чем не говорит. Обладая пластическим даром скульптора, большинство детей и их родителей не видят будущего для себя в профессии скульптора. Пугают проблемы получения мастерских, дороговизна материалов, а также состояние физической выносливости, необходимое для такого творчества. Заниматься малой скульптурной формой интересно, но как реализовать в полную силу и быть востребованным? Несмотря на то, что город пополняется монументальными скульптурными памятниками, скульптурами и портретами известных личностей, магазины переполнены сувенирной пластической продукцией, количество способных детей, желающих посвятить себя скульптуре, к сожалению, уменьшается. Скульптура — это трудоемкий, тяжелый и мало востребованный вид искусства. Не каждый решится на такой подвиг — стать скульптором. Правда, эти же проблемы пугают и тех, кто избрал путь живописца или графика. Жизнь диктует свое — и мощное желание юного человека заниматься творчеством со временем зачастую вытесняется желанием и необходимостью существовать, кормить семью.

В лицее таких, приверженных к скульптуре, учащихся всего 12 человек из разных классов: 8-А — Владислав Муханов (преподаватели: Михаил Григорьевич Некрасов (рисунок), Наталья Кимовна Феофилова (скульптура)); 9-Б — Елизавета Давыдова, Максим Кошелев, Елена Лебедь, Анастасия Мацуева, Арина Шустова (преподаватели: Татьяна Александровна Мищенко (рисунок), Наталья Кимовна Феофилова (скульптура)); 10-А — Татьяна Кунчукина (преподаватели: Василий Николаевич Неустроев (рисунок), Виталий Николаевич Рудоплавов (скульптура)); 11-А — Павел Анкудинов, Антон Сурин (преподаватели: Игорь Николаевич Глазов (рисунок), Никита Марленович Казарновский (скульптура)); 12-А — Константин Егоров, Александр Лыткин, Андрей Щёткин (преподаватели: Андрей Алексеевич

Воротилов (рисунок), Виталий Николаевич Рудоплавов (скульптура)). В программу по скульптурному обучению входит рисунок, композиция, скульптура.

Задания по скульптуре поэтапно усложняются от 8-го до 12-го класса, начиная с лепки деталей лица головы Давида и заканчивая живой головой и обнаженной фигурой. 8-й и 9-й классы представили композиции по темам «Зимние забавы», «Летние впечатления», «В цирке», «Нищий», «Дружба», «Щелкунчик». Интересны композиции по заданной теме «Ломоносов». В этих работах превалирует непосредственность, эмоциональность и оригинальность мышления. Над рисунком, который является самым сложным предметом, естественно, надо еще много работать, но с каждым днем будущие скульпторы становятся увереннее и сильнее. Обходом были отмечены самый молодой скульптор Владислав Муханов (4 балла за композицию) и Анастасия Мацуева (5 за композицию, 4 за скульптуру, 4 за рисунок), чье творчество было особо отмечено в конкурсе юных скульпторов им. М. К. Аникушина в ноябре 2011 года, где она получила I премию.

Надо сказать, что пятерку в лицее заработать не просто, здесь работы ребят оценивают очень строго, а в старших классах их оценивают практически уже как студентов-первокурсников. Скульптурные работы старших классов отличаются более профессиональным подходом, композиционной усложненностью, внутренней напряженностью образов. Трудно передать пластику человеческого тела в движении, напряженную игру мышц, разнообразные повороты торса, спортивную борьбу, но большое желание справиться с поставленной задачей дает свои результаты. Владение рисунком очень важно для скульптора, так как именно рисунок — основа любого изображения. Именно рисунок бывает чаще всего «слабым» местом у скульптора, ведь они больше работают с объемом, а не на плоскости, как живописцы или графики. Рисунки с натуры стали увереннее, объемнее, контрастнее. Появились интересные портреты, композиции.

Получить 5 баллов за композицию — это редкость в лицее. Следует отметить Андрея Щёткина (5 за композицию, 4 за рисунок, 4 за скульптуру), Александра Лыткина, у которого все твердые четверки, почти у всех остальных по композиции четверки, что радует учителей и вдохновляет учеников. В скульптурных группах работают опытные преподаватели, которые любят своих ребят, пекутся и переживают за каждого ученика, радуются их успехам, пытаются поддержать их при неудачах, отстаивая каждый балл, т. к. кому как ни им, виден их творческий рост и достижения по сравнению с предшествующим периодом.

Слова Микеланджело о рисунке говорят сами за себя: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок — источник и корень всякой науки». Основным видом занятий при обучении рисунку является рисование с натуры. Рисунок является фундаментом реалистического искусства и одной из основных дисциплин в процессе профессионального художественного обучения. Постепенно появляются у ребят необходимые навыки и знания. Цель учебного рисунка — познание натуры, изучение ее формы, пропорций, характерных особенностей и умение изобразить форму средствами линии, светотени и тона. Преподавание рисунка в лицее идет в определенной последовательности, по отдельным эта-

пам, логически вытекающим один из другого. Программа обучения рисунку усложняется с годами из класса в класс.

Каждый класс для занятий по искусству разделен на 2 группы. В 5-х и 6-х классах изучение рисунка начинается с рисования гипсовых геометрических фигур при контрастном освещении. Первоочередными задачами являются умение скомпоновать изображение на листе, освоение первоначальных понятий перспективного и конструктивного построения формы, определение пропорции при помощи сравнения, освоение начальных навыков тонального рисунка.

Затем ученики переходят к более сложным постановкам: натюрмортам с драпировкой, с объемными предметами из разного материала с включением мелких предметов и чучел птиц. Здесь уже необходимо овладеть умением передать различный материал: стекло, металл, ткань и другие, — богаче использовать возможности тона. Педагоги учат последовательности в выполнении рисунка. Композиция — расположение элементов изображения на плоскости с наибольшей полнотой и выразительностью, как можно удачнее расположить всю «массу» на картинной плоскости. Построение формы — уточнение ее конструкции и положения в пространстве и на плоскости. Детальная проработка формы — приближение изображения натуре с помощью светотени и уточнения пропорций. Обобщение рисунка, с целью подчинения всех деталей единой тональной гармонии.

В 5-м классе рисунок, живопись и композицию ведет один преподаватель: в I группе — Ирина Валентиновна Дегтярёва, во II группе — Любовь Игоревна Бакеева. Общее впечатление от результатов I полугодия по рисунку сложилось хорошее. Постановки с вороной или совой на табуретке с кормушкой интересны для восприятия глаза, не усложнены лишними предметами, контрастны по свету. В работах чувствуется старание, понимание того, что изображается и к чему надо стремиться. Из I группы следует отметить выразительные работы Евгения Мороз, Анны Потёмкиной и Аминат Рамихановой (у всех четверки по рисунку). Во II группе неплохих результатов достигли Софья Журавкина, Виталий Капитанов, Яна Степанова и Александра Дубова. Надо отдать должное преподавателям, которые пестуют своих малышей, с большим терпением и любовью, деликатно и требовательно вводят их в мир большого искусства, понимая как хрупок их талант, который должен с годами набрать силу.

6-А класс по рисунку, живописи и композиции ведет один из опытнейших преподавателей лицея Анна Борисовна Левина. В 6-х классах задания по рисунку — натюрморты с предметами быта (чайник, бутылки, чашечки, кубы и т. д.) Не просто ученикам передать форму, фактуру, светотень, связав все это в единое целое — в гармоническую композицию. Хочется отметить особо работы Анны Ковтун, Екатерины Столяровой, Веры Раздомахиной, Анны Парниковой и Егора Ермакова.

6-Б класс ведут в I группе Ирина Валентиновна Дегтярёва (рисунок), Татьяна Васильевна Соколова (живопись, композиция), во II группе Анна Борисовна Левина (рисунок), Наталья Александровна Пушнина (живопись, композиция). Важно отметить, что весь класс производит сильное впечатление, как по рисунку, так и по живописи. Способности детей во время обучения с годами развиваются с разной силой во времени — у кого-то сразу легко и ярко, зато потом

может наступить «затишье», хорошо, если ненадолго, у другого момент раскрытия наступает только в старших классах, по мере приобретения навыков и освоения новой живописной техники. Очень много зависит от личности преподавателей и их педагогического дара. Преподаватели в этих классах сами являются действующими художниками, работы которых можно увидеть на выставках в Санкт-Петербургском Союзе художников, в Выставочных залах Манежа, в галереях других городов и стран. В 6-Б классе отмечены хорошие работы многих детей, в том числе Алины Дочкиной, Александра Иванова, Алексея Новосадука, Алисы Чучаловой, Софьи Шеляпиной, Иманны Габышевой, Николая Занкевича, Софьи Ишигиновой, Изабеллы Рубо, Елены Щаблыкиной и других.

7-А ведут Василий Юрьевич Крюков (рисунок) и Михаил Григорьевич Некрасов (живопись, композиция). 7-Б ведут в I группе Татьяна Александровна Мищенко (рисунок), Любовь Игоревна Бакеева (живопись, композиция); во II группе — Ирина Александровна Титорова (рисунок), Александр Викторович Маслак (живопись, композиция). Для рисунка делаются более сложные постановки с драпировкой — металлические чайники, бидоны, чучела птиц, старинные кофемолки и другая домашняя утварь. Включаются в натюрморты гипсовые орнаменты. Особое внимание уделяется построению предметов на плоскости и в пространстве. Отрабатывается и усложняется техника исполнения. По мере перехода в старшие классы к ученикам предъявляются более высокие требования, учитывая наработанный учеником опыт за предшествующий период. Поэтому в старших классах все труднее получить отличную оценку. В 7-Б высшую оценку по рисунку получили: София Ковалёва, Анна Иванченко и Николай Трофименков. Выразительные наброски были выполнены Анастасией Барахтиной.

В 8-х классах в натюрморты для рисунка включают сложные по форме предметы: музыкальные инструменты, вазы из разных материалов, гипсовые орнаменты. Очень важно добиться передачи фактуры предметов и драпировок. Начинается знакомство с построением головы человека, т. к. через год придется уже рисовать гипсовую античную голову. Задания 2-й четверти — гипсовые детали головы Давида (ухо, нос, губы, глаза).

В 8-А II живописную группу ведет Михаил Григорьевич Некрасов (рисунок, живопись, композиция). В 8-Б I группу ведет Татьяна Васильевна Соколова (рисунок, живопись, композиция); II группу ведут: Александр Алексеевич Кузнецов (рисунок) и Наталья Александровна Пушнина (живопись, композиция). Из двух классов менее половины учеников имеют четверки по рисунку — требования возрастают. Хороших результатов достигли Анна Захарова, Александра Климовицкая, Пётр Трофимов и другие. Огромное значение для совершенствования рисунка имеет выполнение учениками зарисовок и набросков для развития остроты глаза, фиксации самого типичного и характерного, для восприятия натуры как одного целого. Это относится в большей степени к домашней работе и, к сожалению, не является обязательным оценочным показателем при обходе. Поэтому многие учащиеся просто игнорируют эту работу, что существенно тормозит освоение техники рисунка, наработки определенных навыков и отрицательно сказывается на результатах работы по композиции. Не делая набросков, невозможно добиться хороших результатов и в композиции,

т. к. именно в набросках ученик фиксирует свои жизненные наблюдения, приобретает со временем, так называемый, «багаж», который послужит ему при воплощении композиционных замыслов.

С 5-го класса по 8-й обучение живописи в лицее основывается на технике акварели. В этот период обучения используется только акварель в учебных постановочных натюрмортах и композициях. Живописное изображение природы достигается цветом, который выражает тоновые отношения и колористическое единство красок. Чтобы верно показать на картинной плоскости цветовые отношения, надо научиться их по-особому «видеть». «Поставить глаз» — научить видеть «цельно», а не «отдельно», — это едва ли не основная и самая сложная задача педагога по живописи. Художники-педагоги, желая подчеркнуть необходимость сравнения при определении пропорций и тоновых отношений, иногда говорят своим ученикам: «Когда вы пишете голову, смотрите на ноги, а когда пишете ноги, смотрите на голову». П. Павлинов в своем учебном пособии рекомендует «Чтобы острее увидеть цвет, надо посмотреть на него боковым зрением». П. Чистяков наставлял своих учеников: «Смотри два, три цвета вместе; не гляди в точку, а рядом, а на то, что составляешь, — вскользь, как бы мимоходом». «Растопырьте глаза, чтобы видеть, что нужно. Схватите целое», — твердил В. Серов тем ученикам, кто не был одарен «живописным зрением». Смысл этих мудрых советов сводится к тому, чтобы приучить художника видеть многие предметы одновременно, отвлекаясь от их локального цвета.

В 5-м классе в учебных натюрмортах используется драпировочный материал, ставятся не более 3–4 предметов быта (кувшин, чайник, чашка, ложка, пиала) с добавлением для акцента фрукта. Ученики 5-го класса в целом успешно справились со своей задачей. Много четверок. Высшие баллы за натюрморты получили: Евгений Мороз, Анна Потёмкина, Софья Журавкина.

В последующих классах постановки усложняются по форме и количеству предметов, фактуре материала, усложненностью композиции, цветовым соотношениям. Можно сказать, что педагоги 5-го и 6-х классов, добились от своих учеников хороших результатов по живописи. Нет «засушенных работ», работы выполнены с настроением и на уровне требований программы. Лучшими из лучших можно назвать: Анну Ковтун (6-А), Алису Чучалову (6-Б), Елену Щаблыкину (6-Б). В 7-х классах высшие баллы по живописи получили: Михаил Тишаков (7-А), София Ковалёва (7-Б), Николай Трофименков (7-Б). 8-й класс — это последний уровень выполнения живописных работ акварелью. Высший балл по исполнению натюрморта акварелью получила Беата Ферштман (8-Б). В 9-м живописном классе ученики переходят на живопись маслом.

Во всех серьезных художественных заведениях, будь то Академия художеств, Художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Художественное училище им. Н. Рериха и других, композиция является основополагающим завершающим моментом учебного процесса. Само слово «композиция» происходит от латинского *"compositio"*, что означает — сочинение. Если речь идет о композиции, то всегда имеется в виду некая целостность, наличие строения, содержащего противоречия, приведенные к гармоническому единству. Композиция — способ организации «материала» искусства. Под материалом подразумева-

ется не только физическая масса (глина, краски, карандаш и т. д.), но и сюжет, идея, натура, — все, что создает художественное произведение. Отдельным предметом композиция не изучается, но законы композиции учащиеся постигают при непосредственной работе над творческими заданиями, будь то натюрморт, рисунок, портрет, скульптура. В 1934 году в начальной школе рисования при Академии художеств композиционно-творческим заданиям отводилось в первый год обучения 30 % от общего курса рисунка, во второй и третий года — 20 %.

В настоящее время уже много лет из-за отсутствия возможности вставить часы композиции в сетку учебного плана, чтобы не нарушать санитарные нормы, лицей объединяет часы живописи и композиции. Работа над композицией ведется педагогом в основном консультативно. Конечно, «сочинение» композиции процесс иной раз длительный и, естественно, предполагает большую домашнюю работу: подбор материала, выполнение набросков, этюдов, чтение и многое другое. Опытный педагог, имеющий сам необходимый «багаж», всегда подскажет, что посмотреть, прочесть, в какой музей сходить, покажет образцы из фонда, иллюстрации, предложит и объяснит варианты решения темы, выберет лучший для выполнения. Законы композиции постигаются учеником постепенно, и к концу обучения он практически владеет многообразием типов композиции, не изучая предмет «композиция» на специально отведенном уроке теоретически.

В 5-м и 6-х классах композиция выполняется на темы любимых сказок — «Жар-птица», «Красная шапочка», «Снежная королева», «Серебряное копытце», «Сказка о рыбаке и рыбке», фантазии на темы праздников. Работы младших классов отличаются красочностью, неожиданным взглядом, фантазией и полной живописной раскованностью. В них еще много детского, непосредственного, нестандартного, чем и интересны композиции младших учеников. Как замечают преподаватели, к сожалению, эти качества с взрослением иногда пропадают. Это и понятно, ведь ученик овладевает знаниями перспективы, постигает тайны реалистической живописи, классического рисунка. Вместе с учеником взрослеют и его работы, в которых «детское» незамутненное, острое восприятие обрастает со временем мастерством.

Пятерки по композиции в 5-м классе получили: Виталий Капитанов, Яна Степанова; в 6-А классе: Анна Ковтун, Анна Парненкова, Вера Раздомахина, Катерина Столярова; в 6-Б классе: Алина Дочкина, Александра Иванова, Алексей Новосадюк, Алиса Чучалова, Софья Шеляпина, Имона Габышева, Софья Ишигенова, Изабелла Рубо.

В 7-х и 8-х классах композицию выполняли уже на заданные темы: «Маленькие трагедии Пушкина», «Михаил Ломоносов». Следует отметить работы с отличной оценкой из 7-А: Михаила Тишакова; из 7-Б: Елизаветы Фагбемиро, Софии Ковалёвой, Николая Трофименкова; из 8-Б: Евдокии Лунёвой, Агнии Бобкиной, Петра Трофимова и Беаты Ферштман, которая стала в 2011 году Лауреатом международного конкурса им. И. Е. Репина, проводимого ежегодно в лицее. Беата Ферштман (преподаватель — Наталья Александровна Пушнина) смело использует разную технику, в том числе жировую пастель в набросках и пейзажах. Она нашла свой выразительный художественный язык с эффективной обводкой в акварельных работах, где все композиционно выдержано, с уче-

том перспективы и планов. Живописными акварельными мазками создает форму, светотени, трепетность и ощущение воздушного пространства. Очень важно ученикам 8-х классов после привычной, но сложной, акварели, при переходе на живопись маслом найти свой почерк, не потерять выразительности мазка и научиться новой технике письма маслом.

В масляной живописи, как и в акварельной, подготовительный рисунок предшествует работе красками. В нем ученики намечают только основные формы в пропорциях, опуская второстепенные детали. Работа маслом на холсте требует приобретения новых навыков — это работа с углем, выполнение подмалевка, неоднократная прописка холста и другое. Подмалевок — тонкослойная обобщенная прокладка тональных и цветовых отношений — выполняется с «прикидкой» на последующую проработку форм и композиции в целом. Очень важно научиться передать плотность и цветность теней и полутеней, которые несут в себе цветные рефлексy, отраженные от соседних предметов. Тени и полутени, как образно говорил Б. Иогансон, — это тот «аквариум» живописи, из которого будут выплывать «золотые и серебряные рыбки» света.

Начиная с 9-го класса вплоть до 12-го ученики, кроме архитектурного класса, исполняют живопись маслом. Рисунок также усложняется с годами. В 9-м классе изучают и рисуют череп человека и гипсовые античные головы (Антиноя, Аполлона, Гермеса), наработывая опыт для рисования портретов натурщиков в будущем классе. Постановочные натюрморты живописью маслом заканчиваются в 10-м классе в I полугодии. Начиная со II полугодия 10-го класса до 12-го включительно, учащиеся выполняют портреты и фигуры натурщиков маслом, живописные композиции — маслом, а тональные — в разной технике (акварель, тушь, масло, темпера, гуашь и другое). Рисунок природы (портрет, фигура) остается неизменно. Требования к выполнению портрета увеличиваются. При компоновке портрета, учеников учат видеть логическую взаимосвязь поворота головы и выражения лица с положением рук. Недаром говорят, что руки — это «второй портрет человека», или «портрет в портрете». К живописи головы и фигуры человека можно приступать, имея хорошую подготовку в рисунке. Надо учитывать, что в живописных портретах «удачный фон, — говорил Нестеров, — половина дела, ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием, фон участвует в жизни изображаемого лица». При изображении обнаженного тела необходимо передать в пределах его основной окраски массу нежных, едва уловимых глазом, теплых и холодных, светлых и темных оттенков, со множеством цветовых рефлексов. Всеу этому и многому другому учатся лицеисты, постигая азы ремесла, приближаясь к постижению тайны вечного искусства.

Просмотрев работы учеников 9-х классов (преподаватели: 9-А — Андрей Алексеевич Воротилов (рисунок), Светлана Юрьевна Кропачёва (живопись, композиция); 9-Б, I группа — Татьяна Александровна Мищенко (рисунок), Василий Николаевич Неустроев (живопись, композиция), II группа — Игорь Николаевич Глазов (рисунок), Александр Викторович Маслак (живопись, композиция)), комиссия рекомендовала ученикам больше работать над набросками, эскизами композиций, а преподавателям оценивать домашние работы. Постановка

натюрмортов включала в себя разные предметы быта: старую темную довоенную посуду, белый эмалированный чайник, металлическую кастрюлю, кусок черного хлеба на потертой газете, головку чеснока или кувшин с кистями, банку, краски, палитру, чашу с отколотым краем, кисти и тюбики красок на драпировке. Следует отметить, что натюрморты произвели хорошее впечатление академической направленностью, передачей фактуры материала, формы и единством цветового решения. Интересны были натюрморты в технике гризайль. Тема композиции — «Художник и мастерская». Также были представлены композиции на свободные темы: «Геральдист», «Сапожник», «Землепашец». Особо хочется отметить работы отличников: 9-Б, I группа — Ивана Зубарева, II группа — Михаила Облапенко, Натальи Костуновой, Алины Котовой. Хорошие работы (на четверки) представили из 9-А: Мариам Гаспарян, Виктория Мешкова, Анастасия Салапаева; из 9-Б: Дарья Вологодина, Дарья Шушкович, Лариса Логвиненко, София Мордвинцева, Полина Ошанина, Михаил Савиных, Анастасия Шаврина.

Со 2-го полугодия 10-го класса ученики приступают к изображению живой природы. В программе обучения появляется предмет, посвященный изучению строения человеческого тела — анатомия. Продолжается изучение перспективы. Возрастают требования к уровню исполнения, качеству и объему работ по летнему пленэру в пределах Санкт-Петербурга и с выездом группы учащихся с преподавателями в старинный русский город Великий Устюг. Учебные задачи пейзажной живописи остаются теми же, что при изображении натюрморта: выявить объемную форму и материальность предметов, создать впечатление пространства, воздушной перспективы, передать состояние освещенности. Все это достигается сохранением на холсте цветовых отношений, пропорциональных натуре. За работы по летнему пленэру выставляются отдельные оценки, которые участвуют при выведении годовых оценок по искусству.

Все те навыки, которые вырабатывались при выполнении натюрморта и пейзажа, в полной мере применимы в живописи головы и фигуры: вначале делают точный рисунок, затем выполняют подмалевок, моделируют форму с учетом рефлексов и пространственных изменений цвета. В старших классах композицию оценивают с учетом определенных основополагающих требований к ней. Это определение размера картинной плоскости, выделение композиционного центра, зрительного равновесия, использование контрастов, ритмическое сопоставление, использование цвета и света. В 10-м классе для композиций были предложены темы: «Война 1812 года», «Ломоносов». По рисунку впервые стали выполняться тональные композиции с использованием смешанной техники. Учащимся давалась возможность в выборе свободных тем по тональным композициям: «Художник и модель», «Трудный разговор», «Друзья» и другие.

В 10-А классе группу живописи ведут Василий Николаевич Неустроев (рисунок) и Екатерина Михайловна Никипоренко (живопись). Отличные и хорошие оценки получили: Андрей Андреев, Анна Цыбина, Мария Филимонова, Ольга Балодис, София Докучаева. В 10-Б I группу ведут: Анатолий Фёдорович Алексеев (рисунок), Татьяна Афанасьева Соловьёва (живопись); II группу — Пётр Алексеевич Садовский (рисунок), Александр Викторович Маслак (живопись). Неплохих результатов достигли: Даниил Васильев, Дарья Здитовецкая,

Александра Соколова (I гр.) и Анна Погосян, Анастасия Максимова, Леонардо Искиердо-Кочуков (II гр.).

10-В класс является архитектурным (27 человек). Программа архитектурного класса кардинально отличается от программ остальных классов. «Архитекторы» не работают с живой натурой. С 10 класса учащиеся изучают предмет «перспектива» в течение 2-х лет. Вводится новый предмет — «архитектурная композиция», выполняется отдельный рисунок «Интерьер». Постановочные натюрморты пишутся акварелью. Выполняются в карандаше детали лица головы Давида, череп. Затем завершается программа по рисунку в 12-м классе головы Давида, Геракла, Геры. В 10-В I группу ведут: Игорь Иванович Корнеев (рисунок), Владислав Иванович Сенчуков (живопись); II группу — Александр Алексеевич Кузнецов (рисунок), Галина Фёдоровна Мищенко (живопись). Комиссия отметила работы Артёма Гаврилова, Максима Красова, Валерии Молчановой (I гр.) и Владислава Молчанова, Елизаветы Шишлиной, Александры Смирновой (II гр.). Архитектурное направление востребовано молодым поколением, так как есть уверенность в реализации этой специальности. Творческая специальность архитектора позволяет «рождать» как в мыслях различные проекты, так и воплощать задуманное в жизнь, в построенные объекты, изменяя окружающий мир. Пришло время, когда необходимо сделать определенный шаг на качественно новом художественном и техническом уровне. Люди стали отвергать концепцию жилища, возникшую в середине прошлого века, считают панельные дома жильем низшего сорта, и этому имеются объективные причины. Социальный строй государства отражается на архитектуре его городов. На протяжении многих тысячелетий архитектор являлся проводником социального заказа. Так было в Древнем Египте, Китае, Европе. Так должно быть и сейчас. И кому, как ни молодым специалистам облагораживать города и создавать архитектурные произведения искусства, комфортные эстетические жилища, отражая свои мечты и видения новой жизни.

В 11-х классах отделения живописи требования возрастают. Учащиеся приступают к изображению обнаженной модели. К живописи головы и фигуры надо подходить, имея хорошую подготовку в рисунке. Ученики живописных классов работают только с натурой, выполняют работы по рисунку и живописи, будь то портрет, портрет с руками, фигура одетая или обнаженная. Задача не из простых, но ученики поэтапно постигают законы живописи. Тема композиций (живописных и тональных): «Ломоносов», «Зима», «Семья», «Встреча», «Метро. Станция Василеостровская» и другие. Шуваловым Романом (11-А) была представлена неожиданная трактовка темы «Возвращение блудного сына». Отмечены хорошими и отличными баллами работы учеников: Александра Хабарова, Романа Шувалова, Алины Курченковой, Арины Леонтьевой (11-А); Ажелы Тихоновой, Ивана Логинова, Егора Щаблыкина (11-Б I гр.), Елены Филаретовой (11-Б II гр.). По архитектурному классу (11-В) хорошие оценки получили Кристина Тимшина, Андрей Шретер (I гр.); Илья Климов, Александр Курлеутов, Мария Пушкина (II гр.).

12-й класс — выпускной. За учебный период 2011–2012 года в лицее сформировалось 2 выпускных класса: 12-А (живописцы 20 человек, скульпторы

3 человека) и 12-В (архитекторы). Серьезный и ответственный период в жизни лицеистов, т. к. им предстоит определить свою судьбу в дальнейшем художественном образовании. В выпускном классе многие ученики поступают на подготовительные курсы в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ. Польза несомненная, независимо от того, куда затем будет поступать ученик. Представленные на обходе работы выпускников начинают выделяться индивидуальным стилем, темпераментной окраской, уверенностью исполнения и более глубоким осмыслением того, что пишется на холстах и листах. Это, в первую очередь, результат огромной кропотливой работы всего педагогического состава лицея, начиная с младших классов, заканчивая выпускными. Знания накапливались из года в год, образуя мощную опору, «стартовую площадку» для «взлета» в большую творческую жизнь.

Выпускники для просмотра выставляют свои работы в актовом зале лицея. Даже заканчивая свое обучение в живописном классе, некоторые из учащихся готовятся поступать на графику или архитектуру. Некоторые выпускники выбирают другие направления; художник-аниматор, художник по костюмам, дизайнер и прочее.

В 12-А преподают: I группа — Андрей Алексеевич Воротилов (рисунок), Галина Фёдоровна Мищенко (живопись); II группа — Дмитрий Святославович Марголин (рисунок), Екатерина Михайловна Никипоренко (живопись). Портреты, выполненные графически и живописно, выглядят более завершенными, полноценными работами, с психологическими штрихами модели. Композиции разнообразны по тематике: «Ломоносов», «Сопrotивление», «Ненастье», «Музыканты», «Деревенский велосипедист», исторический жанр и другое. Тональные композиции впечатляют своей выразительностью, насыщенностью и контрастностью. Представлены эскизы и этюды, говорящие о практических навыках и росте мастерства учеников. В I группе хороших результатов достигли: Татьяна Васюкова, Борис Тарасов, Валерия Кондаурова; во II группе — Мария Вахрушева, Никита Кулушев. Отличные оценки получил ученик Ло Си (II гр., преподаватель — Екатерина Михайловна Никипоренко) из Китая, неоднократный призер проводимых в лицее конкурсов, в том числе и международных. Его работы отличаются высоким для лицеиста техническим и художественным уровнем, завершенностью исполнения, психологической проработкой портретируемых образов, высоким уровнем исполнения тональных композиций и многочисленных этюдов и эскизов. В нем сочетаются природная одаренность чувством цвета и формы и фанатичная трудоcпособность, благодаря которой так блистательно развился его талант. Ло Си, не зависимо от заданных тем, выполняет так же работы, в которых отражает историю своей страны и своего народа.

12-В класс (12 человек) является выпускным архитектурным классом. Преподаватели: Игорь Иванович Корнеев (рисунок), Владислав Иванович Сенчуков (живопись). Учащимися согласно программе выполнены постановочные натюрморты в технике акварель, рисунки гипсовой головы Геракла и головы Давида, а также отдельный рисунок «Интерьер». Класс в целом сработал удовлетворительно. Ученикам выпускных классов необходимо усиленно готовиться не только к сдаче приемных экзаменов по искусству, но и к сдаче единых госу-

дарственных экзаменов (ЕГЭ) по общеобразовательным предметам, которые они изучают в лицее одновременно с предметами изобразительного искусства.

Желание учащихся продолжать свою учебу в академическом направлении подтверждается статистикой, которая ведется лицеем. Согласно справки о поступлении в институт им. И. Е. Репина выпускников СПГАХЛ им. Б. В. Иогансона за период с 1987 по 2001 год общее количество выпускников составило 818 человек, из них поступивших в институт, с учетом выпусков других лет, составило 506 человек, что составило 62 % к количеству выпускников. Самый высокий годовой процент поступивших отмечен в 1990 году (73 %), в 1995 и 2000 годах (71 %) и в 1987 году (70 %).

По статистике за 2002–2010 годы количество выпускников составило 481 человек. Поступило в институт им. И. Е. Репина с учетом выпускников предыдущих выпусков 286 человек, что составило 59,46 % от числа выпускников. Ежегодно поступало не менее 60 % выпускников. Поступило в другие ВУЗы 175 человек, что составило 36,4 % от числа выпускников. Общее количество поступивших за эти годы составило 461 человек, что составляет 95,8 % от числа выпускников.

Практически все ученики после окончания лицея поступают в высшие и средние художественные заведения, которых в Санкт-Петербурге большой выбор. Это Художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; СПб государственный университет (живопись, анимация, компьютерная графика, дизайн, искусствоведение); СПб государственный архитектурно-строительный университет; Северо-Западный университет печати; СПб государственный университет культуры и искусства; Институт легкой промышленности; Государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, СПб государственный университет кино и телевидения; СПб государственный университет технологии и дизайна; СПб государственная академия театрального искусства; Архитектурно-строительный колледж; Колледж культуры и искусства; Художественное училище им. Н. Рериха; Балтийский колледж (отделение живописи) и другие.

Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б. И. Иогансона Российской академии художеств (бывшая СХШ) дает основательную художественную подготовку своим ученикам, развивает их эстетическое восприятие мира, предопределяет их дальнейший творческий путь. И не важно, кем станет выпускник после окончания лицея. Однозначно, что вкус к истинному искусству, к радости творческого созидания им привит на всю жизнь. Среди выпускников прошлых лет есть неординарные личности, которые нашли себя в других областях искусства и культуры.

Один из них — Сергей Снежкин — советский и российский кинорежиссер, сценарист и актер, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, народный артист России.

Валерий Плотников также не нуждается в представлении: вот уже более 30 лет в нашей стране он — один из самых популярных фотографов, работающих в жанре портрета. Его снимки — это не только художественные фотографии известных людей, но и волнующие и завораживающие портреты людей, с непростыми человеческими судьбами. Валерий Плотников учился в одном классе

с Олегом Григорьевым, Михаилом Шемякиным, Юрием Русаковым. После окончания ВГИКа в 1969 году профессионально занялся фотографией. Как мастер постановочной фотографии он создал антологию персоналий, ставшими символами культурной жизни нашего времени. Известен под псевдонимом Валерий Петербургский. На сегодня у него было более 50 персональных выставок.

Ася Векслер — училась в СХШ, окончила Институт им. И. Е. Репина по специальности «Книжная графика». Ее работы вошли в антологию «Граверы земного шара. Всемирная гравюра на дереве в XXI веке» (Лондон, 2002 г.). Ася Векслер — поэт, художник, родилась в Глазове. Жила в Ленинграде. Автор 5 стихотворных книг и многочисленных публикаций. Живет в Израиле. Член Союза писателей и Союза профессиональных художников Израиля.

Даже у тех талантливых учащихся (а других в лицее не бывает), которые были отчислены за своеобразный протест против существующего уклада жизни, отторжения от творческой жизни не произошло. Путь у них стал более трудный, но база, заложенная художественной академической школой, дала свои ростки. Примером могут служить Олег Григорьев и Михаил Шемякин. Олег Григорьев был отчислен из СХШ за то, по его словам, «что рисовал не то и не так. За то, что был насмешлив и скандален». Михаила Шемякина отчислили за «эстетическое развращение» одноклассников. Олег Григорьев стал советским поэтом и художником, представителем ленинградского андеграунда, членом ПЕН-клуба. Михаил Шемякин стал известным во всем мире художником, создателем Института философии и психологии творчества в городе Хадсон (США). Многогранность его творчества впечатляет — скульптор, живописец, график, театральный художественный постановщик. В настоящее время с увлечением работает над полнометражными мультфильмами вместе со студией «Союзмультфильм».

Закончился очередной обход, а с ним очередной этап в жизни всех учеников лицея. Пережиты огорчения от несбывшихся надежд, радость и гордость за творческие удачи. Настало время осмысления своих просчетов и недоработок, время новых творческих планов и надежд. Комиссия сработала объективно, и в этом ни у кого сомнений нет. Вглядываясь в будущее, можно с уверенностью сказать, что мы его передаем в надежные руки, в руки тех, кого учим ценить, создавать и любить прекрасное,— нашему талантливому молодому поколению.



ХУДОЖНИК МИХАИЛ КУДРЕВАТЫЙ: ПЕТЕРБУРГСКАЯ БЫЛЬ

Среди тех, кто сегодня определяет лицо изобразительного искусства Санкт-Петербурга, не заметить Михаила Кудреватого невозможно. И большие городские смотры — «академические» и «союзовские», и показы произведений в Москве и за рубежом, а также почти 30-летний опыт преподавания в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина — такова творческая практика Михаила Георгиевича Кудреватого.

Живописец, художник-монументалист, рисовальщик, главным объектом своего творчества он сделал родной город, страницы его истории, людей. Ленинградец-петербуржец по рождению и не в первом поколении, он «прикипел» к родному городу и не только по рождению, а, по смыслу и, наверное, генетически.

Профессию Михаил Кудреватый постигал в имеющей богатые традиции Ленинградской СХШ (средней художественной школе, ныне — Лицей) при Репинском институте, а затем — в самой «Академии», как величали всегда институт. Оканчивал Институт Михаил по мастерской монументальной живописи профессора А. А. Мыльникова. У знаменитого академика Михаил Кудреватый и стажировался в творческой мастерской монументальной живописи Академии художеств СССР. Среди его педагогов и другие известные мастера — А. Л. Королев, В. А. Горб, И. П. Веселкин, В. С. Песиков.

Дипломной работой художника было мозаичное панно «Народовольцы» (1981 г.) для Музея-крепости «Орешек» или Шлиссельбургской крепости, в XVIII — начале XX столетия служившей политической тюрьмой Российской империи. Композиция выполнена в торжественно-монументальном ключе. Даже с позиций сегодняшнего дня, когда революционные события в России исторической наукой и государственной идеологией трактуются отлично от установок 1980-х годов, работу М. Кудреватого можно рассматривать как удачную творческую попытку отразить с большой художественной силой цельность характеров, стойкость и убежденность в правоте своего дела революционеров-народовольцев, навязывавших свой, казавшийся им единственно верным, рецепт пути развития России во второй половине XIX века.

Историческая картина в творчестве художника начинает преобладать уже в середине 1980-х годов. Волнующими темами стали для него переломные моменты в истории России конца XIX — начала XX столетий.

В 1985 году художник написал большое полотно «Декрет о мире». Тема эта, не была нова в советской живописи. Публичное объявление «ленинских» декретов, их «громкая читка», обсуждение рабоче-крестьянскими или воинскими «революционными массами» — чаще всего именно такие излишне патетические, развернуто-повествовательные сюжеты воплощались художниками. Сюжетно картина Михаила Кудреватого читается, безусловно, как трагическое повествование о времени революции и гражданской войны. ...Несколько бойцов русской армии, воткнув штык в землю (в одной группе), в другом случае —

превратив штык в древко фляжка, и с ними — сестра милосердия, пытаются продемонстрировать листовку (или газету) с «декретом о мире» — противостоящей военной силе — невидимым зрителями солдатам из окопов напротив. Лица всех персонажей напряжены. Радость момента отсутствует. Хотя, казалось бы, что есть лучше в мире, чем сам «мир»?! Заснеженное поле, с окопом, на горизонте заканчивается изображением храма, еще не разрушенного. Русская история — русская трагедия.

К трагическим темам русской истории XX столетия художник будет обращаться неоднократно. В 1990 году он пишет полотно «В Царском Селе», в котором пытается приподнять завесу над историческими событиями и персонажами, которые до сих пор вызывают жаркие споры и неоднозначные оценки. Действующими лицами полотна являются венценосные супруги, наследник престола и Григорий Распутин. Последний вступает в воду Царскосельского пруда, с юным царевичем на плечах. Неистовый «старец» энергично двигается, неся безучастного, отстраненного ребенка. Перспектива картинного пространства уходит вдаль, замыкаемая Камероновой галереей. В военном мундире, с орденской лентой — Николай II, императрица — в легком платье и боа, рядом — поджарая собака, оглядывающаяся на них. Безвольная пара, в руки которой была отдана огромная империя. Состояние природы — погранично. Казалось бы, весенняя зелень и голубое небо с легкими облачками должны были подчеркнуть безмятежность происходящего, но, невольно возникает ощущение его зыбкости, неустойчивости, призрачности; состояние героев разнится, присутствует психологический разлад. Это подчеркивается и композиционно.

Второе полотно — «Семья» (1995 г.), вероятно, создано, как часть диптиха, и повествует о последнем дне царской семьи. Перед мученической кончиной в екатеринбургском Ипатьевском доме, семья спускается в подвал. Император с царевичем на руках, юные великие княжны в предшестве Александры Фёдоровны. Композиция лаконична, за ее пределами оставлены цареубийцы: первые — уже спустились в подвал, следующие за героями картины — также не в «кадре» композиции. Но, подобное решение не делает картину менее трагичной. Нет, не тревога в выражении лиц, скорее — жертвенная обреченность, неизбежность, неотвратимость происходящего.

Насколько глубок автор в оценке происходивших событий, насколько убедителен в воплощении коллизий, приведших к крушению империи, к масштабному историческому перелому? Однозначного ответа, пожалуй, нет. Но и художником задается этот вопрос снова и снова.

Десятилетие спустя Михаил Кудреватый вновь обратился к событиям переломного времени. Те же мысли в раздумьях о судьбах русских людей в эмиграции. На полотнах «Графская пристань», «Братья» (обе — 2007 г.), «Сестры» (2006 г.) высветятся трагические лица покидающих Родину в стремлении обрести покой, часто, не только и не столько для себя, но для своих детей, близких; или отдаляющихся друг от друга, рвущих семейные, братские узы во имя эфемерных, призрачных идеалов и идей.

Изучая отечественную историю, в ней Михаил Кудреватый подчас обретает людей и явления, близкие ему и по духу, и по родству. Так, в его творче-

стве появился портрет деда — морского офицера, участника русско-японской войны 1904–1905 годов, Михаила Матвеевича Кудреватого (1999 г.).

Тревогой веет от полотна «Поэты и Судьба» (1990 г.). Петроград. У «Пяти углов». Анна Ахматова и Николай Гумилев остановлены старой гадалкой. Рука поэта в руке гадалки. Нетрудно догадаться о предназначениях прорицательницы. Психологически и портретно выверенные изображения Анны Андреевны и Николая Степановича написаны мастерски, убедительно. Образ гадалки несколько «размыт». Видимо, поэтому глубина передачи трагических черт и нот проистекает из цельности портретных характеристик самих поэтов.

Самая трагическая страница в истории Петербурга — ленинградская блокада стала также темой живописного полотна художника. «Ленинградский трамвай» (2005 г.) — единственный общественный транспорт блокадного города, явление легендарное и героическое. Это один из символов города и негиблемости духа горожан. Несмотря на артобстрелы и бомбардировки он передвигался по городу и подвозил рабочих на оружейные заводы, на оборонные работы, музыкантов, поддерживающих дух блокадников... На фоне красных всполохов от горящих зданий, рвущихся бомб и снарядов, яркого света прожекторов, по промерзшему городу с застывшими зданиями торжественной архитектуры, кажущимися призрачными, но в то же время — нерушимыми, «вечными», движется трамвай. Он наполнен людьми изможденными, но сильными духом, убежденными в своей победе, готовыми отдать за нее все свои силы. Такие же люди, стойкие и непоколебимые, ждут пребывающий трамвай... Таков сюжет полотна Михаила Кудреватого.

Делая героями своих полотен как исторические, так, и безвестные персонажи, чаще всего жившие и творившие в Петербурге, художник особое приращение испытывает к самому городу. Даже если это жанровые и портретные композиции. «Дворцовая набережная» (1994 г.): бурные волны Невы не дают причалить лодке у набережной. Не очень значительная сценка вместе с тем определяется художником как удачная возможность развернуть панораму Дворцовой набережной и части Невы в привычном для Петербурга осеннем состоянии — порывистых ветров, продуваемых набережных, бурных вод Невы, и подчеркнуть прекрасный величественный облик Невской столицы.

«Бабье лето» (1992 г.): счастливые петербуржцы на набережной Мойки у дома с кариатидами, ставшими одним из петербургских символов, панорамный вид, замыкаемый куполом Исаакия. «Кафе на Невском» (2008 г.): бытовая сценка, «прием заказа» в кафе Дома книги и окутанный дымкой дождливого воздуха «картинный вид» уходящего вдаль Невского проспекта с доминантой — башней Городской думы.

Петербургские набережные, берега рек и каналов очень часто в творчестве художника становятся «площадками» событий в полотнах художника. «Дождь на Невском» (2000 г.), «Аничков мост» (2000 г.), «Троицкий мост» (2002 г.) — городские пейзажи, в которых архитектурная гармония уникального города удачно сочетается с проявлениями современной жизни мегаполиса. Хотя тему бурной жизни мегаполиса в своих работах он не педалирует. Она не определяет ритм тех районов исторического центра города, в которых творит и живет ху-

дожник. Современная жизнь, ее ритмы художником рассматриваются в его индивидуальном творческом ключе. В них отсутствует драматизация, свойственная историческим полотнам живописца. Даже сосредоточенные лица ленинградцев, едущих в «час пик» в троллейбусе («Осенний мотив», 1986 г.), лишены угрюмости или раздраженности. А просветленное лицо пришедшего на свидание, юного моряка («Увольнение на берег», 1986 г.), прячущиеся под зонтами на остановке горожане («На остановке», 1985 г.), готовящаяся к экзаменам студенческая пара с коляской на фоне «звонкого» пейзажа невской панорамы («Молодая семья», 1985 г.), возвращающиеся не то с экзамена, не то со студенческой пирушки, молодые люди у крылатых львов «хрестоматийного» Банковского моста («Студенты», 1987 г.) — все полно жизни. Жизни особой, ленинградской-петербургской, проходящей не столько на фоне или в пространстве города, а являющейся самой его плотью, существом. Ленинградцы-петербуржцы — часть этой самой пейзажной «ткани», из которой их никак невозможно «вычленить».

В отдельную группу пейзажей следует выделить панорамные пейзажи, выполненные «с городских крыш». Их образный строй объединяет кисть и рука художника-монументалиста. Иногда кажется, что эти станковые работы, чаще всего не очень больших, средних размеров, могли бы быть фрагментами крупных монументальных росписей. «Белая ночь» (1994 г.), «Хранители города», «Вознесенский проспект» (обе — 2001 г.), «Невский проспект», «Исаакиевская площадь», «Хранитель города», «Дворцовый мост» (все — 2002 г.). В них стремление вникнуть в самую глубинную суть неповторимости, таинственности, даже мистического смысла города, который остается загадкой для самых гениальных мастеров искусства и литературы. Постигание характера Великого города — это, думается, постоянная творческая задача художника.

Даже путешествуя, Михаил Кудреватый в облике европейских городов пытается разглядеть черты, роднящие их с любимым городом, найти похожесть в мотивах, в ракурсах. Таковы пейзажи Парижа, Венеции, Флоренции, Рима (2000, 2006, 2007 гг.).

Пейзажи России — отдельная страница творчества художника. Российская глубинка хорошо известна художнику, в особенности — Русский Север. Художник ценит села и города России, видит непреходящую ценность их уклада, архитектуры, своеобразия природных мотивов, крепость и цельность характеров их жителей.

Портрет в творчестве художника играет не последнюю роль, часто он синтетичен, включаем в другие жанры. Безусловно, привлекательны художнику модели, близкие по духу, по устремлениям, профессионально. Проникновенны портреты близких. Семейные ценности — из главнейших. Это демонстрируют работы «Портрет отца» (1974 г.), «Юра на даче» (2002 г.), «Портрет хирурга-онколога А. С. Барчука» (1985 г.), «Портрет жены» (1996 г.), «Новгородские высотники. Реставраторы» (2000 г.), «Новгородская семья» (2000 г.).

Особая область в творчестве художника — это церковная монументальная живопись. В своей профессиональной деятельности здесь художник руководствуется словами и мыслями Виктора Михайловича Васнецова, которые всегда находятся в арсенале Михаила Кудреватого: «...украшение храма — <...> дело

высочайшего искусства. В храме художник соприкасается с самой положительной стороной человеческого духа — с человеческим идеалом». Постигание и достижение в своем творчестве этой духовной составляющей представляется художнику не менее важной задачей, чем собственно высокопрофессиональная живописная работа.

В 1999 году Михаил Кудреватый выполнил огромную работу — роспись Покровского собора Зверина монастыря в Новгороде Великом. Были исполнены храмовые росписи в полном объеме знаменитого древнерусского храма, на месте утраченных и до наших дней не дошедших. Успех и высокая оценка специалистами и церковными кругами этой работы позволил художнику приступить к реализации следующей не простой творческой задачи. Ему была поручены росписи в Храме Рождества Христова и часовне во имя Святых Царственных Мучеников на Средней Рогатке в Санкт-Петербурге (росписи и внутри храма и наружные). Новопостроенные сооружения в комплексе церковных строений требовали других подходов и иных решений, с которыми живописец справился. Они также стали творческой удачей мастера.

Подлинно петербургский художник Михаил Кудреватый уже, пожалуй, достиг творческой зрелости, определился с кругом художественных задач и тем, которые ему по силам решить. И Петербург, и петербуржцы — в числе его приоритетов.



ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ ДМИТРИЯ КАЗНИНА

Оригинальное творчество художника-графика Дмитрия Казнина неизменно вызывает неподдельный живой интерес у публики. Возможно, секрет его работ заключается в том, что сюжеты рисунков очень уж не ожидаемы и всегда захватывающе интересны. У Казнина нет специального художественного образования, но, помимо врожденного таланта рисовальщика, он обладает редким даром находить темы для работ там, где профессионал зачастую прошел бы мимо. Предсказать, на чем остановится взгляд художника и как увидит ту или иную реалию нашей жизни, практически невозможно. Даже посмотрев энное количество его графических рисунков.

Творчество художника делится на два периода: «черно-белый» и «цветной». Ранний Казнин — это черно-белая графика, художественный стиль которой определяется равномерной проработанностью поверхности рисунка и сетью недлинных штрихов. Штрих графика фиксирует все мельчайшие подробности действительности, он лишен собственной динамики, выразительности и по своей природе нейтрален. В этот период для Казнина линия — лишь средство изображения сюжета. Такой подход определяет и выбор материала, и технику рисунка: в основном, это тонко заточенный графитный карандаш, в редких случаях — гелевые чернила, которые позволяют тщательно прорисовывать мелочи изобразительного рассказа.

Особенность произведений художника — повествовательность, литературность. Каждый раз, обживая реальность, мастер рассказывает зрителю историю о том, как наша обычная, повседневная действительность однажды взяла да и столкнулась с вечностью. Это всегда происходит неожиданно, в неготовом месте и времени — словно они налетают друг на друга, выскочив из-за какого-то трансцендентального угла. И поэтому результат выходит то смешным, то трогательно-грустным. Хронотоп произведений Казнина лежит в точке совмещения реального с чудесным. Неважно, «тот» ли мир заглянул в гости к «этому», как это происходит в замечательном триптихе «Буратино, Мальвина и Пьеро. 30 лет спустя», когда детская сказка материализовалась в легко узнаваемых городских типажах. Или ты вышел за дверь и очутился «там» («Другой мир», «Пошел за дровами и заблудился»).

Отсюда склонность художника к неожиданным метаморфозам в своих рисунках, бесконечным переходам от видимых и осязаемых объектов к фантастическим, подчас inferнальным, от предметов конкретных и живых — к отвлеченным, абстрактным знакам. В работе «Грусть» атмосферу осеннего морского побережья (пустые консервные банки на камнях, дерево с облетевшими листьями, на дальнем плане виден последний уплывающий парусник) очень точно передает одинокая трогательная фигурка какого-то неизвестного фантастического существа. Странные то ли растения, то ли хвосты таких же грустных, еще невидимых существ усиливают ощущение вторгшегося сюда иррационального начала.

Казнин исходит из метафизики образа. У него частный случай отражает все мироздание в целом. В основе его художественного мира всегда лежит кон-

фликт. Между белым и черным цветами, потому что это графика. Между произведением и его названием, потому что их взаимоотношения сложны, а понимание часто нуждается в активном участии зрителя. И, конечно, коллизия заложена в самом сюжете «на пороге». Так, в «Слепое, влюбленных и любопытной» картина метро в час пик трансформируется в «момент истины». Два эскалатора, везущие людей вверх и вниз, — это два параллельно существующих мира: реалий и сверхреалий. Любопытному глазу ребенка становится видимой суть вещей, «настоящие» лица проплывающих мимо, поднимающихся на поверхность людей. Конфликт здесь не только между двумя мирами, поскольку наблюдение не вызывает у девочки чувство радости, а лишь печальный взгляд. Противоречие заложено и в самом материальном начале. Обыгрываемая метафора «слепые влюбленные» получает интересное контекстуальное звучание.

У Казнина есть ряд работ, в которых образы возникают в качестве символов сиюминутного состояния души («Белые валуны», «Неожиданно жаркий день», «Песня привязалась»). Подобно тому, как у Пруста в его знаменитом «Сване» вкус печенья «мадлен» вызывает ассоциативный поток сознания, воскрешающий целый комплекс чувств из памяти не только автора, но и его читателя. Здесь, в соответствии с принципом эмпатии, зритель должен стать активным, подключиться к предложенной художником «игре» мысли и чувства, чтобы в итоге возникло единое субъективное переживание. Несколько секунд до начала дождя («Первые капли дождя») рождают множество ощущений. Чтобы зафиксировать появляющийся и в тот же миг исчезающий мир, Казнин детализирует его, проявляя редкую чуткость восприятия. Изображение кажется созданным из сгущений и разрежений облаков, воздушного пространства, насквозь пропитанного мельчайшими водяными капельками. С помощью системы точек и параллельных (горизонтальных, вертикальных, волнистых) линий структуре объектов сообщается подвижность и, одновременно, неопределенность, зыбкость. Они теряют свою природную консистенцию и, словно перетекая друг в друга, существуют уже как единый комплекс, создавая поразительно тонкое настроение приближающегося дождя.

Внезапно оживает дом, превращаясь в гигантскую рыбу, а люди оказываются его пассажирами-пленниками. Белье развеивается по ветру, лодки пляшут на волнах — все находится в готовности сорваться с места, отправиться в чудесное странствие. Своих границ и функций не теряют лишь веревки: они прочно удерживают и лодки, и рыбу-дом. Тем самым отменяют саму возможность фантастического путешествия. Так подчеркивается недолговечность, иллюзорность мгновения.

Можно ли нарисовать звук булькающего на плите чайника? А лай вашей собаки? Для Казнина в этом нет ничего. Кажется, лишь взглянул на «Белые валуны», а от стука молотка сапожника уже успело заломить в ушах. Белый, бьющий в глаза цвет, заключенный в неправильной формы окружности, создает ощущение бесконечно долго повторяющегося, неприятного тупого звука. В другой работе художника затертая фраза «песня привязалась» обретает буквальное значение. Основной смысл рисунка не комичен, но у Казнина он получает свою юмористическую интерпретацию.

Юмор вообще становится для него одним из основных элементов творчества и вносит эффект романтической иронии. Художник показывает иллюзорность видимых предметов и явлений. В его «Лесорубах» мир материи грубо вторгается в сказочный лес. Священная ель низвержена, и за это лесорубов мгновенно покарает загадочное лесное существо. Гротескные изображения фигурок персонажей вносят ту необходимую часть иронии, которая не дает толковать картину прямолинейно, то есть однобоко и неправильно.

В многообразном мире Казнина есть темы, к которым он любит возвращаться вновь и вновь. Одна из них — театр. Героями его работ часто оказываются клоуны, арлекины, а место действия сильно смахивает на сцену. Но прежде всего его интересует театр, понимаемый в максимально чистом виде, как искусство перевоплощения. Где люди-актеры сближаются со своей ролью настолько, что «маска» постепенно вытесняет человека и превращает его в марионетку. Театральные образы и мотивы выступают в качестве знаков таких изменений. Фантазмагория «Тайной жизни» — заключительный этап зловещей метаморфозы. Ее герои — менеджеры, современные Акакии Акакиевичи, предстают безликим множеством утративших свое «Я» в механической функции. Их шутовские колпаки — символы этой утраты. И если у Гоголя Акакий Акакиевич, став призраком, обрел свою значимость личности, то казнинские фантомы — отражение такой потери. Театр выражает идею несвободы, насилия. Он насаждает свой антимир, искажая жизнь до неузнаваемости («Без названия»).

Страх потерять внутреннюю свободу, стать марионеткой исчезает лишь тогда, когда человек соприкасается с вечностью. В этот момент автор и близкие ему герои ощущают в себе ту бытийную «ипостась», которую нельзя отделить от человека и передать кому-нибудь наподобие маски. В работе «Другой мир» это происходит с собакой. Ее «другой мир» обнаружил себя в виде кенгуру. И тогда с самой собакой случается что-то странное, невероятное: человеческие лица проступают в контурах ее тела. Символику можно трактовать по-разному, но ясно одно: это «роль», в которую нельзя «войти». Это не личина, которую тебя заставляют носить извне, а сокровенный слой индивидуальности. В ней преодолевается собственная ограниченность и внешняя скованность. Она позволяет выявить возможную полноту своего внутреннего бытия.

Ранние работы Казнина интересны тем, что не предлагают однозначных решений. Художник дает возможность публике самой домысливать сюжет. Он считает, что «игровой момент» едва ли не главное условие, как в акте его творчества, так и в акте постижения оного. Художник «играет» со зрителем, его ассоциациями, памятью тела и души, аллюзиями текстов культуры. Его мир многообразен, изменчив и, что важно, до конца непознаваем. Неслучайно название его первой выставки в петербургской галерее «Невограф» называлось «Не очень законченное». Казнин словно подчеркивает, что его образы, как и жизнь, являются принципиально незавершенными, неготовыми. И поэтому, какими бы неожиданными и удивительными они не казались, они принадлежат самой что ни на есть реальной действительности.

Второй период творчества художника связан с появлением в его графических работах цвета, который, словно маркер, фиксирует изменение мироощущения художника, его стиля, образов и техники.

Если ранняя графика рассказывает зрителю миф о встрече быта и бытия в едином художественном пространстве, то в более поздних работах художник разочаровывается в своем мифотворчестве. Теперь окружающая действительность — это мир абсурда, в страшных, искаженных пороком чертах которого не просвечивает инобытие. Надежды на изменение героев у художника нет, и лишь в своих детских воспоминаниях, которым посвящен отдельный цикл работ, автор находит радость и утешение.

Изменение мироощущения привело к перемене художественно-стилистической манеры автора: темп рисовальщика становится другим. Раньше Казнина интересовало фиксированное состояние жизни, неспешное разглядывание его во всех деталях и нюансах. Теперь, когда «маски сброшены» и нет ничего тайного, художнику интересен фиксированный момент движения реальной жизни. Поэтому на смену недлинному штриху приходит гибкая, выразительная линия, которая передает темперамент, напор автора, быстроту его реакции.

Графика становится цветной: художник использует пастель. Характер цвета, отсутствие полутонов, уровень его концентрации добавляют экспрессивности образам. Его назначение не в конкретной визуальной характеристике действительности, а в выявлении символичности бытия. Образы открываются зрителю на новых началах: не на поле культурных аллюзий, а скорее на уровне эмоционального восприятия.

Казнин ставит перед собой рациональную задачу — он последовательно исследует мир абсурда. Перед зрителем проходит целая галерея легко узнаваемых типажей: обыватели («День седьмой», «Йога», «В ожидании сериала»), власть («Депутат»), «гламурная тусовка» («Девушки-модели делают из своих ребер мужчин»), менеджеры («Пикник», «Обеденный перерыв»). Взгляд художника не щадит никого. От прежней иронии не осталось и следа, она уступила место саркастическому взгляду. У автора нет ни сочувствия, ни симпатии к своим персонажам. Адам и Ева нашего времени — «забулдыга» и вульгарная женщина, веселящиеся в пьяном угаре на скамейке детской площадки («В раю», «Птичка»). Отношения между мужчиной и женщиной лишены каких бы то ни было романтизма и возвышенности: их связывает только быт («Помыл посуду») или привычка («Еще один день в раю», «Тихие шахматы»), а зачастую это просто сосуществование двух чужих людей («Ссора 1», «Ссора 2»).

Казнин отталкивается от своих ранних работ и иронизирует по поводу своего прежнего романтического ожидания чуда. Встреча двух миров может произойти лишь в измененном сознании алкоголика («Красные лисы», «Разговор с тающим снеговиком», «Птицы пришли»).

Должное бытие, нормальные человеческие отношения существуют лишь в детских воспоминаниях, которым художник посвятил отдельный цикл работ («С горы», «Молния», «Прибыл на Землю», «Мама курит», «Отец. Дорога»). Здесь уже нет места иронии: художник предельно серьезен, словно показывает нам дорогие его сердцу старые фотографии из семейного альбома. Прошлое — потерянный рай, в который невозможно вернуться по определению, и поэтому контраст между ним и падшей сегодняшней реальностью еще более усиливается, обнажая тем самым до предела внутренний конфликт автора.

ВСТРЕЧАЯ ТВОРЧЕСКИЙ ЮБИЛЕЙ Андрей Яковлев — 50 лет в Союзе художников

После длительного перерыва Государственный Русский музей вновь открыл экспозицию отечественного искусства XX века. В раздел живописи второй половины столетия вошла картина народного художника Российской Федерации Андрея Алексеевича Яковлева. Сам по себе этот факт весьма показателен. Известно, что искусство той поры отличается разнообразием поисков, стремлением мастеров ярко выразиться, и поэтому группа художников, сохраняющих традиции реалистической живописи и представленных в залах музея, не столь велика. Важно, что в десятку этих художников-реалистов вошел Андрей Яковлев, ведь без его творчества трудно представить русское советское искусство 1960–1980-х годов.

Не случайно его учитель Евсей Евсеевич Моисеенко говорил об Андрее Яковлеве, как о художнике «который пришел в искусство внезапно и прочно занял в нем видное место». Оценка, данная этим выдающимся мастером отечественной живописи важна уже потому, что именно по его мастерской А. Яковлев завершил обучение в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР.

Москвич по рождению, Андрей Яковлев первое художественное образование получал в школе при институте им. В. И. Сурикова, где в числе его педагогов были П. П. Оссовский и Н. К. Соломин. Затем он поступил на факультет живописи этого института, но проучился недолго, т. к. был одержим мечтой получить образование в Ленинграде.

В мастерской Е. Е. Моисеенко преподавали П. П. Белоусов и П. Т. Фомин, именно от них он получил навыки крепкого владения рисунком и истинное понимание красоты русского пейзажа.

Творческие судьбы художников складываются по-разному: одни почти сразу находят излюбленную тему и на протяжении жизни развивают ее, добываясь образной глубины и профессионального мастерства, другие находятся в вечном поиске.

Знакомство с биографией Андрея Яковлева убеждает в том, что трудно найти в истории нашей страны второй половины XX века какое-либо яркое событие, не нашедшее отклика в творчестве мастера.

В первую очередь художник, он обладает и литературным даром. Яковлев пишет просто, будто рассказывает своим друзьям, сидящим у походного костра или за гостеприимным столом, байки, истории, случавшиеся с ним или с кем-то из его знакомых. Таковы его книги — «В семи сантиметрах от полюса» (1964 г.), «Какое-то. Из путешествий художника по Чукотке» (1968 г.), «Сопричастность» (1987 г.).

Ощущение современного ритма жизни, динамичного, содержательного, всегда отличало Андрея Яковлева как художника. Не случайно и темой дипломной работы стала картина «Ленинградские метростроевцы» (1960 г.).

Сразу по окончании института им. И. Е. Репина, он начинает свою увлекательную «жизненную Одиссею». Одно перечисление длительных творческих ко-

мандировок, нередко тяжелых по жизненным условиям, свидетельствует о том, что художник будто проверял себя на прочность. Так, в 1960–1961 годы, молодой живописец, не достигший 30-летнего возраста, работает на острове Шпицберген, где создает серию картин, позже показанных на персональной выставке в Мурманске.

Потом будет участие в зверобойной экспедиции по Белому морю и первая поездка на Чукотку. Чукоткой он «заболеет» на долгие годы. Будет возвращаться в эти суровые края вновь и вновь.

Он много работал, и уже в первых картинах сформировался подход художника к теме. Очевидно, что он тяготеет к тематической картине, но, понимает ее не как многофигурную композицию, а предпочитает ограничиваться одним, двумя персонажами, но трактованными крупным планом. В них важная роль отводится выразительному, подчас необычному по ракурсу силуэту фигуры, который хорошо читается на фоне белых снегов или серебристого небосвода.

Одна из первых работ серии — «Возвращение охотников» (1964 г.) вошла в собрание Русского музея и ее обновленную постоянную экспозицию. В этой картине есть то понимание темы, которое будет в целом характеризовать северные циклы Андрея Яковлева. В. А. Леняшин в одной из публикаций о художнике цитирует такое высказывание живописца: «Ничего лишнего в холсте <...> На Севере все лишнее заматывается снегом». И, действительно, Андрей Яковлев лаконичен в композиции, аскетичен в колорите, но, при этом, раскрывает тему с паразитической философской глубиной.

...Женщина занята своим делом: сидя «на корточках», она нарезает строганину, рядом — 3 эмалированные кружки, чайник на примусе, куски сахара — «набор» обычных бытовых предметов. А за ее спиной — бескрайняя тундра, высокое небо и фигурки двух охотников. В этом и заключается жизнь, в ее сегодняшнем течении и в ее вечности, неизменности бытия.

Неудивительно, что А. А. Яковлев обращается к темам извечным, делая героиней своих картин мать («Первенец», 1964 г., ГРМ). Он пишет молодую улыбающуюся женщину «в расшитой серебряными галунами оранжевой кухлянке в камусных торбасах, которая бережно прижимает к груди розовый атласный сверток. Она не идет, катится, похожая на бурого умку», — так будет описывать свою встречу в селении Ярнакинот с этой женщиной Андрей Яковлев, описывая свое путешествие по Чукотке. С не меньшей симпатией он расскажет еще об одной героине, с которой художнику довелось встретиться в следующем путешествии за Полярный круг.

В 1966 году он отправляется в поездку на полуостров Таймыр. Ее итогом были новые работы. За прошедшие несколько лет художник усовершенствовал свое мастерство, что становится очевидным при взгляде на такие картины, как «Первые шажки» (Рославльский историко-художественный музей), «Состязание» (ГРМ).

Вновь его героиня — молодая женщина, которая помогает своему малышу сделать первые шаги. Композиция выразительна: художник выбирает низкую точку зрения, горизонт почти касается края холста, холодное серое небо, безоблачное, серебристо-белое, служит фоном для героев. Тема материнства ассоциируется с пробуждением новой жизни, с приходом весны. Ее приметой можно считать «карликовый» кустик, освободившийся от снега, к которому направляется малыш.

Художник увлечен этнографическими подробностями, нарядная одежда женщины с цветной вышивкой — свидетельство тому. Однако подобные детали никогда не заслоняют в картинах главного. Работая над картиной «Победители колхозных спортивных соревнований» (1971 г., ГТГ), Андрей Яковлев решает задачу группового портрета. Но каждый из 7 персонажей привлекает еще и необычностью, разнообразием одежд. Однако главное в картине — это отражение того удовлетворения и радости от успеха, которое и определяет образный строй произведения.

Костюму героев художник уделяет внимание и в картине «Состязание» (1966 г., ГРМ). Андрей Яковлев пишет стрелков из лука, срезая их фигуры поколенно, от чего они воспринимаются масштабнее. Художник выбирает низкую точку зрения, и белое покрывало снега у линии горизонта едва виднеется в правом углу картины. Все остальное пространство занимает суровое холодное небо. Художник объединяет героев не только единством действия (один из стрелков натянул тетиву лука, другой внимательно наблюдает за ним), но и пластически, используя для этого перекрещенные силуэты луков. Они состязаются, но при этом являются соратниками.

И один, и второй циклы работ, «Чукотка» и «Таймыр» включают портреты. Обычно художник обращается к композиции погрудного, оплечного портрета, изображая модель нередко в повороте в три четверти, уделяя внимание скульптурной лепке лиц героев.

Северные циклы работ заслужили признание. За одну из картин — «Счастливая» (1969 г., ГТГ) — художник получил Государственную премию Российской Федерации им. И. Е. Репина.

О глубине понимания темы Севера Андреем Яковлевым проникновенно сказал писатель Юрий Рытхэу: «Север — полярная оторочка нашей планеты и может многое открыть пытливому глазу художника, но, чтобы понять Север, надо ощутить его сердцем, почувствовать собственной кожей, услышать нежный шепот полярного сияния и звериный вой ураганных зимних буранов». По мнению этого замечательного писателя, Север «открылся» для Андрея Яковлева. Не случайно он ставит его произведения в один ряд с работам Рокуэла Кента. Последний, в одном из своих обращений к Андрею Яковлеву, выражал восхищение его творчеством художника и мастерством писателя, говорил о его художественных и литературных трудах: «...покорен ими, причем их достоинства заставили меня позавидовать Вашему глубокому пониманию и точному восприятию красоты Крайнего Севера и его жителей». Более того, Рокуэл Кент пишет о том, что картины Яковлева «... могли бы стать великолепным введением к этой части нашего мира и населяющим его народам».

Андрей Яковлев умеет увидеть и донести до зрителя душевную красоту, чистоту и искренность чувств своих героев. Такова его картина «Счастливая». На пригорке, покрытом стелющимися травами с ковром неярких мелких цветов, он пишет девушку, улыбающуюся теплему дню и низко пролетающим чайкам.

Важнейшей вехой в творчестве художника стала поездка на Байкало-Амурскую магистраль. Впервые он побывал там в 1977 году, и с той поры на протяжении 7 лет ежегодно проводил в этих местах многомесячные команди-

ровки. Их результатом стал большой цикл работ, объединенный в серию «Ленинградские километры БАМа» (1977–1983 гг.).

Один из участков трассы был назван «Ленинградским». Туда и отправился Андрей Яковлев. Он жил в поселке Северомуйск, где начиналось строительство 15-километрового тоннеля и совершал длительные поездки, фиксируя главные этапы сложнейших проходческих работ. Эта серия включает в основном портреты строителей БАМа и пейзажи. В портретах художник разнообразен: он пишет героев почти в полный рост, придавая изображениям черты картинности. Фоном им нередко служат «сцены» строительства или пейзажные мотивы, которые дополняют характеристику образов. Он внимателен к передаче сходства, нередко обращается к форме портретного этюда, в котором обычно пишет героя крупномасштабно.

Художник не чужд и философских размышлений о значимости и ценности выбранного жизненного пути. Так, в картине «Сопричастность» (1977 г., ГРМ) он обращается к форме двойного портрета, изображая шофера Юрия Шарипова и самого себя, подобно персонажам «возрожденческого» диптиха. Оба силуэтно выделяются на фоне молочной белизны четких квадратов оконных проемов. Юрий Шарипов сидит, положив натруженные руки на колени, устремив на зрителя пытливый, чуть усталый взгляд. В автопортрете художника, в чеканном профиле лица, есть некоторая горделивость. Выразителен жест правой руки. Палитра, кисти, тюбик с краской, свидетельствуют о том, что и сейчас он в творческом процессе, изучает модель. Андрей Яковлев умеет быть внимательным к деталям. И скромный натюрморт — чай, сигареты дополнительно характеризует героев.

Андрей Яковлев — лирик, о чем свидетельствует изысканная «графика» натюрморта «Багульник» (1980 г., Москва, частное собрание). На фоне окна, почти по центру, он пишет жестяную кофейную банку, в которой стоят ветки багульника с нежными бледно-лиловыми лепестками цветов, облепившими их. А на подоконнике — все те же тюбики красок.

Художник умеет несколькими деталями создать выразительный образ. Так он пишет «многословный» натюрморт «Письмо из Ленинграда» (1977 г., МК РФ). На подоконнике «столпились» эмалированные кружки, рядом — коробка сахара-рафинада, банки сгущенки, «шахтерская лампа», ружейные патроны, но главным остается конверт «авиа-письма». Он торжественно прислонен к стене, под оконной рамой, приковывая внимание и заставляя вспомнить ту — другую жизнь, которая оставлена на время.

Натюрморт начинает играть все большее значение в творчестве мастера. Он нередко бывает метафоричен. На фоне окна Андрей Яковлев пишет выдуманный букет красных цветов на длинных тонких стеблях и называет его «Памяти павших художников» (1970 г., ГМИ СПб). Окно раскрыто, за ним открывается бездна вечности, ощущение которой дает тоновая растяжка — от черного внизу до белого вверху. Само сочетание черного, белого и красного — торжественно и многозначительно. Мотив окна, появившийся в работах художника в 1970-е годы, впоследствии приобретет глубокий философский смысл и будет неоднократно им использоваться.

Е. Е. Моисеенко однажды так сказал о своем ученике: «Яковлев создал целый мир образов талантливо и самобытно. Этот собственный взгляд на жизнь, по моему, очень дорогое качество художника. Редкое, поэтому и дорогое. По мере того, как он будет обращаться в своем творчестве к новым пластам жизни, я глубоко убежден, что он нас еще порадует и удивит новыми произведениями».

Эти слова в полной мере относятся к произведениям, созданным художником в последние годы. Андрея Яковлева все чаще волновала лирическая тема. Он продолжал много и интенсивно работать, но на смену дальним экспедициям пришли поездки в любимую деревню Павшино, расположенную на живописном берегу реки Оредеж.

Пейзаж всегда был темой глубоко волновавшей художника. Достаточно вспомнить его знаменитый цикл «Ленинградские километры БАМа», в котором пейзаж занимает немаловажную роль. Художник писал большие панорамные картины, чаще всего горизонтальные, что давало ему возможность передать масштабность природного мотива. В его пейзажах той поры есть некоторая замкнутость пространства, которая определяется узкой полоской неба на дальнем плане и очертаниями гор. Однако глубина пространства чувствуется, ее художник передает умелым чередованием планов, тем, как мелкошье переходит в тайгу, а дальше — одна за другой, плавно уводят взгляд вдаль силуэты сопков.

Пейзажи Павшино он строит иначе, уделяя особое внимание небу: оно всегда изменчиво и занимает большую часть холста. Андрей Яковлев умеет без какого-либо изобразительного мотива (облака, тучи) передать ощущение бесконечности стихии, перламутрового ее свечения, увидеть красоту в будничном.

Пейзажи живописны, при том, что рельеф тех мест, по большей части, равнинный. Скромные деревенские дома, окруженные небольшими палисадниками, луга, разливы Оредежи, написаны с глубоким эмоциональным чувством. Порой это безмятежное спокойствие нарушается дальними зарницами в мае, грозой на Ильин день. Природа открывает Андрею Яковлеву свое сокровенное: белыми ночами молодой месяц «зависает» над укутанной утренним туманом Оредежью, сообщая пейзажу таинственную загадочность, позволяет почувствовать обманчивость сочной зелени болотины.

Нечастые зимние «вылазки» в Павшино способствовали созданию десятка пейзажей, в числе лучших — «Оредежские щучки» (1987 г., ГРМ) и более поздние, объединенные в триптих «Субботний вечер в Павшино» (2008 г.). Последние — небольшие по формату панорамы, каждый несет свой образ. Серия картин «Мое Павшино» была удостоена Золотой медали Российской академии художеств.

Павшино находится в тех местах, которые известны как «Лужский рубеж». Война — одна из тем, особо волнующих художника. Это находит отражение и в пейзаже, и в натюрморте. Следы войны — каска, проволока заграждений, стреляные гильзы и «стаканы» от снарядов, — в тех местах находят всюду, в том числе и близ своего дома. Художник умеет увидеть за каждым из этих предметов, покрытых ржавчиной и патиной времени, трагедию войны. Он переживает, размышляет и призывает помнить.

В Павшино появляются картины, бытовые по звучанию. Это не удивительно. Деревенька на берегу Оредежи многие годы была любимым местом от-

дыха Андрея и Ларисы Яковлевой. Они связали свои жизни еще в 1966 году. Художник и искусствовед, они составляли удивительно гармоничную пару, были связаны не только глубоким взаимным чувством, но и уважением, дружбой. Поэтому, так проникновенно пишет Андрей Яковлев Ларису у окна, с книгой в руке, поэтому так дорого ему все, что окружало их уютный домашний мир. Пишет деревенскую кошку, «приходящую» собаку, ежика у тарелки с молоком на веранде их дома, утренние натюрморты — завтраки, накрытые на не-большом столе у окна, заботливыми руками Ларисы.

Художник нередко писал жену, но, по праву одним из лучших изображений, следует считать портрет, написанный в мастерской и изображающий героиню в момент размышлений перед картинами А. Яковлева (1976 г., собрание автора). В этой работе ему удалось не только создать убедительный в своей жизненной достоверности образ героини, но и сказать о ней, как о художественном критике, для которого знакомство с произведением искусства является не только созерцательным процессом, но и напряженной работой.

В 2009 году Лариса Яковлева ушла из жизни, и художник провел лето в Павшино, желая притупить душевную боль в родных для них местах. Там он написал картину «Размышление». Приготовленные к работе кисти, палитра, на мольберте нетронутый белый холст, на котором сейчас видны только тень оконного переплета и бабочка. Художник будто не знает, что будет на этом холсте, и в этих размышлениях кроется глубокое философское раздумье о смысле и таинстве созидания.

В нынешнем году, отмечая 50-летие пребывания в сообществе художников России, Андрей Яковлев показал небольшую выставку работ «Наше Павшино. Времена года». Это очередное откровение художника, его признание в привязанности и любви к этому месту, с которым было связано так много счастливых дней. 12 картин представляют собой триптихи «Времена года», в которых он, то из окна мастерской, то с крыльца дома, пишет, казалось бы, самые незамысловатые сюжеты. Здесь и новенький скворечник, который приладили к стволу березы, и одинокая птица, парящая в небе, возможно, уже нашедшая в нем свое пристанище, и натюрморты с кринками, цветами, фотографией жены и изображением любимца семьи — пуделя Тюнюшки. ... Так, зимние забавы и удовольствия катания на лыжах, деревенская баня с вениками не приземляют бытовизмом изображенного основную идею «зимнего» триптиха.

Вся серия — это сама жизнь в ее сиюминутных проявлениях, в ее памяти и вечности. Закономерно, что художник, обретя жизненную и творческую зрелость, начинает видеть и ценить жизнь по-новому, и возвращаться в те места, где «всегда вольно дышится, спокойно думается, сладко спится и хорошо работается», — такими словами завершал каталог своей выставки «Картины из коллекции Государственного Русского музея» Андрей Яковлев несколько лет назад. Очевидно, что и сегодня эти места не меньше волнуют художника, вдохновляют его, дарят ему душевный покой.

ПРОПОВЕДНИКИ ДОБРА
О работе с детьми Юрия Константиновича
и Марии Анатольевны Люкшиных

...Книгу храни и свечу.
С. Ботвинник «Сыну»

Общеизвестно, что художники исследуют и отражают реальность. С восхищением, пристальным вниманием и любопытством поколения искусствоведов, зрителей и последователей вглядываются в их произведения и вчитываются в строки, запечатлевшие былое и отражающие взгляды мастеров. Художники и исследователи их творчества делятся своим мироощущением, уникальными наблюдениями и знаниями, воспитывая учеников и зрителей, развивая художественный язык и совершенствуя общественное сознание.

Юрий и Мария Люкшины — одни из тех, кто занимается с детьми, учит их понимать и чувствовать искусство. Супруги на протяжении почти 15 лет занимаются просветительской деятельностью среди детей. Однако можно смело сказать, что в тех случаях, когда в проектах Люкшиных участвуют не только воспитанники детских домов, но и ученики художественных школ, у которых есть родители, художественный процесс захватывает и старшее поколение. Трудно остаться равнодушным, наблюдая мастер-классы Юрия Константиновича, организуемые Марией Анатольевной при спонсорской поддержке и внимании общественных организаций и правительственных учреждений.

В 1998 году мне довелось присутствовать на одном из первых мастер-классов. Он проводился в стенах Дома журналиста (Санкт-Петербург). Ребята из детского дома увлеченно изображали сказочные сюжеты. Иногда это было коллективное творческое действо. Детское многоголосье, шуршание картона, казалось, только радовали Юрия Константиновича. Он успевал подойти к каждому ребенку. С тех пор детские конкурсы, фестивали, выставки совместных художественных проектов стали постоянной деятельностью Люкшиных.

Площадками для мастер-классов и выставок стали залы Эрмитажа, Государственного Русского Музея, Ярославского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Костромского художественного музея, Российской Национальной Библиотеки, Выставочного центра Санкт-Петербургского отделения Союза художников, Центральный выставочный зал «Манеж», *Woodruff Arts Center* и *Youth Art Connection Gallery* (Атланта, штат Джорджия, США) и другие учреждения культуры.

В дни христианских праздников центром детского внимания и творчества неоднократно становился Музей религии. Мария Анатольевна рассказывала детям об основах христианского искусства, и сюжетами детских работ становились Святая Троица, Ангел-Хранитель, Пресвятая Богородица. Воспринимая лекции по своему, ребята изобретали и собственные образы и сюжеты. Так маленькие петербуржцы Ольга и Александр Тележные изобразили «Ангела морей».

Среди участников мастер-классов Юрия Константиновича Люкшина были и дети-инвалиды. Супруги Люкшины принимали участие в организации выставок их творчества.

Выставка Благотворительного фонда «Анастасия» (Краснодарский край) оставила след в религиозной жизни Санкт-Петербурга. Балтийская строительная компания, воссоздавшая Церковь во имя иконы Казанской Божией Матери на Красненьком кладбище, приобрела сотворенную детскими руками с помощью педагогов икону, расшитую жемчугом. Посещая храм, каждый раз я стараюсь подойти к ней. Храм совсем не большой, но он согрет и детской надеждой.

Когда-то — 16-летним — Юрий Люкшин обрел духовного наставника, заветы которого воплощает в жизнь. Это был настоятель Псково-Печерского монастыря архимандрит Алипий (И. М. Воронов). Будучи по образованию художником отец Алипий, прошедший дороги Великой Отечественной войны, участвовал в комиссии по восполнению утраченных Советским Союзом культурных ценностей. Он благословил Юрия Константиновича жить в Миру. Несомненно, именно поэтому детские художественные проекты, осуществляемые Люкшиными, носят миротворческий характер.

Государственный Русский Музей к 60-летию Победы в Великой Отечественной войне инициировал в 2004 году марафон «Мир без войны». Более сотни детей участвовали вместе с заслуженным художником Российской Федерации Юрием Константиновичем Люкшиным в создании «Петербургской книги мира».

Будучи признанным иллюстратором книги Ю. К. Люкшин старается привлекать внимание детей к этой художественной теме. Объектами детского творчества стали поэтические строки Анны Андреевны Ахматовой, Ольги Федоровны Берггольц, сказочные сюжеты Александра Сергеевича Пушкина, образы «Слова о полку Игореве» и «Калевалы».

Проекты супругов Люкшиных были включены, осуществляемую с 2006 по 2010 годы в Санкт-Петербурге программу, посвященную толерантности. Идеи этого уникального творческого и жизненного союза неистощимы. В мае 2010 года было положено начало проекту «Художники — маленьким детям», позволяющему воспитанникам детской студии Государственной Третьяковской Галереи набраться творческого опыта, общаясь с мастерами искусства.

Высокие награды, известность и признанность в мире не мешают Юрию Константиновичу вновь и вновь возвращаться к отечественной тематике. Летом 2011 года он выставил свои работы в Михайловском (Пушкинские Горы). И снова работы посвящены актуальной теме, которая касается будущего новых поколений: сохранится ли это уникальное место.

Деятельность Юрия Константиновича Люкшина освещается в печати и, в частности, в альманахе «Русский Миръ». Особо отмечена его программа «Краски добра». Этот авторский проект посвящен работе с детьми, имеющими проблемы со здоровьем. Люкшин является членом Международной ассоциации «Русская культура».

Усвоенные под духовной опекой архимандрита Алипия уроки мудрости и красоты окружающего мира, воспитали в будущем художнике Юрии Люк-

шине неистощимый интерес к искусству. Юрий Константинович окончил Высшее художественное училище им. В. А. Серова (ныне им. Н. К. Рериха).

Современники по достоинству оценили вклад семьи Люкшиных в работу с детьми, что не только актуально, но и является несомненным подвижничеством. Юрия Константиновича Люкшина по-прежнему поддерживают служители Русской Православной Церкви. Среди них настоятель Князь-Владимирского собора отец Владимир (Сорокин) и отец Алексей (Крылов) — настоятель Церкви Св. Иоанна Предтечи (Чесменской).

Издатель и главный редактор альманаха «Русский Миръ» Дмитрий Ивашиных и старший научный сотрудник Государственного Русского Музея Мария Дмитренко подробно осветили участие Юрия и Марии Люкшиных в возрождении русской культуры посредством работы с детьми из семей различного социального статуса, а также отметили их авторский вклад в формировании программ по культурному развитию младшего поколения жителей России.

В настоящее время узнать о творчестве и биографии художников можно из «всемирной паутины». Это помогает почитателям их талантов наблюдать за деятельностью мастеров. Тем более что палитра их таланта бывает столь красочна и многообразна, что позволяет ощутить всю остроту сопричастности к жизни действительно замечательных людей¹.

Примечания

¹ В публикации использованы материалы Интернет-ресурсов, газеты «На страже Родины», выставки, посвященной памяти отца Алипия (Шереметевский дворец, 1998 г.), Государственного Русского Музея.



ВОЗРОЖДАЯ МИНИАТЮРНУЮ ЖИВОПИСЬ. НОВОЕ ИМЯ В ИСКУССТВЕ

В последние десятилетия одной из определенно положительных тенденций развития общества стало возрождение духовной культуры нации, в частности, современные архитекторы и художники обратились к восстановлению традиций русского национального церковного зодчества, иконописи, монументального искусства.

Мастера, работающие в этом направлении, желающие посвятить свое искусство религиозной живописи и зодчеству, находят пути творческого самовыражения. Таких путей немало, но, к числу основных следует отнести четкое следование древнему канону, создание произведений во многом повторяющих старые образцы, а также творческое переосмысление традиций.

В первом случае достаточно обладать высоким профессиональным уровнем и хорошо владеть ремеслом, второй, на наш взгляд, — сложнее и перспективнее. Современные художники обладают большими знаниями, включающими творческий опыт предшественников, и понимают, с какой трепетностью подходили к решению задач, связанных с созданием культовых произведений такие мастера XIX – начала XX века, как В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, В. И. Суриков, М. А. Врубель. Эти художники, сохраняя целостность подхода к поставленной задаче, умели подчинить современные средства художественной выразительности главному образному решению. Подобный подход близок и целому ряду наших современников, работающих в этом сложном виде живописи.

Не ставя в один ряд с названными мастерами молодых петербургских художников, хотелось бы отметить их достижения в религиозной живописи.

Настоящая публикация посвящена творчеству художника-иконописца Георгия Панайотова. В последние годы он стал известен как мастер иконной живописи, создатель сложных ансамблей иконостасов. Эксперимент и поиск являются одной из важнейших составляющих в формировании его мастерства.

Георгий Панайотов не только умеет переработать существующий живописный канон, но и разрабатывает новые иконографические типы. Поэтому не удивительно, что художник обратился к тому виду религиозного искусства, который ранее не входил в круг его творческих интересов и не разрабатывается современными мастерами. Речь идет о создании цикла миниатюр, иллюстрирующих «Житие священномученика Иосифа, митрополита Астраханского».

Церковная книга в Древней Руси почиталась как святыня. Ее украшали «знатные» художники, стремившиеся к «ансамблевому» решению творческой задачи. Конечно, такое определение: «книга-ансамбль» появилось на рубеже XIX и XX веков, а в давние времена это был единственный принцип, которым руководствовались древние изографы. Роскошные заставки, сложно сочиненные инициалы, шрифт находились в полном единстве и гармонии, несмотря на то, что книга создавалась в монастырской мастерской, а значит, — несколькими мастерами.

Георгий Панайотов, без сомнения, изучил основные принципы украшения церковной книги и уверенно продемонстрировал это понимание, работая над книгой «Жития священномученика Иосифа, митрополита Астраханского».

Житие представляет собой 8 разворотов, каждый из которых включает миниатюру и текст, в котором рассказывается о важнейших эпизодах, связанных с жизнью и мученической кончиной священномученика.

Для того, чтобы найти нужную связь между повествованием и миниатюрными изображениями, Георгий Панайотов каждую страницу текста предваряет крупной буквицей-инициалом. Разрабатывая ее, он «дает волю» своей фантазии, превращая каждый инициал в диковинный орнамент, где растительные мотивы в виде причудливых стеблей, бутонов, переплетаются с развивающимися лентами.

Миниатюры выполнены в технике акварельной живописи с использованием золочения. Они разнообразны по композиционному построению.

Открывается цикл изображением святого. Полуфигура священномученика заполняет все изобразительное поле миниатюры. Живописец тщательно передает атрибуты, свидетельствующие о высоком иерархическом положении святого.

При всей тщательности прорисовки деталей, Георгий Панайотов умеет сконцентрировать внимание на главном — лице святого. Суровый взгляд смягчается благородством черт лица, внутренней силой и достоинством. Эта миниатюра — единственная — «портретная». Последующие 7, решены как двух- и многофигурные композиции.

Первая из них — «Принятие монашества» — включает 4 персонажа. Уже в этой работе прослеживается основной композиционный прием, предполагающий развитие сюжета на первом плане, а на втором нередко изображается престол с сенью. Эта деталь является той вертикальной доминантой, которая позволяет организовать композицию, придать ей симметричное начало. Так, на фоне сени, автор изображает коленопреклоненную фигуру будущего священномученика, и архиерея в нарядных праздничных одеждах, постригающего его в монахи. Свидетели происходящего — 2 инока, фланкирующие основную сцену.

С еще большей очевидностью принцип симметрии прослеживается в следующей миниатюре — «Назначение святого Иосифа наместником Троицкой обители», где на первом плане написаны фигуры Иосифа и благословляющего его на служение духовного наставника. Фоном служит белокаменный Троицкий собор, увенчанный синим пятиглавием. Художник находит удачный ритмический повтор силуэта собора и фигур монахов, чуть склонившихся друг к другу. При всей аскетичности цветовой гаммы, в которой присутствуют синие, зеленые, багряно-коричневые, белые краски, миниатюра выглядит нарядно-праздничной за счет золотого фона небес.

Такие же золотые фоны есть и в следующей миниатюре «Поставление священномученика Иосифа во епископы». В этом изображении основной цветовой акцент перенесен на яркие алые краски ткани, покрывающей престол. Этот цвет кажется особенно интенсивным в соседстве с зеленью нижней части изображения. Действие происходит в Успенском соборе Московского Кремля, о чем свидетельствует не только престол под сенью, но и архитектурные элементы

второго плана. Фигура Иосифа, низко склонившегося перед патриархом Никоном, находящимся в центре, удачно вписана в композицию.

Следующая миниатюра включает 4 персонажа и повествует о важнейшем событии в жизни священномученика Иосифа — его «поставлении в митрополи-ты», осуществленном восточными патриархами — Александрийским Паисием и Антиохийским Макарием. Как участников Церковного собора 1666 года, приглашенных царем Алексеем Михайловичем, их сопровождал в Москву Иосиф, в то время архиепископ Астраханский. Заслуживший расположение восточных патриархов, Иосиф с благословения Собора, был возведен в сан митрополита.

Эта миниатюра привлекает живой естественностью поз, жестов главных участников сцены, что усиливается такой, казалось бы, незначительной деталью, как включение пейзажного мотива.

Житие повествует о перенесенных Иосифом во имя веры страданиях.

Следующая миниатюра — «Святого Иосифа допрашивают казаки» — рассказ о начале его «крестного пути». Композиция построена на противопоставлении 2-х начал: справа — на тронном кресле восседает один из сподвижников Степана Разина — Василий Ус, один из мучителей святого. В его позе нет достоинства, очевидно, что занимаемое им место — случайно. Слева — священномученик Иосиф, призывающий к смирению, которого придерживает за плечо еще один из бунтарей — некто Мирон, по легенде, пытавшийся спасти митрополита.

Полна драматизма предпоследняя в цикле миниатюра «Убиение святого Иосифа». По эмоциональному состоянию это самое экспрессивное изображение в серии. Георгий Панайотов отказывается от строгого следования канону миниатюрного письма и изображает Иосифа, перенесшего страшные мучения — «испытание огнем», нанесение увечий — на крепостной башне, откуда его и сбросили вниз. На золоченом фоне, символизирующем духовную чистоту и церковный подвиг Иосифа, особым диссонансом выглядит фигура злодея-убийцы.

Последняя миниатюра переносит нас в «новую историю». Это самая многофигурная композиция серии, изображающая расстрел крестного хода в Астрахани в 1919 году. Группа священнослужителей в ярких одеждах и мирян, осененных крестом и хоругвями, собравшихся в день прославления священномученика Иосифа, при входе в Астраханский кремль сталкивается с красноармейцами с ружьями наперевес, готовыми к расстрелу мирного шествия.

Георгий Панайотов создал цикл миниатюр, в котором он продемонстрировал знание традиций украшения церковной книги. Он сумел отобрать ключевые моменты жития, сохранив верность старому канону, создал живые сцены, привлекающие эмоциональным напряжением. Следует сказать, что книжная миниатюра на сегодняшний день не находит должного отклика в работах современных художников, выбравших смыслом творчества церковную живопись. Тем более интересным следует считать это начинание молодого художника.

Георгий Панайотов использует богатый опыт предшественников, но, находится в постоянном поиске, разрабатывая иконографию, к которой до него не обращались мастера иконописи. В этом смелость и новаторство автора, который сумел создать яркие и подлинные по своей глубине произведения миниатюрной живописи.

**АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ — АЛЕКСЕЙ ПАРЫГИН:
ДИАЛОГ С ФУТУРИЗМОМ
В СОВРЕМЕННОЙ «КНИГЕ ХУДОЖНИКА»**

«Книга художника» — особое явление в художественной практике. Произведения, создаваемые в рамках этого направления, не могут не привлекать внимания. Это связано с тем, что здесь мы имеем дело с соединением уникальных творческих исканий художника, преобразуемых в форму книги, традиционного и неотъемлемого артефакта культуры человечества. В результате новизна и неповторимость опираются на традицию, которая каждым художником переосмысливается заново. Иногда эта интерпретация книжной формы может носить центонный характер, порой она лишь угадывается, но именно знание и чувствование природы и архитектоники книги, приводят к тому, что мы получаем произведение не просто оригинальное, но глубокое и значимое, занимающее свое место в искусстве книги и искусстве в целом.

Для отечественной «книги художника» особое значение имеет книготворчество футуристов, будетлян, как они называли себя сами. Футуристическая книга, как и вообще период активного развития русского авангарда начала XX века, являются источником неослабевающего интереса со стороны исследователей и неиссякаемым источником для творческих исканий современных авторов. И это вполне объяснимо. Искусство авангарда представляет собой своеобразный энергетический сгусток, стимулирующий активный творческий поиск. Секрет этой энергетики во многом связан с ярко выраженным личностным началом. Авангард не терпит искусственности, хотя есть и примеры того, что постоянный поиск новизны доводил художника до той грани, где истинное творчество и выхолощенный концепт начинают активно соперничать друг с другом. Тем не менее, выдающиеся представители футуризма не просто творили, но проживали все то, что воплощали в художественной практике.

Одной из таких истинно футуристических личностей был Алексей (Александр) Елисеевич Крученых. Без этой фигуры нельзя представить себе русский футуризм и его органичную составляющую — футуристическую книгу. А. Крученых был активным участником большинства книжных проектов футуристов, во многом именно он был организатором и вдохновителем этого процесса. Сам он считал своей несомненной заслугой (вполне справедливо, заметим) движение от «заумного языка» к «заумной живописи», которые объединились в «заумной книге». В результате он привлек к книжному творчеству не только соратников-поэтов, но и многих выдающихся представителей авангардной живописи, среди которых были Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич, О. Розанова и др.

По мнению Крученых и его соавторов, поэтов и художников, заумь должна была стать не той формой, которая способствует усилению искусственности футуристических художественных форм, как порой может показаться неподготовленному зрителю, а, наоборот, очищением художественного языка от омертвевших штампов, возвращение ему чистоты и непосредственности. Задача автора со-

стояла в том, чтобы успеть запечатлеть, закрепить на каком-то носителе любое проявление творческого процесса. По сути дела, нужно было успеть за спонтанно протекающим творческим актом, донести его до читателя полностью, а не только представить результат. Книга становится той формой, в которой закрепленный творческий процесс продолжает жить. Футуристическая книга должна была стать живым организмом. Это действительно истинно футуристическая идея: закрепить, не закрепляя в артефакте, который по определению (книга это, как известно закрепление текста на каком-то носителе) не может меняться, но при этом должен отражать именно процесс. И, надо сказать, что футуристам действительно удалось сделать книгу живой и естественной и достигалось это за счет творческого единства поэта и художника в поисках необходимых средств художественной выразительности.

А. Е. Крученых прожил долгую жизнь, пережив многих друзей-единомышленников. Его творческое наследие, его биография, его личность постоянно привлекали и продолжают привлекать современных авторов, исследователей и творцов. Отчасти это выражается в подражании, в копировании стилистических принципов выдающегося представителя русского футуризма. Но особенно продуктивно и интересно, когда творчество Крученых становится источником собственных художественных исканий. Интерес к фигуре Алексея Евсеевича получил дополнительный импульс в связи с его 125-летием, отмечаемым в 2011 году. В связи с этим прошли конференции, выставки, да и вообще многих этот факт заставил вновь обратиться к наследию выдающегося будетлянина. И вновь современным оказался тезис: «Жив Крученых!», потому что он актуален, интересен и не понят до конца. И, что особенно важно, его личность и творчество стимулируют современных художников к созданию оригинальных и самобытных произведений.

Одно из самых известных произведений А. Крученых его стихотворение:

Дыр бул щыл
Убеш щур
Скум
Вы со бу
Рл эз.

Собственно, всем хорошо известна только первая строчка, все остальное остается во многом достоянием специалистов. Стихотворение, написанное по просьбе Д. Бурлюка, стало первым примером законченного произведения на заумном языке. Футуристы любили и охотно писали разного рода манифесты и теоретические работы, объяснявшие смысл их творчества, но по значению, по влиянию на дальнейшее развитие русского искусства, это произведение, пожалуй, не имеет себе равных. Небольшое, в 5 строк стихотворение, с момента своего написания и до сегодняшнего дня, остается источником повышенного интереса, объектом споров и центром притяжения творческих и теоретических исканий. Сам Крученых в конце жизни с горечью говорил о том, что его никто не знает, знает только «Дыр бул щыл». Хотя и это знание зачастую оказывается слишком поверхностным. Чтобы понять, что стоит за этой строфой, можно изучать биографию и творческие принципы автора, можно отрицать, не понимая,

наличие здесь какого-либо смысла, а можно попытаться пропустить это произведение через собственное художественное творчество. Именно таким путем пошел известный петербургский художник, активно работающий, в том числе и в направлении «книга художника», Алексей Парыгин.

На выставке книг и плакатов, посвященной 125-летию со дня рождения А. Крученых, проходившей в музее В. Маяковского в Москве в марте 2011 года была представлена новая книга А. Парыгина «А. Крученых. Дыр бул щыл.» Книга создана художником в количестве 11 экземпляров. Она создана полностью вручную. Книга в твердой обложке, в один лист, сложенный гармошкой плюс 3 страницы, на одной из которых портрет поэта, другая своего рода предисловие: «Стихотворение, написанное на собственном языке...», принадлежащее также Крученых, напечатано черной краской. Можно сказать, что здесь художник трансформирует известные книжные футуристические традиции в современное художественное пространство. Для самого художника это первый опыт соединения двух книжных форм: кодекса и гармошки, — в одном произведении. Если развернуть гармошку, можно увидеть текст стихотворения Крученых. Причем, Парыгин делает акцент на возможности увидеть текст, воспринять его через пластическое перетекание букв.

Стихотворение «Дыр бул щыл» было написано в 1912 году, ровно 100 лет назад, и вошло в знаменитую книгу А. Крученых «Помада», изданную в 1913 году и оформленную М. Ларионовым. Здесь литографским способом воспроизводится стихотворение Крученых, написанное им от руки, любимым футуристами авторским почерком, что должно было передавать рождение словообразов, свидетелем и соучастником этого процесса должен был стать читатель. Движение руки, пророй весьма неровное и сбивчивое, создавало особую ритмику почерка, что способствовало передаче звучания стиха — так же, как в случае чтения произведения автором, смысл передавался, в том числе, через звучание голоса. Для футуристов важна была связь почерка с творческим актом, а «ритм дыхания», отражавшийся в почерке и соответствующий ритму авторской речи, способствовал более углубленному пониманию. Характер написания букв выполнял функции, аналогичные артикуляции и интонации в процессе чтения стихотворения.

В своей книге А. Парыгин максимально усиливает визуальное воздействие поэзии Крученых. Кстати сказать, самой идее визуализации слова мы обязаны именно футуристам, которые добавляли слову цвет, фактуру, заставляли строки создавать причудливые графические конструкции. В книге художника мы видим не простое воспроизведение стихотворения, а новую форму его интерпретации.

Текст стихотворения в книге А. Парыгина предваряет вложенный портрет самого А. Крученых. Выполненный в присущей художнику знаковой манере, он тяготеет к символическому обобщению образа. Парыгин, безусловно, использовал при создании портрета известные фотографические изображения Крученых. При этом ему удалось не только передать портретное сходство с оригиналом, но и показать его как знаковую для русского авангарда фигуру, так и не понятую до конца, трагическую в своем роде, оставившую нам известное и неизвестное одновременно словообразное послание. Портрет написан на красной бумаге с использованием аппликации и графического изображения черной тушью и пером.

Образ строится на сочетании красного цветового пятна, занимающего примерно две трети листа, со светло-коричневым, примерно на пол лица и с прорисовкой контуров лица тушью. Красный цвет заполняет как часть лица поэта, так и создает пространство вокруг него. Красный уравнивается белой цветовой вставкой справа, которая способствует более четкому и объемному изображению. Использование локального, достаточно объемного цветового пятна, соотносится с оформлением многих совместных книжных произведений А. Крученых и О. Розановой, одной из наиболее близких ему по духу и принципам формирования заумного творчества, художниц. Локальный цвет должен создавать необходимое напряжение: напряжение творчества, трагичность жизни. Графический контур отражает художественный акт, процесс создания портрета, вполне в духе футуристических традиций. Мы как будто бы наблюдаем за размышлениями художника, которые постепенно складываются во все более точное изображение. Выразительность изображения подчеркивает такая деталь: он был украден из выставочного экземпляра, представленного на выставке в музее В. Маяковского.

Текст стихотворения написан художником вручную, но здесь нет намерения имитировать почерка Крученых, или же воспроизвести почерк самого Парыгина как способ углубления в смысл через написание текста. Буквы здесь становятся своеобразной пластической формой. Само по себе пластическое изображение букв, их перетекание из одной в другую, соединение в слово становится сродни танцу и в этом смысле перекликается с творчеством А. Матисса. Своеобразное звучание тексту придается за счет цветового соотношения букв, которые становятся то красными, то зелеными, то желтыми, то синими, что создает необходимое напряжение и переносит зрительный образ в область слуховых ощущений.

Непрерывность звучания, как непрерывность творческого акта, протяженность его во времени, здесь от А. Крученых к А. Парыгину, от футуристов в наши дни, усиливается отсутствием страничной рамки и самой формой книги-гармошки. Действительно, в книге буквы занимают все пространство листа, порой, как будто бы стремясь вырваться за его границы, свободно переходят со страницы на страницу. Если мы развернем книгу, то сможем увидеть единый линейный ряд, где нет конца в традиционном книжном понимании, а есть «живая нить» искусства символизирующая непрерывность художественной традиции. Отметим, кстати, что известное воспроизведение стихотворения, написанное почерком самого Крученых, о котором мы уже упоминали, несмотря на все свое новаторство, располагалось построчно, тяготея к традиционному стихотворному столбцу. В трактовке А. Парыгина мы имеем дело с визуальным выражением множественности и неисчерпаемости содержательной стороны текста, понимание которого не может быть построено только лишь по законам абстрактно-логического мышления, т. к. изначально тяготеет к образному смыслу. Один из возможных вариантов этого смысла и отобразил художник в своей книге. Языковые конструкции Крученых приобретают в книге Парыгина необходимую свободу. В результате буквы не замыкают в себе смысл, а освобождают его, иллюстрируя известную герменевтическую истину: смысл полностью раскрывается, когда буквы исчезают.

В оформлении обложки книги А. Парыгин, отдавая дань футуристической традиции, использует ткань, сшитую вручную. И мы вновь имеем возмож-

ность убедиться, что использование футуристами в своих книгах традиционно не книжных материалов, часто вынужденное, действительно постепенно превратилось в самостоятельный художественный прием, позволяющий художнику добиться особой выразительности. На обложке красной краской обозначены инициалы «А. К.».

Визуально-образное звучание книги Парыгина подчеркивается еще и тем, что она может по-разному экспонироваться: традиционно — в развернутом виде на столе, подвешенной, поставленной на ребро, — и в каждом случае она воспринимается по-новому.

Хотелось бы подчеркнуть, что в своей новой работе художник вновь остается верен книжной форме, в которой он сохраняет все формообразующие элементы. При этом в книге ему удалось сочетать традиции, в том числе и футуристические, с собственными творческими исканиями, в которых находят отражение современное понимание книги и подходы к ее созданию в рамках направления «книга художника». Это очень важно и говорит о глубине понимания Парыгина многовековой книжной традиции, а также делает его одним из наиболее интересных представителей направления *"artist's book"* в России. В современных интерпретациях творческого наследия футуристов мы все чаще можем столкнуться с их трансформацией в арт-объект, все дальше уходящий от книги как таковой. В этой связи книга А. Парыгина приобретает особое значение.

Новая книга художника вновь подтверждает тот факт, что именно книжная форма дает возможность максимально полно воплотить произведение, основанное на слове, придать ему необходимую глубину и развернутость. Для А. Парыгина характерно особое чувство книги. При этом он действительно не просто внешне, но глубинно развивает традиции футуристов и главным здесь становится то, что все в книге должно пройти через руку художника. В его творчестве книга приобретает фактурность, чему способствует использование разнообразных материалов. В результате визуальное восприятие дополняется тактильным, а новое подтверждается традицией: книгу нужно держать в руках, общаться с ней на разных уровнях, именно тогда мы получим возможность наиболее точно интерпретировать смысл произведения. Именно так и предлагает нам художник проникнуть в смысл стихотворения А. Крученых.



ИСКУССТВО — ЭТО И НАША ПАМЯТЬ Выставка Юрия Тулина (1921–1983) в Фонтанном доме

Анатолий Дмитренко

Юрий Тулин — наш современник

В таком определении нет парадокса, ибо нравственные, эстетические, образные ценности, которые утверждал в своем творчестве и общественной деятельности заслуженный деятель искусств РСФСР Юрий Нилович Тулин, непреходящи. Это помнят знавшие художника, видевшие его работы во многих экспозициях второй половины XX века. Об этом напомнила выставка в гостеприимных залах под сенью музея Анны Андреевны Ахматовой. Она воспринимается одновременно как веха памяти о замечательном художнике, мастере, таланту которого были подвластны и грандиозные исторические эпопеи, и историко-бытовые картины, и тематические композиции, посвященные событиям и героям современности, созидателям, и проникновенные, неотразимо постигающие образ модели портреты, и пейзажи, отнюдь не менее психологичные. Где улицы, дома, природа обладают своим настроением и характером. А коль скоро речь пошла бы о районах Ленинграда, имеющих свой облик, свою сокровенность — Юрий Нилович умел все это видеть и чувствовать, способен был сделать все это образом, где факт обретал свою художественную, историческую и убеждающую человеческую достоверность. Его время живо откликалось на события минувшего и настоящего. А это история давняя, о знаменитых русских землепроходцах и сибирских купцах, создавших легендарную «Златокипящую Мангазею», и история Петровского дерзновения, и история трагического и героического XX века. Драматические блокадные наброски и рисунки, впервые представшие на этой выставке, и одухотворенный портрет Марии Петровой, чей голос стал родным для взрослых и детей, олицетворяя сопереживание, любовь, доверительность. И рядом с ней — портрет Ярослава Николаева, который вместе с автором и многими другими выстоял в блокадную пору и еще создал потрясающие по своей силе портреты.

Экспозиция как бы сфокусирована в портретах Юрия Ниловича, написанных в разные годы и выражающих его энергию, открытость, особую витальную силу. Они воспринимаются как сущностное ядро выставки, представляя человека, раскрывающего свои взгляды на искусство, способного открыто взглянуть в глаза людям. Такое ощущение эти портреты вызывали и на традиционных выставках «Наш современник», которые в начале 1970-х годов проходили в Государственном Русском музее, где среди многих иных произведений разных видов и жанров искусства весьма заметное место занимали творения Тулина. Характерно, что музейные стены, обладающие какой-то мистической способностью отторгать или принимать произведения, оказались вполне восприимчивыми для работ современных художников, отличавшихся, как правило, высоким уровнем мастерства, равно как и их авторы — высокой мерой ответственности. Выставки эти дали путевку в жизнь ряду значительных произведений ленинградского изобразительного искусства.

Тулин был человеком широкой натуры, от него буквально исходили импульсы доброты, равнодушия, безоглядной влюбленности в жизнь — качеств, абсолютно необходимых подлинному мастеру, подкрепляющих его высокое творческое ремесло и одухотворяющих его. В самой манере письма, в смелом и точном построении композиции, в способности ярко вылепить характер, отчетливо чувствовалась позиция самого автора, которую он никогда не скрывал какими-либо внеэстетическими соображениями. Хочу подчеркнуть, что среди его работ было немало и так называемых «заказных», в том числе и на историческую тему, в частности, десять работ ленинградских художников на темы нашей Родины, были специально выполнены для Дворца культуры комбината в Усолье Сибирском. Они перед отправкой на место назначения были представлены в выставочных залах ЛОСХ и пользовались огромной популярностью. Ибо в них был значим не только острый сюжет, выразительный в содержательном и пластическом смысле — в них ощущалась особая причастность автора к изображаемому событию. И в таком подходе также и проявлялось достоинство профессионала, который не разделял творчество «по полочкам», снижая или повышая уровень произведений разного предназначения. В этом, несомненно, была высокая мера творческой ответственности, да ведь и «выставочные», «заказные» работы предназначались для людей — для коллективов и предприятий, различных учреждений. В любом случае, ни Тулин, ни его коллеги никогда не роняли чести творца. Разумеется, на выставке немало работ, которые можно считать поисками пути, ведущего к высокому результату. Они подчас как бы затихают, а потом нарастают в своем движении. Но, поскольку это движение творческое, оно не может исчезнуть вовсе, и в искусстве сохраняется каждое прикосновение кисти или карандаша, обозначающего путь обретения, приближающее создание образа. Одним из таких замечательных, высокохудожественных, трагедийных и героических образов, в которых так ясно и точно воплотился характер русского народа с его стойкостью и убежденностью, стала картина «Лена. 1912 год» (1957 г., ГРМ), удостоенная в 1958 году «Гран-При» на Всемирной выставке в Брюсселе. В экспозиции в Фонтанном доме она была представлена в воспроизведении, которое воспринимается как хорошо исполненный живописный намек, заставляющий волноваться и переживать, ибо у каждого любящего искусство образы этого произведения запечатлелись в душе навсегда.

Разумеется, встречается сейчас и забвение вех нашей истории (в частности, это относится и к событиям 9 января 1905 года и к трагедии на Ленских приисках в 1912-м). Об этих событиях ряд лет уже даже и не вспоминают. Но сама история не исчезает от беспамятства ее псевдоревнителей. Ибо свершившееся уже свершилось. И очень важно, чтобы люди осознавали, что история Отечества со всеми ее сложностями, коллизиями, драмами, трагедиями, героическим подвижничеством, страданием и обретением — это наша история! И поэтому такой чуткий, порывистый, мудрый мастер, как Юрий Тулин — это наш современник, ибо история остается с нами, запечатленная с таким постижением, с такой глубиной и с такой преданностью Отчизне, сыном которой он оставался всегда. Выставка в Доме Ахматовой еще раз напоминает об этом.

Я низко кланяюсь памяти дорогого товарища и сотрудникам Фонтанного дома, которые позволили еще раз прикоснуться к доброй, отзывчивой, неравнодушной живописи Юрия Ниловича Тулина.

Руслан Бахтияров

Животворящий огонь созидания

Каждый настоящий художник вкладывает весь огонь своей души
в свое личное, в свою работу.

Ю. Н. Тулин

В феврале 2012 года в музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка Юрия Ниловича Тулина, приуроченная к 90-летию мастера. Данный выставочный проект стал частью выставочного цикла «Петербургская и ленинградская художественная культура XX века», посвященного возвращению имен, значимых для истории отечественного искусства, в культурное пространство наступившего столетия. Эта выставка воспринимается как возвращение в актуальный контекст художественной жизни современного Петербурга не только имени самого Юрия Тулина, но во многом и того направления, которого он неизменно придерживался.

Рассматривая выставку, мы будем обращаться также к тем работам, которые по разным причинам не вошли в экспозицию, однако являются важными для понимания направления, характера творческих поисков мастера. Направление, которое наиболее ярко доказало действенность и актуальность своих образных возможностей именно в тематической картине. Важно подчеркнуть, что речь здесь идет, прежде всего, о подлинной, корневой реалистической традиции, нашедшей вершинное свое воплощение в работах Сурикова — мастера, имя которого часто и справедливо вспоминают в связи с лучшими творениями Юрия Тулина. Эта традиция всегда современна, она является надежным и столь важным сейчас связующим звеном между разными эпохами и разными судьбами, где жизненные драмы других людей становятся особенно пронзительными в контексте значительного события.

Знакомясь и с завершенными тематическими произведениями Тулина, и с эскизными работами к ним, мы вновь убеждаемся в том, что настоящая реалистическая картина сложна, поскольку она подразумевает не только наличие подлинного таланта, но также и профессионального владения законами живописной «алгебры», без которой невозможно найти путь к наиболее выразительному, эмоционально содержательному образу. Внешний лаконизм и емкость решения лучших его тематических полотен — результат напряженной работы, связанной с умением отказываться от известной иллюстративности, еще дающей о себе знать в его ранних исторических полотнах. Живописные и графические произведения, составившие значительную часть экспозиции выставки, позволили получить достаточно полное и всестороннее представление об этом

непростом труде, требующем от художника той полной самоотдачи, самоотверженности, которая обусловлена значимостью поставленных задач. В то же время, натурные этюды и эскизы, собранные в едином экспозиционном пространстве и показанные рядом с завершенными полотнами, обретали в соседстве с ними характер самостоятельных художественных произведений. Даже в образах, намеченных в общих, наиболее существенных своих чертах, были вполне ощутимы ясность и значительность поставленной пластической или содержательной задачи. Сказанное справедливо, прежде всего, в отношении портретов, ставших важнейшими вехами на пути к картине «Лена. 1912 год». Здесь с потрясающей силой и глубиной раскрыта глубина и сила духа русского человека, которая столь полно обнаруживает себя именно в переломные моменты судьбы. Заметим, что «Взятие почтамта» (1955 г.) — еще одну историко-революционную картину, представленную на выставке, и «Лену» разделяет краткий отрезок времени, который, впрочем, вместил в себя масштабные изменения в ходе развития всего советского искусства. Однако художник, безусловно, был внутренне подготовлен к рождению этой великой картины. Эта подготовленность была в значительной мере обусловлена и предопределена судьбой Юрия Тулина, которую можно определить как преодоление — и преодоление физической боли, и преодоление тяжести военного времени, когда художник 20-летним юношей работал на заводе в осажденном городе и сполна познал тяготы блокадного быта. Автопортрет 1942 года — это портрет-исповедь, портрет-судьба, где сами выразительные средства — цвет, живописная манера, композиция, — исполнены ощущения драматического противостояния жизни и смерти, горения жизненного и творческого духа, которым отмечен автопортрет Ярослава Николаева, также написанный в дни первой, самой страшной блокадной зимы. В этом раннем портрете, равно как и в уникальных блокадных зарисовках, впервые представленных именно на этой выставке, уже заключено взыскательное, серьезное, требовательное отношение к искусству и собственному призванию художника и гражданина. Это отношение формировалось в довоенные годы, и оттачивалось позже, в годы учебы в мастерской выдающегося живописца и педагога Б. В. Иогансона. Художник создал несколько значительных картин, связанных с темой блокады, где пережитое и преодоленное властно требовало своего воплощения и осмысления в художественном произведении. Картины «Ленинградка. Сорок второй год», «Самое дорогое», «У микрофона. Читает Мария Петрова», написанные спустя несколько десятилетий после окончания войны, наделены глубиной и силой эмоционального чувства. Оно рождено ощущением сопричастности художника судьбам его героев, неизменно передающейся и зрителю. Напряженные контрасты светлого и темного, острая, «ранящая» четкость силуэтов, пластически ясная композиция — все это позволяет мастеру поднять наблюдаемое, конкретное на уровень символа, емкой метафоры, которая неизменно укоренена в реальном, непосредственно наблюдаемом. Способность к образным обобщениям — ценное и необходимое для исторического живописца качество, которое в случае с творчеством Тулина основано на умении «выстроить» картину, распределить ее сюжетные и пластические узлы уже на стадии замысла. Разумеется, затем замысел конкретизировался, подкреп-

лялся натурными этюдами, эскизами, где «нащупывался», уточнялся ее окончательный вариант. Показательно, что в ряде случаев художник, избирая вначале динамичную, насыщенную внешним или внутренним движением композицию, в итоге останавливал выбор на более статичном решении, позволяющем раскрыть сюжет сквозь образы, сквозь лица и судьбы конкретных его участников. Так было и с картиной «Лена», и с большим полотном «Нет войне!», посвященным антиамериканским выступлениям в Японии.

Следует снова напомнить, что к какому бы историческому событию или эпохе ни обращался мастер, он неизменно показывает историю сквозь деяния и судьбы людей, где тесно переплетены личное, индивидуальное и общее, predeterminedное неодолимой силой исторических обстоятельств. Представляется, что существует незримая нить, связывающая нас, зрителей XX и XXI веков, с эпохами и героями далекого и недавнего прошлого, отраженными в полотнах Юрия Тулина. Эта нить связывает зарождение революционного движения в картине «Декабристы. Во имя свободы» и его заключительный «октябрьский» этап в работе «Накануне». Эта же нить прослеживается в картинах, посвященных теме труда, которая была для художника «подготовленной» его личной биографией, подлинным уважением к человеку труда.

«Я всегда тяготел к многофигурной картине со сложной драматической завязкой. Историческая тематика дает художнику возможность раскрыть и актуальные проблемы, волнующие его современников», — отмечал Юрий Нилович. В самом деле, мастеру интересны ситуации, позволяющие показать эмоциональное состояние людей в переломный момент жизни — потери близкого человека, решающего нравственного выбора, мужественного противостояния силам смерти и разрушения. Это объединяет в представлении Тулина героев восстания декабристов, рабочих, внимающих скорбному известию, жителей города-фронта, участников японской демонстрации. Однако не забудем упомянуть и произведения, посвященные героическим свершениям покорителей далеких сибирских просторов в покоряющей эпической силой картине «Первопроходцы. Семен Дежнев» или в «Златокипящей Мангазее», почти сказочной в своей декоративной красочности, позволившей этой работе стать запоминающимся акцентом выставки.

И автопортреты Тулина, написанные на рубеже 60–70-х годов — это автопортреты не только о себе, но и о времени, размышления о призвании Художника в бурном и противоречивом XX веке. «Автопортрет в красном» и «Автопортрет с забинтованной рукой» — работы, которые при различиях пластического решения дают возможность проследить прочную внутреннюю связь с искусством прошлого на уровне сюжетном, «иконографическом» и живописном. Первая из этих работ исполнена ренессансной силы человека-творца, для которого самоотверженное служение искусству отнюдь не исключает эпикурейского приятия чувственных радостей, которыми жизнь способна одаривать тех, кто доверительно открыт всем ее проявлениям — счастливым или горестным.

Являясь убежденным сторонником реализма, Юрий Тулин проявлял активный интерес ко всему подлинно новому и ценному в творчестве современников. Об этом свидетельствуют работы из его большой японской серии — выразительные жанровые зарисовки, отмеченные ощущением пронзительной

правды жизни, где именно в простом, будничном раскрывается сущность человеческих характеров и поступков. Разнообразны по характеру живописного решения его портретные этюды и многочисленные пейзажи, где художник запечатлел Северную столицу, старинные русские и немецкие города, весенний Ордеж, первые заморозки или облака над озером... Автор словно испытывает в этих работах выразительные возможности живописи, сознательно усиливая цветовые контрасты, или ищет гармоничного тонального решения, связывающего во едино различные планы картины. Однако вне зависимости от избранного композиционного или живописного решения здесь убедительно передано настроение, неповторимая атмосфера самого скромного пейзажного мотива, будь то ненастный ветреный день, приближающаяся гроза или весеннее пробуждение природы. Впрочем, и в этих работах в экспрессивности движения кисти заключена та эмоциональность и неравнодушие, которые всегда отличали Тулина художника и гражданина. Эта вновь выявленная выставкой глубинная внутренняя взаимосвязь разных жанров, сюжетов и мотивов еще раз убедительно подтверждает единство и цельность творчества этого мастера, его серьезность и основательность, где главное — устремленность к подлинной жизненной правде.

Еще раз отметим, что поиски и обретения Юрия Ниловича Тулина были так или иначе обусловлены его собственной личной и творческой биографией, становление которой проходило на фоне, пусть неоднозначных, но неизменно масштабных, значительных исторических событий. Они, безусловно, обязаны были стать темой и содержанием живописи столь серьезного мастера. В этой взаимообусловленности времени и творчества — одна из важных причин актуальности произведений Тулина в наши дни, когда именно настоящее, большое искусство способно оказать неоценимую помощь в постижении сути противоречий и свершений нашего недавнего прошлого.



**ИНТУИТИВНЫЙ СИМВОЛИЗМ
ФОТОХУДОЖНИКА ВАЛЕРИЯ ДОРОХОВА.
«НАТЮРМОРТ С ПЕРЦАМИ» или...?**

Член Союза художников России, член Международной Федерации Художников IFA Валерий Михайлович Дорохов известен как фотограф широкого профиля, мастер высокого класса. Главное отличие его работ — отточенная композиция, владение светотенью, многогранная ассоциативность и, несомненно, философский смысл композиции. Фотомастеру характерно разнообразие жанров — портрет, пейзаж, натюрморт, плакат. В них автор часто через детали, компоновку, освещение, цветовую гамму указывает зрителю некие символы, вызывающие ассоциации и направление размышлений. Конечно, это зависит, в немалой степени, от терпения и напряжения мыслительного творческого процесса зрителя: смотреть, видеть, увидеть, осознать.

Работа Валерия Дорохова «Натюрморт с перцами» широко известна любителям фотоискусства и специалистам. На темно-красном (почти коричневом) фоне в нижней левой четверти композиции изображены 2 ярко-красных жгучих стручковых перца. Они лежат на керамической тарелке, зеленая краска которой кое-где стерлась и видна неприглядная шероховатая основа. По диагонали картины из правого нижнего угла к верхнему левому автор расположил старый ржавый, изъеденный коррозией серп. Валерий, как мастер работы с освещением, даже тень от серпа представил острой пикой, которая может ассоциироваться со стрелой. Вдоль проекции серпа автор поместил 3 игральные карты — 3 дамы.

Следует отметить, что в каждой детали композиции имеется некий импульсивный внутренний смысл и даже определенного вида энергетика. Думаю, именно этим объясняется наличие конкретных объектов, интенсивность же проявления скрытого смысла в достаточно большой степени зависит от цветовой гаммы и освещения.

В самом названии работы — «Натюрморт с перцами» — на первый взгляд заключен основной смысл композиции. Да, перец по тайным, эзотерическим знаниям относится к растениям зодиакального знака Лев, стихия его Огонь, цвет ярко-красный, вкус всем известен — острый, жгучий, горький. Понятно? Картина символизирует энергию силы, огня, остроту ощущений, азарт и всплеск эмоций. Более того, взаимное расположение 2-х стручковых перцев, один из которых представляет собой полукруг, второй — прямой, входит в пространство первого, намекает на половое соитие. Все прекрасно, да здравствует любовь! Но оставим страсти в стороне и обратим внимание, что на натюрморте перчиков 2. Не 3, не 1. Это число по законам нумерологии означает не только любовное притяжение 2-х страстных натур, 2-х противоположностей, но и изменчивый характер, внутреннее беспокойство.

Рассмотрим другие составляющие натюрморта. Серп прижимает одну карту — это червонная дама, затем пронзает пиковую даму и не достает на самом верхнем крае картины бубновую даму. Попытаемся проанализировать

представленное сочетание предметов, их компоновку. Карты в данном случае выступают в роли ориентиров для начала ассоциативного поиска.

Что же по толкованию книги гаданий означают эти карты? Масть черви означает верность и дружбу, любовь и добродетель. В частных гаданиях дама червей несет информацию о невесте. Масть бубны — это богатство, благополучие, веселая жизнь. В гаданиях под бубновой дамой подразумевают влюбленную женщину. И, наконец, масть пики. Она означает надежду, удачу в делах, успех. Но в персональных гаданиях пиковая дама символизирует злую женщину. На фотокартине Дорохова пиковая дама проткнута серпом, на котором среди ржавчины еще остались проблески остатков металла. Она мне напоминает поверхность старинной, отжившей свой век мебели.

Зачем ходить вокруг да около? Всем понятно, что данная фотокартина — символ повести Александра Сергеевича Пушкина «Пиковая дама». Герой произведения, военный инженер по фамилии Германн, был честолюбив, «имел сильные страсти, огненное воображение... в душе был игрок» (вот и объясняется наличие перцев в работе Дорохова). По сюжету, в значительной степени измененному для оперы П. И. Чайковского, Германн заинтересовался Лизой гораздо позже, чем роковой тайной ее благодетельницы. Во сне он видел зеленый стол, золото и карты. Внезапно вспыхнувшее чувство к воспитаннице графини было, по Пушкину, страстью «от беспорядка необузданного воображения». По мнению другого героя повести — Томского, «Германн имел профиль Наполеона, а душу Мефистофеля» и, как бы в шутку, «у этого человека по крайней мере три злодейства на душе».

Число «3» проходит через всю пушкинскую «Пиковую даму»: мало того, что магических карт 3 (тройка, семерка, туз), столько же прошло недель с момента первой встречи Лизы и Германна до первого свидания; 3 дня прошло после роковой ночи, как Германн отправился на отпевание старой графини; в 3 часа ночи явилось привидение к Германну с сообщением о 3-х картах, сказав при этом играть всего 3 дня. Интересно, что во время своего ночного явления после смерти графиня благословила брак Германна и Лизы. Но... каждый выбирает свой путь.

Вернемся к фотокартине Валерия Дорохова. Ржавый серп без ручки? Вспомним — вольтеровское кресло в спальне графини было старое с сошедшей позолотой. Так и серп, хотя «отработал свой век», но прижимает и даже давит на даму червей, как на символ верности и любви (да, это выбор Германна), пронизывает злую пиковую даму как смертельная стрела. Острый конец ржавого орудия не доходит до бубновой дамы, символа благополучия.

Ах, если бы Германн остановился после второго дня игры! Но Лиза была лишь частью интриги (по Пушкину), что, кстати, стало для нее спасением. В опере П. И. Чайковского Лиза после арии «Ах, истомилась, устала я...» бросается в темную воду Зимней канавки. В повести Пушкина Елизавета Ивановна вышла замуж за «очень любезного молодого человека». И, слава Богу! Дорохов подчеркивает в своей композиции: бубновая дама находится в недостижимом для серпа месте — в верхнем левом углу, далеко от центра эмоций и страстей. Автор фотокартины словно оберегает девушку.

Острый и горький перец — символ азарта, жажды славы Наполеона, эгоизма как результата комплекса неполноценности в материальном мире — до-

быть любым способом, с любыми жертвами власти и золота, золота, золота. «Люди гибнут за металл» — эти слова никого вам не напоминают? Да, это Мефистофель. К нему устремилась алчная душа Германна и была пронизана как обычная игральная карта ржавым серпом, даже не косою смерти, а только серпом. Насмешка? И погибла душа простого смертного и ум его. Но не тело! Поэтому и оказался Германн в сумасшедшем доме. Так старая облезлая тарелка на фотокартине становится символом палаты № 17 Обуховской больницы.

Какие 3 злодейства Германна свершились? Первое — убийство графини. Второе — убийство души, ее позитивных стремлений. Третье, как результат первых двух, — потеря разума. Безумие это итог всех поступков инженера Германна, сына обрусевшего немца.

Свою «Пиковую даму» Пушкин написал в 1833 году, вариацию на эту тему фотохудожник создал в 1997, я же увидела ее в 2011 году. Действительно, тема злободневна до сих пор. Она тревожит души наших современников, а поэты пишут на эту тему стихи. Например, Ирина Титаренко написала следующие строки.

«Здесь где-то рядом дом и Зимняя канавка.
Ах, Лиза, не спеши — последний сердца крик.
Опять вершит судьбу зловещая чернавка,
По виду не понять — старуха иль старик...
Кленовый умер лист в предзимнем гололеде,
И покер или вист — не важно — видит Бог!
Но тайный знак трех карт с мечтою о свободе
Уже на нервный лоб, как меч Дамоклов, лег —
Где Германн? Не спеши... Душа — не приживалка!
И ты, как в жернова — в его судьбы виток.
Пусть он купил любовь, собой платить не жалко.
Написано до нас, какой свершится рок.
Лист умер, но жива — кленовой мастью — пика...
Ах, Лиза не спеши, — пока графиня спит.
Дом десять на Морской, как главная улика,
В кленовой тишине через века стоит...»

(стихотворение «Лист Пик», 2012 г.)

Интересно, что не только сюжет Александра Сергеевича Пушкина рождает поэтические строки, но и фотокартина «Натюрморт с перцами» также не оставляет равнодушным поэтическое братство.

«Смотрю на стол — лежат три карты.
Серп, как смертельная стрела
Пронзает пиковую даму,
Прижав червонную. Да! Да!
Он давит верность, добродетель;
Любовь и дружба — не в чести.
Но до бубновой, до богатства,
Серп ржавый вряд ли смог дойти.

Она лежит вдали от центра
Эмоций разных и страстей
Влюбленной одинокой дамой
На перекрестке трех путей...»

(стихотворение Людмилы Александровой, 2012 г.)

Очередная вырисовывается интрига — снова коварные тройки. Тройка первая — мужская: Пушкин, Германн, Дорохов. Вторая тройка — женская: Титаренко, Александрова и автор статьи Соловьёва (ах, как три дамы на фотокартине).

По моему мнению, название «Натюрморт с перцами» не совсем точно отражает суть композиции. «Игрок и дамы» — более подходящее наименование. Или «Игрок № 3»?

Фоторабота Валерия Дорохова — сложный синтетический организм со своими легендами, неожиданными взаимосвязями, парадоксальными сопоставлениями. Соединяясь с фантазиями мастера, они визуально создают особый мир творческого человека с неповторимым стилем самовыражения. Фотохудожник, используя профессиональные навыки, может донести до зрителя вечную тему добра и зла, света и тени, ненависти и любви. Недаром несколько работ Валерия Михайловича Дорохова хранятся в Фондах Государственного Русского музея.



ГЕОРГИЙ ПАНАЙОТОВ
Дебют на Большой Морской, 38

Никто сегодня не вспомнит и сразу не скажет, когда подобное событие происходило в этом доме в предыдущий раз. 100 лет назад или больше!? Речь идет о «Рождественской» выставке иконописи, состоявшейся в здании Санкт-Петербургского отделения Союза художников, в Голубой гостиной, в январе ушедшего года.

Выставка, открывшаяся благодарственным молебном, продемонстрировала разнообразие формотворческих и стилистических поисков художников, посвятивших себя иконописи и религиозному искусству. Выставка стала событием знаковым, надо думать, положившим начало регулярному показу на специализированной выставке в Союзе и знакомству с «петербургской» иконописью наших дней. Странно, что реализация этого проекта «несколько задерживалась». Ведь существует даже подсекция иконописи в составе секции реставрации, у нее есть свой орган общественного самоуправления и свой актив. Справедливости ради, следует сказать, что в рамках традиционных «Весенних» выставок, иконописцам в последние годы предоставлялось «автономное» помещение, т. к. уж очень «специальным» был творческий материал, соседство с которым на многопрофильных весенних смотрах было не для всех остальных экспонентов удобным и удачным. Однако зрители и почитатели современных продолжателей древних православных традиций ждут новых знакомств с высокими образцами духовного искусства.

А пока... творческий портрет участника этой январской выставки, которую уже «окрестили» знаковой.

Самым молодым экспонентом выставки стал Георгий Панайотов — студент Санкт-Петербургского академического Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Художнику — 21 год. Однако, в его творческом багаже написание не только отдельных иконописных образов, но и ансамблей храмовых иконостасов. И «послужной» его список значителен.

Георгий — уроженец Беларуси. Уже в раннем детстве, живя на родине отца — в Болгарии, он был «пленен» иконописными ликами старых болгарских храмов. В городе Велико Тырново, славящемся иконописными мастерскими, он впервые окунулся в этот удивительный мир. Болгарский мастер Рашко Бонев был первым человеком, который на глазах у маленького мальчика Гоши, сделал волшебные движения кистью на доске, специально подготовленной к написанию иконописного образа. Мастер подарил Георгию дощечку и напутствовал его. Она не стала детской забавой, вскоре на ней появилось изображение Христа Пантократора, сделанное 6-летним автором.

Прошло несколько лет. В 1999 году в Петербургском Фонде культуры (на Невском, 31) открылась выставка работ 10-летнего иконописца. На вернисаже было сказано много теплых слов в адрес мальчика и его мамы, увидевшей в сыне не просто живой интерес, но серьезное увлечение, потребность в напи-

сании ликов святых, образов Божиих. Известные живописцы Андрей Яковлев, Евгений Мальцев, Виктор Николаев, искусствоведы Нина Кутейникова, Светлана Грачева, Лариса Яковлева, Юрий Мудров, филолог — член-корреспондент РАН Николай Скатов были в числе тех, кто поддержал талантливого школьника. Он и дальше стал упорно учиться, познавать мир, пытаться постичь законы и тайны иконописного мастерства.

В рамках краткого обзора вряд ли возможно рассказать подробно о работе молодого художника. Однако, лишь перечисление выставок, в которых он участвовал, впечатляет. Только персональные: Велико Тырново, Брест, Санкт-Петербург (6 экспозиций), Псков, Тихвин, Гатчина, Варна, Одесса, Париж, село Михайловское, Франкфурт-на-Майне, Минск... Было и участие в выставке в Москве, в Центральном музее древнерусской культуры имени Андрея Рублева, посвященной юбилею Святого Серафима Саровского, где архиепископ Истринский Арсений принял от него дар для патриарха Алексия II икону святого, работы Георгия. Испытанием на творческую и духовную «зрелость» стала работа над иконостасами церковей — святой Ольги Российской в Гродно, святого Георгия Победоносца на городище Воронич (Пушкинские Горы), святого Пантелеймона целителя в Санкт-Петербурге.

Согласитесь — сделано немало. И, неслучайно, крупнейший исследователь современного церковного искусства, профессор Н. С. Кутейникова написала недавно: «Было бы неверно считать, что все созданное иконописцем одинаково равноценно в духовном или эстетическом плане. Однако его поиски вряд ли стали бы так продуктивны и были достойны Церкви, если бы устремления его сердца и души не были направлены к Красоте и Правде. Именно через зримые Красоту и Правду стремится Георгий Панайотов выразить присутствие Духа, и это ему удается».





II

Абрам Раскин*

РУССКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ**
Из рукописи «Актеры и художники.
Этюды русского театрального портрета»***

Актер — зеркало и краткая
летопись своего времени.

В. Шекспир

О театральном портрете

В изобразительном искусстве всех времен и народов портрет — одно из самых интересных и поучительных явлений. В развитии портретного жанра, как ни в каком другом, отражена история самопознания человека, его борьба за освобождение личности от предрассудков и догм, сковывающих безграничные возможности разума. В портрете, сквозь призму художественного языка обусловленной эпохой, выступает человек с его мыслями и чувствами. Именно поэтому в реалистическом портрете более всего проявляется гуманистическая суть искусства, выражается мировоззрение художника и его модели.

Значение портрета в изобразительном искусстве объясняет неослабевающий интерес, который проявляют к нему искусствоведы, философы, социологи и самые широкие общественные слои. О портрете написано немало интересных исследований. Изучение эволюции портрета позволило выявить в этом жанре парадный и камерный тип. Появились труды, освещающие историю автопортрета. Дальнейшее углубление анализа портретного жанра, несомненно, поможет дифференцировать различные виды портрета, обладающие специфическими чертами. Но и сейчас уже накопленный материал дает возможность выделить в портретном жанре особый вид — театральный портрет.

Определение «театральный портрет» пришло из театроведческой литературы, где оно обычно использовалось для обозначения общей характеристики творчества актера. В конце 30-х годов в отдельных искусствоведческих статьях театральным портретом стали называть изображение актеров. И только в последнее время понятие театральный портрет относят к тем произведениям изобразительного искусства, в которых отражено сценическое творчество актера. Все более распространяющееся употребление термина «театральный портрет» показывает, что мысль о существовании этого оригинального и слож-

ного вида портретного жанра витает в воздухе, и пришла пора хотя бы в порядке первоначального осмысления определить значение театрального портрета.

К сожалению, нет специальной литературы, посвященной этому вопросу. Единственная работа, косвенно затрагивающая его — статья Н. Соколовой «Портрет артиста», опубликованная в 1948 году. Рассматривая изображение И. Москвина, она отметила, что «В русской портретной живописи не так уж много портретов артистов, но все же в ней наметилась интересная национальная традиция». Правда, Соколова ограничилась только XIX веком, но в основе это была правильная мысль, которая подтолкнула автора настоящей книги попытаться проследить линию развития театрального портрета и в русском, и в советском искусстве.

Первое изображение актеров-скоморохов мы находим на фресках Киевской Софии XI века и в росписях церкви Успение в псковском селе Мелетово середины XV века. Отражение в произведениях древнерусской монументальной живописи начальных проявлений театрального портрета — знаменательный факт. Он показывает, что человек, умеющий «играть на народе», представлял для живописца древней Руси значительный интерес, который выразился в жизненной правдивости оценки выступления скоморохов Киева и облагороженности облика псковского «игреца на гудке». Фрески «Скоморохов», фиксирующие сценическое действие специально подготовленных и костюмированных для этого людей, отмечают появление темы актера в русском искусстве и начинают историю театрального портрета.

Господство религиозного мировоззрения длительное время тормозило развитие светской культуры и особенно такой ее формы как театр, который не получал необходимой поддержки и простора для успешного существования.

В первой половине XVIII века, когда Россия, вздыбленная преобразованиями Петра Великого, совершила гигантский скачок в своем экономическом, политическом и культурном развитии, когда изобразительное искусство обрело реалистическое содержание и форму, начал формироваться профессиональный русский театр. О театре этого периода напоминают 6 загадочных живописных портретов художника Иоганна Матарнови (сына известного архитектора Георга Матарнови), преподававшего в 30-х годах XVIII века в кадетском корпусе, где позже сформировалась театральная труппа. На одном из портретов написана молодая девушка с цветами в высокой прическе с жемчужным ожерельем и браслетами на руках. Она в пышном красном платье, затканном изображениями цветов, с поясом сверкающим драгоценными камнями, с красной мантией на горностаевой подкладке. Самая примечательная деталь портрета — котурны — сценическая обувь актеров. Это показывает, что женщина, изящно приложившая руку к груди — актриса. Фон портрета, изображающий декорационный задник, приводит к мысли, что художник запечатлел актрису на сцене в момент исполнения роли. Модели остальных портретов Матарнови — вельможа, дервиш, молодые и пожилые турки, по-видимому, персонажи той же неизвестной пьесы из восточной жизни, которые имели в то время широкое распространение. Театральные портреты Матарнови характерны для своего времени документализмом художника, который в равной степени скрупулезно живописует «натуралии и травы», человеческое лицо, костюм и аксессуары.

Конец 50-х годов XVIII века в истории русской культуры ознаменован тремя выдающимися событиями: в 1755 году открывается Московский университет, в 1756 году подписывается указ об учреждении государственного театра «для представления трагедий и комедий», в 1757 году получает императорскую визу проект Академии трех знатнейших художеств. В этих взаимосвязанных явлениях отразилась благоприятная экономическая и политическая обстановка, в которой «петровские начинания» получили дальнейшее успешное развитие. На арену общественной, научной и культурной жизни вышли разносторонне одаренные и образованные деятели, такие как М. Ломоносов, А. Радищев, Н. Новиков, Г. Державин. Д. Фонвизин, распространявшие прогрессивные идеи просветительства. В это же время появляется плеяда талантливейших профессиональных художников и актеров. Не удивительно, что во второй половине XVIII века зазвучал в полную силу театральный портрет.

А. Лосенко, Д. Левицкий, И. Аргунов в своих полотнах отразили своеобразие русского театра, дали образцы парадного и камерного театрального портрета. Созданные ими портреты актеров в ролях отмечены пониманием сценического искусства и связи личности исполнителя с воплощенным образом. В театральных портретах этих мастеров не только выражены внешние признаки актерской игры, но и раскрывается содержание сценических образов. Композиция их портретов подчеркивает связь с театральным действием и сценой, хотя живописный строй ничем не отличается от обычных художественных полотен.

Театральные портреты Лосенко, Левицкого и Аргунова оказали влияние на многих художников. Это видно, например, в портрете В. Басина, изображающим известного актера Плавильщикова в женской роли. Театральные портреты Левицкого, объединенные в сюите «Смолянки», приобрели значение не только выдающегося явления русского портрета, но стали одним из высших и оригинальнейших достижений всего европейского искусства XVIII века.

В первой половине XIX века в изобразительном искусстве заблистали имена Ореста Кипренского и Карла Брюллова. С их творчеством связано дальнейшее развитие театрального портрета. Создав сравнительно небольшое число произведений, они внесли в театральный портрет свойственный искусству романтизма эмоциональный порыв, тонкость в раскрытие душевных движений.

Утвердившееся во второй половине XIX века реалистическое направление нашло наиболее полное выражение в искусстве передвижников. В театре им была созвучна драматургия Островского, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и творчество актеров, стремившихся противостоять легковесному репертуару, насаждавшемуся Дирекцией императорских театров. Передвижники оставили немного театральных полотен, но написанные Репиным и Ярошенко изображения трагической актрисы П. Стрепетовой впервые внесли в театральный портрет ноту социального протеста, сделали его не только фактом художественной жизни, но и событием общественного значения.

Конец XIX – начало XX века — важнейший период в развитии театрального портрета как художественного явления, возникшего из углубленного взаимодействия театра и изобразительного искусства.

Создание в 1885 году в Москве Мамонтовского оперного театра, вокруг которого сплотились Репин, Антокольский, братья Васнецовы, В. Поленов, братья Коровины, В. Серов и М. Врубель содействовало обновлению сценического и декорационного искусства. В постановках этого театра выработался новый тип живописной декорации и костюма, полностью отвечавших характеру музыкального произведения. Подобные искания характеризуют и деятельность Московского Художественного театра, открытого в 1898 году. Стремление к созданию синтетических произведений охватило оперные, драматические и балетные труппы. Русские сезоны за рубежом, начатые парижскими гастрольями 1909 года, показали, что русский театр и изобразительное искусство, также как и литература проложили новые пути в художественном творчестве.

Высокие достижения театрального искусства, огромная роль, которую завоевал художник на театральной сцене, благотворно сказались на расцвете театрального портрета. В этот период Врубель и Головин выработали новый тип театрального портрета, в котором не только содержание, но и все элементы художественного языка служат выражению театральности. Этим было достигнуто органическое слияние содержания и формы театрального портрета. Врубель и Головин превратили эскиз костюма и грима в своеобразные портреты актеров в ролях, расширяя этим возможности театрального портрета. Серов создает единственный в своем роде цикл театральных портретов, показывающих актера без грима и декораций, но предельно раскрывающих его внутреннее переживание, как бы обнажающих суть творческого процесса.

Работы Врубеля, Серова, Головина — высшие достижения театрального портрета, который сочетает значительность содержания, психологическую глубину и театральную художественную форму,

В начале XX века театральный портрет приобретает широкое распространение, привлекая внимание лучших художников. Кустодиев исполнил отмеченные своеобразием его манеры и оптимизмом театральные портреты Шаляпина и Ершова. Островыразительный и обобщенный портрет Фелии Литвин в роли Изольды Л. Бакста, акварельный портрет Монахова в роли Юлия Цезаря А. Бенуа иллюстрируют интерес к театральному портрету многих крупных мастеров «Мира искусства».

Добужинский, работая над оформлением в Художественном театре пьесы Тургенева «Месяц в деревне», набрасывает несколько карандашных портретов участников спектакля: Книппер-Чеховой, в роли Натальи Петровны и Кореневой в роли Верочки. Утонченная графика, любовное отношение к каждой детали дает полное опущение стиля и духа тургеневского спектакля.

С Московским Художественным театром связано появление ряда впечатляющих театральных портретов и целых портретных серий, посвященных отдельным спектаклям. Ученик и младший друг Серова Н. П. Ульянов в 1904 году написал 2 больших портрета Книппер-Чеховой в жизни и в ее лучшей чеховской роли Раневской («Вишневый сад»), сопутствовавшей ей до конца жизни. Художник как бы анализирует, в чем заключено переживание актрисы в женщину совершенно противоположного склада. Это показано в различии колорита темного, сдержанного и мягкого, коричневатого-серого в роли; на портрете в жизни

в изменении выражения глаз, превратившихся из зорких и наблюдательных в бездумно скользящие, в легкой трансформации общего склада лица, потерявшего энергию внутреннего напряжения.

Мхатовской постановке «Анатомы» Л. Андреева посвящен альбом из семнадцати портретов актеров в ролях и зарисовок сцен. Семь рисунков исполнил К. Малевич, создавший необычный, несмотря на свою фантастичность, до осязаемости убедительный портрет Качалова в роли Анатомы. В портрете актера МХАТ М. Чехова, исполняющего роль Хлестакова, проявились определяющие свойства художника-портретиста, режиссера и декоратора Ю. Анненкова. Незаметным динамичным смещением форм, напряженностью линий художник показывает сочетание буффонности и тончайшей психологической нюансировки, на которых строил свое исполнение актер.

Гастроли Московского Художественного театра, приехавшего в Париж в 1923 году, вдохновили самобытного художника Б. Григорьева на создание цикла акварельных и графических театральных портретов. Ежедневно посещая спектакли, приглашая актеров к себе в студию, он сделал двенадцать портретов актеров в ролях из самых знаменательных спектаклей театра, определивших весь его путь: «Царь Федор Иоанович» К. Толстого, «Вишневый сад» Чехова, «Братья Карамазовы» Достоевского, «На дне» Горького. В этой сюите Григорьев исходил из традиций русского театрального портрета. В акварели Москвин — Царь Федор Иоанович уже самим звучанием огненно-красных, золотистых, фиолетовых и желто-золотых тонов художник дает стилистический камертон восприятия образа. Он четко ограничивает и крупно лепит живописную форму, с завидным проникновением показывая трагическую раздвоенность царя Федора, выявив главное в замысле актера. Основные портреты Григорьев посвятил персонажам горьковской пьесы: Вишневский — татарин, Качалов — барон, Станиславский — Сатин. Свинцовым карандашом, комбинируя тонкий и живописный штрих, мягко моделируя форму, выбрав характерный поворот или жест, художник достигает полноты воплощения сценического образа. Одна из лучших работ серии — Книппер-Чехова — Наташа. Портрет ярко театрален. Художник подчеркивает гримировку лица, нарисованные синие круги под глазами, синие брови, красную обводку век. На грубом вульгарном лице — задумчивые, печальные глаза. Этот контраст развит противопоставлением режущего красного цвета платья и сиренево-голубого цвета фона. Григорьев многозначительно назвал сюиту театральных портретов «Лики России». В тематическом объединении заложен поучительный смысл — театральные образы воспринимаются художником как отражение истории России. Мхатовская сюита Григорьева, несмотря на дату, завершает развитие русского дореволюционного театрального портрета. По своему содержанию и образному строю они перекликаются с портретом Мейерхольда, написанным Григорьевым в 1916 году. Уплощенная фигура актера в черном смокинге повторяет движения одетого в театральный костюм двойника, прячущегося в складках пестрого занавеса. Контраст черного и красного, монументальной композиции и неустойчивости надломанной, как бы дергающейся в «синкопированном ритме» центральной фигуры передает не только определенную мизансцену, но

представляет более широкий образ крушения, запутавшегося в противоречиях символистического театра.

Октябрьская революция 1917 года создала новые условия для развития искусства. Началась эпоха бурного роста и расцвета советского театра. Это дало театральному портрету, который вошел в советское искусство не только традициями, но и действенным живым примером мастеров старшего поколения Головина, Кустодиева, Г. Верейского, Е. Лансере, Н. Андреева, новый стимул.

В первых же произведениях этого вида проявилось новое понимание значения театра и роли актера. Словно противопоставляя новую точку зрения уходящему взгляду на театр, П. Вильямс написал монументальный портрет Мейерхольтца, уже деятеля советского театра. Черный смокинг уступил место красной кожанке, цилиндр — фуражке, спутанный занавес — декорации с изображением подъемных кранов и заводских труб. Вскоре Вильямс создал еще один портрет — актрисы А. В. Ахманицкой в роли современной девушки в пьесе Н. Эрдмана «Мандат». Художник акцентирует тренированность фигуры, обтянутой спортивным костюмом, лишенном бытовых черт. Выражая связь портрета со спектаклем, художник использует низкий горизонт, выявляя сценическую площадку, на которой стоит актриса, вводит элементы плоскостных декораций.

Важную лепту в развитии советского театрального портрета внес В. А. Фаворский. В 1922 году он дал «коллективный портрет» спектакля «Принцесса Турандот», поставленного студией Е. Вахтангова. В 5 портретных зарисовках, виртуозно используя пластическую выразительность штриха, находя наиболее выразительную композицию, художник запечатлел разнохарактерные фигуры главных персонажей: благодушного Щукина — Тарталью, Р. Симонова — Труффальдино...

В портретах М. И. Бабановой в роли Джульетты и мальчика Гоги («Человек с портфелем» Файер) Фаворскому удалось передать родственное таланту художника «Обаяние как следствие огромного труда, филигранности сценического рисунка, тончайшие интонационные нюансы».

Внутренняя жизнь образа, воплощенного в острой гротескной форме запечатлена Фаворским в театральном портрете Д. Н. Орлова, играющего роль Юсова в «Доходном месте» Островского. Это портрет развертка, где на одном гравюрном листе дано несколько Юсовых во всех жизненных ситуациях: равнодушия к ближнему, чванливости, лстивой услужливости перед начальством, пьяного самосожаления. Такой композиционный прием позволил показать сценический образ в динамике развития, в ярком сопоставлении психологических мотивов.

Большинство художников, обращавшихся к театральному портрету, роднит активная любовь к театру, которая выражалась в оформлении постановок. Тесное сближение с искусством актера, проникновение в специфику его творчества позволяли этим художникам находить для театральных портретов оригинальные решения. Зачастую оформленный спектакль давал толчок к созданию театральных портретов почти всех исполнителей. Так было с Е. Е. Лансере в 1938 году, представившим персонажей «Горя от ума», выведенных на подмостки Малого театра его лучшими мастерами. Особенность этого портретного

цикла в непосредственности и горячности изобразительного отклика, вылившегося вместе с тем в отточенной реалистической форме.

Циклы, сюиты и серии театральных портретов получили необычайно широкое распространение в советском искусстве. Так работал Верейский, Фонвизин, Н. Соколов и целый ряд художников, посвятивших свой труд изобразительной летописи театра: П. Брендель, М. Вербов, Э. Визель, А. Костомолоцкий, Э. Мордмилович, М. Полярный, А. Шабад, Т. Шорр. Их «графические репортажи» образуют интереснейший пласт театральных зарисовок, дающих неповторимую по разнообразности и охвату картину развития сценического искусства. Среди сюит театральных портретов одна из самых волнующих принадлежит А. Тышлеру, вот уже более 30 лет работающему над монографическим циклом «Михоэлс в роли короля Лира». Такая преданность теме, доскональное знание исполнительской манеры позволили художнику в экспрессивных, полных драматической силы рисунках пером, тронутых акварелью достигать подлинной трагедийности. Ольга Берггольц писала о выставке Тышлера, что «невозможно без глубочайшего душевного волнения смотреть на рисунки пером "Лир в степи", "Лир и шут"; и просто трепет вызывают портреты-зарисовки самого Лира, в которых мощно слились и гений Шекспира, и таланты художника Тышлера и артиста Михоэлса...»

Поиски советских художников в театральном портрете дали во многих случаях интересные результаты, привели к созданию значительных произведений. Одно из них портрет актера Малого театра М. Климова кисти В. Яковлева. Художник выбрал особый момент актерского творчества — домашнюю репетицию. Своим янтарно-коричневым колоритом портрет напоминает о старинных полотнах. Воспоминания о театральном прошлом отразились в костюме актера, одетого в темную бархатную блузу, оттеняющую белую рубаху, кружевное жабо и манжеты. Театральность портрета усилена импозантной позой актера, держащего бутфорскую маску лысого старика и раскрытую тетрадь с текстом роли. В композиции и колорите портрета отражена индивидуальность актера, знатока искусства, быта, создателя сатирических комедийных образов, его легкая, изящная манера игры.

Своеобразным итогом развития советского театрального портрета в довоенные годы стали работы П. Корина — Качалов выступающий на сцене и К. Держинская в роли Веры Шелogi. В апреле 1939 года Корин сделал 6 зарисовок головы Качалова «взяв» несколько характерных поворотов и сделал один рисунок актера во весь рост. Уточнив композицию в еще одном рисунке, датированном 4 мая, он в следующем году выполнил маслом парадный театральный портрет народного артиста. Его основная идея более эмоционально выражена в карандашном портрете, где художник напряженно волевыми линиями очертил вдохновенное лицо, разметавшиеся волосы и передал ритмичные движения руки, сжатой в кулак. В портрете показана величавая и естественная манера сценического поведения Качалова, та чудесная сила, которая полностью приковывала внимание к нему, когда, как писал поэт Ф. Мариенгоф, рождалось впечатление полного слияния актера и образа. «Нет, не он читает Толстого, Достоевского, Шекспира, Байрона, Блока, Есенина, вспоминал поэт, — он читает себя... Это он! Это философ Качалов, а вовсе не Лев Толстой, повествует о том, как он, — Василий Иванович, — стоящий перед нами на фоне филармоническо-

го органа, любит эту человеческую жизнь и "красоту мира Божия"». В изображении Качалова Корин продолжил линию серовских театральных парадных портретов, возвеличивающих творчество актера.

В карандашном портрете Дзержинской в роли Веры Шелого из одноименной оперы Римского-Корсакова набросана фигура исполнительницы во весь рост. Она стоит, воздев руки, словно только что произнесла: «Не тронь, не тронь ребенка!» Шелога показана обращенной прямо на зрителя. Ее лицо, рельефно проработанное в рисунке полно отчаяния и решимости, мольбы и испуга. Карандаш отмечает, как заострились черты красивого лица, неестественно расширены от ужаса глаза. В монументальности композиции портрета есть отзвуки древнерусской росписи. Этим художник напоминал об эпохе Ивана Грозного, к которой относится действие оперы. Шелога представлена в сильном энергичном движении, устремленной навстречу зрителю. Корин таким построением портрета ввел острую динамичность, которой не было даже в театральных портретах Головина.

К театральному портрету художники обращались и в годы Великой Отечественной войны. В блокадном Ленинграде Я. Николаев написал портрет актрисы городского театра В. Р. Стрешневой в роли Марфы Петровны в драме К. Симонова «Русские люди». В истории театального портрета этому произведению принадлежит почетное место как художественному выражению силы человеческого духа и неистребимости искусства.

В послевоенное время появились новые театральные портреты, отмеченные высокими художественными достоинствами. Мастерством графической техники и образностью привлекают портреты М. С. Родионова. Его литографии С. В. Гиацинтовой в роли Натальи Петровны в тургеневской пьесе «Месяц в деревне» и А. К. Тарасовой в «Анне Карениной» замечательны полнотой передачи актерского замысла, Тарасова Анна очаровательная и элегантная дама «большого света». Это видно по изысканности ее наряда, манере держаться. Вместе с тем на ее лице лежит тень скрытой печали предвестницы драматической развязки. Драма неразделенной любви еще с большей определенностью звучит в портрете Гиацинтовой Натальи Петровны. Светлое нарядное платье, кружевная накидка не могут смягчить неумолимых следов лет на все еще миловидном лице героини. Она увиденна художником в самый печальный для нее миг осознания, что годы ушли безвозвратно, что любовь и молодость невозвратимы. В ее руках свежая роза, но на осунувшихся щеках, в уголках губ, в глубине зрачков — горечь печали и душевного одиночества. Родионов виртуозно использует все средства литографии, чтобы чисто графическими средствами выявить индивидуальные черты исполнительского стиля. Обобщенной, напряженно эмоциональной игре Тарасовой соответствует сильная, широкая, энергичная линия, с игрой Гиацинтовой перекликается тончайшая проработка детали.

Графическим театральным портретом целеустремленно занимается А. М. Галеркин. Им выполнены десятки зарисовок актеров ленинградских театров в ролях. Варьируя технику, работая карандашом, пером, исполняя литографии, он продолжает традиции театральных портретов Верейского, добываясь все более углубленной передачи неповторимого своеобразия творчества актеров.

Многое в театральном портрете сделано живописцами. Ленинградский художник Д. Ф. Попов написал портреты Симонова-Сальери, Толубеева-Вожака, Смоктуновского в ролях Гамлета и Мышкина. Всем работам Попова присуща лапидарность композиции. Его модели не жестикулируют. Внутреннее состояние персонажей выражено в моделировке лица и особенностях колорита — блекло-зеленоватый в портрете Мышкина, траурно-черный в Гамлете он передает состояние безысходности, разъедающей душу «идиота» и пафос героической жертвенности «принца датского».

В 1968 году Л. В. Кабачек показал на выставке темперный портрет Аллы Осипенко в роли Хозяйки Медной горы. Балерина дана в сценической обстановке среди сказочных кристаллических цветов, сверкающих искрами самоцветов. В ее плавном, чуть угловатом повороте художник отразил характер танцевальных ритмов музыки Прокофьева и неотделимость ее от гор, скал, камней, в расщелинах которых она готова скрыться задержанным на миг скользящим движением. Осипенко — Хозяйка Медной горы воспринимается не как намеренно позирующая, а увиденная в хореографическом действии в фантастических бликах театрального освещения.

Самые значительные театральные портреты последнего времени принадлежат Ю. И. Пименову. Он известен как мастер широкого диапазона. Тесно связанный с театром как создатель декорационного оформления десятков спектаклей, он еще в 1933 году написал акварельный портрет Зинаиды Райх в роли Маргариты Готье в «Даме с камелиями», Дюма-сына. Через 27 лет Пименов исполнил монументальный портрет Улановой-Жизели. Прозрачный зеленоватый лунный свет чуть освещает фигуру восставшей из могилы Жизели, чтобы отвести гибель от любимого. Как все сказочные «Виллисы» — невесты умершие до свадьбы — она одета в белое подвенечное платье. Жизель-Уланова словно парит мерцающей светлой бабочкой в зыбкой мгле. Серебристо-зеленый колорит портрета создает музыкальное ощущение, передает ритмичность и невесомость движению балерины.

В 1967 году Пименов написал портрет Татьяны Самойловой в роли Анны Карениной. «Актер в роли — это всегда интересно, — говорит художник, — писать такие портреты — задача увлекательная, и мне давно хотелось создать серию "Актеры в ролях". Счастливая случайность дала мне возможность сделать портрет Татьяны Самойловой в "Анне Карениной". Собираюсь писать Сергея Мартинсона. Сейчас работаю над портретом Андрея Попова в "Смерти Иоанна Грозного"». Творческие планы одного из виднейших современных живописцев, связанные с театральным портретом, лучшее доказательство жизненности этого вида портретного искусства.

Театральный портрет, имеющий большую, интересную историю плодотворно развивается в наши дни. Очерки этой книги посвящены крупнейшим художникам, которые внесли значительный вклад в искусство театрального портрета, чьи произведения являются вехами и вершинами на пути его становления, формирования и развития.

Фрески «скоморохи»

На одной из начальных страниц истории русского искусства начертано всемирно славное название — Киевская София.

В 1037 году на высоком берегу Днепра неизвестные зодчие начали возведение белокаменного храма-богатыря, увенчанного 30 куполами. Умелые строители создали сооружение полное гордого величия и гармонии.

Прошло более 900 лет. Время и войны не пощадили Киевскую Софию, но части ее мозаик и росписей чудом уцелели от пожаров, разрушений и переделок. В наши дни чуткие руки реставраторов прощупывают каждую пядь каменной кладки, сантиметр за сантиметром расчищая и укрепляя мозаики и фресковую роспись. Археологи, архитекторы, художники, искусствоведы вновь и вновь исследуют детали храма, все элементы его художественного убранства. И все яснее вырисовывается значение этого неповторимого памятника культуры и искусства Древней Руси, о котором и сейчас можно сказать словами, произнесенными вскоре после завершения постройки Софии: «Церковь сия заслужила удивление и славу у всех окружающих народов и не найдется подобной ей во всей полунощной стране от востока до запада».

Мозаичные и монументальные фресковые композиции Киевской Софии, посвященные библейско-евангельским и светским сюжетам, выполнены византийскими и русскими мастерами в 40–60-х годах XI века.

Совершенно исключительную ценность имеет цикл стенных росписей на церковных хорах и в 2-х башнях у западного фасада Софии. Эти башни с лестницами на второй этаж служили входом на хоры. Здесь в дни торжественных приемов собиралась киевская знать и иноземные послы. Существует предположение, что башни были связаны переходом с княжеским дворцом. Назначение башен как своеобразных парадных помещений, вид которых должен был внушать представление о силе, величии и процветании Киевской державы, объясняет светскую тематику росписей. Здесь в подробных, детально-точных изображениях, предстают различные сцены княжеской охоты, травли зверей, состязания колесниц с возницами, фигуры ряженных. Среди фресок есть изображение Константинопольского ипподрома, в ложах которого находится императорская чета и придворные. В этом сюжете отразилось не только участие греческих живописцев, но и стремление наглядно подчеркнуть, что пышность и богатство киевского великокняжеского двора не уступает константинопольскому.

Башни Киевской Софии сохранили нам и самые ранние изображения на театральном сюжете — фреску «Скоморохи» и портреты музыкантов. Когда кисть мастера-фрескиста писала по углубленным контурам — «графьям» — фигуры играющих на разных инструментах и пляшущих скоморохов — предшественников грядущих актерских поколений — перо Нестора-летописца заносило о них на страницы «Повести временных лет» первые, дошедшие до нас сведения. Это были гневные слова монаха, порицавшего «от беса замышленное дело» — выступления скоморохов, отвлекающих народ от церкви трубами, гуслиями, плясками и игрищами. Но проклятия суровых церковных пастырей не лишали скоморохов любви народа.

Ватаги скоморохов бродили по селам и городам, содержались при княжеских дворах. Былины донесли до нас привлекательный образ «веселых молодцов» вежливых и «счесливых». В одной из былин сам князь Владимир Святославович восклицает:

Ай ли, мала-скоморошина!
За твою игру за великую,
За утехы твои за нежныя
Без мерушки пей зелено вино.

Ни одно большое семейное, сельское, а тем более городское празднество не обходилось без скоморохов. Они «играли свадьбы», лучше всех знали забавные обряды, сценки, песни, шутки и прибаутки, уместные в том или ином случае. Они при необходимости дополняли старое новыми импровизациями. Их приглашали на деревенские свадьбы и княжеские пиры потешить гостей. Выступления скоморохов были известны и в курных избах и в княжеских гриднях. Вполне закономерно, что, выбирая сюжеты росписи для главного храма феодального государства, среди сцен придворной жизни и охоты поместили живописный рассказ о выступлении труппы скоморохов.

Интересно отметить, что светские изображения не нашли себе места в парадной части храма, где проходили службы и куда допускались смерды, ремесленники, горожане. В башни и, особенно, на хоры могли входить только князь, княгиня, их сыновья, дочери и приближенные. Отсюда, возвышаясь над всеми, они слушали молебны. Здесь княжеская семья принимала причастие, совершая главнейшее таинство христианской церкви. Это подчеркивалось циклом из 6 фресок, посвященных библейским и евангельским сюжетам, символизирующим в иносказательной форме смысл причастия.

Контрастом аллегорическим религиозным композициям на хорах и в центре храма служат жанровые сцены на лестницах. Но это противоречивое соседство «божественного» и «мирского» было предусмотрительно отдалено от глаз рядовых посетителей храма. Башни имели изолированный вход, отделялись от всей церкви и никто из «простых смертных» не мог видеть того, чем любовался князь и знатные люди, поднимаясь на хоры Киевской Софии.

«Скоморохи» написаны на стене юго-западной башни. Трудно сказать долго ли эта сцена сохранялась в первоначальном виде. Возможно, что в 1648 году, когда царь Алексей Михайлович запретил «бесовские игрища» скоморохов и повсеместно в течение нескольких лет началось их беспощадное и жестокое преследование и даже истребление, фреска была забелена, а позже масляная живопись закрыла все росписи собора. Только в 1843–1848 годах «Скоморохи», как и другие фрески, были раскрыты, но по распоряжению Николая I «подновлены» масляными красками.

Советские реставраторы спасли и сохранили для грядущих поколений уникальные мозаики и росписи Киевской Софии и среди них фреску «Скоморохи». Сняв позднейшие красочные наслоения и укрепив сохранившийся первоначальный красочный слой, реставраторы приблизили нас к непосредственному созерцанию произведений древних мастеров декоративно-монументальной живописи.

Фрескам Софии, и в частности «Скоморохам», посвящено немало глубоких и тонких исследований. Несмотря на определенные расхождения в толковании деталей, вызванные утратами части композиции, можно вполне достоверно расшифровать первый групповой театральный портрет актеров Киевской Руси.

Фреска «Скоморохи» открывается для обозрения от первых ступеней лестницы. Свет, льющийся из окна, расположенного рядом с фреской, отражается от противоположной стены, высвечивая отдельные фигуры. Сложная орнаментальная роспись на сводах, сказочные птицы и грифоны в медальонах образуют затейливое обрамление многофигурной композиции.

Трудно сказать, в честь какого события давалось, изображенное на башенной стене, скоморошье представление. Может быть это эпизод рождественской игры во дворце, возможно перед нами выступление ряженных «игрецов» и «гудцов» на пиру великого князя. Но совершенно очевидно по точности деталей, что живописцы запечатлели хорошо знакомую им сцену, в которой участвует 13 актеров: музыканты, акробаты и плясуны.

Композиция «Скоморохов» состоит из нескольких частей. Первая включает 3 фигуры, сгруппированные по сторонам строения, напоминающего вход с завесой. Некоторые исследователи считали, что это сцена с занавесом. 2 фигуры слева — высокие и крупные с остроконечной шапкой и тюрбаном — трактовались как изображения кулачных бойцов, а фигура слева как скоморох, поднимающий занавес перед началом представления. Реставрация 1964 года позволила вскрыть новые неизвестные детали росписи. Стало ясно, что на фреске изображен орган. Рослые, сильные скоморохи давят ногами на воздушные меха, а сидящий слева органист нажимает на клавиши.

В первом ряду следующей группы выделены две фигуры: один скоморох разводя руками приседает, а другой стоит в плясовой позе с платочком в левой руке. Возможно, что это «солисты» скоморошьей труппы, главные потешники. За острый язык и язвительные шутки, зачастую направленные против светских и духовных владык, летописцы называли их глумцами и кощунниками. Приплясывая, выкидывая коленца, они пели и балагурили. Рядом с «солистами» — музыкант, играющий на инструменте, напоминающем гусли. Над гусярем возвышается скоморох, перебирающий струны инструмента в виде бандуры или домры. Эта фигура связывает первый ряд фресок со вторым, где изображено 4 скомороха: справа двое дуют в длинные трубы, слева — пританцовывающий флейтист, а посередине — скоморох-плясун, отбивающий такт тарелками.

Третья часть композиции фрески — выступление акробатов: богатырского телосложения скоморох держит на спине высокий шест, по которому взбирается мальчик-гимнаст. Скоморохи показаны в характерных динамичных позах. Они в нарядных колпаках и тюрбанах, ярких и замысловатых костюмах, которые вероятнее всего были привезены из Византии.

Изображая скоморохов, живописец не был столь сильно связан условными канонами, как это требовалось при написании святых и князей. Оттого фигуры компонованы более свободно и жизненно убедительно. Композиция фрески исходит из реального наблюдения: главные игрецы окружены скоморошьим оркестром. Особенно сильное впечатление производит экспрессия поз и жестов. Они полно-

стью соответствуют словам, которыми характеризуются в летописи выступления скоморохов: «скаканье, плясанье, руками плесканье, главами киванье и вопль».

Динамичной композиции фрески отвечает ее праздничная цветовая гамма с преобладающими голубыми, розовыми и коричневыми оттенками. Лица скоморохов охарактеризованы достаточно индивидуально, чтобы их изображения можно было считать не только собирательным типом, но и портретами. Вместе с тем это портрет всего древнерусского актерского сословия, в котором отражено своеобразие сценического искусства Киевской Руси, еще не разделенного на различные жанры, но уже профессионального.

Фреска Киевской Софии «Скоморохи» — первое сохранившееся отражение театра в живописи. Сквозь толщу времени она доносит до нас оптимизм и задор, пронизывающий выступления «веселых молодцов», показывает их облик, манеру выступления, сценические костюмы.

Искусство скоморохов, хотя и подвергалось нападкам со стороны духовенства, продолжало жить и развиваться. До запрещения скоморошества в середине XVII века в Новгороде, Пскове и особенно в Москве существовали большие бродячие труппы. Некоторые из «скоморошьих ватаг» пользовались покровительством великих московских князей, богатейших бояр и даже давали представления за плату, собирая немалые по тем временам суммы.

Однако в изобразительном искусстве, где господствовало направляющее влияние церкви, фигуры скоморохов-плясунов и гусяров со времен киевской Софии встречались лишь в орнаментальных переплетениях инициалов рукописных книг, да на некоторых мелких украшениях. Только в 1949 году Ю. Н. Дмитриев обнаружил в старой Успенской церкви псковского села Мелетова уникальное изображение скомороха, играющего на смычковом инструменте. Эта живописная композиция, как и вся фресковая роспись церкви, совершенно точно датируется летописью 1465 годом.

Неизвестный нам псковский мастер поместил над входом в церковь на западной стене изображение молодого музыканта с трехструнным смычковым инструментом. Чтобы не было никакого сомнения относительно того, кто именно этот юноша, по сторонам его головы выведены четкие буквы: «Антъ [возможно, это имя или часть имени], скоморох».

Слева от скомороха, сидящего в массивном полукруглом кресле, напоминающем княжеский престол, расположена группа мужчин и женщин, слушающих игру, а справа женщина, пляшущая с воздетыми руками.

Молодое, сосредоточенное, написанное в коричневатых тонах, лицо скомороха подчеркнуто красиво и одухотворенно. У него выразительные глаза, строго очерченные губы, прямой нос. Благородный овал лица подчеркнут пышными коричневыми волосами, аккуратно расчесанными на обе стороны. Это типичная русская мужская прическа, которую можно проследить на многих изображениях XIV–XV веков. Столь же характерна русская одежда скомороха: длинная рубаха с круглым вырезом у шеи, пояс, узкие штаны и высокие сапоги. Обычная одежда скомороха сочетается с большой шапкой, отдаленно напоминающей головные уборы византийских певчих. Эта высокая белая шляпа украшена тремя орнаментальными цветными полосками и большими кольцами, продетыми

сквозь широкие загнутые сверху поля. В правой руке скомороха смычок, а в левой ромбовидный трехструнный инструмент с выемкой, напоминающий по форме и устройству древнерусский гудок, широко распространенный среди крестьян древней Руси.

В общем решении образа скомороха чувствуется определенная двойственность. В позе и статичности фигуры ясно прослеживается влияние канонических композиций, посвященных святому музыканту — царю Давиду. Но вместе с тем видно, что художник следовал натуре, запечатлев облик псковского скомороха — гудошника, которого он не однажды видел.

Появление изображения скомороха рядом со святыми в храме отражало пожелания торговых людей, дававших деньги на строительство, представители которых «повелевали» возведением и украшением церкви Мелетева. Вместе с тем, как раскрыл Д. С. Лихачев, для росписи был взят апокрифический сюжет о скоморохе, который осмелился публично поносить Богоматерь, за что и был наказан отсечением рук и ног. Но древнерусский художник не написал сцены наказания скомороха, а изобразил момент его выступления перед внимательными зрителями, один из которых даже пустился в пляс. В такой трактовке сюжет, направленный на осуждение вольнодумства скомороха, превратился в его прославление.

Без малого 1000 лет отделяет нас от фресок Киевской Софии и более 500 от росписей Мелетовской церкви на псковщине. Это гигантские исторические пласты. И лишь благодаря древнерусским живописцам, мы непосредственно ощущаем своеобразие выступлений скоморохов, видим их лица, постигаем во многом еще загадочную эпоху зарождения и кристаллизации русского театрального искусства.

«Скоморохи» Киевской Софии и «Скоморох»-пскович достойно начинают развитие русского театрального портрета в равной степени связанного с театром и изобразительным искусством.

Театральные портреты Левицкого

На втором этаже Государственного Русского музея в одной из парадных гостиных развешаны портреты кисти Дмитрия Григорьевича Левицкого. С больших и малых полотен смотрят на посетителей лица людей, живших 2 столетия тому назад. Здесь Екатерина II в образе справедливой законодательницы, титулованные вельможи, генерал-адъютант А. Д. Ланской, статс-секретарь А. В. Храповицкий, семейство графов Воронцовых. Рядом с ними директор Академии художеств архитектор А. Ф. Кокоринов в роскошном, расшитом золотом костюме с чертежом академического здания, строившимся по его проекту. Наше внимание останавливают лица Н. А. Львова, архитектора, литератора, энциклопедически образованного человека и М. Ф. Полторацкого, музыкального деятеля, оперного певца и директора певческой капеллы. Всмотриваясь в каждое лицо отдельно или окидывая их общим взглядом, еще раз убеждаешься в справедливости слов Александра Бенуа, который в 1902 году, оценивая развитие русской портретной живописи, писал о Левицком: «...по мастерству живописи, по той волшебной маэстрии, с которой он владеет кистью и красками, он является первым среди первых и не только одного XVIII века. Левицкий по тонкости физиономики, по мягкости, живописи и остроте психологического анализа, безусловно, неподражаемый мастер».

Среди всех этих неповторимых произведений выделяются 7 больших холстов. На них изображены одни из первых выпускниц «Императорского воспитательного общества благородных девиц» или Смольного института, которых в просторечии называли «смолянками».

Несмотря на тепличное, оторванное от реальных условий воспитание и показной характер жизни смолянок, демонстративно опекаемых Екатериной II и царским двором, девушки получали серьезное образование. Они занимались иностранными языками, учились пению, игре на музыкальных инструментах, лепке из воска и гипса, вышиванию, токарному искусству, черчению географических карт, каллиграфии. Много времени уделялось литературе и театру.

В мемуарных записях смолянки Алычовой (Ржевской) есть строки, показывающие, что в девушках, вопреки сглаживающему, мертвящему влиянию великосветского этикета, формировались неординарные личности. «В свете нет ничего прочного, — писала Алимova, — обычай берет верх над правами. Видишь лишь обезьян и попугаев, а не встретишь самобытного характера, отличающего человека от других, как отличается он чертами лица; но при всеобщем однообразии, резко выделяются характеры девушек, воспитанных в наших заведениях: из них каждая имеет свой личный характер».

Этих развитых не по летам девушек-смолянок запечатлел знаменитый петербургский живописец. Причина такого несколько необычного заказа Левицкому — театр.

Театр Смольного института не был забавой любителей. Юных воспитанниц учили декламации, балетным танцам и пению с профессиональной серьезностью. Для этого привлекались такие известные актеры как Дмитревский и Алексей Попов, а также актеры петербургской французской труппы. Репетициям, разучиванию ролей отдавалось много времени. Пьесы для театра частично подбирались Екатериной II, которая советовалась по этому поводу с Вольтером. Смолянки ставили на своей сцене пьесы Вольтера, комические оперы Шарля Фавара и Франца Филидора, трагедии Сумарокова и произведения Филиппа Детуша, балеты, аллегорические пьесы, показывали большие концертные программы.

Для постановок заказывались специальные декорации, портнихи придворного театра шили соответствующие платья, а театральные парикмахеры делали сложнейшие прически.

На спектакли и концерты в Смольный съезжалось множество зрителей, а когда их посещала царица, то зал заполнялся высшими придворными чинами, генералитетом, иностранными дипломатами. И всегда выступления смолянок имели шумный успех. Автор многотомной истории Смольного института Н. Черепнин, основываясь на многочисленных архивных материалах, говорит, что смолянки играли с большим художественным вкусом, музыкальностью и изяществом. Дидро, находившийся в Петербурге с сентября 1773 году почти до конца 1774 году, сравнивал смолянок с лучшими артистами французской сцены. Санкт-петербургские ведомости печатали на видных местах восторженные сообщения о театральных представлениях в Смольном. Из них видно, что в один вечер зачастую давались 2 постановки, концерт и богатый дивертисмент. 5-го января 1776 года, например, была «представлена девицами комедия Вольтера "Не-

скромный", комическая опера "Колдун". В заключение малая пьеса с ариями, называемая "Удалец в деревне", представлена девицами младшего возраста, в котором дарования и искусство были столь совершенны, что могли бы сделать справедливую похвалу и в самых зрелых годах. После следовал балет весьма переменный и забавный, в котором танцевали попарно разные маски».

Все смолянки привлекались к театральным постановкам, отдаваясь им с детской непосредственностью и увлечением. Но вскоре выявились «премьерши», которые были отмечены зрителями и знатоками сцены. Лучшими актрисами единодушно признали Нелидову и Борщову. К ним в 1774 году Сумароков обратился со стихотворным письмом, подчеркивая, что хвалу, почтение и восхищение воздает человек «кто не был никогда на свете двуязычным». В этом письме он упоминает нескольких смолянок и среди них пятеро, изображенных на портретах Левицкого: Нелидову, Борщову, Молчанову, Алымову («Служанку с живописью Азимова играет»), Левшину («под видом Левшиной Заира умирает»).

Очевидно, выбор моделей Левицкого был предопределен сценическими успехами смолянок, которых он и должен был изобразить выступающими в театральных костюмах в запомнившихся спектаклях и концертах.

Первый портрет, по-видимому, был написан Левицким в 1772 году. Ему позировали 2 воспитанницы младших возрастов 12-летняя Феодосия Ржевская и 9-летняя Анастасия Давыдова. Их позы, цветок в руке Настасьи, театральный, антураж окружения говорят, что перед нами эпизод какого-то аллегорического представления с пением и декламацией, в которых обычно группы младших «действовали с невероятной точностью и удивительной приятностью».

Портрет Ржевской и Давыдовой стал как бы вступлением к теме, которая вылилась в законченную сюиту театральных портретов, состоящую из 6 полотен. Первые портреты ее были созданы в 1772 году, когда Левицкий написал 3-х Екатерину: парный — Хрущевой и Хованской и шедевр среди «Смолянок» — Нелидову.

11-летнюю Екатерину Хованскую и 12-летнюю Екатерину Хрущеву Левицкий изобразил, как видно по костюмам, исполняющими роли «поселянина» и «поселянки» — характерных персонажей, в разных ситуациях и под различными именами встречавшихся во всех комедиях и комических операх. Влюбленный поселянин (его играла Хрущева) и скромная поселянка (Хованская) встретились в укромном уголке парка. Художник откровенно подчеркивает, что это не уголок естественной природы, а сцена, ограниченная задником с живописным романтическим пейзажем, что впереди помещена бутафорская трава, листья и ветви.

Левицкий с явной симпатией фиксирует позы и лица молодых актрис, естественно и непринужденно «вошедших в образ». Екатерина Хрущева чувствует себя настоящим кавалером. Подбоченясь и по-молодечески отставив ногу, кавалер с уверенностью победителя, игриво дотрагивается до подбородка миловидной простушки, а Хованская выражением лица, нерешительным движением рук показывает растерянность наивной поселянки, которой нравится бойкий, улыбающийся поклонник.

Хрущева и Хованская позировали как настоящие актеры, сохраняя не только внешний рисунок роли, но и эмоциональное состояние момента, и характер персонажей.

Но больше всего достойна удивления, тонкость живописца, выбравшего из многих эпизодов пьесы именно тот, который в предельно ясной форме с первого взгляда раскрывает самую суть пьесы, отношение героев и их внутренний мир.

Левицкий смело показал во всей их характерности неустоявшиеся черты детских физиономий и сквозь облик театральных персонажей сумел увидеть индивидуальность исполнителей — мальчишескую задиристость Хрущевой и мечтательность неторопливой Хованской.

Содержание и композиция портрета Хованской и Хрущевой углубляется тончайшей колористической оркестровкой. Художник использовал все декоративные возможности сценических костюмов, создав удивительную цветовую гармонию серебристо-серого, золотистого, белого и нежно-розового.

«Это истинный XVIII век, — писал А. Бенуа о портрете Хованской и Хрущевой, — во всем его жеманстве и кокетливой простоте и, положительно, этот портрет способен произвести такое же сильное впечатление, как прогулка по Трианону или Павловску».

Не меньшей силой воздействия обладает написанный одновременно с Хрущевой и Хованской портрет Нелидовой в роли Сербины в комической опере в 2-х действиях итальянского композитора Джованни Перголези «Служанка-госпожа».

Екатерина Нелидова несомненно обладала подлинными актерскими способностями. Не отличаясь яркой красотой и правильными чертами лица, она, как отмечают все мемуаристы, привлекала быстрым умом, необычайной эмоциональностью, заразительным темпераментом. В играх и, особенно, на сцене она преображалась, становясь грациозной и пленительной. Уже в 12 лет она заслужила прозвище «феномен», а в 15-летнем возрасте исполнением партии Сербины заставила говорить о себе весь театральный Петербург.

В опере 2 главных действующих лица — служанка Сербина и хозяин Уберто (в петербургском варианте он превратился в Пандолфо). Действуя хитростью и кокетством, Сербина добивается своей цели и женит на себе своего господина, превращаясь из служанки в полноправную госпожу.

Эта роль, требующая отточенной, изящной игры, умения сочетать пение, движение и танец, как нельзя лучше подошла к индивидуальным особенностям юной актрисы. Екатерина Нелидова буквально слилась со своей героиней, достигнув подлинно сценического перевоплощения.

Об этом свидетельствует и портрет Левицкого Нелидова-Сербина. Уже сам звенящий, праздничный колорит настраивает на ощущение театрального представления. Трудно отвести взгляд от лукавого юного личика, с насмешливым взглядом умных блестящих глаз.

Живописец поставил свою модель в полуобороте, чтобы наиболее выгодно оттенить изящество проказливой служанки. Сербина держится с подчеркнутым кокетством, чуть наклонив головку, отставив пальчики, словно подтверждая правоту своих слов, что лучше нее не сыскать нигде. Она демонстрирует себя упрямо хозяину-холостяку и восхищенной публике. Чувствуется, что юная служанка близка к победе. Об этом говорит ее скромный, но изысканный наряд: шелковое оливковое платье с бледно-розовой отделкой, маленькая соломенная шляпка с голубой ленточкой на пудренных волосах. Черная ленточка с крести-

ком оттеняет нежную кожу. Только прозрачный тюлевый передник напоминает, что перед нами пока еще служанка...

Работая над портретом Нелидовой, художник с большим воодушевлением в блистательной живописной форме запечатлел на века сценический образ Сербины, созданный актрисой-смолянкой, позволяя нам воочию пережить эстетическое наслаждение, которое получали зрители 70-х годов XVIII века. Всмотриваясь в портрет Нелидовой нельзя не согласиться со стихотворной рецензией, помещенной в Санкт-петербургских ведомостях 29 ноября 1773 года.

Как ты Нелидова Сербину представляла,
Ты маску Талии самой в лице являла,
И соглашая глас с движением лица,
Приятность с действием, и с чувствами взоры
Пандолфу делая то ласки, то укоры,
Пленила пением и мысли и сердца.
Игра твоя жива, естественна, пристойна;
Ты к зрителям в сердца и к славе путь нашла:
Нелестной славы ты Нелидова достойна;
Иль паче всякую хвалу ты превзошла!
Не меньше мы твоей игрою восхищены
Как чувствам прельщены в нас
Приятностью лица и остротою глаз,
Естественной игрой ты всех ввела в забвенье
Всяк действие твое за истину считал:
Всяк зависть ощущал к Пандолфу в то мгновенье
И всякий в месте быть Пандолфом желал.

Читая стихи неизвестного поэта трудно отделиться от мысли, что они навеяны не только игрой Нелидовой, но и портретом Левицкого. Как великий портретист Левицкий не ограничился пусть даже исключительно тонкой внешней характеристикой образа. Он решил и более трудную задачу, раскрыв характер сценического образа и безоблачный духовный мир юной исполнительницы.

Несомненная удача живописца, возрастающий успех выступлений смолянок способствовали тому, что Левицкому предложили продолжить портретирование. И в 1775 году он исполнил портрет 18-летней Александры Левшиной, выступающей в балете.

Левшина принадлежала к числу наиболее одаренных воспитанниц. Она бойко владела пером и долгое время вела переписку с Екатериной II, сообщая ей всякие институтские новости. Сумароков отметил ее исполнение роли Заирры. Но более всего она любила балет, и Левицкий изобразил ее танцующей на сцене на фоне дворцового зала, украшенного мраморными вазами.

Своеобразен костюм Левшиной: широкая темно-коричневая юбка с нашитыми розовыми лентами просвечивает сквозь прозрачный оливковый чехол. Верхняя часть наряда, чем-то близкая русской душегрейке, скомбинирована с прозрачной тюлевой кофтой. На пудренных волосах приколот чепчик с длинными розовыми лентами, напоминающий крестьянский головной убор. Сочетание

элементов придворного наряда и народного костюма не случайно. Левшина в условной манере хореографии XVIII века исполняет русский танец, который зачастую включался в балетные дивертисменты.

Левицкий зорко подсмотрел и передал в портрете Левшиной типичную для русского женского танца горделивую повадку, разворот плеч и жест руки, придерживающей платье. Величавой плавностью русского танца пронизана композиция портрета, его определенная монументальность.

Портрет Левашовой был ступенью к созданию в 1776 году еще одного полотна, посвященного балерине — смолянке Борщовой.

Поэтичная 17-летняя Наталия Борщова вдохновила художника на создание портрета, который можно по праву считать олицетворением балета XVIII века. За Наталией Борщовой с первых лет воспитания установилась прочная репутация «танцорки». Но она к тому же с успехом выступала в драме и в опере, разделяя успех с Нелидовой. Интересно отметить, что одновременно со стихотворной рецензией, посвященной Нелидовой, были напечатаны стихи, адресованные Борщовой, исполнившей в «Служанке-госпоже» роль холостяка Пандолфа.

Борщова в опере с Нелидовой играя,
И ей, подобных же талантов обладая,
Подобну похвалу себе приобрела,
И в зрителях сердца ты пением зажгла,
Хоть роля ты себе противну представляла,
Но тем и более искусства ты являла:
Что нежность лет, и пол сумела притворить,
И несогласность ту искусству покорить.
Всем зрителям своим ты делаешь забаву
Приобрела себе хвалу, и честь, и славу.

Борщова изображена среди декораций придворного балетного спектакля, танцующей на террасе, вымощенной черными и белыми мраморными плитами, на которую ведет лестница с барочной мраморной балюстрадой. Это массивное ограждение и пространство, уходящее за горизонт, подчеркивают изящность и легкость фигуры юной балерины.

Костюм Борщевой типичен для балета XVIII века. Черное бархатное платье, украшенное мерцающим золотым шитьем с длинной широкой юбкой на каркасе. Белые атласные туфельки на каблуках, завитой парик с пышной наколкой.

В плавном повороте и наклоне головы Борщевой, в манерно оттопыренных пальчиках и выставленной ножке чувствуется танцевальный стиль, подчиненный правилам придворной галантности. Оживленное легкой улыбкой миловидное лицо Борщевой полно привлекательности; она упивается музыкой, танцем, молодостью.

В портрете Левашовой Левицкий выразил общее впечатление от величавого танца. В портрете Борщовой художнику удалось больше показать сам танец.

Фигура девушки дана в развороте. Ее движение и развевающаяся за плечами пелеринка вызывают ассоциации с ритмами старинной танцевальной музыки. Даже видимая неправильность — укороченная правая рука — сделана

живописцем преднамеренно, чтобы создать ощущение сценического пространства и легкого незатрудненного движения.

В 1776 году Левицкий написал портреты еще 2-х смолянок в белых атласных платьях — парадных одеждах воспитанниц-выпускниц.

Одна из них Глафира Алымова, заслужившая известность игрой на арфе, показана в момент выступления на концерте. Другая, Екатерина Молчанова, сидит в кресле с изящным томиком в руках, словно приготовляясь декламировать.

Сюита портретов «Смолянок» Левицкого подчинена одной теме, но в нескольких полотнах художник вышел за рамки предложенной ему работы, создав высочайшие образцы театрального портрета.

Хрущева и Хованская в сценке из комедии, Нелидова в роли Сербины, Борцова и Левшина, исполняющие балетные номера — настоящие театральные портреты. Модели даны перевоплощенными в образы в соответствующем эмоциональном состоянии и действии, в сценической обстановке. Выявлению сценичности подчинено композиционное и колористическое мастерство Левицкого.

Низкое расположение горизонта, подчеркнутость фона, как театрального задника и бутафорского характера предметов переднего плана создают впечатлительные настоящей сценической площадки, на которого зритель смотрит снизу вверх.

Ощущение театральности усиливается неиссякаемым колористическим разнообразием каждого портрета. Это объясняется не только даром Левицкого-живописца, но и впечатлениями, полученными от спектаклей. Отталкиваясь от цвета театрального костюма, который определенным образом соответствовал персонажу, художник использовал колорит как средство эмоциональной психологической характеристики модели и выражения общей праздничной приподнятости, присущей всем полотнам сюиты.

Театральность «Смолянок» усиливается благородной декоративностью портретов, которая заключается не во внешних эффектах, а вытекает из всего образно-живописного строя. Декоративность отражена в композиционной взаимосвязи всей сюиты, которую можно рассматривать как сочетание 2-х триптихов и в архитектурности полотен, естественно вошедших в ансамбль барочных интерьеров Большого петергофского дворца, где «Смолянки» находились до 1917 года.

Автор монументального труда о Левицком Н. М. Гершензон-Чегодаева в главе о смолянках, всесторонне и обоснованно раскрыв элементы театральности портретов, подчеркнула еще одно их качество — парадность. «...Художнику пришлось считаться с необходимостью передачи как бы двойной трансформации человеческого облика: той, которая имела в реальной жизни во время представления на подмостках сцены Смольного института, и той, которую давала кисть живописца, создавшего репрезентативный портрет». И. Левицкий блестяще решил сложнейшую задачу двойной трансформации — он первый в русском искусстве создал парадные театральные портреты.

Среди произведений западноевропейских живописцев последней четверти XVIII века сюита «Смолянок» не имеет равнозначных по глубине, человечности и цельности воплощения сценических образов.

После смолянок к театральному портрету Левицкий обратился только однажды — в 1782 году, одному из самых плодотворных в его творчестве. Этим

годом помечены портреты четы Бакуниных, А. Д. Ланской, Урсулы Мнишек и певицы Анны Давиа.

Анна Давиа Бернуцци по документам Дирекции императорских театров «находилась на службе» в петербургской Итальянской опере с 1782 году на положении первой певицы комической оперы и второй певицы «серьезной оперы». Через 3 года, несмотря на то, что условия контракта были улучшены, Давиа по неизвестным причинам покинула Петербург.

Левицкий исполнил портрет певицы после ее дебютов на петербургской сцене. Она в театральном одеянии, которое можно назвать костюмом садовницы или поселянки. С виртуозным блеском написана одежда, превращенная в претенциозный роскошный наряд: лиловый атласный корсаж, лиловые ленты, перехватывающие рукава пышными бантами, белая атласная юбка, нарядный прозрачный передник, в который садовница собирает розы. Сценический костюм Давиа относится к числу тех, о которых еще в XVIII веке критически отзывался Новер, говоря, что такого рода костюмы «были только очаровательными пустяками, только прекрасными бальными платьями, более подходящими к маскараду».

Многими деталями художник акцентирует, что перед нами актриса, выступающая на сцене в роли. Он намеренно показывает черноту насурьмленных бровей и румяна на щеках, слишком яркие губы, искусственные розы. Подчеркнутая моделировка рук, шеи, контрастность живописи, словно подсказанные сценическим освещением, обогащают выразительность портрета.

Для портрета Давиа Левицкий выбрал позу, которая говорит не только о его знании театра, но и о большой художественной наблюдательности. Певица готова начать свою арию, она привычно поднесла руку к груди, придав лицу выражение превосходства и приветливости. Этим Левицкий, создав эффект присутствия в зрительном зале, умножив впечатляющую силу театрального портрета.

От портретов первых актеров Лосенко работы Левицкого отделены всего 10-летием, но какой значительный шаг был сделан им в развитии театрального портрета. «Смолянки» с их неувядаемым обаянием душевной чистоты и непосредственности девочек-артисток и итальянская примадонна Давиа прочно вошли в число мировых шедевров, вызывая искреннее восхищение и в наши дни.

Портреты крепостных актеров

Учреждение в столице Российской империи Петербурге Академии художеств и театра не могло полностью удовлетворить культурных потребностей чиновно-помещичьего дворянства, богатевшего за счет эксплуатации крепостных крестьян. Теперь не только царский двор и верхушка петербургской знати, не только первопрестольная Москва, но дворяне губернских городов и провинциальные помещики стремились окружить свою жизнь всеми благами цивилизации, соперничая друг с другом в пышности своих дворцов, усадеб и роскошной расточительности праздников.

Не имея возможности постоянно привлекать столичных архитекторов, художников и посещать императорский театр, многие помещики отдавали в обучение своих крепостных и готовили из них собственных мастеров различных художественных специальностей. Более того, повсеместно начали созда-

ваться домашние театры, актерами в которых выступали специально подготовленные крепостные.

Увлечение театром во второй половине XVIII века и в первые годы XIX века приняло всеобщий характер, доходя в некоторых случаях до крайностей, когда не в меру увлекшиеся помещики разорялись на постановках феерически богатых спектаклей. В это время в одной лишь Москве и ее ближайшей округе существовало более 20 «домашних» крепостных театров, а по всей России их насчитывалось почти 170.

В литературе приводилось немало фактов унижительных, порой, трагических условий жизни и творчества крепостных людей, по прихоти барина получивших образование и вступивших на дорогу искусства. Но существование большого числа театральных трупп, интенсивная работа сотен мастеров художественных специальностей приобщили к искусству тысячи людей, ранее и не помышлявших об этом, пробудило интерес к литературе, театру, живописи у многих и многих крепостных, приниженных бесправным положением и подневольным трудом. И там, где в жестких рамках крепостного права возникала даже малейшая возможность действительного творчества, проявлялись незаурядные таланты, оставившие след в истории отечественной культуры.

Творческие судьбы крепостных художников и актеров непосредственно зависели от богатства и культуры помещика, от серьезности и длительности его увлечения искусством. В этом смысле относительно лучшие условия и возможности были у архитекторов, живописцев, музыкантов и актеров, принадлежащих родовитейшей фамилии графов Шереметевых, потомков знаменитого петровского фельдмаршала, владельцев свыше 700 тысяч десятин земли и более 200 тысяч «душ». Образованные крепостники достаточно понимали ценность таланта и, не давая «вольной», обучали «своих людей» у лучших отечественных и иностранных архитекторов, живописцев, музыкантов, актеров. Затраченные на обучение деньги с лихвой окупались теми уникальными произведениями, которые создавали крепостные художники и, кроме того, приносили графам европейскую славу покровителей искусства.

Именно поэтому смогла показать свои недюжинные способности семья Аргуновых, давшая во второй половине XVIII и в начале XIX столетия несколько первоклассных архитекторов и живописцев.

У Шереметевых сложилась самая лучшая в России крепостная музыкально-драматическая труппа, сыгравшая заметную роль в развитии русской оперы и балета. В шереметевском «собственном театре» раскрылся искрометный талант балерины Шлыковой-Гранатовой и вспыхнул трагический гений актрисы Ковалевой-Жемчуговой.

Театр Шереметевых был по-настоящему профессиональным. Он давал регулярные спектакли в Кускове, Москве и Останкине, привлекая значительное число зрителей. Здесь решались серьезные творческие задачи, причем всегда по последнему слову актерского, режиссерского и художественного мастерства своего времени. В театре ставились оперы первых русских композиторов Е. И. Фомина, М. А. Матинского, Д. С. Бортнянского, О. А. Козловского и лучших современных композиторов Италии и Франции Глюка, Пуччини, Гретри и многих других. Вид-

ный историк музыкального театра А. Гозенпуд подчеркнул, что театр Шереметевых был «своеобразной музыкально-театральной академией».

Счастливого для искусства совпадению — встрече живописца Николая Ивановича Аргунова с шереметевской труппой мы обязаны появлением театральных портретов, запечатлевших крепостных актеров. В них, помимо художественных достоинств, заключен особый исторический смысл, который объясняется судьбой самого художника и его моделей.

Николай Аргунов принадлежал к известной семье крепостных художников. Природный ум, приобретенные знания и высокие человеческие качества позволили Аргуновым не только занять видное положение в иерархии управленческих штатов Шереметевых, но помимо административных способностей, проявить свои художественные таланты. Дядя Николая — Федор Семенович Аргунов был выдающимся архитектором, одним из создателей подмосковного дворцово-паркового ансамбля Кусково и «Фонтанного дома» — шереметевской усадьбы в Петербурге. Отец — Иван Петрович Аргунов прославился как правдивый и искусный портретист и педагог, давший солидную подготовку А. Лосенко, К. Головачевскому и И. Саблукову, в дальнейшем видным деятелям Академии художеств. Старший брат Павел Иванович вошел в историю архитектуры как один из строителей московского дворца-театра «Останкино», а младший брат Яков Иванович известен как график, живописец и преподаватель рисования Московского университета и Якиманского училища.

Совершенно естественно, что Николай Аргунов, родившийся в 1771 году в семье известного живописца и одновременно Управляющего графским домом с устойчивыми культурными традициями и художественными интересами, получил хорошее образование и с малых лет был окружен атмосферой искусства. Его наставником в живописи был отец, давший ему разносторонние профессиональные навыки. Кроме того, у Николая Аргунова была возможность общаться с преподавателями Академии художеств, знакомиться с имевшимися в Петербурге произведениями русских и западноевропейских мастеров. Когда в 1788 году Ивана Петровича Аргунова назначили на должность Управляющего московскими домами Шереметева и вся семья уехала из Петербурга, 17-летний Николай Аргунов был уже вполне сложившимся живописцем. Это видно по жанровым портретам стариков-крестьян, возможно, написанных в Кускове, откуда вели свой род Аргуновы. Год возвращения Аргуновых в Москву дня многочисленного управительского и художественного штата Шереметевых был переломным. Умер старый граф Петр Борисович и в права единственного наследника бесчисленных богатств и крепостных вступил Николай Петрович Шереметев. Он был не только одним из богатейших, но и одним из просвещенных людей своего времени. Получив образование в Лейпцигском Университете, объездив западноевропейские страны, хорошо ознакомившись с архитектурными памятниками и художественными коллекциями, Н. П. Шереметев больше всего увлекался театром и музыкой. Он даже занимался игрой на виолончели у солиста Парижской Большой оперы Ивара, ставшего его постоянным корреспондентом по вопросам искусства.

Вкусы Н. П. Шереметева незамедлительно сказались на расширении строительных работ в усадьбах и на театре. Отныне шереметевская крепостная

труппа, пользовавшаяся и до этого покровительством Николая Шереметева, становится главной его заботой и ставится в совершенно особое положение.

Нет ничего удивительного в том, что молодому художнику Николаю Аргунову поручили написать портрет лучшей танцовщицы театра Татьяны Шлыковой, по сцене Гранатовой. На овальном холсте Аргунов сделал французскую надпись, удостоверяющую, что портрет написан им 25 августа 1789 года.

Моделью 18-летнего портретиста была 16-летняя прима-балерина, к тому же обладательница хорошего голоса, которая не только танцевала, но и пела в операх и играла в комедиях. Татьяна Шлыкова не была обычной милой «резвушкой», обученной на скорую руку танцам. В 16 лет эта талантливая девушка, вышедшая из семьи искусного слесаря-оружейника, владела французским и итальянским языками и всеми тонкостями светского поведения, которым ее обучали с 7 лет. В 12 лет она поразила своим танцем Екатерину II, наградившую юную балерину. В 14-летнем возрасте она рисовала, резала по дереву и вышивала. Эта балерина прекрасно знала литературу, поэзию, и уже в преклонных годах (Татьяна Васильевна Шлыкова прожила 90 лет, умерла в 1863 году) декламировала наизусть отрывки из пьес и ежедневно читала газету «Санкт-петербургские ведомости». Хорошо разбираясь в музыке, она обладала тонким слухом, что подтверждается мемуаристом, отмечавшим, что Татьяна Васильевна, любя пение, даже на склоне лет не выносила посредственных певцов-любителей. Шлыкова была влюблена в танцевальное искусство, основы которого ей преподавал известный балетмейстер Ле Пик. Ей было более 80, когда она показала, как надо становиться на кончики пальцев, говоря, что это вовсе нетрудно. Однажды в присутствии титулованного общества 80-летняя балерина попросила сыграть «По улице мостовой» и ко всеобщему восторгу легко прошла в танце.

Нужно отдать должное глазу портретиста. Николай Аргунов прочел в молодом выразительном лице внутреннюю энергию натуры, показал живой блеск умных, чуть ироничные карих глаз. Шлыкова-Гранатова позировала в пышном театральном костюме, какие были приняты в балетах XVIII века. Портретист с исключительной тщательностью и живописным мастерством выписал все детали сценического наряда, словно упиваясь богатой тональной игрой белых тканей платья, розовых шелковых лент, вплетенных в затейливую многоярусную прическу, темно-розового шелка отделки воротника и коротких рукавов, матовым блеском жемчужного ожерелья и серег. Очень искусно написана прозрачная ткань рукавов, сквозь которую просвечивает часть руки.

Выписанность всех деталей наряда благодаря мягкой цветовой гармонии не заслоняет, а оттеняет привлекательность живого, прекрасно моделированного девичьего лица балерины. Внимательное, любовное вглядывание в каждую частность, позволило Аргунову, может быть еще и неосознанно, подчеркнуть свойственную балерине стройность, непринужденность и легкость, которые выделяли ее исполнение среди других танцовщиц шереметевской сцены.

Среди работ Николая Аргунова этого времени портрет Татьяны Шлыковой-Гранатовой отличается задушевностью и мастерством воплощения. Только обаянием модели, общностью судеб и мыслей крепостного художника и крепостной балерины мог быть вызван такой творческий подъем, которым отмечен этот портрет.

С балетом связан еще один театральный портрет Николая Аргунова, законченный, как явствует авторская подпись, 6-го октября 1790 года.

На холсте довольно большого размера художник написал маленького актера шереметевской труппы Андрея Яковлева в шелковом розовом костюме амура, с крыльями за спиной. Он изображен портретистом в характерной танцевальной позе: изящно отставлена нога, подчеркнута элегантно поднята правая рука, а левая лежит на поясе. Перед ним брошен колчан со стрелами и лук. Такая сложная, несколько манерная поза, как нельзя лучше отвечала стилю балетных спектаклей своего времени.

В мягком розоватом, золотисто-коричневом общем тоне сильно звучат гирлянды роз, перекинутые через плечо и прикрепленные к нижней части кафтана, а также голубые ленты на ногах. Колористический строй придает портрету мажорность, усиливая его связь с музыкальным спектаклем. Более того, Аргунов стремился показать, что мальчик старается придать своему лицу выражение соответствующее образу божка любви: в глазах его светится лукавство, на губах играет легкая улыбка.

Театральность портрета акцентируется и условным фоном с фантастическим горным пейзажем и деревом на переднем плане, напоминающим декорацию.

В том, что Аргунов создал подлинный театральный портрет, запечатлев актера в роли и сценическом костюме, убеждают и сведения из истории шереметевского театра.

Дети были непременно участниками большинства спектаклей в пантомимах или являлись персонажами пьес. На эскизах художника Гильфердинга к представлению «Американский балет или побежденные людоеды» изображены мальчики и девочки в балетных кафтанах с гирляндами цветов, напоминающими одежду Яковлева на аргуновском портрете. В описи костюмов оперы «Аннета и Любен» числился детский «купидоновский костюм»: кафтанчик и штаны розового цвета. Частью костюма были крылышки, украшенные флером и позументом. Здесь прямая аналогия с той одеждой, в которой Аргунову позировал Яковлев.

Театральный портрет Аргунова Яковлев в роли Амура перекликается со «Смолянками» Левицкого не только содержанием, но и красотой живописи. Об этом произведении более полувека тому назад Н. Врангель писал: «Прелестный мальчик в костюме Амура, обвитый розами, стоит, улыбаясь, среди зелени сада. Меткая характеристика лукавого детского лица, общая прелесть композиции делает из этого портрета-картины один из драгоценнейших перлов во всей истории русской живописи XVIII века».

Лучший театральный портрет Аргунова — Прасковья Ковалева-Жемчугова в роли Элианы в опере «Браки самнитян» французского композитора Гретри. В любой статье, посвященной Жемчуговой, этот портрет почти обязательная иллюстрация. Однако исследователи творчества Николая Аргунова не упоминают его, оставляя авторство за неизвестным художником. Великолепное произведение живописи оказалось выброшенным за пределы главного русла развития русского искусства.

Действительно портрет Жемчуговой-Элианы не подписан и не датирован. Но ряд других полотен Аргунова также не имеет проставленной рукой автора фамилии или даты. Они отсутствуют и на погрудном портрете Ковалевой-Жемчуговой из собрания Государственного Исторического музея, общепризнанной работы художника.

Дата написания портрета достаточно точно устанавливается по костюму актрисы. Описание сценического одеяния Элианы, в котором Жемчугова выступала в Останкино в 1797 году, не соответствует изображенному на портрете. Следовательно, он появился не раньше 1785 года, когда состоялась премьера оперы в Москве и не позже парадных спектаклей в Останкино. Заказать портрет мог только Н. П. Шереметев, который «приблизил и возвысил» крепостную актрису в 1788 году, став единовластным владельцем земель и крепостных душ. В следующем 1789 году не без его, конечно, ведома Аргунов написал Шлыкову-Гранатову, а через год Яковлева в роли Амура. Не в этом ли одна из разгадок времени исполнения и авторства портрета Жемчуговой-Элианы? Никто кроме Николая Аргунова, уже написавшего 2 театральные портрета по заказу Шереметева, не мог в эти годы запечатлеть с такой выразительностью первую актрису кусковского театра в ее любимой и лучшей роли.

Удивляет техника портрета — он исполнен пастелью, когда все остальные известные работы Николая Аргунова написаны маслом. Но техника исполнения, своеобразие живописных приемов не менее точно удостоверяют руку художника, чем его собственная подпись. Именно исследователи техники портретной живописи Аргунова А. Зиннер и А. Лактионов безо всяких оговорок отнесли портрет Жемчуговой-Элианы к работам этого мастера. Все особенности, свойственные подписному портрету Жемчуговой в красной шали, находящемуся в Кускове, отчетливо прослеживаются в портрете Элианы. Это тщательный, но не жесткий рисунок, мягченность контуров сливающихся с фоном, тончайшая моделировка формы, легкость теней, гармоничность красочных переходов и вместе с тем ювелирная обработка деталей.

Если сравнить портреты Жемчуговой и Гранатовой, которые воспринимаются как парные, можно убедиться в общности композиции, в характерном соотношении пространства фона и силуэта, в одинаковой манере моделировки формы и написании аксессуаров.

Любое сопоставление все больше и больше убеждает, что портрет Жемчуговой-Элианы вдохновенное творение молодого Николая Аргунова.

Написав портрет балерины Гранатовой, он словно подготовил себя к творческому взлету, чтобы сохранить для потомства сценическое создание гениальной крепостной актрисы.

Всматриваясь в Жемчугову, одетую в фантастический древнеримский костюм и средневековый шлем с пышными страусовыми перьями, Аргунов видел перед собой не только актрису, но и человека близкой и понятной ему судьбы. Вглядываясь в трепетное лицо 26-летней женщины, черты которой не обладали античной строгостью, но притягивали необыкновенной одухотворенностью, Аргунов представил всю ее жизнь.

Здесь было и безрадостное детство в многодетной семье крепостного мастера слесарного и кузнечного дела. Художник знал, что 7-летнюю певунью-Парашу взяла в услужение княгиня Марфа Долгорукова. Сообразительная, чувствующая девочка привлекла к себе симпатии вдовы-княгини, которая к тому же ведала воспитанием «определенных к театру». Так Параша получила возможность одновременно овладеть грамотой и азами сценического искусства. Только особой одаренностью и душевными качествами девочки Ковалевой можно объяснить тот факт, что Долгорукова заказала миниатюрный портрет, на котором художник изобразил ее вместе с 10–11-летней Парашей.

Талантливая девушка в совершенстве овладела итальянским и французским языками, играла на арфе, клавесине, гитаре. В ней жило постоянное стремление к совершенствованию и, даже прочно заняв первое положение в шереметевской труппе, она обучалась у известной драматической актрисы М. С. Синявской и у знаменитой певицы Е. С. Сандуновой.

В 1780 году 12-летняя Параша Жемчугова уже исполняет в кусковском театре главную роль в комической опере «Колония или новое селение» итальянского композитора Антонио Саккини. В следующем году Жемчугова выступает в Москве в шереметевском театре в драматической роли Луизы, невесты солдата, в опере «Беглый солдат» композитора Пьера Монсиньи. Выступление актрисы имело исключительный успех, который затмила лишь роль Элианы, сыгранная в 1785 году.

На титульном листе печатного либретто значилось: «Браки самнитян», героическая опера с пением в 3-х действиях, слова г. Розиери, музыка г. Гретри. В первый раз представлена на московском домовом его сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева театре собственными его певцами и певчими ноября ... дня 1785 года». В день премьеры было проставлено и число 24 ноября.

17-летняя Прасковья Жемчугова появилась перед зрителями в роли юной самнитянки, решившейся нарушить извечный запрет и выйти замуж по велению чувств, а не по определению старейшин. Любовь Элианы к юному воину Парменону сурово осуждается. Только нашествие римских легионов задерживает суд и кару. Самнитяне отступают перед римлянами, лишь смелая Элиана вдохновляет воинов родного города своим бесстрашием, и они изгоняют захватчиков. Героиня с победой возвращается на триумфальной колеснице, доказав подвигом свое право на любовь.

Через 4 года после памятной премьеры по распоряжению Н. П. Шереметева Аргунов написал портрет Жемчуговой-Элианы, овеянный истинной поэтичностью.

С овального холста задумчиво и проникновенно смотрят чуть грустные глаза. Нежность золотисто-смуглого лица и легкого румянца оттенена голубовато-зеленым рыцарским шлемом с пышными страусовыми перьями и темно-оранжевым сердоликом на шишаке. Из-под шлема струятся на спину и ниспадают на грудь густые каштановые косы. Голубоватый плат, отороченный коричнево-золотистой каймой, украшенной алмазными «искрами», гармонирует с белизной девичьего платья перехваченного голубой лентой. Эта прекрасная своей одухотворенностью юная голова с необычным достоинством носит тяжелый шлем полководца. А большая грубая рукоять меча подчеркивает изящество героини,

напоминая о мужестве ее подвига на поле брани. Нежная гармония цветовых отношений, воздушная легкость теней придают портрету особый лиризм.

В портрете раскрыта общность героини оперы и исполнительницы. Они обе боролись за свое человеческое достоинство, за свою любовь и, несмотря на внешнюю хрупкость, проявили твердость и силу духа. В этом смысле, оставаясь театральным, портрет Жемчуговой-Элианы приобретает значение «человеческого документа», освещающего биографию актрисы. Только женщина такого духовного склада, находясь в положении полного бесправия, могла подняться к вершинам сценического творчества, и, преодолев сословные предрассудки, добиться уважения к себе как человеку, даже царей, принцев и вельмож. Лучшее тому свидетельство завещательное письмо Н. П. Шереметева своему сыну Дмитрию, рожденному от брака с Прасковьей Ивановной Ковалевой-Жемчуговой. «Долгое время — писал Шереметев, — наблюдал я свойства и качества ея; и нашел украшенный добродетелью разум, искренность, человеколюбие, постоянство, верность... Сии качества, пленили меня больше, нежели красота ея, ибо они сильнее всех внешних прелестей и чрезвычайно редки».

Во всеоружии европейской театральной культуры, она в 1797 году вновь выступила в роли Элианы, завершив триумфальными спектаклями в присутствии Павла I, а затем польского короля Станислава Понятовского, свою сценическую карьеру.

Аргунову не пришлось продолжать летопись сценических созданий Жемчуговой. Недолгим было и личное торжество актрисы, ставшей графиней Шереметевой. Художник запечатлел ее в этот короткий период в поясном портрете 1801–1802 годов в богатом наряде, горделивую, обаятельную с медальоном на груди.

Но уже в начале 1803 году Николаю Аргунову позировала болезненно осунувшаяся женщина с потухшим трагическим взором, в просторном халате с черно-красными полосами, не скрывающем фигуры, измененной беременностью.

Этот полный драматизма и сердечного сочувствия портрет стал как бы эпилогом необычной жизни гениальной актрисы Ковалевой-Жемчуговой, которая вошла в народную память песней, а в галерею театральных портретов нежной и смелой Элианой.

Брюллов в кругу актеров

Современник и друг Пушкина, один из величайших живописцев Карл Брюллов, с полным основанием мог отнести к себе строки из «Евгения Онегина» о театре: «Там, там под сению кулис, молодые дни мои неслись».

Любовь к театру и музыке была семейной традицией Брюлловых. Она поощрялась матерью художника, которая очень хотела, чтобы ее сыновья — Александр (будущий архитектор) и Карл — стали хорошими театральными декораторами. Ей казалось, что именно это сулит им в будущем счастливую обеспеченную жизнь.

Театром безоглядно увлекся их младший брат, Иван Брюллов. В воспоминаниях скульптора Николая Рамазанова приводится интересная подробность о том, что Иван Брюллов вместе со своим приятелем пейзажистом М. Лебедевым часто ходил на спектакли, зарисовывая сцены с участием Брянского, Каратыгина,

Сосницкого. Иван Брюллов остро схватывал позу актера, его эмоциональное состояние, жест. Впечатление зрителя и манера игры актера переданы в наброске, изображающем пританцовывающего Сосницкого в роли Бенифицианта, наряженного в темный длиннополый кафтан и парик с косичкой. Каратыгин нарисован в момент произнесения гневного монолога. Одетый в офицерский мундир, актер с подчеркнутой аффектацией укоряет провинившуюся жену, стоящую поодаль с молитвенно сложенными руками. Рамазанов пишет, что с появлением на сцене Большого театра оперы Д. Обера «Фенелла» («Немая из Портичи») И. Брюллов не пропускал ни одного представления: «Музыка, игра артистки Новицкой, исполнявшей главную роль, живописность групп и костюмов в опере так сильно подействовали на воображение молодого художника, что он едва не все сцены передал на бумаге».

Несомненно, что младший из братьев Брюлловых подражал Карлу, который также делал зарисовки во время спектаклей. Карл Брюллов был постоянным участником всех театральных представлений в Академии художеств. Товарищи считали его хорошим актером, надолго запомнили исполнение им роли писаря Грицко в водевиле «Казак стихотворец». Брюллов делал декорации к спектаклям, тщательно переписывал роли в тетрадку, входил во все детали постановки. Один из мемуаристов писал, что Карл Брюллов с удовольствием играл роль графа в фарсе и собирался готовить роль Короля Лира.

Театральная атмосфера дома, постановки ученического театра Академии вызвали у Карла интерес к петербургским актерам. Академию, где можно было осматривать художественные произведения, посещали сестры Екатерина и Нимфодора Семеновы, известный оперный певец, родоначальник актерской династии Василий Михайлович Самойлов, драматические актеры А. Яковлев и И. Сосницкий. Во время этих посещений, зачастую, между старшими учениками и актерами устанавливались знакомства и дружеские связи. Особенно близкие отношения сложились у Карла Брюллова с актерской четой Рамазановых, портреты которых он написал вскоре после окончания Академии. А. Н. Рамазанов преподавал в Академии танцы и обучал не только своему предмету, но и умению держаться в светском обществе, «ловко ходить и кланяться». Рецензия в «Отечественных записках» 1820 года, напечатанная одновременно с написанием портрета, дает представление об игре Рамазанова: «Он превосходит в ролях слуг <...> выдерживает с успехом комические полухарактеры. Живость, проворство, лукавство, перемена голоса, вникание в свойства представленного лица делают его отличным актером». Общение с Рамазановыми раскрыло перед молодым художником многие «секреты» сценического искусства.

Любовь к театру, зародившаяся в юности и укрепившаяся в годы академической учебы, получила новую пищу и импульсы во время пребывания художника в Италии.

На акварели современников Карла Брюллова архитектора Н. Ефимова и художника Г. Г. Гагарина изображено театральное представление, какие зачастую давались в Риме в особняке русского посланника князя Г. И. Гагарина. Но Карла Брюллова можно было видеть не только среди гостей — зрителей, как это изображено на акварели. В 1823 году в домашних спектаклях у Гагариных

он с успехом сыграл 2 роли — Простакова и Вральмана в комедии Фонвизина «Недоросль». «Выше всех оказался Брюллов», — вспоминал позже Г. Гагарин об этой постановке». Обязанности актера-любителя Карл сочетал с профессиональными занятиями, исполняя декорации и эскизы костюмов.

Своеобразным отзвуком театральных увлечений Брюллова, выражением его любви к зрелищам является портрет «Вольтижера» — мальчика-гимнаста из бродячей труппы, написанный в 1829 году. Изящная, ловкая фигурка мальчика, пляшущего с факелом в руке, привлекла внимание художника вдохновением, непосредственностью и подлинным артистизмом.

Связи Брюллова с театральным и музыкальным миром Италии особенно расширились благодаря его дружеским отношениям с Ю. Т. Самойловой. На вилле богатой, просвещенной и любезной аристократки собирались выдающиеся композиторы: Беллини, Россини, Доницетти, знаменитые певцы. У Самойловой воспитывались дочери композитора Джиованни Пачини. Весь круг музыкантов, бывших у Самойловой, вскоре стал известен и близок Брюллову. Нет сомнения, что опера Пачини «Последний день Помпеи» и ее постановка оказали влияние на замысел капитальнейшего произведения живописца, получившего тоже название, что и опера. Более того, в грандиозном многофигурном полотне проявился не только живописный гений и художественное мастерство Брюллова, но также живое чувство сцены, которое помогло ему преодолеть условную схематическую театрализацию, свойственную искусству классицизма. Не случайно он изобразил и себя участником воссозданного им катаклизма в роли художника-очевидца. Эта театральность «Последнего дня Помпеи» была подмечена Б. В. Асафьевым, который писал, что картина «похожа на оперный финал» и назвал ее «гениально отрежиссированной остро театральной постановкой».

В театральных привязанностях Брюллова первое место принадлежало опере. Егор Иванович Маковский рассказывал, что знаменитый живописец-современник «пение любил до восторженности». Особенно он отличал исполнение Малибран и Пасты, и подарил Маковскому издание оперы Беллини «Сомнамбула», в которой выступали обе певицы. Музыкальные впечатления Брюллова отразились в его отношении к цвету, которому он умел придавать оркестровую звучность. Это отметил В. В. Стасов в статье, посвященной М. И. Глинке, сравнив его инструментовку с палитрой Брюллова. Здесь сопоставление не просто эффектный литературный ход, а обоснованное раскрытие своеобразия стиля композитора, отличавшегося живописностью, и художника, в произведениях которого есть музыкальное начало.

Привязанность Брюллова к театру выразилась в 2-х портретах известных певиц, над которыми он работал в Италии в 1833–1834 годах. На первом художник начал писать во весь рост Джульетту Пасту, но не завершил работу. И вещь эта затерялась. На втором он изобразил певицу Фанни Персиани, создав прекрасный образец театрального портрета. Итальянская оперная актриса, обладательница колоратурного сопрано, представлена Брюлловым в роли Амины — главного действующего лица оперы В. Беллини «Сомнамбула». Премьера оперы состоялась в марте 1831 года в Миланском театре Каракано. Глинка, присутствовавший на первом спектакле, писал: «В конце карнавала наконец явилась всеми ожидаемая

"Сомнамбула" Беллини. Несмотря на то, что она появилась поздно, невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект». Брюллов не мог пройти мимо стяжавшего известность романтического произведения, знакомого ему композитора. Свое музыкальное впечатление он выразил как живописец, запечатлев услышанную им исполнительницу заглавной роли.

Тема оперы почерпнута из французского водевиля Э. Скриба и Ж. Делавиня «Невеста-лунатик». Сюжет оперы весьма наивен. Сироту Амину обвинили в неверности. Ревнивый жених отказался от нее. Но все разрешается к общему благополучию. Из уст заснувшей Амины, когда она в состоянии лунатизма вышла из дома, жених узнает о ее невинности и надевает на палец спящей девушки обручальное кольцо.

В портрете Персиани-Амины Брюллов сохранил все, что могло выявить театральное содержание портрета, сценическую одежду и подробности декорационного оформления. Певица показана в костюме и гриме. Как и следует лирической героине, она стоит у старой мельницы в скромной позе с букетиком полевых цветов в руке. На ней праздничный наряд. Платье, ленты, передник, шляпа, написанные в свободной живописной манере, переливаются желтыми и зелеными тонами. Солнечные блики оттеняют миловидность молодого лица, оживленного мечтательной улыбкой. Переживания Амины выражены художником в задумчивой позе, в грустном взгляде блестящих глаз. Но при всем этом в декоративности общего решения сохраняется праздничность большого оперного спектакля.

В декабре 1835 года кончилась 13-летняя разлука с родиной. Вернувшегося из заграницы европейски прославленного мастера с почетом и радушием встретила Москва. Карл Брюллов в первый же вечер отправился в Малый театр. Никто не ожидал его, и он незамеченным прошел в зал. Здесь его увидел художник Каракалпаков и тотчас поспешил доложить директору театров Брюллова, как почетного посетителя, пригласили за кулисы, а затем предложили место в ложе, где он оставался до конца спектакля. В Москве Брюллов познакомился с актером М. С. Щепкиным. Между ними установились теплые отношения. Свое уважение к живописцу великий русский актер публично выразил несколько раз, выступив на торжественных приемах, устроенных в честь Брюллова. В древней русской столице состоялось знакомство Брюллова с Пушкиным, быстро вылившееся в горячую дружбу.

Здесь же Брюллов встретился и с кумиром своей театральной юности Екатериной Семеновной Семеновой — выдающейся трагической актрисой, воспетой гениальным поэтом в «Евгении Онегине» и прозорливо оцененной им в статье «Мои замечания об русском театре». Когда Семенова, выйдя замуж за князя Гагарина, покинула сцену и уехала из Петербурга в Москву, огорченный Пушкин написал взволнованное стихотворение.

Ужель умолк волшебный глас
Семеновой, сей чудной музы?
Ужель, навек оставя нас,
Она расторгла с Фебом узы
И славы русской луч угас?
Не верю! вновь она восстанет,
Ей вновь готова дань сердец

Пред нами долго не увянет
Ее торжественный венец.

Так по совпадению обстоятельств в Москве одновременно оказались Пушкин, Брюллов и Семенова. В это время ей было 50 лет. Брюллов увидел не «малую Семенову» своей и пушкинской юности, но великую трагическую актрису, душа которой сумела ощутить и выразить любовь и страдания Антигоны и Ксении, Клитемнестры и Поликсены и многих других женщин необычной судьбы. Вместе с тем Брюллов уловил в облике Семеновой огромное достоинство, с каким дочь крепостной крестьянки, актриса, считавшаяся человеком второго сорта, несет аристократический сан княгини. Об этих мыслях Брюллова не сказано ни в мемуарах современников, ни в письмах художника, но они ясно читаются при взгляде на портрет Семеновой, написанный в 1836 году. В нем нет драматических контрастов как в портретах этого времени: писателя Погорельского (А. Перовского), литераторов братьев Н. и П. Кукольников. Портрет Семеновой, написанный на полуовальном холсте, подчинен строгой уравновешенной композиции, создающей ощущение покоя. Художник пристрастен к своей модели. Он придал ей моложавый облик, мягкой моделировкой оттенив скульптурность плеч и рук. Открытое платье из белого сверкающего шелка, отороченная горностаем княжеская мантия, богатый головной убор, все аксессуары парадного портрета напоминают о высоком положении Семеновой «в свете». И только маленькая книжечка, в каких тогда печатались стихи и пьесы, возвращает наши мысли к духовному величию выдающейся актрисы.

Приехав из Москвы в Петербург, Брюллов широко раскрыл двери своей мастерской писателям, музыкантам, литераторам, актерам. Самые знаменитые и талантливые русские артисты поддерживали с ним знакомство.

Брюллова можно было увидеть в гостиной А. Е. Асенковой, встретить за беседой с братьями Каратыгиными или оперными певцами супругами Петровыми. С Василием Васильевичем Самойловым, неподражаемым мастером сценической трансформации и одаренным художником, Брюллова связывала большая дружба. Свидетельство этого — портрет Самойлова и его первой жены балерины Софьи Ивановны Самойловой (Дранше), в котором есть попытка внести элемент театральности.

Однако портреты актерской четы Рамазановых, Семеновой и Самойловых не выходят за рамки обычных для Брюллова парадных и камерных портретов и не могут быть названы театральными. Только портрет, начатый в 1841 году, показывает актрису в момент творчества. Это один из брюлловских шедевров, запечатлевших Анну Яковлевну Воробьеву-Петрову, солистку петербургского оперного театра. Певица обладала голосом редчайшего диапазона и красоты. «Голос Воробьевой, — писал В. В. Стасов, — был один из самых необычных изумительных контральто в целой Европе: объем, красота, сила, мягкость, — все в нем поражало слушателя и действовало на него с неотразимым обаянием». Ученица М. И. Глинки, который восхищался ее необыкновенной талантливостью и музыкальной памятью, Воробьева покоряла слушателей волнующей окраской голоса, эмоциональностью и правдивостью сценической игры. На премьере оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») 2 ноября 1836 года 20-летняя певица ис-

полнила партию Вани, а ее будущий муж О. Петров — заглавную партию. Последующие годы принесли ей широкое признание и успех. Она воплотила образы Ратмира в «Руслане и Людмиле» Глинки, Ромео в опере «Монтекки и Капулетти» Беллини, Арзаче в «Семирамиде» Россини. Различные по характеру, они требовали мастерства перевоплощения, так как это были роли юношей, музыкальная партия которых писалась в расчете на женский голос — контральто. Этот ласкающий голос словно растворен в лиловато-коричневом, матово-серебристом колорите портрета певицы. Главным для художника было преображенное пенем лицо. Оно пластично промоделировано, выделяясь на сером фоне. Слегка побледневшее от внутреннего волнения, обрамленное темно-каштановыми волосами, оно приковывает взгляд выражением сценического вдохновения. Чуткий взор певицы устремлен вдаль, рот полуоткрыт. Она вся в мире звуков, в кругу образов, рожденных музыкой.

Портрет подсказывает, что перед ним не позирующая певица, а правдиво запечатленное мгновение сценического творчества. Об этом говорит открытое концертное вечернее лилово-коричневое платье и ноты в руках. В композиции портрета Брюллов использовал нотные листки для того, чтобы добиться впечатления звучания голоса. Кажется, что белые листы дрожат от вибрации сочного округлого звука, только что слетевшего с губ. Весь облик певицы отмечен печатью хрупкости. Возможно, что пронизательный взгляд художника подметил начало болезни, вызванной огромной нагрузкой и приведшей через несколько лет великую певицу к потере голоса. Благородная сдержанность цветовой гаммы сообщает портрету песенную задушевность и поэтическую недосказанность. Она еще более усиливается незавершенностью портрета. Кажется, что Брюллов, выразив волновавшее его впечатление, отбросил кисти, чтобы не засушить живого трепета, не затемнить случайной деталью музыкального звучания. Образ Воробьевой-Петровой, которая, по словам современника, была «сама страсть, сама огонь», будоражил творческую фантазию Брюллова, который, как видно из 5 карандашных набросков, хранящихся в Третьяковской галерее, хотел написать большое полотно, представив певицу, аккомпанирующей себе на арфе. Воспоминания ученика Брюллова А. Мокрицкого, относящиеся к 1834 году, живо воспроизводят содержание беседы, в которой художник рассказывал о своем замысле. «Однажды зашел я [вспоминал Мокрицкий] к нему в часу седьмом утра и нашел его в постели с бумагой и карандашом в руках. "Что вы делаете, Карл Павлович?". "Черчу портрет певицы Воробьевой — смотрите", — сказал он. Смотрю на чертеж и вижу какую-то музу или что-то подобное с арфою в руке. "Вчера, — продолжал он, — я был в гостях; там было много дам. Но вот неожиданно в гостиную вошла Воробьева. В этот вечер лицо ее сияло каким-то вдохновением. Попросили ее спеть, и она была так любезна и так в голосе, что почти весь вечер не отходила от фортепиано. Глинка ей аккомпанировал и она пела дивно. Слушая ее, я был в восторге; но когда она пропела арию Ромео из "Монтекки и Капулетти" я не мог удержаться от слез и дал слово написать с нее портрет: я представлю Друиду, играющую на семиструнной арфе..."» Намерение Брюллова написать театральный портрет Воробьевой в роли Адальджизы, молодой жрицы храма друидов в «Норме» (опера композитора Беллини) не было осу-

ществлено, но неоконченный портрет Русского музея дышит «восторгом», который всегда испытывал художник, слушая гениальную певицу.

В 1843 году в Петербурге открылся сезон постоянной итальянской оперной труппы. Это значительное событие в музыкальной жизни Петербурга привлекло внимание Брюллова. Тонкий ценитель пения, он безошибочно выделил из блестящего состава исполнителей Полину Виардо и сделал ее акварельный портрет. Со спектаклями итальянской оперы связано появление 2-х театральных рисунков Брюллова, исполненных им в 1849 году перед отъездом для лечения за границу, где он умер через 3 года. Во время спектакля художник сделал карандашный портрет певицы Де Мерик. Она исполняла партию пажа в опере Мейербера «Гугеноты», из-за цензурного запрета шедшей под названием «Гвельфы и Гиббелины», примечательное достоинство рисунка — его непосредственность. Видно как Брюллов быстрыми линиями, словно торопясь, очертил фигуру пажа, но и в этом мгновенном наброске сумел выразить настроение задумчивости и молитвенного обращения к небу. Другой театральный рисунок Брюллова дошел до нас воспроизведенным в гравюре. Он посвящен опере А. Ф. Львова «Бьянка и Гуальтьерро». По сохранившемуся оттиску видно, что Брюллов тщательно проработал свой рисунок, изобразив 3-х действующих лиц, все детали пышных костюмов и декорационное оформление. Композитор Львов, пользовавшийся покровительством императорского двора, написал оперу с текстом на итальянском языке, которая была по «высочайшему» распоряжению поставлена в Большом петербургском театре итальянской оперной труппой. Для участия в опере были привлечены Виардо (Бьянка), Рубини (наследник престола Сигизмунд) и Тамбурини (император).

Композиция рисунка показывает, что действие происходит на сцене. Об этом говорят свисающие складки занавеса, декорации, расположенными кулисами одна за другой для создания иллюзии глубины. На первом плане галерея средневекового замка — сквозь аркаду открывается вид на окрестности и сторожевые башни. Здесь разыгрывается драматическая сцена. Наследник престола Сигизмунд и его возлюбленная Бьянка стоят на коленях перед распятием, молитвенно сложив руки. За ними грозная фигура императора с укоряюще протянутой рукой. Надпись поясняет, что эта мизансцена дуэта «Ах, моя жестокая судьба». Тут же приводятся нотные строчки со словами Сигизмунда и Бьянки на итальянском языке. Расположение фигур, патетические жесты исполнителей все это воспроизведено Брюлловым с истинным пониманием постоянного посетителя оперных спектаклей, изучившего манеру каждого исполнителя. Рисунок Брюллова, сохраненный в гравюре, был первым многофигурным театральным портретом, запечатлевшим исполнителей на сцене в момент сценического действия в костюмах, в окружении декораций. Этим рисунком Брюллов простился с театральным Петербургом, который подарил ему немало радостных часов и вдохновил на создание прекрасных произведений.

Театральный портрет у передвижников

Крупнейшие мастера русского портрета Крамской, Репин, Ярошенко посвятили сравнительно мало полотен актерам и почти не оставили театральных портретов. Это не означает, что они пренебрегали театром. Наоборот, они ви-

дели в нем великую просветительную силу, считали его кафедрой «с которой можно много сказать миру добра». Передвижники разделяли мысли драматурга Островского, что «национальный театр есть признак зрелости нации, так же как и академии, университеты, музеи». Однако государственная монополия на театры, подчиненность их царскому двору задерживали развитие сценического реализма. Пьесы Островского, Салтыкова-Щедрина, Писемского, Сухово-Кобылина с огромными трудностями проникали на сцену, а выдающимся актерам, среди которых были такие первостепенные таланты как П. Садовский и А. Мартынов, приходилось играть в незначительных пьесах. Отсутствие социальной направленности, засоренность столичного и провинциального репертуара развлекательными постановками, уводившими от жгучих вопросов жизни пореформенной России, вызывало критическое отношение к театру со стороны прогрессивной общественности. Художники-передвижники, смело вскрывавшие социальные язвы, не могли встать на путь салонных живописцев, которые видели в театре только развлечение и писали портреты актеров, чей моральный облик был весьма сомнителен. Такие произведения Некрасов высмеял в сатирическом стихотворении «Портреты».

В иной актрисе нет приметы
Ума, таланта и души,
Но пишут все с нее портреты
За то, что глазки хороши,
Актер на сцене форсирует,
А в частной жизни с ним сойдись —
Облобызает и надует,
А ты ему же подивись!
Вот он: портрет его так важен!
Вообразить не станет сил,
Что и душою он продажен
Да и способностями хил!

Только в конце 70-х и 80-х годов, когда усилиями передовых режиссеров и актеров демократические тенденции начали завоевывать более прочное место и зрители увидели на сцене образы, выхваченные из русской жизни со всей остротой бытовых и социальных характеристик, когда в трактовке классиков зазвучал романтический революционный пафос, передвижники откликнулись портретами актеров и создали ряд театральных портретов.

В 1878 году Крамской, изображая певицу Елизавету Андреевну Лавровскую, решал задачу парадного театрального портрета. У художника была благодатная модель — талантливая исполнительница партий в операх Глинки, голос, игра и мастерство которой отмечались статьями композиторов Серова и Чайковского. Он много работал над портретом, но увлекся деталями театральной обстановки. Торжественно украшенная эстрада, певица в белом концертном сверкающем шелковом платье, бюст Глинки, в чью честь проводился концерт, венки с переливающимися муаровыми лентами отвлекли внимание от главного — раскрытия творчества певицы, ее эмоционального перевоплощения в музыку.

Гораздо большей удачей явился портрет одареннейшего драматического актера и режиссера Малого театра Александра Павловича Ленского в роли Петруччио. Герой комедии Шекспира «Укрощение строптивой» был одним из его любимых сценических образов. Ленский исполнял его в пору своей актерской молодости и не расставался с ним шестнадцать лет. Во время петербургских гастролей 18 апреля 1882 года Ленский также играл Петруччио. Вскоре он стоял перед мольбертом Крамского в костюме и гриме шекспировского персонажа.

Небольшой формат холста концентрирует внимание на лице, рельефно выступающем на нейтральном фоне. Художник внимательно прослеживает его структуру, моделируя крупные, благородные формы. В портрете выявлено сосредоточенное спокойное состояние. Тщательно написан бархатный костюм, золотая нагрудная цепь, рукоять кинжала, перчатка. Это передает ощущение исторического стиля роли, которому Ленский придавал немалое значение. Петруччио театральный портрет, но в нем на первый план выступает документальная точность, приглушая выражение чувства, прежде всего отличающая сценический образ.

По сравнению с Крамским театральные портреты Репина более близки эмоциональной природе театра. Между 1878 и 1915 годами художник исполнил около 30 портретов актеров. Среди них немало крупных имен русской сцены — М. Ф. Андреева, В. В. Самойлова М. Г. Савина, П. М. Свободин, М. И. Писарев, певицы А. Н. Молас, М. Н. Климентова-Муромцева. У актерских портретов Репина нет никакой принципиальной разницы с изображениями других деятелей искусства. Художник верен себе, раскрывая психологию человека, его индивидуальный характер. Но только в нескольких портретах актеров в жизни Репину удалось в определенной мере показать связь между личностью и сценическим образом. Лучший в этом смысле акварельный портрет Марии Гавриловны Савиной. В 1893 году актриса позировала в обычной обстановке, отдыхая после спектакля. Художник дает почувствовать, что красивые вещи, окружающие Савину, диван, на котором она удобно устроилась, привычны для нее в той же степени, как декорации спектакля. В том, как актриса небрежно и элегантно полужелит, как смотрит на художника, легко узнаются воплощенные ею персонажи. В ее позе и жесте все естественно и вместе с тем сценично. Савина репинского портрета именно та женщина, которая, по словам Давыдова, «умела быть обворожительной в гостинной, умной и ядовитой за письменным столом, сосредоточенной и вдумчивой за книгой, остроумной и наблюдательной в беседе, энергичной и настойчивой в делах, очень работоспособной и зоркой».

Репин был хорошо знаком с актером Александринского театра Василием Васильевичем Самойловым. Он писал не только знаменитого представителя актерской династии, но и его сына П. В. Самойлова, также актера-александринца. В Самойлове-старшем художника привлекало редчайшее мастерство внешней трансформации, отточенный рисунок роли. Образы далеких эпох и реальные исторические деятели, воссозданные Самойловым на сцене, импонировали Репину своей достоверностью. Не удивительно, что художника не однажды можно было встретить на спектаклях с участием Самойлова. Не пропустил он и постановку трагедии любимого им Шекспира «Король Лир», где Самойлов исполнял главную роль, ставшую этапной в сценической биографии актера. Самойлов в своей трак-

товке выразил не крушение королевского величия, а страдания человека. Впервые выступив в роли Лира в 1858 году, актер постоянно совершенствовал и углублял образ, освобождаясь от натуралистических моментов. В 1868 году, когда трагедия была возобновлена в новой постановке, Самойлов сыграл Лира с гораздо большей психологической глубиной, отказавшись от прежних «эффектов». Самойлов-Лир надолго запомнился Репину и когда в 1884 году артист выступал, прощаясь с Александринской сценой, художник преподнес ему акварельный портрет с авторской надписью «В. В. Самойлову. И. Репин 5.X.84. Король! Король от головы до ног».

Художник точно воссоздал одну из мизансцен спектакля. На зеленом лугу — одинокая фигура покинутого всеми Лира. Ярким пятном горит красная королевская мантия, подбитая горностаем. Она поразительно контрастна венку из полевых цветов и трав, одетому вместо короны на седую голову обезумевшего изгнанника. Репин уловил характерный для Самойлова проклинающий жест поднятой руки, который можно проследить на автопортретах актера в ролях (Самойлов сам был профессиональным художником). В портрете Самойлова-Лира дана не только правдивая фиксация сценического облика, в нем ясно выражено эмоциональное состояние персонажа, выразительно показаны глаза, страдающие, слепо устремленные в пространство.

Другой театральный портрет Репина связан также с актером Александринского театра Григорием Григорьевичем Ге, племянником известного художника. Григорий Ге был исполнителем главных ролей в трагедиях Шекспира, Шиллера, А. К. Толстого, плодовитым автором пьес, с успехом шедших на сцене. Ге часто бывал у Репина. Он позировал ему в Пенатах для картины «Пушкин на берегу Невы». Выразительное, нервное лицо актера влекло Репина, и он сделал несколько портретов карандашом, пастелью и маслом.

Художник изобразил Ге в роли Мефистофеля. На открытом холсте, широкими мазками написана голова в красном капюшоне и верхняя часть плаща, закрывающая плечи. Репин подчеркивает в смуглом сухощавом лице угловатость, создавая впечатление ожившей мумии с красными чувственными губами. С большой живописной силой передано выражение запавших глаз — колючих, буравящих, горящих. Рыжие волосы острым клинком вылезавшие из-под капюшона усиливают ощущение обжигающей язвительности, которой веет от всего облика Мефистофеля.

Портреты Ге в жизни и в роли Мефистофеля показывают, что Репин правильно чувствовал суть театрального портрета, показывая перевоплощение актера в образе, не только как внешний, но и как внутренний, эмоциональный процесс. Но все театральные портреты Репина меркнут перед его работами, запечатлевшими гениальную трагическую актрису Пелагею Антипьевну Стрепетову.

Творчество Стрепетовой, в котором отразилась безмерная трагедия русской женщины, ее горькая тяжкая доля, было родственно Репину. Стрепетова словно вывела на подмостки русской сцены крестьянок, затерявшихся в толпе его «крестного хода», женщин провожающих его новобранца, или ждущих, ушедших на заработки бурлаков. Репин также как Стасов преклонялся перед Стрепетовой, ставя ее выше Ермоловой, называя своей «страстью». Единомыслие художника и актри-

сы слилось в цикле театральных портретов, пронизанных горячей увлеченностью игрой актрисы, яркостью непосредственного впечатления.

Этот цикл был создан за очень короткое время в 1878 году, когда Репин приехал в Москву и здесь увидел спектакли с участием Стрепетовой. На одном листе быстрыми карандашными штрихами дано 7 изображений актрисы в 4-х ролях. При этом 3 персонажа показаны по 2 раза, передавая в каждом варианте новое психологическое и эмоциональное состояние. Известный исследователь русской графики А. Сидоров отметил, что таких листов «было очень мало в русском искусстве вообще». Действительно, сочетание на одном листе нескольких портретов позволяет одновременно увидеть перевоплощение в разные образы и вместе с тем ощутить их связь между собой.

Стрепетова-Тизба героиня пьесы В. Гюго «Анджело тиран Падуанский» зарисована в эпизоде, когда распаленная ревностью она уличает свою соперницу. В первом наброске Тизба гневна и сурова, во втором от всего облика ее веет пламенем мщениия — корпус откинут назад, в каждой черте лица чувствуется напряжение, ноздри страстно раздуваются. 2 наброска отмечены надписью «Груня». Это репинское изменение имени Груши, роль которой Стрепетова исполняла в пьесе Островского «Не так живи как хочется». Художник показал Стрепетову-Грушу в одной и той же позе, но чуть измененный поворот головы и улыбки, переходящей от сдержанного лукавства к веселью, передают тончайшие градации смены психологического состояния актрисы. Изменение настроения отражено в рисунках, запечатлевших Стрепетову в роли Верочки — персонажа сентиментальной драмы Боборыкина «Ребенок». Верочка подбоченилась, выставив острые угловатые локти, в ее облике есть что-то дерзкое, но на другом рисунке она изображена полулежащей и во всей ее худенькой скорченной фигурке выражено стремление затаиться от горестей жизни. Одной зарисовкой отражено исполнение Стрепетовой роли Катерины в «Грозе» Островского. В ее позе со сложенными на груди руками есть общее с Грушей, но на лице горькая улыбка, а глаза печально сужены.

4 роли Стрепетовой, увиденные и запечатленные Репиным, — женщины разных характеров, но всех их роднит страстность, неодолимый темперамент, открытость душевных движений. Репин показал в портрете, что героини Стрепетовой не только страдают, но и обличают. Virtuозное мастерство позволило художнику придать небольшим рисункам, заносившимся в альбом во время спектаклей, значение психологических театральных портретов, сохраняющих живой отблеск вдохновенных минут творчества Стрепетовой. В 1881 году художник повторил рисунки акварелью на муаровой ленте венка, поднесенного актрисе. Этот год был отмечен созданием портрета Стрепетовой в роли Лизаветы в пьесе А. Ф. Писемского «Горькая судьбина».

Образ Лизаветы актриса пронесла через всю жизнь, он был жемчужиной ее творчества, своеобразным манифестом сценического искусства, обращенного к народному сердцу. «Не публика, — писала одна из зрительниц, видевшая Стрепетову-Лизавету, — а только какая-то коллективная русская душа, прервав все препоны, стонала, вопила, зывала и тянулась к чему-то давно забытому по-своему родному, что воскрешала в ней эта русская артистка». Репин был не раз среди зри-

телей, потрясенных исполнением Стрепетовой. Как немногие он понимал всю глубину и правду сценического создания актрисы, которая сумела показать душевную красоту русской женщины, «простой бабы», способной на безоглядную любовь, на подвиг самоотречения и самопожертвования. Чуткий художник своего времени не мог не откликнуться на появление сценического образа, ставшего одним из знамений времени. Он решил написать Стрепетову в роли Лизаветы.

В апреле 1881 года Стрепетова уже позировала художнику. На сеансах присутствовал ее муж актер М. И. Писарев. Перерывы в работе превращались в дружеские беседы, во время которых обсуждались последние новости художественной жизни. Летом сеансы прервались, но 2 письма Репина к Стрепетовой, посланные из Хотькова, где отдыхал художник, показывают, что образ ее постоянно витал перед мысленным взором Репина.

4 июля 1881 года он писал: «Все чаще и чаще вспоминаем мы о Вас, дорогая Поля Антипьевна! Слышали ли Вы там в Вашем знакомом Крыму, как вчера мы здесь над высоким обрывом, под соснами, провозглашали тост за Ваше здоровье?... Я на одну минуту вообразил Вас среди нашего общества... Как бы Вы оживили нас! Мне ясно слышится тембр Вашего голоса: звонкий, чистый, чарующий, ясность, выразительность произношения и эта глубокая впечатлительность сильного чувства, так западающая в душу». Репин сообщает Стрепетовой, что интересуется всеми сведениями о ней и мечтает о встрече осенью. В начале августа того же года Репин, отвечая Стрепетовой пишет: «там и Вы, Пелагея Антипьевна, приедете, и я буду продолжать Ваш портрет». Заинтересованностью друга Репин старается развеять ее пессимистические настроения. Осенью сеансы возобновились. В октябре 1881 года портрет Стрепетовой-Лизаветы был закончен, а в декабре она дебютировала в этой роли на сцене Александринского театра в Петербурге.

Для портрета была избрана сцена допроса Лизаветы. Актриса позировала не только в костюме и гриме, но с полным перевоплощением в образ. Обессиленная с помраченным сознанием Лизавета почти без чувств непривычно приткнулась в кресле. Темно красный бархат обшивки кресла, синее платье и белый платочек усиливают меловую бледность лица, в котором нет ни кровинки. Тревожные тени на щеках, темные провалившиеся глазницы, придают лицу мертвенную заостренность, говорят о беспредельности горя и отчаяния. Сочетание белого, синего и темно-красного, чем-то напоминающее колорит «Воскрешение дочери Иаира», передает ощущение трагического потрясения, вызванного в Лизавете тем, что вернувшийся муж убил ее «незаконного» сына. Создав портрет Стрепетовой-Лизаветы, Репин еще более раскрыл социальное значение творчества актрисы и ее сценического образа. Театральный портрет обрел политическое звучание, стал обличением несправедливости существующего строя. Он свидетельствует о гражданском мужестве актрисы и художника.

Ровно через год после Стрепетовой-Лизаветы в Петербурге появилось еще одно репинское изображение актрисы, созданное в едином порыве, словно страстное лирическое стихотворение. В этом живописном шедевре сконцентрирован опыт творца портретов Пирогова, Писемского и Мусоргского. Быстрыми неотразимыми ударами кисти нанесен вибрирующий фон: сложные

красновато-зеленые и коричневатозеленые теплые и холодные тона. Они создают острый динамический контраст, которому подчинен весь цветовой строй портрета. На беспокойном фоне выступает трепетное, взволнованное лицо. Трагический надлом бровей, прямые разметанные темно-каштановые волосы, полуоткрытые губы, с которых, кажется, сорвался легкий стон, — все говорит о каком-то исключительно глубоком душевном потрясении. Оно читается в каждой черте лица, в нервно раздувшихся ноздрях, во взгляде, наполненном мукой. Произведение Репиным названо «Актриса Пелагея Антипьевна Стрепетова». Но оно до сих пор остается загадочным. На лице актрисы нет грима, на ней обычный костюм, но растрепанные, неприбранные волосы и необычная экспансивность выражения показывают, что Стрепетова позировала в образе. В таком психологическом состоянии могла быть Катерина в «Грозе» в последние трагические минуты. На некоторых photographиях Стрепетовой в этой роли она очень схожа с портретом. Вполне обосновано и другое предположение, что стрепетовский портрет был использован Репиным как подготовительный этюд для картины «Революционерка в тюрьме». Совершенно ясно одно, что художник запечатлел не Стрепетову в жизни, а перевоплощение в образ, идущий от драматического произведения или от сюжета, рассказанного художником. Репин очень ценил портрет Стрепетовой и в ответ на предложение Третьякова продать его писал: «... он останется у меня еще долго и, может быть, очень долгое время. Не в том дело, что он мне понадобится, а он бывает нужном мне очень часто. Может быть, он поступит в Вашу галерею, когда меня уже не будет в живых». Дорогой для сердца художника, знакомый теперь тысячам людей портрет Стрепетовой, после революции обрел свое место в национальной галерее. Там же находится еще один портрет актрисы кисти Н. А. Ярошенко.

Ярошенко написал Стрепетову через 2 года после Репина в 1884 году. Актрисе в это время было 34 года. Жизнь не баловала ее, и это отложило свой жестокий отпечаток. Противники называли ее «горбатой». Но у Ярошенко Стрепетова и возрастом, и всем своим видом похожа на молодую курсистку. В ней нет ничего напоминающего о театральной профессии. Спокойное лицо, внимательные глаза, гладкая прическа. Строгое темное платье с белым кружевным воротником и манжетами. Темный платок, накинутый на плечи. Такую женщину можно было встретить на сходке студентов, в революционном кружке, но не среди актрис. Не случайно некоторые утверждали, что Стрепетова на портрете Ярошенко не похожа на себя. Отрицать этого нельзя. Стрепетова позировала художнику не в обычном, повседневном виде, а в определенном образе — курсистки-революционерки. Художник во всем ее облике акцентировал молодость, хрупкость, сочетающуюся с выражением твердой решимости. Тонкое, нервное лицо Стрепетовой ее глубокие глаза светятся какой-то одной неотступной думой. Она погружена в нее всем своим существом. Сомкнуты пальцы, устремлен в пространство напряженный взгляд, сжаты губы. В этой сосредоточенности Ярошенко открывает подспудную взрывную силу. Гневный заряд портрета Стрепетовой почувствовал реакционный литератор А. С. Суворин. Всячески стараясь принизить значение портрета, он заявлял Крамскому, что у Ярошенко похожести «меньше чем тенденции, меньше художественного реализма, чем предвзятой идеи».

Крамской ответил Суворину подробным письмом, являющимся лучшим идейно-художественным анализом портрета. Он приравнивал произведение Ярошенко к литературным портретам Достоевского, утверждая, что для грядущих поколений оно будет иметь непреходящее значение. Крамской писал: «Когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого. Ему не будет возможности и знать, верно ли это и так ли ее знали живой, но всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека, и зритель будущего скажет: и как все это искусно приведено к одному знаменателю, и как это мастерски написано, несмотря на детали, могущество общего характера выступает более всего. Вы думаете, что Ярошенко не мог написать иначе. Мог бы, если бы захотел, но в том-то и дело, что он не сможет захотеть».

Кисти Репина и Ярошенко увековечили актрису Стрепетову. По-разному они увидели ее черты, но их портреты в равной степени стали явлением общественной жизни, неотъемлемой частью духовного развития народа, и в каждом портрете Стрепетовой звучит голос любви к актрисе, которая вынесла «стон народный» на сценические подмостки.

Величие актера

Валентин Александрович Серов был от природы наделен не только даром художника, но обладал несомненным талантом актера. Люди, близко знавшие его, приводят в своих воспоминаниях множество случаев неподражаемого серовского перевоплощения. В одно мгновение, перекинув через плечо чью-то шаль и чуть надвинув котелок, он мог превратиться в испанского гранда или несколькими движениями представить любителя-конькобежца, или сидящего в ожидании седоков кучера-лихача. Актерское чутье в Серове, его органическое ощущение театра в буквальном смысле слова жили в крови художника. Его отец, Александр Николаевич — выдающийся оперный композитор, мать — Валентина Семеновна — пианистка и композитор, были постоянно связаны с театром, дружили со многими деятелями драматической и музыкальной сцены. Отрочество Валентина Серова прошло под гостеприимным кровом семьи Мамонтовых, столь много сделавших для развития русского искусства и оперного театра. Серов — неперенный участник мамонтовских домашних спектаклей. Вместе с другими художниками — Васнецовым, Поленовым, Коровиным, он увлекался организованной С. И. Мамонтовым «Московской частной оперой».

В подмосковном имении Мамонтовых Абрамцево юноша Серов делал свои первые портреты; в оперном театре Мамонтова с 1885 по 1895 год он выполнял портреты актеров — мастеров итальянского бельканто, выступавших в Москве: Антонио Д'Андрате, Марии Ван-Занд, Анджело Мазини, Франческо Таманьо. Эти портреты отмечают его творческое возмужание так же, как «Девушка освещенная солнцем». Более того, «Таманьо» — один из самых удачных портретов Серова, ознаменовал творческую зрелость художника, который включил портрет в список своих самых значительных работ.

Многолетнее общение с мамонтовским театром, непосредственное знакомство со сценическим искусством, со всем сложнейшим механизмом подго-

товки спектакля, пристальное изучение актеров наложило отпечаток на образное мышление художника, сказалось на всем его дальнейшем творчестве.

В оперном театре Мамонтова Серов встретил Шаляпина. Здесь началась их дружба, в которой певец и художник черпали жизненные и творческие стимулы. С первым сценическим триумфом Шаляпина в опере «Псковитянка» Римского-Корсакова, поставленной в декабре 1896 года, где он создал образ Грозного, связан первый театральный портрет Серова. Чтобы запечатлеть шаляпинского Грозного художник обратился к офорту. Тончайшие линии в различных переплетениях позволили Серову передать морщинистость старческой кожи, глубокие складки на лбу и переносице, спутанные волосы, обрамляющие суровое, настороженное лицо. Каждая линия серовского офорта выявляет в лице Грозного нечто очень характерное — зоркие, подозрительные глаза, острый хищный нос, волевое очертание скул. 3 листа фиксируют работу Серова над портретным офортом Шаляпина в роли Грозного: последнее состояние датировано 16 апреля 1897 года. В нем художник добился нужной игры светотени, выражающей тревожное смятение духа беспощадного властителя Руси.

Сценический образ ассирийского владыки Олоферна, главного персонажа оперы «Юдифь», написанной отцом художника, также воплощенный Шаляпиным, был особенно дорог Серову. Он помогал актеру готовить роль еще в Мамонтовском театре, раскрыл ему во многом сущность этого необузданного деспота, подсказал мысль сыграть Олоферна «ожившим барельефом», дал ему эскизы костюма, сделал грим лица и рук. В 1907 году, когда «Юдифь» с декорациями Серова поставили в Мариинском театре, он вновь сделал эскизы одеяния Олоферна. Но это были стилизованные портреты Шаляпина в роли, каждый жест которого художник прекрасно помнил. В каменной тяжести фигуры, в барельефности чеканных жестов, подчеркнутых контуром, явственно ощущается сценический образ, «отлитый» Шаляпиным.

Серов интересовало не только творчество Шаляпина. Его привлекала незаурядная обаятельная личность, и художник много раз брался за карандаш или кисть. Так возникло более 20 портретов. В 1904–1905 годах Серов создает серию шаляпинских портретов и мгновенных набросков, внимательно и любовно рисуя быстро меняющееся лицо, мощную фигуру, размашистые или плавные жесты. Порой в этих набросках сквозит дружеская, чуть ироническая улыбка, но с каждого листа встает необыкновенно щедро одаренный природой человек — Федор Иванович Шаляпин.

Венец шаляпинского цикла Серова — портрет артиста во весь рост, исполненный в 1905 году. Прежние портреты и наброски Шаляпина создавались художником по собственному желанию, зачастую, в дружеской беседе. Они предназначались для себя или дарились на память артисту. Большой портрет Шаляпина был заказан Московским Литературно-художественным кружком, объединявшим видных деятелей культуры и науки. Личные симпатии Серова удачно совпали с желанием членов кружка, и в русском искусстве появилось еще одно произведение, обновившее портретный жанр.

Серов создавал портрет Шаляпина — человека-творца, вышедшего из народных недр — как антитезу парадным заказным портретам представителей

родовой и денежной знати. Уже самым размахом холста художник показывал, что это портрет парадный, предназначенный для больших помещений, для всеобщего осмотра. В отличие от портретов князей Юсуповых, Боткиных здесь полностью отсутствует бытовой фон и какие-либо дополняющие детали. Они были не нужны для Шаляпина, задуманного как апофеоз человеческой личности, значительной только в силу своей одаренности и огромного творческого труда. Выявлению этого замысла, перекликающегося с горьковским «Человеком», подчинена композиция и изобразительный язык портрета. Серов применил уголь и мел, уже самым выбором средств работы отказываясь от дополнительных эффектов, который дает игра красок. В чистое поле холста, оттененного несколькими штрихами, вписана мощная фигура артиста. Четкая линия выявляет контур фигуры, придавая ей монументальную выразительность. Во всем облике Шаляпина в решительной крепкой постановке, в гордом повороте головы выражено чувство собственного достоинства и уверенности. Лаконичная трактовка одежды, данной общими планами, сочетается с тщательной лепкой и моделировкой лица. Это лицо полно особой творческой одухотворенности. Серов дает возможность осязательно почувствовать необычное состояние артиста. Его волосы небрежно разметались, ноздри будто дрожат от внутреннего напряжения, которое чувствуется во всех чертах лица, читается в глазах. В психологическом состоянии Шаляпина ключ портрета: художник показал его в минуту творчества. Он представил Шаляпина как бы стоящим на концертной эстраде, в одной из типичных для певца поз, вслушивающимся в музыку. На полотне Серова не знаменитый театральный премьер, принявший импозантную позу перед портретистом, а актер, воплощающий определенный музыкальный образ. В этом заключена необычная художественная ценность портрета Шаляпина. В феврале и марте революционного 1905 года, еще до того, как был написан Шаляпин, Серов, тоже по заказу, исполнил портрет Марии Николаевны Ермоловой. Само имя этой актрисы приводило в волнение сердца современников. От них это трепетное чувство перешло к потомкам. Больше всех в этом заслуга Серова, ибо ничто так не убеждает в правоте слов, как образ, запечатленный рукой художника.

Ермолова всем своим обликом привлекала взгляд живописца или скульптора. К любому сценическому созданию можно было отнести слова Щепкиной-Куперник, относящиеся к Ермоловой в роли Сафо в одноименной драме Грильпарцера: «Каждое движение ее просится на полотно, каждый поворот классически поставленной головы мог бы служить скульптору моделью». Но, несмотря на счастливую и славную сценическую судьбу, Ермолова долго не могла встретить художника, способного подняться до понимания ее духовной сути, которая многолико отражалась в сценических образах, будивших самые высокие чувства у лучших людей эпохи. Актрисе было уже 52 года, когда Валентин Серов написал ее портрет. Взгляд портретиста прочел самое сокровенное в душе гениальной актрисы, гармонично выраженное в ее благородном облике. Он увидел Ермолову глазами тех, кто следил за ее творчеством из года в год, кому приходилось наблюдать ее в жизни. «Только в отдаленной древности были такие женщины — ясные, цельные, высеченные из единого куска мрамора, как статуи Фидия... Ермолова может сказать: никогда ни одна лживая улыбка не оскверняла образ, ко-

торый я выносила на сцену!» Олицетворением бескомпромиссной истины искусства и жизни предстает Ермолова в портрете Серова. Все 32 портретных сеанса проходили в Белом зале дома на Тверском бульваре, где жила Ермолова. Уже в акварельном наброске, фиксирующем мысль художника, была найдена точка зрения снизу вверх, словно из зрительного зала на эстраду. Тогда же определилась и поза и сомкнутое положение рук. Только в акварели лицо дано в большем повороте к зрителю, чем это сделано в портрете. Новая по своим принципам композиция портрета, выбранная Серовым, помогла решить 2 задачи: придать изображению монументальность и вместе с тем показать, что такое положение и постановка фигуры обычны для Ермоловой-актрисы, поднятой на подмостках сцены или эстрады. Эта композиция была выискана художником, посещавшим во время работы все спектакли и концертные выступления Ермоловой. Художественной сверхзадаче — написать портрет большого стиля — пронизаны все элементы этого непревзойденного произведения живописи.

Строгое черное бархатное платье Марии Николаевны Ермоловой с высоким воротником и шлейфом, свободно лежащим на полу, написанное черной краской широкими мазками, в котором вплавлены синяя и зеленая, своей обобщенной массой напоминает монумент. Это еще более подчеркнуто тщательной проработкой контура, будто вычеканенного на общем светлом фоне стены и огромного зеркала, дающего глубину перспективе. Огромное внимание портретиста было сосредоточено на передаче одухотворенного побледневшего от нахлынувших эмоций лица Ермоловой. По просьбе Серова она позировала почти всегда на следующий день после спектакля, и художник уловил в выражении ее лица и глаз отблеск духа ее героинь — смелых, гордых, непокорных. С особенным проникновением написал Серов глаза Ермоловой. В их глубине выражен клокочущий, страстный темперамент трагической актрисы. Лицо Ермоловой, ее темные мерцающие глаза — одно из самых глубоких и поэтических воплощений духовной красоты. Всмотриваясь в него, вспоминаешь слова Южина-Сумбатова об актрисе: «Для меня новая эмблема театра — лицо Ермоловой... Ермолова символизирует смысл и значение нового театра, с его вечным и трепетным, и торжествующим <...> устремлением к победе неведомой правды, к воцарению кого-то дорого стоящего счастья».

Значение портрета было подчеркнуто торжественной церемонией открытия в Литературно-художественном кружке. В присутствии Ермоловой 11 марта 1907 года с портрета было снято покрывало, и он подобно статуе был открыт для обозрения. Заложённая в строго продуманном строе портрета монументальность была определена еще Грабарем: «Перед Вами стоит не Ермолова, а сама Драма и даже Трагедия». Вместе с тем все современники отменили, что именно так выглядела актриса в ролях и на концертах. Южину-Сумбатову, актеру и режиссеру Малого театра, выступавшего с Ермоловой, серовский портрет напомнил Ермолу в роли Негиной. Театроведу С. Дурылину она запомнилась такой на одном из концертов. Во многих воспоминаниях проходит мысль, что на портрет Серова дан не только обобщенный образ актрисы, но запечатлено само ее творчество. В этом смысле большой интерес представляет мнение А. Я. Головина: «Удачный портрет, — писал художник, — как бы передает мне голос изображенного чело-

века, он говорит. Так, например, глядя на серовский портрет Ермоловой, я положительно слышу ее голос. Портрет этот "говорит". В словах Головина тончайшее понимание портрета Ермоловой, раскрытие его притягательности, как театрального портрета, в котором живет творчество актрисы.

Театральность портретов Ермоловой и Шаляпина приобретает совершенную очевидность при сопоставлении с портретом актрисы Малого театра Гликерии Николаевны Федотовой, тоже датированном 1905 годом, и написанном по предложению Литературно-художественного кружка. Портрет ушедшей на покой актрисы Серов пытался решить в жанровом плане. Здесь обобщенность уступила место бытовой детализации, графичность и сдержанность цвета — монохромности. Однако, не найдя, как показать творчество актрисы, Серов оставил портрет незаконченным.

Не ограничиваясь заказными работами, Серов настойчиво продолжает поиски, стремясь показать актера в «чистом виде» вне сценической среды без грима, костюмного и бутафорского антуража. Он делал портретные наброски К. А. Станиславского; за 20 минут в артистической уборной Художественного театра зарисовал И. М. Москвина, только что снявшего тупое обличье мещанина Епиходова — персонажа «Вишневого сада». В портрете В. И. Качалова, который дался ему с нескольких подходов, Серов сумел показать, как актер входит в заданное самочувствие. Качалов, вспоминая о работе над его портретом, писал, что на первый карандашный рисунок Серов потратил почти 3 часа и неудовлетворенный разорвал его. Второй тоже не дал желаемых результатов, но был подарен Качалову за обещание позировать еще раз. Только третий портретный рисунок понравился Серову. В заметке «Встречи с В. А. Серовым» Качалов несколько раз подчеркивает, что художник непрестанно «суфлировал» ему позу и настроение: «Рисуя меня, он сам все время подсказывал мне жест руки, толкал на ощущение <...> Оставьте меня в покое, у меня есть нечто более интересное и приятное, чем позировать художнику, даже такому, как Серов <...> «Оставьте меня в покое, мне не интересно позировать, что-то раскрывать; единственное, что я могу раскрыть — это мне не хочется раскрываться, все равно из этого ничего не выйдет». Психологическую настройку, данную художником, актер выразил в маленьком «сценическом этюде», со всей присущей ему глубиной. И Серов очень точно показал «замкнутость» Качалова в наклоне головы, в непроницаемом выражении лица, в крепко сплетенных пальцах.

В 1909 году художники, артисты балета и оперы Петербурга и Москвы организовали первый большой показ русского искусства в Париже, получивший название Русского сезона. Этим было положено начало триумфальным успехам русского искусства за рубежом, оказавшего влияние на многих деятелей культуры Западной Европы и Америки. Как пишет Грабарь, Серов, находившийся в Париже, решил исполнить портрет Анны Павловой, сделав изумительный набросок танцующей балерины. Но для объявления выступлений балетной труппы Дягилев предложил Серову дать эскиз плаката. Художник нашел простое и убедительное решение — использовать для плаката портрет. Покрыв холст синей краской, художник, как в портрете Шаляпина, углем и мелом изобразил в профиль во весь рост Анну Павлову, исполняющую танец в балете «Сильфиды» на музыку Шопе-

на. Голубой фон, оттененный штрихами, намечающими складки прозрачной балетной пачки, затрепетал бликами романтической лунной ночи. В этом приглушенном мерцающем свете, едва касаясь пола носком, грациозная и легкая парит фантастическая Сильфида-Павлова. Плавная непрерывная линия, обводящая контур, создает ощущение невесомого прыжка в классическом балете. Со свободой мастера, не знающего трудностей, Серов безошибочной линией передал нюансы ускользящего танцевального движения, а в строгом профильном изображении головы и лица — одухотворенную мечтательность. Асафьев писал об этой новаторской работе художника: «Форма плаката как раз давала воображению Серова стимул к сосредоточению всех свойств в ее главном роде деятельности. А так как в этом действительно заключалась природа Павловой, получалось превосходное произведение: плакат стал действительно реальнейшим портретом! Павлова сохранена для жизни, пока будет существовать этот портрет».

Цикл театральных портретов балерин, выполненных Серовым, замыкается портретом Иды Рубинштейн, балерины, стяжавшей европейскую известность. Долгое время портрет, который чрезвычайно самокритичный Серов считал одной из своих лучших работ, порождает множество произвольных домыслов. Появление исследования И. Зильберштейна позволяет взглянуть на произведение в беспристрастном свете фактов. Ида Рубинштейн, учившаяся драматическому искусству у А. Ленского и хореографии у М. Фокина, как теперь доказано, была поразительно красивой, одаренной и незаурядной по силе характера женщиной. Перед парижскими зрителями она выступила в «Русском сезоне» в роли Клеопатры в одноименном балете и Зобеиды в балете «Шехерезада». Ее исполнение вызвало множество откликов, но точнее всего написал об Иде Рубинштейн Фокин: «...Это удивительное достижение; большой силы впечатления она добивалась самыми экономичными минимальными средствами. Все выражалось одной позой, одним жестом, одним поворотом головы. Зато все было точно вычерчено, нарисовано. Каждая линия продумана и прочувствована. Особенно знаменательным мне кажется момент, когда она сидит неподвижно, в то время как кругом идет кровавое побоище. Смерть приближается к ней, но ни ужаса, ни страха. Величаво ждет в неподвижной позе. Какая сила выражения без всякого движения». Умение немногим выразить глубоко и много привлекло внимание Серова к Иде Рубинштейн, которую он видел в балете и получил ее согласие позировать обнаженной. В композиции, придуманной Серовым, ясно видны отзвуки мизансцен балетов, где Ида играла главные роли. И это не случайно. В портрете художник хотел запечатлеть чудо сценического искусства — перевоплощение актрисы в образ, слияние исполнителя с тем персонажем, которого она представляет. Перед портретистом позировала не привлекающая оригинальной красотой женщина, а Зобеида «Шехерезады» и Клеопатра из «Египетских ночей». Уже стало обычным вспоминать при анализе портрета образную авторскую характеристику, высказанную художнику Ульянову: «Да и глядит то она куда? — в Египет!» Несомненно, на портрете в облике Иды Рубинштейн больше всего от ее исполнения роли Клеопатры. Это выражено в плоскостной трактовке и рельефном расположении фигуры, в условном театральном ложе, покрытом синей тканью, в перстнях, по восточному обычаю украшающих ее руки и ноги.

В портрете Рубинштейн Серов использовал такие же материалы как в портретах Шаляпина и Павловой — уголь, мел и синюю краску. Главную роль играет предельно четкий контур, прослеженный мощной линией на фоне негрунтованного холста. В преувеличенной суховатости слишком прямолинейных форм тела Серов не выявляет его естественное своеобразие, а воссоздает образ восточной царицы, воплощенной Идой на сцене. Это очевидно при сравнении с карандашным рисунком обнаженной Иды Рубинштейн, найденным Зильберштейном. В портрете трансформированы не только очертания тела, но и выражение лица. На погрудном наброске — элегантная светская дама, на портрете — образное перевоплощение: неподвижное лицо деспотической повелительницы с алыми губами раненой львицы. Изображая балерину неподвижной, художник резкими контурами тела, которым вторят изгибы зеленого шарфа, дает почувствовать определенный динамичный ритм. Это показывает, что перед нами единственный в своем роде театральный портрет, которым Серов подытожил многие свои искания и открыл дорогу для новых поисков.

Поэт театра

К плеяде живописцев, чей творческий путь тесно связан с театром, принадлежит Александр Яковлевич Головин. Как никто другой он был предан сценическому искусству, как никто другой он посвятил ему свой редчайший дар колориста и рисовальщика. Театр стал для Головина той «волшебной палочкой», которая расковала его силы. Окончив Московское училище живописи и ваяния, он долго не мог найти своей истинной дороги. Работал в мастерской «декоратора-мебельщика и комнатного живописца». Только в 35 лет в 1898 году он начал серьезно и активно заниматься декорационным искусством, получив заказ на оформление оперы композитора Д. Корещенко «Ледяной дом». Через 2 года в Большом театре состоялась премьера оперы, в которой Шаляпин пел главную партию герцога Бирона. Так началась новая жизнь живописца и поэта театра, освещенная творческой дружбой с крупнейшими актерами и режиссерами, среди которых Шаляпин, Юрьев, Мейерхольд.

С той поры более 40 драматических, оперных и балетных спектаклей оформил Головин. Он выполнил десятки эскизов декораций, сотни рисунков костюмов и гримов. При этом каждый из них ярко индивидуален и закончен как подлинное произведение искусства. Но Головин не был односторонним живописцем-декоратором. Его обширные знания, безошибочный вкус завоевали истинный авторитет, необходимый для успешного выполнения обязанностей главного художника и консультанта всех Петербургских театров, которые он выполнял с 1901 года. Директор императорских театров В. Теляковский в своих воспоминаниях писал, что Головину принадлежало решающее слово по всем художественным вопросам, что он не только всегда сопровождал его во всех заграничных командировках по делам театра, но оказывал влияние на определение амплуа актеров и распределение ролей.

В лице Головина, окончательно сформировался новый тип художника театра — полноправного соавтора спектакля и во многих случаях сорежиссера. «Художник обязательно должен был знать подробно то произведение, обста-

новку для которого создавал, — вспоминал Теляковский, — в то же время при изготовлении рисунков костюмов принималось во внимание не только все археологические данные соответствующей эпохи, но также индивидуальные внешние особенности артиста-исполнителя. Последнее обстоятельство сблизило художников-декораторов с артистами».

Проникновение в творческую лабораторию актера, всестороннее знание его индивидуальности и, наконец, дружеские отношения, сложившиеся в общей работе, определили развитие еще одной стороны дарования Головина — театрального портретиста.

Лучшие портреты Головина рождены театром. Весь их образный, композиционной и цветовой строй идет от него, и в этом своеобразие, и новаторство головинского портрета. Театральные портреты Головина примечательны уже тем, что они не были кем-либо заказаны. Художник писал их по собственному выбору и желанию, не связанный необходимостью угодить чьему бы то ни было вкусу. Поэтому портреты Головина, прежде всего, выражают его оценку личности актера, его понимание воплощенного на сцене образа. Художник средствами живописи стремился с наибольшей полнотой и выразительностью запечатлеть не только внешний облик персонажа, но и раскрыть суть трактовки роли, показать преломление музыкально-драматического материала сквозь призму актерской индивидуальности.

Головинские театральные портреты возникли под могучим воздействием Шаляпина. Оформляя в 1900 году свою первую постановку в Большом театре в Москве, художник сделал для Шаляпина эскиз костюма Бирона. В эскизе художник точно зафиксировал образ, найденный актером во время репетиций, и связал его с придуманным им стильным костюмом. Благодаря этому эскиз обрел черты портретности. Сколько исторической характерности в этом надменном, пресыщенном лице временщика, в его уверенной позе фаворита, придворного интригана и деспота. Но здесь скорее предчувствие темы, которая вскоре выльется в мощную живописную симфонию, прославляющую творчество всеобъемлющего гения Шаляпина.

В 1905 году в декорационной мастерской, расположенной под крышей Мариинского театра, состоялся портретный сеанс: сразу же после спектакля Шаляпин поднялся к Головину, чтобы позировать ему в костюме Мефистофеля. Роль в опере Гуно была одной из вершин сценического творчества великого актера. За год до этого он с триумфальным успехом исполнил ее на сцене Миланского театра «Ла Скала», причем пел в костюме, сделанном по эскизу Головина. И вот в этом, по выражению Шаляпина «блестящем» костюме, он пришел к художнику. За одну ночь живописец написал более чем на двухметровом полотне актера во весь рост.

С первого взгляда огненно-красный с сиренево-синими мазками силуэт гигантской фигуры вызывает впечатление взметнувшегося языка пламени, неукротимого, губительного. О пламени напоминает не только цвет. Оно ассоциируется со складками красного плаща и капюшона, с очертаниями сиренево-синих нашивок красного костюма и формой остроносых башмаков со шпорами. В позе Мефистофеля подчеркнута напряженность и властная сила. Он вызывает

подбоченился, придерживая длинный меч, злобно глядя перед собой. Это общее впечатление подобное тому, которое зритель получает от облика персонажа после поднятия занавеса в начале спектакля. Вслед за эмоциональной настройкой, которую дает колорит портрета, художник тщательной скульптурной проработкой головы заставляет нас погрузиться в постижение сценического образа.

Жертвенное лицо, искаженное презрительной гримасой, каждой чертой выражает ненависть к людскому роду, к его стремлениям, порывам и заблуждениям. В портрете Головина Шаляпин-Мефистофель приобретает значение символа зла, уничтожающего все доброе и чистое. Он стоит перед нами в мерцающей как раскаленный уголь одежде и вот-вот растворится в зыбкой синевато-сиреневой мгле, заполняющей фон холста. Но Мефистофель не исчезает. Стремительная кисть Головина навсегда запечатлела сценическое создание Шаляпина.

В 1906 году Головин написал монументальный портрет Шаляпина в роли Демона. Космический образ титана, осмелившегося бросить вызов вечности и богу, созданный поэтическим вдохновением Лермонтова, нашел музыкальное отражение в опере Рубинштейна. Пламенная фантазия Врубеля придала ему зримые черты. Константин Коровин сделал живописные декорации, костюм, грим, парик. И, наконец, Шаляпин, опираясь на мощь и глубину лермонтовской поэзии, на врубелевскую живопись, которую ему помог постичь Коровин, воплотил этот образ на сцене. Шаляпин показал порыв к истинному счастью, любви и красоте, которые разбиваются о незримую стену извечного порядка. Отчаяние, тоска Шаляпина-Демона стали выражением протеста против сил, обрекающих человека на одиночество и горе. Именно таким предстает Шаляпин-Демон на полотне Головина.

Художник поместил фигуру Шаляпина не на нейтральном фоне, а среди декораций, изображающих громоздящиеся скалы. Это было новой и принципиальной находкой Головина: сценический образ не отрывался от живописного окружения, которое создавали коровинские декорации, сохраняя тем самым синтетичность театральной постановки. Художник подчеркнул также театральность освещения. Он скульптурно моделирует голову и тело могучего исполина, словно стараясь напомнить, что перед нами не жизнь, а сцена, залитая направленным светом софитов, оттеняющим каждую морщинку на лице, каждую складку плаща, придающим реальность гриму, бутафорским горам и расписным холстам. Ярко выраженная сценическая обстановка дает ощущение присутствия на спектакле. И так же, как в театре перед зрителями, на портрете изображен не позирующий актер, а гордый Демон, будто высеченный из цельного камня. Лунные блики скользят по его лицу, искаженному нечеловеческой мукой. Гармония синих, фиолетовых, серебристо-белых, черных тонов и их оттенков вызывает ощущение музыки, пробуждает в памяти ритмы лермонтовских строф.

Каждый новый портрет Шаляпина, исполненный Головиным, рождался как результат совместной работы над постановкой спектакля, над костюмом и гримом. Головин оформлял в Мариинском театре оперу «Руслан и Людмила». К этому времени относится карандашный эскиз костюма Фарлафа, который вернее назвать наброском фигуры Шаляпина, возможно сделанным на репетиции. В чванливо-важной позе уже видны намеки, характеризующие персонаж. Цветом

намечен перекинутый через плечо розовый плащ, серебряные перевязи, бляхи и шлем. Может быть, поэтому Головину захотелось дать в портрете Шаляпина-Фарлафа только голову, взятую крупно во весь формат полуметрового картона.

Широкими, отдельными мазками художник показывает мохнатые наклеенные брови, темно-рыжие усища, космы рыжих волос. Нос с огромными ноздрями окрашен в фиолетовый цвет. Полосы, нарисованные на лбу, отмечают, а не выявляют морщины. Этим Головин откровенно выставляет напоказ гримировку, искусственность парика, приклеенных усов, бровей. Он словно фиксирует живописный грим, которым по его эскизу, артист изменил свое лицо, превращаясь в рыцаря-бахвала. Шаляпин-Фарлаф — это оригинальный театральный портрет, в котором даже характер наложения мазков идет от способа гримировки. Так же, как и во многих произведениях современных Головину живописцев, художник дает возможность зрителю самому ощутить красочную гармонию, рассматривая портрет с известного расстояния. Тогда пропадает видимость гримировки и выступает сценический образ, созданный актером, органически слившимся с ним. Характер физиономии читается с далекого расстояния, она приобретает движение, трепетность жизни. Это Фарлаф, его плутоватые, испуганно-хитрые мигавшие глазки, его бегающая улыбка, прикрытая заливчатскими усами. Перед нами не Шаляпин в гриме, а шаляпинский Фарлаф внешне воинственный, чванливый, но в душе безнадежный трус.

Щедрое многогранное творчество Шаляпина вновь и вновь побуждало Головина братья за кисть, чтобы передать на холсте разноликие образа, воплощаемые этим феноменальным артистом.

1908 год в биографии Головина отмечен работой над портретом Шаляпина в роли Олоферна в опере Серова «Юдифь». Сначала художник мыслил создать композицию «Пир Олоферна», о чем свидетельствует акварельный эскиз, но ограничился только изображением главного персонажа.

Рассказ-воспоминание художника Б. А. Альмедингена красочно воссоздает обстановку ночного портретирования Шаляпина в театральной мастерской Головина. Помощник Головина в течение многих лет Альмединген отмечает очень важный момент, типичный для создания шаляпинских портретов — сотворчество актера и художника. Начиная от деталей композиции до освещения все совместно обсуждалось Головиным и Шаляпиным с полным вниманием и уважением друг к другу. Когда художник начинал работу, Шаляпин, одетый в костюм Олоферна, принимал позу, которая соответствовала эпизоду оперы, и преображался в своего героя. Это вдохновляло художника не раз видевшего Шаляпина-Олоферна на сцене, а теперь под магически воздействием его непосредственной близости, самозабвенно проникающего в каждую черту, стремясь в линии и цвете выразить свое впечатление. Такое редчайшее слияние 2-х творческих сил позволило создать театральный портрет мирового значения.

В каждом портрете Шаляпина Головин решал новую художественную задачу, все более уточняя и развивая своеобразие театрального портрета. Если Мефистофель изображен на нейтральном фоне, Демон среди декораций скал, то для Олоферна был избран интерьер. Все декорации этой сцены были перенесены в мастерскую: пышные, пестрые многоцветные ковры, ложе, отделанное перла-

мутром, золоченый резной светильник. Более того, в портрет включены даже мелкие аксессуары: чаши, плеть и меч. И все это показано Головиным с огромным вниманием к детали, с необычайной тщательностью в передаче каждой частности: рисунка орнамента, резьбы узора на чаше в руке Олоферна. Но обилие деталей не затмевает основного в портрете. Над всем господствует фигура Олоферна, помещенная в центре композиции. В портрете подчеркнута пластичность шаляпинского исполнения, скульптурность его позы и жеста. И действительно, величием тысячелетних ассирийских барельефов веет от облика сурового и властного полководца-Олоферна, покорявшего города и страны. Вся его фигура, лицо, руки, каждый мускул кажутся ожившей монументальной скульптурой. Сколько силы в жесте его тяжелой, будто каменной руки, какая звериная ярость в его взгляде и лице, обрамленном черной смоляной бороде, оплетенной золотой сеткой. Точной, четкой линией выявляет Головин в портрете «чудеса монументальной пластики», которой добился Шаляпин, характерную профильность и развернутую ладонью к зрителям руку. В ритме масс выражена царственная медлительность и неколебимость Олоферна. Портрет по-настоящему монументален. В нем есть не только переключки с ассиро-вавилонской пластикой, но и отзвуки давней работы Головина над росписями, которые он делал по заказу Мамонтова, перенеся на стены церкви вблизи Костромы увеличенные копии библейских эскизов Александра Иванова. Соприкосновение с рисунками Иванова открыло Головину понимание монументального в искусстве, научило сочетанию жизненной достоверности и обобщения. Эти качества и вылились в неповторимый сплав декоративного и реалистического начала, которыми отмечен портрет Шаляпина-Олоферна.

Колорит портрета построен на сочетании оранжево-красного и охристо-золотого тонов. Это многозначительное цветовое звучание напоминает о пожаре и крови войны, о блеске золота, ради которого безжалостный деспот уничтожает города и страны.

В 1909 году Головин вновь возвращается к образу Мефистофеля, воплощенному Шаляпиным, на сей раз в опере Бойто. Живописец начал вживаться в образ давно. Еще в 1901 году он выполнил эскизы одеяния, в котором Шаляпин пел в Миланском оперном театре во время первых зарубежных гастролей. В широком плаще, созданном художником по мысли актера, Головин и написал Шаляпина-Мефистофеля в «Прологе» оперы.

Подобно Демону бойтовский Мефистофель показан Головиным во тьме ночи среди живописных декораций, изображающих клубящиеся облака. Синие, темно-фиолетовые тучи клубятся у ног Мефистофеля и словно несутся за его спиной. Это движение туч передано ритмом широких открытых мазков и фосфоресцирующим мерцанием общего тона. Головин выбрал для портрета холст высотой 3 метра при ширине 1 метр с небольшим. Эта необычная вытянутость полотна продиктована избранной композицией, построенной на диагонали. Фигура Мефистофеля, полузадрапированная складками тяжелого черного плаща, вырастает из туч в правом углу, а его протянутая с указующим пальцем рука почти упирается в противоположный верхний угол. Этим художник создал не только впечатление гигантского роста Мефистофеля, но и иллюзию, будто он тянется рукой в бесконечность, касается неба.

Как всегда Головин большое внимание уделил передаче пластики шаляпинского тела. Но на сей раз это не античные формы Демона, не ассирийский барельеф Олоферна, а готическая скульптура. Это акцентируется остротой плеч, колена, несколько уплощенной грудью. Не изменил художник и своему принципу тщательной проработки головы. Предварительно Головин сделал во время спектакля этюд, детально промоделировав лицо уже в портрете. Лицо Мефистофеля, освещенное фосфорическим светом, сценическая природа которого показана со всей откровенностью, кажется неподвижной алебастровой маской с резко прорезанными морщинами. Только глаза живут на этом лице — горят испепеляющим огнем. В этом взгляде, как и во всей позе Мефистофеля, выражение силы духа зла, который как равный бросает вызов богу, оспаривая свое право на душу искателя истины Фауста.

Вершина головинского цикла театральных портретов Шаляпина — портрет 1912 года в роли Бориса Годунова в коронационном царском одеянии, в шапке Мономаха с посохом в руке на фоне театрального занавеса Мариинского театра. Появление этого портрета связано с возобновлением оперы Мусоргского. Декорации к спектаклю писались по эскизам Головина, выполненным еще для парижского сезона 1908 года и дополненными 3-мя новыми сценами. Оформление оперы не только отличалось большой исторической достоверностью, но и передавало самый дух эпохи. Оно было органически связано с музыкой Мусоргского и развитием драматургического конфликта. Такими же особенностями были отмечены костюмы, воскресившие красочность одежды московской Руси, характеризующие социальное положение персонажей. В эскизах костюмов Бориса Годунова художник бегло изображает фигуру Шаляпина и основные детали одежды. Интересно, что уже здесь выявляется византийская величавость шаляпинского царя Бориса и то узорочье наряда, которому отведена столь важная роль в портрете. От общего замысла и строя спектакля, от гениального воплощения трагического образа шел Головин в портрете Шаляпина-Годунова. Этим продиктованы избранные художником изобразительные средства.

По композиции и колориту портрет напоминает древние мозаики. Неподвижно застыла могучая фигура сурового венценосца. Словно набранное из кусочков смальты переливается золототканое коронационное облачение, осыпанное драгоценными камнями, расшитое узорами. Сходство с мозаикой усиливает плоскостная трактовка фигуры, подчеркнутая четким линейным контуром. Но за декоративностью портрета Головин не упустил главного в шаляпинском исполнении — психологической глубины образа. С неподражаемым мастерством вылеплен голова Бориса. Суровое лицо с настороженным взглядом выражает сложнейшую гамму противоборствующих чувств. Здесь и ощущение «высшей власти», и тайное неясное волнение, державная сила и подавленный страх за свершенные злодеяния.

Над портретом Шаляпина в роли Бориса Годунова Головин трудился с большим напряжением и сосредоточенностью. Свой замысел художник очень точно сформулировал в воспоминаниях: «Я хотел в этом портрете дать один из самых лучших театральных образов Шаляпина». И он не только запечатлел величайшее создание Шаляпина, но создал, продолжая Серова, свой живописный

монумент русскому гению, который пронес образ, созданный Пушкиным и Мусоргским, через все сцены мира.

Будто отлитая из золоченой прочеканенной бронзы выступает на фоне вишнево-алого занавеса Мариинского театра, исполненного по рисунку Головина, фигура Шаляпина-Годунова, озаренная огнями рампы, свет которой сопутствовал всем его выходам на сцену от первого дебюта до триумфов зрелых лет.

«Портрет Шаляпина в роли Бориса Годунова, — писал Сергей Герасимов, — в одной из самых потрясающих ролей великого артиста, является типичным для живописи Головина. Он решен монументально, могуче и вписан в живописное поле, прекрасно нарисован, реален и декоративен одновременно. В целом это крупное психологически-насыщенное, декоративно-музыкальное произведение».

Цикл театральных портретов Шаляпина — подвиг художника, его великая заслуга перед русским искусством. Головин создал новый тип парадного театрального портрета. Он представил актера не только в костюме, гриме и сценическом окружении, не только запечатлел его перевоплощение, но и выразил это специфическим языком театральной живописи.

Одновременно с театральными портретами Шаляпина Головин написал 2 портрета солистов Мариинского театра — Кузнецову-Бенуа в роли Кармен и Смирнова в роли кавалера де Грие.

Мария Николаевна Кузнецова-Бенуа замечательная оперная и концертная певица. Она с большой музыкальностью и высокой сценической культурой исполняла партии Таис, Манон, Маргариты, Татьяны достигая порой истинного вдохновения и художественности. Она гастролировала за рубежом, выступая на оперных сценах Парижа, Лондона и других европейских столиц. Обладательница прекрасного голоса широкого диапазона актриса также привлекала своей внешностью. «В полном смысле красавица, — вспоминала о ней Нежданова, — яркая, жгучая брюнетка с черными огненными глазами, чудесной фигурой Кузнецова-Бенуа была замечательно хороша». Несомненным достоинством Кузнецовой-Бенуа явилась и хореографическая одаренность, раскрывшаяся в ее танцевальных выступлениях на эстраде. Не удивительно, что индивидуальность актрисы наиболее полно совпала с образом Кармен, партию которой она пела в спектакле, оформленном Головиным, в костюме, исполненном по его рисунку.

Головин трижды путешествовал по Испании. Он хорошо узнал и полюбил ее природу, темпераментных, обаятельных людей. Испании он посвятил цикл поэтических пейзажей и серию проникновенно-задушевных портретов «испанок».

Кузнецова-Бенуа дочь и жена известных художников, хорошо чувствующая музыкальность сценического оформления Головина, сумела слить созданный ею образ с солнечной Испанией спектакля. Это единство сценического образа и живописного строя постановки положено в основу замысла портрета Кузнецовой-Кармен.

На фоне декораций цветущих зеленых деревьев и кустов, Кармен кажется частью знойной летней природы. Вся ее стройная, ладная фигура полна трепета жизни, избытка темперамента. Он выражен в позе, в том, как она вызывающе кокетливо подбоченилась, сверкая черными глазами, маняще улыбаясь алыми губами. В портрете Кармен, так же как и декорациях в опере, Головин проявил

большую свободу живописи. С подлинным блеском написано мерцающее зеленоватыми рефлексами платье, газовая юбка, желтые, разметанные ленты, контрастирующие с черными, как воронье крыло волосами.

Вспоминая оформление «Кармен» в Мариинском театре, Головин писал: «Большой радостью была для меня работа над декорациями и костюмами к опере «Кармен». Во мне воскресли воспоминания о моем первом путешествии по Испании. Этой своеобразной стране, где столько яркой, пламенной романтики». Этим ощущением радости, красочности и романтичности напоен и портрет Кузнецовой-Кармен.

Тенор Дмитрий Алексеевич Смирнов, позировавший Головину в роли кавалера де Грие, которую он с успехом исполнял в опере Массне «Манон», был незаурядным явлением в музыкальном театре. Его знали не только в России, но и за ее пределами. В 1907–1908 годах он выступал в Париже, исполняя партию Самозванца в «Борисе Годунове», где Шаляпин пел заглавную роль. Лондон, Брюссель, Мадрид, Нью-Йорк, Монте-Карло и Буэнос-Айрес были свидетелями сценических побед одаренного артиста. На портрете Головина Смирнов-де Грие запечатлен в расцвете своей артистической славы, в роли, где наиболее полно раскрылось его дарование.

Своеобразен эмоционально-колористический ключ портрета. В нем доминирует белый, алый и розовый цвет. Стройная фигура, затянутая в белый с розовыми цветами костюм, контрастно вырисовывается на фоне алого занавеса с золотым орнаментом. Белый пудренный парик, шелковый белый бант и кружевные манжеты развивают основной колористический мотив. Художнику нравится каждая деталь роскошного аристократического костюма XVIII века, и он с влюбленностью орнаменталиста выписывает ажурные кружева, банты, пуговицы, золоченые пряжки на черных лакированных башмаках с красными каблуками, золоченый набалдашник трости. Светлый изысканный колорит раскрывает поэтичность влюбленного мечтателя-поэта. Вместе с тем портрет дает концентрированную характеристику актерского искусства Смирнова, в котором сочетались «изящные манеры, счастливая внешность, молодость и приятный голос».

Сюита портретов артистов оперы в ролях включала еще Собинова и Алчевского. К сожалению, портреты Собинова–Орфея в опере Глюка и Алчевского в роли Дон Жуана в опере Даргомыжского погибли: первый был уничтожен самим автором, второй сгорел в годы Великой Отечественной войны в Пушкине вместе с домом художника.

В отличие от крупных по масштабам парадных театральных портретов, к которым относятся шаляпинский цикл и изображения певцов, у Головина есть портреты, рожденные в работе над эскизами костюмов и гримов. Их появление отражает особое внимание Головина к облику сценического персонажа. Головин, как никто другой, понимал значение костюма для спектакля, где он определяет время и место действия, положение, возраст и характер героя. Он знал, что от костюма во многом зависит поведение актера на сцене, его «вхождение в образ». Глубокое понимание актерского творчества и специфики театра видны во всех головинских эскизах костюмов и гримов. Каждый костюм Головин связывал не только с ролью, но и с определенным исполнителем, учитывая его физические

данные, особенности сценических приемов. Е. И. Тиме вспоминала, что Головин потребовал от каждого из артистов множество фотографий, по которым тщательно изучал его пластическую фактуру. В результате такой кропотливой и вдумчивой работы художник видел каждого актера в роли еще до того, как он выходил на сцену. По существу его эскизы костюмов и особенно грима превращались в портреты актеров в ролях. Это драгоценнейшее свойство художника отмечено в статье Н. Д. Волкова: «Непревзойденный мастер театральной одежды в русском театре Головин выполнил великое множество костюмных эскизов и каждому из них присуща одна и та же особенность: никогда Головин не рисовал просто костюма, но создавал «портреты» действующих лиц оперы, драмы, балета». Такие портреты актеров в ролях, созданные в процессе подготовки спектаклей и репетиций, можно обнаружить во многих эскизах Головина.

Высокими художественными достоинствами отмечены театральные портреты-эскизы: Рощиной-Инсаровой в роли Нины в «Маскараде», Ростовцева-Бартоло в «Севильском цирюльнике», Алчевского в роли Дон-Жуана и Тартакова — Дон-Карлоса в опере Даргомыжского «Каменный гость».

Среди камерных портретов, созданных в работе над эскизами костюмов и гримов, выделяется цикл, посвященный Юрию Михайловичу Юрьеву — любимому драматическому актеру художника. Этот цикл охватывает более 20 лет. В нем Головин запечатлел многие лучшие сценические создания Юрьева. Самый ранний в этом цикле — портрет Юрьева-Врангеля, роль которого он исполнил в драме Ибсена «Дочь моря». Головин четкими строгими линиями выделяет скульптурность красивого лица, чеканное очертание мужественного профиля. Пронизывающий и одновременно отсутствующий взгляд раскрывает душевное состояние героя.

Чрезвычайно интересен своим лаконизмом и живописностью портрет Юрьева в роли короля Марка — владыки Корнавалиса в пьесе «Шут Тантриса», написанной по мотивам легенды о Тристане и Изольде, поставленном Мейерхольдом в Александрийском театре. Редким для Головина приемом растушевки художник создает тревожную игру светотени на фигуре и лице сидящего в кресле короля. В его позе — сочетание бессилия и властности. На лице привычная маска величия, сквозь которую проступает усталость. Резкие линии, идущие от носа, и глубоко запавшие глаза придают облику короля Марка трагический отпечаток.

В 1910 году Головин создал великолепный по выразительности портрет Юрьева в роли Дон-Жуана в одноименной пьесе Мольера. Особую остроту портрету придает сочетание на одном листе изображений в фас и профиль. Художник как бы рассматривает Жуана одновременно с 2-х точек, выявляя основные черты его характера, показывая двойственность его натуры. Легкими, порой волосняными штрихами туши и акварельной подцветкой Головин черта за чертой выявляет облик Жуана: бледное, холеное породистое лицо молодого, но уже пресыщенного жизнью вельможи XVII века. Красноречивейшая характеристика заключена Головиным в линиях красивых чувственных губ, в скрупулезно прорисованных глазах холодных, умных, пронизательных. В портрете нет аксессуаров, но пышный парик с розовыми ленточками в локонах и прихотливо подвязанный бант сразу же воссоздают атмосферу эпохи безмерной роскоши и утонченных

вкусов, напоминают о сложнейшем живописном костюмном и бытовом антураже спектакля. В портрете Юрьева-Дон-Жуана отражена тончайшая стилизация, достигнутая в спектакле единством устремлений режиссера Мейерхольда, художника Головина и актера Юрьева. В «Записках» актера говорится, что главенствующая роль в сценическом воплощении пьесы Мольера сыграл Головин, «создавший художественное произведение» и ту образную канву, по которой исполнители «расшивали свои роли».

Тут же Юрьев цитирует Головина, который, как считал актер, лучше всех понял и оценил его игру. Это описание Головина очень похоже на портрет Юрьева в роли Дон-Жуана. Такое совпадение оценок актера и художника не только еще раз убеждает в мастерстве Головина, но дает возможность увидеть образ глазами художника и его модели. «Дон-Жуан, — писал Головин, — в исполнении Юрьева был очень молод и хорош собой; на нем был великолепный парик с локонами золотистого оттенка. Локоны, банты, и кружева на нем трепетали и как бы вспыхивали. Костюм он носил с исключительным совершенством и был обворожителен, жеманен в меру, слегка вычурен, — подлинный актер времени Людовика. При этом манеры тонкие, благородные, красота строгая, стильная, голос звучащий обольстительно ласково. Головин особо отмечал, что в игре Юрьева проявляются большой художественный такт, чувство меры. Эти качества видны и в портрете Юрьева-Дон-Жуана.

Исключительная простота средств отмечает исполнение портрета Юрьева в роли Юрия, героя драмы Лермонтова «Два брата», поставленной Мейерхольдом в 1915 году. Тонкая, послушная руке художника линия, нанесенная тушью, очерчивает лицо молодого человека с острым волевым подбородком. На этом лице нет ни одной морщины. Оно невозмутимо и спокойно. Тщательно, волосок к волоску прорисовывал художник прическу светло-золотистых волос, небольшие бакенбарды и усики. В каждой детали портрета отражено стремление Юрия отгородиться от внешнего мира: плотно застегнут красный стоячий воротник мундира, непроницаемо холодно лицо и взгляд. Но за этим вышколенным светским спокойствием чувствуется «печоринская» тоска, страстность и горечь.

Созданный Головиным год спустя портрет Юрьева в роли Бориса из «Грозы» Островского, замечателен не только перевоплощением актера, но мастерством портретиста, сумевшего передать внутреннюю суть этого процесса. В портрете Бориса и Юрия те же черты лица, но это совершенно разные люди. Головин показал, как изменилось строение лица, теперь не бледного, а с румянцем во всю щеку. В Борисе художник мягкостью линий оттеняет добродушие, непосредственность. И даже пестротой его одежды вносит какую-то поэтическую нотку.

В творчестве Головина и Юрьева принципиальное значение имела работа над «Маскарадом» Лермонтова. Эскизы декораций, костюмов и гримов к этой постановке давно стали классикой театрально-декорационного искусства. Общепризнана и портретность всех эскизов, изображающих персонажей «Маскарада». Но среди галереи этих портретов наибольшими художественными достоинствами отмечены портреты Юрьева в роли Арбенина.

Эскиз Юрьева-Арбенина в черном костюме — маленький шедевр большого мастера. Пронзительно черный цвет, отчеканенный силуэт стройной фи-

гуры сразу же создает ощущение одиночества, противоборства Арбенина со светской чернью. Даже расшитый светлый жилет кажется панцирем, защищающим грудь. Художник тщательно проработал лицо, прорезанное несколькими резкими морщинами. В складе губ, в смелом прямом взгляде зорких глаз ясно выражен пытливый ум и внутренняя духовная сила. Облик Юрьева-Арбенина в головинских рисунках соответствует строкам Лермонтова, которые сам актер считал основой образа.

...Я рожден
С душой кипучею, как лава.
Покуда не растопится, тверда
Она, как камень... но плоха забава
С ее потоком встретиться!..

Головин запечатлел Юрьева и в одной из его античных ролей — царя Эдипа в трагедии Софокла. В позе Эдипа, в повороте головы художник показал слепоту царя, словно подставляющего лицо лучам солнца. На нем белые одежды с коричневой каймой и сиренево-синий плащ. Его жест царственен и прост, поступь нетороплива, каштановые волосы обрамляют трагически прекрасное лицо, в котором знакомые черты Юрьева приобрели схожесть с чертами Аполлона и Орфея.

Параллельно с работой над театральными портретами Головин исполнил портреты художника Н. Рериха, скульптора Д. Стеллецкого, поэтов: Л. Кузмина и М. Волошина, композитора А. Скрябина, а также цикл портретов актеров в жизни М. Трояновой, балерины Е. Смирновой, актеров Александрийского театра В. Далматова, К. Варламова, Ю. Юрьева. Во многих из них есть элементы театральности или какие-то обстановочные детали, связывающие изображенного с театром. Троянову художник написал в концертном платье, Смирнову на фоне декораций в своей мастерской в Мариинском театре. В декорационной мастерской театра изображен и Кузмин. Во всех портретах Головин сохраняет присущий ему декоративный живописный стиль, варьируя его в зависимости от характера модели. Но в 2-х портретах Головин поставил перед собой задачу соединить изображение актера в жизни и театральность. Это портреты Далматова и Мейерхольда.

Василий Пантелеймонович Далматов был одним из крупнейших актеров Александрийского театра. Известный театральный критик А. Р. Кугель дал словесный портрет Далматова: «Кем бы ни был Далматов — писателем, художником, чиновником, купцом — он не мог быть незначительной фигурой. Он был крупный человек — по уму, по характеру, по темпераменту, по оригинальности всего своего склада. Он был породист — фигурой, лицом, повадкой, оскалом рта, врожденным изяществом манер. Его появление в обществе, где он был всегда желанным гостем, означало появление живописной, оригинальной фигуры, какого-то поэта жизни...» Этого «яркого человека» по определению самого Головина, художник решил показать не в роли (хотя Далматов был лучшим Кречинским русской сцены), а таким, каков он есть. Изображение актера занимает весь холст. Этим композиционным приемом, следуя приему Серова, Головин придал стройной фигуре в черном сюртуке театральную монументальность, а в его обычном жесте выявил пластичность и значительность. Как всегда у Го-

ловина особое внимание уделено скульптурной передаче формы голова и в этом смысле Далматов был также благодатной моделью: удлиненное лицо, выпуклый лоб, крупные определенные черты. Выделенное световым пятном лицо говорит о неординарном уме, волевом характере, прямоте. На портрете есть авторская надпись: «Сеансы прерваны кончиной Далматова, 1912 год», объясняющая незавершенность полотна. Но и в таком недосказанном виде портрет просто и одновременно торжественно повествует об актере, который, по словам художника «одинаково хорошо держался на сцене и в жизни». В портрете Далматова Головин вплотную подошел к гармонии театральности, жизненности и психологизма, которые позволили ему глубоко раскрыть суть дарования и личности актера, о котором писала Щепкина-Куперник.

Он нам принес дары свои с собой:
И горделивый взгляд и стройность стана,
Дух рыцарский свободный и прямой,
И доброту, и сердце без обмана.
Он нам принес в искусство правды пыл
И душу неспособную к измене,
И рыцарем он часто был на сцене,
И рыцарем всегда он в жизни был.

Портрет актера и режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда — одна из высших достижений Головина. Это тонкий психологический портрет оригинальной человеческой личности, в котором театральность является органической частью. Этот портрет подводит итог их многолетнему совестному творчеству и дружбе. Головин познакомился с Мейерхольдом в 1907 году, и вскоре по совету художника его пригласили режиссером в Александрийский и Мариинский театры. «Дон-Жуан» Мольера, «Борис Годунов» Мусоргского, «Стойкий принц» Кальдерона, «Гроза» Островского, «Каменный гость» Даргомыжского, «Два брата» и «Маскарад» Лермонтова — страницы общей работы Головина и Мейерхольда. Свое личное отношение к Мейерхольду Головин искренне высказал в поздравлении по случаю 25-летия его режиссерской деятельности: «Я необыкновенно счастлив, — что встретил на своем жизненном пути Всеволода Мейерхольда, наши взгляды в искусстве совпали, затеи и выдумки шли рука об руку, и годы совместной работы пролетели, как сон волшебный».

Свои чувства и мысли художник вложил в портрет Мейерхольда, написанный в год десятилетия их знакомства и завершения многолетнего труда над «Маскарадом». В портрете все необычно. Его композиция многозначительна и неожиданна. Художник поместил свою модель вплотную у зеркала, в котором отражается профиль Мейерхольда, цветастая занавеска и переплет окна декорационной мастерской. Свет невидимого софита бросает яркие блики на белую просторную блузу, напоминающую костюм Пьеро, роль которого некогда исполнял Мейерхольд, на красно-коричневую феску и на лоб. Этот большой выпуклый лоб, скульптурно выявленный светом, приковывает взгляд к лицу, обращенному к зрителю, но слегка затененному. Тень немного смягчает крупные черты и резкие печальные складки. Только голубые глаза смотрят при-

стально, внимательно, словно отыскивая в окружающем нечто новое, чтобы вспыхнуть азартом «гениальной выдумки». Двойник Мейерхольда, видимый в зеркале, неожиданно молод. У него гладкое, розовеющее лицо, бодрый, даже чуть задиристый профиль. Лишь седина на висках напоминает о прожитых годах. Так отражение в зеркале позволило Головину раздвинуть рамки портрета, раскрыть многоликость актера, напомнить о романтической теме «двойника», волновавшей воображение режиссера. В композиции портрета художник выделяет руки Мейерхольда с большими, сильными чуткими пальцами, и их неподвижность — выражение отдыха и ожидание новых желанных трудов. Пестрая занавеска, расписанная красными цветами и зелеными ветками, доминирует в серебристо-сером колорите, придавая жизнерадостность несколько минорному звучанию портрета, напоминая о театре Мейерхольда и Головина, — о тех сценических и «живописных чудесах», которыми они одаривали зрителей.

Творчество Головина немислимо без театра, оно им вдохновлено, оно питалось его темами и образами. Художник, полный благодарности театру, отдал ему свой талант и создал галерею неповторимых театральных портретов — поэму о русском актере.

Актеры глазами Кустодиева

В праздничном, солнечном мире искусства Кустодиева значительное место принадлежит театру. Исполненные им эскизы декораций и костюмов были настолько органически связаны с драматургией и в то же время зрительно сценичны, что во многих случаях определяли весь строй постановки, давали толчок режиссерской и актерской фантазии. Так было, например, с постановкой «Блохи» по рассказу Н. Лескова в Москве на сцене МХАТ-2 и в Ленинграде в Большом драматическом театре. Режиссер мхатовского спектакля А. Д. Дикой, вспоминая радостное впечатление от кустодиевских эскизов, писал: «Никогда у меня не было такого полного, такого вдохновляющего единомыслия с художником, как при работе над спектаклем "Блоха" <...> Художник повел за собой весь спектакль, взял как бы первую партию в оркестре, послушно и чутко зазвучавшем в унисон». Работая для театра, Кустодиев оставался верен своему призванию живописца. Для него спектакль был «движущейся картиной», особым местом, где живут и изменяются рожденные его воображением персонажи. Не удивительно, что все лучшее, созданное Кустодиевым для сцены, идет от его картин, где элементы театральности — насыщенная красочность, декоративность, режиссерская построенность групп, предельная точность мельчайших бытовых деталей — играют важную роль. Поэтому, порой, кустодиевские полотна воспринимаются как остановившееся на мгновение сценическое действие.

Любовь к театру привела Кустодиева в декабре 1907 года в декорационную мастерскую Мариинского театра, где он проработал помощником Головина в течение 9 месяцев, расписывая падугу для «Кармен». Здесь в это время Головин создавал портреты Шаляпина-Олоферна и Кузнецовой-Бенуа-Кармен. Молодой художник тоже решил испытать свои силы в театральном портрете. Его выбор пал на Ивана Васильевича Ершова. Все близко знавшие художника единодушно отмечали его восхищение огромным талантом выдающегося пев-

ца-актера. Особенно нравился Кустодиеву Ершов как исполнитель партий в цикле опер Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов». Из воспоминаний дочери и сына Кустодиева известно, что он, слышавший многих певцов и в России, и в Германии в вагнеровском оперном репертуаре, считал Ершова лучшим Зигфридом. Понимая и глубоко чувствуя симфоническую музыку, сам играя на рояле и скрипке, отличаясь широким музыкальным кругозором, Кустодиев из всех композиторов выделял Вагнера. Мелодии из его произведений он постоянно проигрывал, был посетителем абонементных вагнеровских спектаклей. Однажды он сказал дочери: «Я бы очень хотел, чтобы в тот момент, когда я буду умирать, я бы мог слушать траурный марш Зигфрида». Ершов — идеальный воплотитель образов Вагнера, вдохновил Кустодиева на создание портретной сюиты. Несколько раз с 1905 по 1922 год он возвращался к облику Ершова, запечатлев его в графике, живописи и скульптуре.

Но самое монументальное и художественно впечатляющее в «ершовской» сюите — портрет артиста в роли Зигфрида. Во время одного из выступлений Ершова Кустодиев сделал акварельный рисунок. По его композиции чувствуется, что художник смотрел на певца из-за боковой кулисы и, быстро набросав фигуру певца, тут же намеком показал суфлерскую будку на авансцене. Сила эмоционального воздействия, испытанного художником, отражена более всего в колорите акварели и в манере исполнения. Широко, свободно положенные красные, синие, зеленые акварельные мазки создают вибрирующий динамичный фон. Зигфрид стоит в боевой позе, подняв правую руку с рогом, сжимая в левой большой круглый щит с красным орнаментом. Его рыжие волосы, на которых лежит огненно-алый отблеск, растрепаны, как и темно-коричневая шкура, облегающая торс. Возможно, рассказывая своему биографу, искусствоведа Всеволоду Воинову о работе над картиной, Кустодиев имел в виду эту акварель, когда говорил, что «Зигфрид изображен, вызывающим на бой Фафнера, что была задумана пещера и Фафнер, но это так и осталось недописанным».

В большом портрете, написанном маслом, Кустодиев нашел новое композиционное и колористическое решение. В акварели композиция и колорит полны драматического напряжения, ощущения надвигающейся битвы. В картине все полно просветленности и спокойствия.

Кустодиев расположил Зигфрида на центральной композиционной оси полотна. По сторонам от него массивные темные скалы, в расщелине которых на фоне предрассветного зеленовато-розового неба четко вырисовывается силуэт сильной и статной фигуры героя. Этим приемом художник придал облику Зигфрида необычайную монументальность. Правой рукой Зигфрид опирается на свой меч, а левая, украшенная золотыми браслетами, приветственно поднята. Золотые волосы обрамляют прекрасное лицо, гордо обращенное ввысь, темные, угрожающие крутизной и неприступностью скалы, напоминают о подвигах, которые свершил Зигфрид. Отблески отступившего огня видны в небе и на скалах. Еще шаг и Зигфрид найдет спящую Брунгильду, свою любовь. Ощущение приближающейся радости, торжества правдивых и чистых помыслов чувствуется в прозрачных светло-зеленых и розовых тонах, вырастающих из черных

в нижней части картины. В кустодиевском портрете Ершова-Зигфрида целостно и эмоционально выражено впечатление от сценического образа.

«Ершов <...> — это Зигфрид в действительности: живое олицетворение цветущей юной радости жизни, простодушной доблести, стихийной непосредственности и детской чистоты <...> Непостижима <...> эта мощная, словно из древних былин вышедшая фигура <...> Крупные и правильные черты облегчают артисту его грим, позволяя создать поразительно прекрасный и идеально подходящий для Зигфрида тип». Театральный портрет «Ершов-Зигфрид» — самое сильное из многочисленных произведений изобразительного искусства, посвященных артисту. Кустодиев показал Ершова органически слитого с образом, рожденным музыкой и драматургией Вагнера. Не случайно этот портрет был высоко оценен Репиным.

Значительным явлением в творческой жизни Кустодиева была связь с Московским Художественным театром, для которого в 1913–1915 годах он выполнил эскизы декораций, костюмов, грима и бутафории к спектаклям «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина и «Осенние скрипки» И. Сургучева. Как всегда у художника во время репетиций, просмотров, обсуждений появлялись портретные наброски актеров и режиссеров театра, участвовавших в постановке. Так возникли 2 карандашных портрета Москвина, набросок головы Леонидова, портрет Немировича-Данченко. Тут же появился новый замысел, и Кустодиев просит актрису Ф. Шевченко, исполнявшую роль Фурначевой в пьесе «Смерть Пазухина», позировать для картины «Красавица».

Но ближе всех сошелся Кустодиев с Василием Васильевичем Лужским — одним из режиссеров его мхатовских спектаклей, исполнителем роли Лобастова в «Смерти Пазухина». И переписка, начатая в 1912 году, интенсивно поддерживалась 7 лет. 57 писем художника и портреты актера — лучшее свидетельство большой творческой дружбы. Лужский обладал редкой способностью сочинять увлекательные истории на темы из готовящихся пьес, он умел будить фантазию художника, воскрешая различные бытовые сценки давнего времени. В этих беседах с Лужским, во встречах с артистами театра наряду с эскизами декораций родилась серия «эскизов костюмов» к «Смерти Пазухина» — подлинных портретов актеров в ролях. Рассматривая рисунки, легко убедиться, что все изображения персонажей пьесы исполнены с учетом индивидуальных особенностей актеров. На акварели в лице солидного степенного купца Пазухина легко угадывается исполнитель роли И. Москвин. Действительный статский советник Фурначев в роскошном халате из красного шелка, показанный на кустодиевской акварели, безусловный портрет, измененного в соответствии с образом, актера В. Грибунина. И, наконец, эскиз Настасьи Ивановны Фурначевой в парадном платье с сиреневой и черной отделкой с золотой шалью на плечах — портрет в роли актрисы Ф. Шевченко. Декоратор Московского Художественного театра И. Гремиславский, отлично знавший всех актеров, писал, что каждый эскиз Кустодиева «представлял собой глубокий, содержательный, совершенно законченный портрет». Такими портретами Кустодиев сопровождал все свои театральные постановки. Об этом говорят его последние эскизы 1926 года к комедии Островского «Волки и овцы» в Ленинградском академическом театре драмы. На рисун-

ках за каждым сценическим образом встает его исполнитель: в Мурзавецком — Горин-Горайнов, в Беркутове — Юрьев. Карандашом и акварелью в той же самообытной манере, как в обычных портретах, Кустодиев создает портреты актеров в ролях, обладающие специфически театральными свойствами — мгновенно воздействуют на зрителя цветом, линией, формой и запоминаются почти навсегда.

В 1920 году Кустодиев вновь обратился к большому театральному портрету. Он начинает одно из самых оптимистических и капитальных своих произведений — портрет Федора Ивановича Шаляпина. Образ Шаляпина — выходца из народных глубин, гениального актера давно волновал Кустодиева, был ему близок и дорог. Еще в 1901 году художник писал к своей будущей жене, делаясь впечатлением о певце: «...Видал Шаляпина в "Фаусте", это такой художник, каких мало. Настоящий гётовский Мефистофель, саркастический, умный. А как он пел! Особенно эту известную арию о золотом тельце! Каждой фразе, каждому слову он придавал значение, и при всем том чудесная мимика. Остальных персонажей хотелось выгнать из театра, чтобы они не мешали его слушать. Они не настраивали, а расстраивали». С той поры Кустодиев не раз видел сценические образы, созданные Шаляпиным, бывал на его концертах. Певец, прекрасно знавший искусство, исключительно высоко ставил дарование художника. И когда в 1919 году Шаляпину предложили поставить оперу Серова «Вражья сила», где он исполнял партию Еремки, артист обратился к Кустодиеву.

Драгоценные страницы воспоминаний Шаляпина и сына Кустодиева рассказали об этих удивительных часах работы 2-х художников, столь близких по внутреннему складу, по своей любви и пониманию России, ее народа, быта, природы. Придя к Кустодиеву домой, где работал уже много лет парализованный, прикованный к креслу художник, Шаляпин не только рассказал ему о своих творческих планах, но и спел почти все партии оперы. Все это так сильно воздействовало на Кустодиева, что он сразу же начал делать наброски к спектаклю, показывая их Шаляпину. В этот же вечер у художника зародилось горячее желание написать Шаляпина на фоне русской зимы.

Понимая как важно для успешной работы художника жить атмосферой будущего спектакля, увидеть исполнителей на репетициях, Шаляпин делал все возможное, чтобы художник принимал непосредственное участие в репетициях и разделял все творческие волнения и радости подготовки спектакля. Несмотря на трудности с транспортом, вызванные гражданской войной и разрухой, Шаляпин доставал машину и возил художника в театр, причем однажды на руках внес Кустодиева в свою ложу. Спектакль, поставленный Шаляпиным и оформленный Кустодиевым, стал вехой в развитии советского театра и театрально-декорационного искусства. Игра Шаляпина произвела на Кустодиева сильнейшее впечатление. «Домой вернулся отец возбужденный, — вспоминает К. Б. Кустодиев, — говорил, что Шаляпин — гений и что для истории необходимо написать его портрет». Это ясное осознание значимости личности Шаляпина, творческая близость актера и художника определили весь строй работы. Портрету предшествовало множество эскизов, и летом 1921 года в течение месяца колоссальный по своим размерам портрет был завершен. Художник писал его, наклонив над собой, так как мастерская была мала для такого огромного полотна. Какая сила

мастерства потребовалась от Кустодиева, чтобы, преодолевая боли в позвоночнике, не вставая с кресла, не видя всего холста целиком, создать произведение, пронизанное единым дыханием, гармонией, праздничностью колорита, жизненной убедительностью.

Законченный портрет понравился не только Шаляпину, но и всем, кто видел и знал его. Н. И. Комаровская, много раз встречавшаяся с актером, писала, что «...ни один художник так не разгадал настоящей сущности Шаляпина», как это сделал Кустодиев.

Уже с первых графических набросков была ясно выражена идея портрета-монумента человеку, олицетворяющему силу, ум, красоту и одаренность своего народа. Этой идее подчинена композиция портрета, в котором над всем доминирует фигура артиста. Она словно не вмещается в холсте, что придает ей еще большую мощь. Впечатление монументальности усиливается четким силуэтом, который вырисовывается на фоне снега, голубеющего зимнего неба и деревьев, одетых облаками розовеющего инея. Но в позе Шаляпина нет никакой статуарной скованности, ней ничего нарочитого. Он стоит уверенно, свободно и в то же время чрезвычайно изящно, не смотря на крупную фигуру и громоздкую шубу.

Лицо Шаляпина исполнено внутреннего волнения: в нем сдержанная радость и сосредоточенное внимание к окружающему. Он любит зимним нарядом русской земли, красочным праздником широкой масленицы, песню о которой он превратил в гимн русской удали и веселого раздолья. Фигура Шаляпина, его одежда выделяется на фоне пейзажа и народной толпы. Но в то же время он здесь свой, близкий среди этих людей в тулупах, поддевках и армяках. Ледяные горы, балаганы, торговые ряды с аршинными вывесками, деревенские бабы, мужики, мальчишки — это мир его детства, исток его творчества, его земля, его народ. Здесь звучат песни, душу которых он раскрыл и пронес по всему миру. И не для подробности рассказа поместил художник у пригорка, на котором стоит Шаляпин, изображение афиши концерта с крупными четкими буквами фамилии актера. Великий певец приехал в небольшой русский город на старинный народный праздник, чтобы петь для людей, чтобы принести им радость, которую он испытывает сам, приобщаясь к бурлящему веселью народа.

Портрет Шаляпина — вершина художественного творчества Кустодиева. Недаром он вложил в это произведение так много своего личного. Он сделал фоном портрета зимний русский пейзаж и воспетую им на многих полотнах многоцветную масленицу. Художник как бы протянул нить между портретом Шаляпина и автопортретом, написанном им для флорентийского музея Уфицци еще в 1912 году. Там Кустодиев изобразил себя в такой же зимней шубе и шапке, на зимней ярмарке, выбирающим народные игрушки.

Портрет Шаляпина по своему замыслу, композиции, колориту — театральный портрет в самом глубоком значении. В этом портрете так же, как и в оформленных им постановках, Кустодиев, по образному выражению искусствоведа Барташевича, «дает образец синтетического, музыкально-симфонического зрелища». Кустодиевский портрет Шаляпина словно подвел итог самому значительному и светлому периоду в творческой и жизненной судьбе артиста. Это ощущал и понимал Шаляпин. Он увез портрет с собой за границу, как напоминание о Рос-

сии, которая всегда жила в его душе, Шаляпин глубже всех оценил дарование Кустодиева. Страницы мемуаров, посвященные художнику, — ключ к пониманию Кустодиева и вернейшая оценка его «героической и доблестной» жизни, его оптимистического творчества.

Встреча, знакомство и работа с Шаляпиным для Кустодиева остались на всю жизнь как нечто самое дорогое. На его «любимой стенке» в мастерской висел автопортрет актера с дарственной надписью и эскизы к «Вражьей силе» с шаляпинским утверждением. Кустодиев еще раз вернулся к портрету Шаляпина, сделав в 1922 году — его уменьшенное повторение.

Прошло полвека с того времени, когда Кустодиев отложил кисть и окончил труд, который ему самому казался фантастически невероятным. Мы свыклись с тем, что большой шаляпинский портрет в Париже. Но у произведений искусства своя, порой удивительная судьба. В 1968 году дочери Шаляпина Марина и Марфа, чьи изображения по просьбе Федора Ивановича художник включил в портрет, привезли художественное полотно в Ленинград и подарили Театральному музею. Так живописный монумент сыну России, созданный на берегах Невы, вернулся на родину.

В последние годы Кустодиев мечтал создать серию портретов актеров на основе прежних рисунков и тех, которые он намеревался сделать вновь. Но замысел остался неосуществленным. Однако работы, которые он выполнил в 1919–1926 годах положили начало плодотворного развития советского театрального портрета, связав его с лучшими достижениями дореволюционного искусства.

Театральные образы Н. А. Андреева

Скульптор и график Николай Андреевич Андреев принадлежит к числу тех самобытных талантов, произведения которых безошибочно угадываются с первого взгляда. Индивидуальный почерк мастера сразу виден в штрихе его рисунков, в манере трактовки пластической формы, построении композиции. Все, что вышло из его рук, отмечено серьезной мыслью, убедительной точностью видения, безупречным выполнением.

Всю свою жизнь Андреев трудился с огромным чувством исторической ответственности и во всех областях своей деятельности оставил зримый след.

Андреев известен как создатель цикла скульптур о В. И. Ленине и как автор серии графических портретов выдающихся современников: политических деятелей, литераторов, ученых, художников, каждый лист этой серии драгоценный художественный, исторический и человеческий документ эпохи. Популярность Андреева скульптора-монументалиста и графика-портретиста ясно выраженного публицистического склада заслонила и отодвинула на второй план значение его произведений, посвященных театру или связанных с ним. Между тем, круг театральных работ Андреева очень широк, его декорации и костюмы совершенно оригинальны, а изображения в ролях актеров скульптурные и графические, привлекают остротой достижения сценического образа.

С театром 29-летний Николай Андреевич Андреев встретился вскоре после завершения своего скульптурного образования в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, имея за плечами профессию графика, 10-летний

стаж преподавания рисунка и опыт работы в парижских частных студиях. Эрудированность, основательность художественных навыков, знание древней и современной пластики как нельзя более соответствовали духу Московского Художественного театра, куда его стали время от времени приглашать для исполнения «Сценических скульптур».

В 1903–1904 годах Андреев вылепил маску мертвого Цезаря для постановки «Юлий Цезарь» и фигуру умершего аббата для пьесы «Слепые» Матерлинка. Через 10 лет он сделал статую командора для спектакля «Каменный гость». Период, прошедший между выполнением этих сценических скульптур, заполненный разнообразной работой в театре, тесно сблизил скульптора и актеров-мхатовцев. Он стал постоянным участником репетиций, помогал, когда для оформления спектакля требовались скульптурные детали. Андреев пристально изучал игру актеров, многие из которых ему охотно позировали. Органическое включение в насыщенную художественными поисками и впечатлениями театральную жизнь значительно обогатило творчество скульптора, оказало воздействие на выбор тем и сюжетов, подсказало своеобразие их решения.

Андреева привлекла мхатовская постановка 1906 года «Горе от ума», и он выполнил в гипсе 2 небольших театральных портрета Леонидова в роли Скалозуба и Москвина в роли Загорецкого. Обобщенно, крупно выявляя форму, скульптор достигает сочетания монументальности и сатирической остроты. Скалозуб топорщится от сознания собственной значительности. На его лице отпечаток глупости и напыщенной уверенности. Видно, что он на самом деле «довольно счастлив» в товарищах и наградах. Подчеркнуто массивные поднятые плечи, словно заранее чувствуют тяжесть генеральских эполет, а нос и хохол на голове задиристо задраны, выдавая распирающее Скалозуба тщеславие. Тем же приемом сочетания обобщенной формы и сатирической остроты в трактовке деталей показан Москвин-Загорецкий. Отношение скульптора к модели укладывается в характеристику, данную Загорецкому в пьесе: «Я правду о тебе порасскажу такую, что хуже всякой лжи». Андреев акцентирует обрюзглость самодовольной физиономии Загорецкого и едва прикрытое выражение угодливости и плутовства. В наклоне головы, прищуре глаз, одновременно почтительном и высматривающем, выражено сочетание лакейства с шутовством. Вместе с актером скульптор раскрывает авторскую характеристику персонажа.

Человек он светский,
Отъявленный мошенник, плут:
Антон Антоныч Загорецкий,
При нем остерегись, переносить горазд,
И в карты не садись: продаст.

Одновременно с бюстами Андреев создал оригинальные куклы-скульптуры тех же персонажей и Станиславского-Фамусова. У этих кукол голова сделана из раскрашенного гипса, а фигуры и матерчатые костюмы изготовлены в мастерских театра по рисункам скульптора. В куклах, карикатурным преувеличением Андреев усиливает сатирическую заостренность, выявляя социальную суть грибоедовских типов, воссозданных актерами Художественного театра.

В конце 1914 года, когда эти и другие куклы-скульптуры, изображающие актеров в ролях, были показаны на выставке, Станиславский писал после вернисажа, что «Лучше всего куклы, сделанные Художественным театром с Андреевым (скульптором), т. е. моя карикатура в Фамусове, Вишневская в «Хозяйке гостиницы» (очень хорошо), Леонидов в Скалозубе (очень хорошо), Книппер в «Царе Федоре» (так себе), Смирнова в «Макбете» (очень хорошо)». Выбор Скалозуба, Загорецкого и Фамусова из всех действующих лиц комедии Грибоедова сделан Андреевым не случайно. От них вела прямая дорога к Городничему с его мечтой о генеральском чине, к переносчикам слухов Добчинскому и Бобчинскому и остальным персонажам «Ревизора», которые, начиная с 1906 года занимали мысли Андреева, работавшего над конкурсной моделью памятника Гоголю. Отлитый в бронзе и установленный в Москве в 1909 году к 100-летию со дня рождения великого писателя, оригинальный по своей образной и пластической трактовке, монумент не менее интересен театральными портретами, вкомпанованными во фризе постамента.

Барельефный фриз на постаменте памятника не что иное, как театрализованный парад гоголевских образов, многие из которых увидены и почувствованы сквозь призму сценического воплощения. Это особенно ощутимо по центральной части фриза на фасаде постамента, отведенного персонажам «Ревизора», пьесы, которую Художественный театр также готовил к юбилейным дням. Несомненно, что от внимания скульптора не ускользнули ни замечания на репетициях, где бывал Андреев, режиссеров спектакля Станиславского и Немировича-Данченко, ни трактовка персонажей актерами.

Барельеф на сюжет «Ревизора» решен как театральная сцена: Хлестаков в доме Городничего ведет «светскую» беседу с его дородной женой, кокетливой дочерью, а оступелые господа чиновники раболепно стоят поодаль. В каждой фигуре этого барельефа чувствуются сценические прототипы спектакля МХАТ. Об этом говорят точные, полные жизни наброски и скульптурный эскиз — гипсовая маска Москвина в роли Добчинского, вылепленная в 1908 году. В своеобразной живописно-пластической манере Андреев выявляет черты расплывшегося от сытости лица, клок волос, вздернутый, словно вынюхивающий нос, вытарщенные подсматривающие глазки, открытый рот и растопыренные подслушивающие уши. В маске-рельефе Москвина-Добчинского скульптор усилил элементы гротеска, подсказанные исполнением роли. Создавая портрет-маску, Андреев дополнил ее пластическую выразительность легкой подцветкой. Это еще более усилило цельность впечатления и театральность портрета.

В 1911 году Андреев исполнил свой лучший скульптурный театральный портрет-бюст Василия Ивановича Качалова в роли Гамлета. Постановка трагедии Шекспира осуществлялась по замыслу Гордона Крега и в его декорационном оформлении. Но непосредственно работу с актерами вели режиссеры спектакля Станиславский и Сулержицкий. Несмотря на то, что многое в общем решении пьесы шло от интересных, порой, очень новых идей Крега, актеры, как отметил Станиславский, «играли по старым приемам Художественного театра». Высшим достижением актерского искусства в этой нашумевшей постановке было исполнение главной роли. Качалов создал образ, отмеченный глубокой поэ-

тичностью, яркой передачей душевных движений и совершенной формой сценического воплощения. Игра Качалова вдохновила Андреева, и он исполнил миниатюрный бюст, по-видимому, эскиз более крупной работы. Как подлинный мастер крупной формы, Андреев с большой силой пластического обобщения запечатлел черты страдающего всеми муками своего века принца датского. Качалова-Гамлета в андреевском бюсте мы видим таким, каким он предстал перед зрителями, среди которых был Валерий Брюсов. «Бледное, чеканное лицо, — описывал поэт, — обрамленное длинными волосами. Лицо аскета и философа и вместе с тем, лицо актера, где каждый мускул нервно ждет своей очереди, своего выхода, — лицо Качалова». Вглядываясь в облик Гамлета-Качалова, яснее понимаешь творческое величие актера, сумевшего показать трагедию человека-мыслителя, гневного обличителя мерзости окружающего его общества. Этот скульптурный театральный портрет Андреева своим сдержанным внутренним пафосом и благородством облика объясняет огромное воздействие качаловского образа на молодого зрителя, впечатление о котором в день 25-летнего юбилея артиста, напомнил Павел Антокольский:

О Гамлет! Опять на седых алебардах
Играют лучи вдохновенной луны.
И слышится голоса вашего бархат,
И зрители в Ваше лицо влюблены.

Московский Художественный театр дал Андрееву возможность проявить себя в области театральной пародии и шутки. Привлеченный к оформлению «веселых вечеров»-капустников, куда приглашались актеры и друзья театра, Андреев для первого платного «капустника», состоявшегося 9 февраля 1910 года выполнил стилизованное под терракотовый фриз 7-метровое графическое панно «Олимп Художественного театра».

В центре изображен восседающий в позе и тоге Зевса-громовержца Станиславский с молниями в руках и Лилина подобная богине Юноне. С 2-х сторон к ним двигается процессия актеров и друзей МХАТ, задрапированных в древнеримские хитоны и тоги, за исключением Качалова, оставшегося в неизменном аристократическом фраке и сигарой в зубах. 83 фигуры населяют веселый мхатовский «Олимп» и каждая выполнена с совершенным портретным сходством, которое выступает в сочетании с тонким гротеском. Каким нужно было обладать незаурядным знанием лиц, характеров, привычек каждого из коллектива и ближайшего окружения «художественников», чтобы за несколько дней сделать такой многофигурный портрет.

Тогда же в 1910 году Андреев выполнил акварель, снабдив ее шуточным названием «Картинная галерея к 20-летию артистической деятельности В. В. Лужского». В манере веселого гротеска художник изобразил 14 разнохарактерных сценических персонажей, воплощенных актером.

Под влиянием капустников Андреев исполнил несколько портретных бюстов-карикатур и кукол-шаржей «Ванек-встанек». Используя форму народной игрушки, скульптор сделал из раскрашенного папье-маше шуточные полуфигуры К. С. Станиславского, В. Немировича-Данченко, актеров А. Вишневого,

М. Германовой. Известные деятели театра были неожиданно «поданы» скульптором в виде игрушек для детей. Этим достигался острый эффектный контраст, невольно вызывающий улыбку.

В гипсовых бюстах актеров Вишневого и Балиева скульптор легким гротеском в трактовке формы достиг более полного раскрытия человеческой и актерской индивидуальности. Небольшой бюст полнеющего, благодушного и зоркого Балиева энтузиаста-организатора всех «веселых вечеров», неутомимого пародиста, мастера сценических миниатюр по силе раскрытия личности равнозначен характеристике Станиславского: «В качестве конферансье на этих капустниках впервые выступил и блеснул талантом наш артист Н. Ф. Балиев. Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие — и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток, смелость, часто доходившая до дерзости, умение держать аудиторию в руках, чувство меры, умение балансировать на границе дерзкого и веселого... дать шутке добродушное направление — все это делало из него интересную артистическую фигуру нового у нас жанра».

Из «капустников» к 1908 году вырос первый русский театр миниатюр «Летучая мышь», во главе которого встал Балиев, как художественный руководитель и актер, выступавший в постоянной роли «хозяина вечера». Для обширных театрализованных программ и постановок современных и классических миниатюр потребовалось художественное оформление. Выбор Балиева пал на Андреева, чей дар юмориста широко проявился на «капустниках».

Для «Летучей мыши» Андреев выполнил эскизы декораций, костюмов, а для себя, как обычно, портреты актеров. Используя любимый технический прием — сочетание графита и сангины, художник портретирует Балиева. Он без грима, но все же это портрет в роли «хозяина вечера», добродушно улыбающегося сангвиника, не скрывающего за широким гостеприимством своей ироничности и готовности мгновенно перейти к шутливому розыгрышу или пародии.

В листах, посвященных «Летучей мыши» есть зарисовки актрис в эпизодах эстрадного представления, в эксцентричных броских костюмах. Интересна серия силуэтов актеров того же театра миниатюр. Здесь и куплетист Б. Борисов, и неизменный Балиев, и Виктор Хенкин, и В. Подгорный. В каждом очерке профиля выражена индивидуальность актера, позволяющая узнать его. Возможно так, ожившими силуэтами, выглядел проход всей труппы на фоне освещенного занавеса перед началом представления.

Лучшие листы из серии портретов актеров «Летучей мыши» посвящены Евгении Алексеевне Хованской. В них ни с чем несравнимое андреевское отношение к людям театра, которых он видит преображенными светом искусства. Хованская изображена в фас, спокойно глядящей большими ясными глазами. Мягкая, но не расплывчатая линия лица, четкий рисунок губ, высокий лоб. Во всем облике отражение душевности, доброжелательности. Но вот Хованская в роли Клеопатры из одноименной пьесы Потемкина, поставленной в «Летучей мыши» в 1913 году и оформленной Андреевым. Художник запечатлел удивительное волшебство театрального перевоплощения. То же лицо, чуть тронутое гримом, синее платье, головной убор с золотым обручем и драгоценными камнями в тон одежды. Из-под полуопущенных век устремлен тяжелый, мертвя-

щий взгляд, заставляющий цепенеть. Мягкость вытеснена каменной неподвижностью, доброжелательность — властностью. Чувствуется, что в душе Клеопатры все выжжено и опустошено. Не изменяя характера рисунка определенного, выявляющего форму, Андреев варьирует пластичность линии, делая ее в первом портрете более «текучей», а в изображении Клеопатры — жесткой.

Работа над оформлением театрализованных программ и спектаклей «Летучей мыши» вовлекла Андреева в решение более серьезных задач декорационного искусства. Между 1916 и 1920 годами он делает эскизы оформления для готовящихся постановок на сцене МХАТ и его студий пьес Оскара Уайльда «Флорентийская трагедия», Рабиндраната Тагора «Король темного покоя» и Байрона «Каин». Для каждого произведения он находит свой стиль декораций, созвучный традициям национального искусства и эпохе, в которой происходит действие. Но самое оригинальное, вдохновенное и художественное — эскизы оформления костюмов и гримов к мистерии «Каин» Байрона.

Работая над байроновскими образами, Андреев обратился к древнерусской иконописи, фреске и библейским рисункам Александра Иванова. По своему претворив язык, он создал монументально-эпическое, пластически выразительное оформление, костюмы и гримы. Живописной симфонией космосу звучит эскиз занавеса, где в черной бездне восходит краснеющая луна, стремительно несутся созвездия, открывается бескрайность звездных пространств.

Эскизы грима Каина для Леонидова и Люцифера для Ершова — настоящие театральные портреты. Прекрасно изучив черты каждого актера, их темперамент, манеру исполнения, наблюдая репетиции, Андреев предвидел, что именно так они и будут выглядеть в сценическом образе. В облике Каина-Леонидова художник подчеркивает богоборческое начало, бесстрашие пытливого ума. Он придает взгляду экстатическую пламенность, пластикой выявляет крутой, упрямый лоб. В каждом жесте Каина отражено возмущение человека, не желающего быть безвольным рабом даже могущественной высшей силы. Великолепно использован здесь Андреевым цвет: красный плащ, напоминающий пламя, коричневое от зноя «древнее» лицо.

Наряду с эскизами декораций, костюмов, гримов и сценическими скульптурами символических «великих существ» Андреев исполняет тушью зарисовки мизансцен, сопровождая их строфами Байрона. Чеканно прорисованные, ритмичные по композиции они напоминают наброски скульптурных групп. Это объясняется ролью скульптора-сопостановщика, которую Станиславский отвел Андрееву в работе над спектаклем. Актер и режиссер. И. Я. Судаков писал, вспоминая о репетициях «Каин»: «Главным в спектакле Константин Сергеевич считал актера, его внутреннюю и внешнюю выразительность. В каждой картине "Каина" он стремился создать 2–3 мизансцены, исчерпывающие ее содержание и наиболее законченно скульптурно выражающие ее внешний рисунок. Вот почему нужен был в спектакле скульптор; и действительно, мизансцены "Каина", как талантливейшие группы, и сейчас стоят перед глазами».

Байроновский «Каин», созданный мхатовцами в 1920 году при участии Андреева, был первой премьерой театра после Октябрьской революции. Сотворчество Станиславского с Андреевым натолкнуло режиссера на ряд откры-

тий. Станиславский, как он пишет в книге «Моя жизнь в искусстве», впервые почувствовал большие возможности скульптурного и архитектурного принципа постановки и обратил внимание на важность для актера ритмичного пластического движения, которое он стал с этого времени усиленно изучать.

В 1921 году Андреев трудился над эскизами оформления новой постановки «Ревизор», которую готовил московский Художественный театр. Работа Андреева над спектаклем была прервана, и он шел в декорациях К. Юона, которые режиссура сочла более соответствующими замыслу спектакля. Но постоянное участие в репетициях «Ревизора» привело к созданию 2-х первоклассных театральных портретов М. П. Лилиной в роли Анны Андреевны и И. П. Москвина в роли Городничего. В этих изображениях гоголевских героев Андреев отказался от элементов гротеска, как средства сатирического раскрытия образа. Он избрал более трудный путь объективного художественного анализа модели, суть которой постепенно открывается зрителю. Общим очертанием лица, поворотом головы Андреев сразу же дает настройку восприятия изображенного персонажа: Анна Андреевна томная, располневшая от сытой и спокойной жизни провинциальная дама. Выявляя пластику образа, художник показывает, что в ней нет ничего отталкивающего, наоборот, она не лишена определенной приятности. Но склад ее губ, тщательно прорисованных на портрете, говорят о привычке без умолку говорить. Округленные бледно-голубые, словно выцветшие глаза, устремленные в пространство, выдают отсутствие настоящего ума и души. Пышная с претензией на моду прическа, розовый бант в волосах подчеркивают увядание лица с предательскими штрихами морщинок вокруг глаз, в уголках губ и носа. Этот розовый бант своеобразный ключ портрета, который раскрывает убогий безвкусный мир обывательницы.

Андреев в высокой степени владел мастерством безошибочной портретной характеристики. Точность линейного рисунка и пластичность передачи формы позволяли ему уже в самой структуре лица выявить характер человека. Свободной, но твердой линией он дает объем массивной, крепкой как кулак головы Москвина-Городничего. Тщательно моделирует растушевкой подбородок, тупой и грубый, так много открывающий в своем владельце. Колкими штрихами и подцветкой изображает серые, седеющие подстриженные ежиком волосы и бачки. В них вся биография управителя города, заматеревшего за долгие годы выслуживания из низших чинов. Особенно выразительны в портрете глаза. Андреев очень тщательно передает их строение, насупленные брови и сверлящий взгляд, в котором есть что-то волчье, жесткое и вместе с тем тупое.

2 портрета — 2 образа. В них талант и мастерство актеров, мхатовское ощущение времени и стиля произведения. Эти образы столпов провинциального и чиновничьего общества дореформенной России, воссозданные Москвиным и Лилиной, живут в первоизданной свежести художественного восприятия на листах андреевской графики.

Один из последних театральных портретов — Андреева-Гиацинтова в роли Лидочки в пьесе «Дело» Сухова-Кобылина. В 1927 году он был художником спектакля, поставленного «мхатом вторым», и, как всегда, зарисовал заинтересовавшее его сценическое воплощение. Рукой мастера, чья индивидуальная ма-

нера чувствуется и в общем решении, и в проработке деталей, передан облик чистого юного существа, впервые ощутившего суровое дыхание жизни. Художник сумел выразить этот сдвиг, отразившийся в лице, которое затуманила тревога, заставив напрячься каждую черту.

Театральные, графические и скульптурные портрета Андреева — часть огромной серии, посвященной людям театра, насчитывающей несколько бюстов и десятки листов разной степени завершенности. Эта серия, главным образом, связана с Художественным театром. Безошибочное чутье художника-психолога позволило остановить выбор именно на тех лицах, которые, символизируя мхатовский коллектив, составляют славу всего русского и советского театра.

На лучших портретах актеров в жизни стоят числа и даты 1921–1922 годы и автографы портретируемых. На следующий год отмечался 25-летний юбилей театра. Даты позволяют понять, что мхатовская сюита была создана на едином дыхании, как повествование о славной когорте режиссеров и актеров. Портреты 1921–22 годов Станиславского, Лужского, Леонидова, Качалова, Москвина, Лилиной, Книппер-Чеховой, Грибунина, М. Чехова лишь завершающие звенья многолетнего труда художника. За каждым из этих монументальных графических портретов стоят десятки зарисовок, набросков, сделанных на репетициях, дома, в студии. На листах альбома Андреева фиксировались, порой, неповторимые минуты. Станиславский, одев пенсне, читает какую-то запись; сосредоточенно пишет, весь уйдя в свои мысли. Другой листок — Константин Сергеевич задумался, приложив палец к губе, а затем, заложив левую руку за голову, продолжает писать. Идет первая репетиция возобновленного «Ревизора». На листке надпись — 17 мая 1921 года, и тут же радостно по-детски улыбающийся Станиславский смотрит, сложив пальцы перед собой; что-то понравилось Станиславскому, и он радостно смеется.

Одновременно с серией, посвященной МХАТу, появились портреты корифеев русской оперы Шаляпина, Собинова, Неждановой.

В том же 1922 году Андреев сделал портреты актрис Малого театра Федотовой и Яблочкиной и актера Александрийского театра Давыдова, чья сценическая судьба началась и закончилась в Москве, продолжив этим тему, начатую в 1906–1910 годах бюстами А. Ленского и А. Южина.

Портреты актеров в жизни, созданные Андреевым, пронизательно, разносторонне и ярко отразили эпоху театрального искусства, связанную с деятельностью выдающихся мастеров лучших театров Москвы. Каждодневное изучение актеров и их труда придало портретам Андреева убедительность и художественную весомость. Этими же качествами наделены и театральные портреты Николая Андреевича Андреева, интереснейшей части его творческого наследия, отмеченной своеобразием авторской манеры, глубиной проникновения в сценические образы.

Театральные серии Г. С. Верейского

Один из последних автопортретов Верейского... Мудрые, внимательные, чуть усталые глаза доброжелательно и пристально смотрят на мир. Кажется, перед

этим взглядом проходят пейзажи родной страны, лица ее людей, все то, что отражалось в живописных холстах, в сотнях листов литографий, офортов, рисунков.

Многое видел, знал и запечатлел художник. Но больше всего Верейского интересовал его современник. Ему он посвятил самую значительную часть творчества — портрет. И в нем сильнее всего выразилось своеобразие Верейского.

Художники, писатели, общественные деятели, врачи, архитекторы, актеры, летчики, ученые — коллективный портрет нескольких поколений, олицетворенную летопись судьбы России в первой половине XX века создал неутомимый мастер.

Оглядываясь на многолетний труд Верейского невозможно сдержать удивление перед его последовательностью и целеустремленностью. Строгая логичность мышления, трудолюбие, большая воля сказались в создании обширных тематических серий, часть из которых была издана в виде альбомов.

Серии литографированных портретов писателей, художников, летчиков предвоенных лет и воздушных асов-героев Великой Отечественной войны почти сразу же после появления приобрели значение классических.

Не меньшую художественную значимость имеют театральные серии Верейского. Многие из листов этой серии относятся к высшим достижениям Верейского-портретиста, принадлежат к числу этапных произведений советского искусства.

Художник любил, понимал и чувствовал театр. Не случайно цикл рисунков на камне «Деревня» 1924 года завершается лирическим листом «Репетиция в сельском театре», привлекающим эффектным контрастом трепетной светотени и вдохновенным обликом начинающей актрисы.

Особая атмосфера погружающегося в серебристую тьму зрительного зала, где слышны звуки настраиваемых инструментов, уловлена художником в 2-х офортах 1934 года. Так мог почувствовать только благодарный зритель, не раз переживавший поэтические минуты перед поднятием занавеса.

Впервые за кулисы к актерам как художник Верейский пришел в 1912 году корреспондентом журнала «Театр и искусство». Более 4-х лет с блокнотом и карандашом появлялся он на спектаклях петербургских и гастролирующих трупп самых различных направлений. Верейский бывал на премьерах театра литературных пародий и сатиры «Кривое зеркало» и императорского Александрийского театра. Он рисовал на спектаклях Мариинской оперы и Музыкальной драмы. Под его портретами и зарисовками стоят названия Московского Художественного, Передвижного театра Гайдебурова, Русского драматического театра и даже литературно-артистического кабаре «Бродячая собака».

Все разнообразие пестрой театральной жизни Петербурга прошло перед молодым художником, окончившим юридический факультет Университета, но полностью посвятившему свой труд изобразительному искусству, которым он серьезно занимался с самых ранних лет.

Более 150 рисунков исполнил Верейский для журнала «Театр и искусство». Он делал зарисовки сцен из спектаклей, портреты драматургов, театральных и музыкальных критиков, режиссеров. Однако главным были рисунки актеров в ролях, составляющие оригинальную серию театральных портретов.

До прихода Верейского в журнале на его страницах появились зарисовки С. С. Соломко, М. А. Денисова, М. Г. Слепяна, А. М. Любимова, С. И. Панова. Некоторые из них работали одновременно с ним. Но уже через несколько номеров становится очевидно, что вместо ординарных рисовальщиков, обладающих различной наблюдательностью и профессиональным мастерством пришел по-настоящему чувствующий и мыслящий художник.

Рисунки Верейского с каждым разом становились все более уверенными, точными и выразительными. Он быстро преодолевает скованность, вызванную длительным перерывом в творчестве. Работая в журнале и занимаясь в студии «Новая художественная мастерская» под руководством Б. Кустодиева, Е. Лансере и А. Остроумовой-Лебедевой, Верейский вырабатывает самостоятельный графический почерк.

Среди самых первых театральных портретов Верейского, сделанных в 1912 году, выделяется зарисовка актера Александрийского театра И. И. Судьбина, исполнителя роли инженера-технолога, занятого только делами и собой Григория Петровича Хмурова в пьесе С. А. Найденова «Роман тети Ани». Художник тщательно проработал черты представительного, дородного мужского лица, показал тучнеющего человека в чиновничьем мундире, типичного равнодушного «петербуржца» с аккуратным пробором, подстриженной бородкой и усами, в неизменном пенсне. Такая подробная манера рисунка отвечала бытовому решению спектакля.

Тщательная отделка деталей свойственна многим рисункам Верейского этого времени. Так исполнены портреты 3-х персонажей пьесы К. Острожского «Отречение», шедшей в театре Литературно-художественного общества. С повествовательной подробностью передан облик самолюбивого помощника режиссера (артист В. О. Топорков). В портрете героини той же пьесы, известной стареющей актрисы Марии Николаевны Полонной (ее играла Трояновская) Верейский уверенными линиями прослеживает очертания подбородка, губ, выявляет форму красивого лица молодой женщины, в чертах которого отражены душевный надлом и порыв.

В той же манере сделан портрет Е. П. Корчагиной-Александровской, игравшей в пьесе «Сафо» А. Доде и А. Белло жеманную и чувствительную госпожу Эттему. Облик тучной, важничавшей своим положением «замужней дамы» вызывает ощущение комичности сценического образа. Острота глаза художника, сумевшего выявить характер персонажа, воплощенного актером, видна в портрете богатого инженера Дешлетта, из той же пьесы. Дешлетт-Шумский с элегантно закрученными усами — типичный парижский жуир. Верейский добивается этого впечатления метко схваченным выражением надменного превосходства, нарочитости позы и последовательной обрисовкой всех частностей.

В театральных портретах 1912–1915 годов Верейский пробует разные манеры рисунка. Так возникла зарисовка Л. А. Фенина в роли «Я — эмоционального» — персонажа монодрамы Н. Евреинова «Кулисы души», осуществленной в театре «Кривое зеркало». Кажущаяся эскизность, сложность ракурса, акцентировка отдельных частей лица придают портрету особую экспрессивность.

Подобный графический прием использован в портрете Фенина в роли известного писателя в спектакле «Опрометчивый турка».

Свободными штрихами, не прибегая к детализировке, Верейский набрасывает непомерно крупные черты самодовольного лица, комично опирающегося на гигантский бант. Во многом гротескность портретов Фенина в роли идет от сценических образов и от самой игры актера, очень увлекавшего в то время Верейского.

Строй спектакля, характер исполнения сказались в портрете Н. К. Тхоржевской — фантастической Лилит — героини символической пьесы Ф. Соллогуба «Заложники жизни». В портрете явственно чувствуются отзвуки врубелевских рисунков. Они в прорисовке преувеличенно огромных глаз и в ломких пересекающихся линиях, передающих грани и игру драгоценных камней диадемы.

Все же основную работу Верейский-портретист вел в русле классической графики, добиваясь совершенного владения средствами рисунка от широкого живописного штриха до утонченно изящной линии.

О быстрых художественных успехах Верейского свидетельствуют портреты З. Холмской-Анны Андреевны и Фенина-Городничего в пародийном спектакле Н. Евреинова и А. Кугеля «Ревизор». В пьесе высмеивалась «тракторка» гоголевской комедии режиссерами-эпигонами, ставившими спектакли «по Гордону Крегу», «по Станиславскому» и по кому угодно.

Анна Андреевна и Городничий зарисованы в эпизоде «по Станиславскому». В облике сытой и томной Анны Андреевны и отупелого хапуги Городничего Верейский не только дал изображение гоголевских типов, но вместе с актерами показал примитивную натуралистичность недалеких последователей Московского Художественного театра.

В театральных портретах 1913–1916 годов Верейский все более и более становится самим собой. Он создает серии, посвященные отдельным спектаклям или актерам.

Превосходны по целостности впечатления и мастерству портреты актеров в «Обрыве», поставленном труппой Литературно-художественного фонда в Мариинском театре.

Верейский рисует Марка Волохова-Н. Ходотова в очень характерной динамичной позе, сразу же раскрывающей порывистый характер сценического персонажа, его пренебрежение к светским условностям. Закинув ногу на ногу, упершись левой рукой в колено, Волохов-Ходотов прямо, высокомерно и скептически смотрит на зрителя. Полная противоположность Волохову — Райский, роль которого исполнял Горин-Горяинов. Чтобы ярче противопоставить сценические образы, Верейский также изобразил Райского сидящим. Но выражение его лица и поза совершенно иные. Так сидят люди, привыкшие не действовать, а размышлять: голова задумчиво склонена на руку, взгляд мечтательно устремлен в сторону. Разность темпераментов и характеров героев пьесы отражена в композиции и в ритме штрихов, энергичных и резких в изображении Волохова, мягких и спокойных в портретах Райского.

Неоднократно Верейский исполнял портреты солистов театра Музыкальной драмы. Лаконичны и выразительны его зарисовки певца А. И. Мозжухина

в партии мейстерзингера Ганса Сакса — героя музыкальной драмы Вагнера «Нюрнбергские мастера» — и особенно в роли Бориса Годунова.

Борис Годунов Мозжухина неординарный образ, и Верейский дает это почувствовать, акцентируя резкий, волевой профиль, подчеркивая линией заостренность носа. В жесте Бориса чувствуется воля и упорство. В театральных портретах Мозжухина, в портрете певца С. Ю. Левика в роли Тонио в опере Леонковалло «Паяцы» Верейский не только передает богатую мимику, но достигает определенного драматизма впечатления.

Созданные в этот же период портреты талантливой певицы Л. Я. Липковской в партии Снегурочки и А. Г. Ребоне, исполнительницы роли Леля, отмечены лирическим настроением. Художник ярко выразил мгновение весеннего клича лучезарно-юной девушки-Снегурочки и самозабвенного наигрыша на дудочке молодого пастушка Леля.

Возмужание изобразительного мастерства Верейского отражалось в растущем разнообразии эмоционально-психологических оттенков театральных портретов. Он находил точные приемы для передачи самых различных образов, переходя от объективной фиксации к драматизму, лирике и юмору.

Юмористическая нота отчетливо выражена в портретных зарисовках персонажей старинного водевиля Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», многие годы не сходившего с подмостков Александрийского театра. Легкие и сдержанные линии не только воссоздают внешний вид, но и во многом обрисовывают характер находчивого, живого Синичкина (К. Н. Яковлева) и глуповатого Автора (А. А. Усачева), на лице которого привычное выражение ущемленного самолюбия.

Репертуар петербургских и гастрольных трупп в годы работы Верейского художником театрального журнала был засорен неглубокими, сентиментальными пьесами, не дававшими материала для создания значительных образов, мельчивших крупные актерские дарования. Но глубокий интеллектуализм и художественная чуткость Верейского позволяли ему увидеть лучшее в сценических созданиях актеров.

В портретах героев пьесы С. Полякова «Лабиринт» преуспевающего самодовольного архитектора, роль которого исполнял Ходотов, его жены, красивой, обаятельной женщины, ищущей любовных приключений (артистка Тиме) и искреннего начинающего поэта (артист Юрьев), художник мастерской прорисовкой лиц выявил основной психологический мотив каждого персонажа.

Уверенное владение рисунком, умение сосредоточенно за короткий сеанс уловить самое главное, передать настроение момента, раскрыть психологию образа, воплощенного на сцене, проявилось во многих театральных портретах Верейского.

Один из лучших рисунков 1915 года — портрет артиста В. А. Бороздина в роли Цезаря в пьесе Бернарда Шоу «Андрокол и Лев».

Верейский рисует надменные черты владыки Рима подчеркнуто сухими тонкими линиями. Его жесткое, неподвижное лицо напоминает маску. Вместе с тем, художник совершенно ненавязчиво, не прибегая к гротеску, показывает мнимое величие императора, его самовлюбленность и чванливость, которую не могут заслонить ни императорская мантия, ни венки победителя. Ироническая

нота, звучащая в изобразительной характеристике цезаря-Бороздина, как нельзя лучше отвечала замыслу пьесы.

В ином плане решен портрет актрисы Московского Художественного театра В. В. Барановской в роли Лауры в трагедии Пушкина «Каменный гость». Здесь графичность уступила место живописности, тонкие штрихи — широким плавным линиям, детализировка — обобщенности. Весь облик Лауры олицетворяет задушевное пение. Фигура сидящей женщины напряжена, коса ниспадает темной волной, пышный бант на гитаре будто колыхается в такт бурным аккордами и словам романса.

Цикл театральных портретов Верейского, помещенных на страницах журнала, завершается в 1916 году серией зарисовок участников спектакля «Гроза», поставленного В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре. Художник увлеченно запечатлел ансамбль блистательных актерских индивидуальностей, воплотивших драму Островского. В 5 портретах виден свойственный Верейскому отточенный рисунок, выявляющий своеобразие человеческого лица, в котором отражены главные свойства характера. В очертаниях благообразного, чуть одутловатого лица Тихона-Ходотова, в назойливой аккуратности подстриженных волос, усов, бородой, деталей костюма — во всем художник показывает внешнюю скованность покорного купеческого сына, которого все жмет, даже собственные одежды. Тем же графическим языком Верейский передает совершенно иное ощущение от образа Бориса-Юрьева. Эмоциональной инертности Тихона противопоставлена одухотворенность Бориса, которую выдает пронзительный взгляд, тревожный поворот головы и склад лица. Даже маленькой деталью Верейский подчеркивает различие 2-х персонажей: тщательно завязан шейный платок у степенного Тихона и небрежно, будто наспех у порывистого Бориса.

Достоверность и характерность актерского воплощения выражена художником в портрете Дикого-И. М. Уралова и хулигана-К. П. Яковлева, в уверенном жесте которого акцентировано чувство собственного достоинства провинциального изобретателя-самоучки. Единственный женский портрет в серии, посвященной «Грозе», — Е. П. Корчагина-Александровская в роли Феклуши. Верейский зарисовал ее в типичной позе со смиренно сложенными руками, в повязанной по-монашески косынке. Тонкие, чуткие линии, беспощадно и правдиво фиксирующие черты лица, открывают «нутро» Феклуши: хитрость и невежественный эгоизм, скрытый за благостным ликом.

Последние зарисовки Верейского для журнала были посвящены «Кукольному театру», организованному в 1916 году в Петрограде, где Верейский принимал участие в оформлении постановки «Силы волшебства и любви». Может быть, вслед за Верейским — театральным портретистом начинался Верейский — театральный художник. Однако это оказалось единичным эпизодом в творческой практике Верейского, а тема театрального портрета после 6-летнего перерыва вновь обрела свое место в его неустанном художественном труде.

В 1922 году, когда Верейский работал над серией писательских портретов, издательство «Аквилон» предложило ему исполнить альбом литографий с изображением выдающегося оперного певца Ивана Васильевича Ершова в лучших ролях. Этот замысел, который, безусловно, обогатил бы русский те-

атральный портрет, из-за нежелания костюмерной Мариинского театра выдать необходимые для позирования костюмы, не был реализован. Но обычный издательский заказ, как и в других случаях, превратился у Верейского в серьезный творческий импульс, который положил начало циклу портретов одного из корифеев отечественного музыкального театра. О несостоявшемся альбоме напоминает единственный портрет актера в жизни, выполненный литографским карандашом. В романтически взволнованном образе Ершова Верейский порывает со своей обычной сдержанностью. В энергичном повороте скульптурно вылепленного лица, в разметанных волосах, набросанных сочными живописными штрихами, в сверкающих глазах ярко выражен клокочущий огненный темперамент Ершова, его органическая театральность. По своему образному, эмоциональному строю и средствам выражения это великолепный атральный портрет. В нем запечатлен не просто певец Иван Васильевич Ершов, а один из моментов внутреннего перевоплощения в определенный, музыкально-драматический образ. Такое состояние всегда сопутствовало актеру на портретных сеансах. Верейский писал, что Ершов «позировал весьма напряженно, взволнованно, подолгу выдерживая определенную позу и как будто переживая какую-нибудь роль. Позируя, он действительно, должно быть, чувствовал себя в той или иной роли».

Человеческая красота и одаренность Ершова надолго приковывали внимание портретиста. И как это было присуще Верейскому, возвращаться к любимым моделям, он в конце 1939 года вновь встретился с Ершовым, чтобы еще раз всмотреться в одухотворенное лицо актера, преображающееся под наплывом мыслей, эмоций и образов. Почти каждое воскресенье до осени 1940 года шли портретные сеансы. Верейский выполнил 15 портретов Ершова: литографий, офортов, рисунков карандашом и пером, каждый из них — высокий образец мастерства в своем виде графики. Со свойственной Верейскому аналитической последовательностью, он изображал Ершова в различных поворотах, позах, в фас и профиль, каждый раз открывая новое внутреннее преображение, мгновенно отражающееся в глазах и послушно-пластичном лице актера.

В известном литографированном портрете 1940 года сочными бархатистыми штрихами, глубокими по тону пятнами, используя контрасты света и тени, лепит Верейский крупную голову любимого актера. Он выделяет большой светлый лоб и рельефно прорабатывает сильную, чуткую руку. Живописное начало, пронизывающее портрет, помогло раскрыть внутреннее состояние актера, погруженного в стихию музыкального образа. Об этом портрете дирижер Е. Мравинский говорил Верейскому, что знает, какое именно место из роли Зигмунда переживает, позируя, Ершов.

Слова выдающегося музыканта — проникновенная оценка истинной атральности портрета, в котором запечатлено внутреннее перевоплощение актера, без грима и костюма достигающего слияния со сценическим образом.

В серии ершовских портретов Верейского явственно превалирует живописность, как выражение музыкальной одаренности модели. В этом смысле особенно характерны 2 офорта с профильным изображением певца. Их строгая благородная форма, серебристый вибрирующий колорит словно рождены вокальным искусством Ершова, напоены звучанием его выразительного голоса.

Работая над офортами, Верейский карандашом и пером исполнил один из самых удачных профильных портретов Ершова. Лучший комментарий к этому жизненному и виртуозному рисунку слова самого художника: «Внешность Ивана Васильевича Ершова была совершенно необычной. Это то, что с первого взгляда восхищало художника. Профиль греческого бога в сочетании с необычайно мужественными, крупными, энергичными чертами. И, несмотря на это сходство с античными образами, — нечто очень русское, удалое в лице».

Серию портретов Ершова Верейский завершил в 1954 году. Он обратился к работе, сделанной 32 года назад, и выполнил новый вариант первого портрета, обобщив свое понимание творчества и личности великана русской оперной сцены.

Ершовский цикл по глубине содержания, проникновения в тайну сценического перевоплощения и гармоничности изобразительного языка стал новой ступенью в развитии советского театрального портрета.

Верейскому принадлежит также серия портретов выдающихся актеров драматического театра. Первый лист серии возник в 1934 году, в самый разгар работы художника над портретами летчиков. Моделью Верейского на сей раз стал один из основателей ленинградского Большого драматического театра Николай Федорович Монахов, прошедший путь от эстрадного куплетиста до блистательного премьера оперетты и, наконец, крупнейшего исполнителя масштабных трагедийных ролей. В автобиографической «Повести о жизни» Монахов отметил знакомство с Верейским и работу над портретом как знаменательный факт. Строки Монахова исчерпывающе характеризуют манеру общения Верейского со своей моделью. «Позировать очень скучно и утомительно, — писал Монахов, — но Г. С. Верейский, помимо высокого мастерства рисунка, обладает еще и даром увлекательного собеседника. Так как у нас нашлись интереснейшие темы для разговоров, то сеансы позирования не только не утомляли меня, а даже доставляли мне большое удовольствие». В живом интеллектуальном общении с актером и родилась великолепная портретная автолитография Монахова, пронизанная театральностью. Крупная гордая голова с сединой в густых волосах трактована с подчеркнутой скульптурностью и обобщенными планами, усиливающими выразительность крупных черт лица.

Интерес к театру не оставлял Верейского и позже. В 1938 году он исполнил портреты старейших актеров московского академического Художественного театра В. И. Качалова, И. М. Москвина, О. Л. Книппер-Чеховой, гастролировавших в Ленинграде, а также портрет Е. П. Корчагиной-Александровской. Но по общему решению и изобразительной манере эти портреты не могут быть названы театральными. Верейский ставил перед собой более ограниченную задачу — запечатлеть облик маститых мастеров сцены не в момент творчества, не в свете рампы, а в повседневной жизни. Лишь в офортном портрете М. И. Бабановой, сделанном год спустя сухой иглой, в непринужденном изяществе легких штрихов, в задушевной теплоте облика есть отблеск сценических созданий актрисы.

Тема театра вновь звучала в творчестве Верейского в 50-е годы. Он создал серию портретов известных актеров и режиссеров Райкина, Брянцева, Черкасова, Симонова, Завадского, Малютина, Кожича, Борисова, Королькевича, Софронова, Толубеева. Используя минимум изобразительных средств, худож-

ник добивается полного сходства и выявления основных индивидуальных особенностей характера. В каждом из этих портретов ощущается живое непосредственное наблюдение натуры, которому Верейский не изменял всю жизнь, длительное и пристальное изучение тех, чьи черты запечатлены безошибочной рукой мастера. Самые сильные в серии актерских портретов 50-х годов — листы, посвященные Симонову и Толубееву. Их соединяет ярко выраженный оптимизм, любование художника душевной и физической силой актеров, их богатырской повадкой, которой они щедро наделяют своих сценических героев.

Единственный театральный портрет, полностью отвечавший своеобразию этого вида, связан с цирком. Еще в 1937 году Верейский вместе с сыном Орестом (ныне выдающимся графиком) иллюстрировал книгу о цирке. Через 30 лет он вновь отдал дань этому любимому народом искусству. Его привлек юмористический образ, созданный Борисом Вяткиным. Популярного клоуна-сатирика Верейский показал на арене в смешном костюме, в позе беззаботного весельчака, беседующим с незаменимым партнером — собачкой «Манюней». Художник подметил и смешные усики, измятую шляпу и помпончики вместо галстука — все, что придало сценическому образу Вяткина привлекательную для зрителя «чуждинку».

Серия прекраснейших театральных портретов навеяна Верейскому искусством русского балета, одухотворенность и чеканность формы которого были близки дарованию художника.

Впервые портрет балерины Верейский исполнил в 1923 году, когда должен был иллюстрировать книгу о балете. Это Лидия Иванова в сценическом костюме. Мягкие плавные линии литографского карандаша прекрасно подошли для передачи неспешного, несколько робкого движения рук танцовщицы. В позе балерины нет экспрессии. Ее округлое обрамленное простой прической лицо спокойно и доверительно обращено к зрителю. Это не танец, не мгновение, выхваченное из его потока, а спокойное, почти интимное раздумье в обстановке репетиционного зала вдали от придирчивых взглядов зрителей.

В 1940 году Верейский исполняет 2 цветных автолитографии: портреты Н. Дудинской и Г. Улановой в коронных ролях балета П. Чайковского «Спящая красавица» и «Лебединое озеро». Дудинскую-Аврору художник изобразил, когда пробужденная красавица предстает перед мечтательным принцем Дезире.

Непрерывными певучими линиями передает Верейский отточенную пластику движения балерины, изящество ее жестов. Лицо Дудинской-Авроры озарено легкой улыбкой алых губ. Голубые, широко открытые глаза, устремлены ввысь. Вся она — олицетворение элегантности и грациозности. Мягкие переходы розовых и нежно фиолетовых тонов костюма усиливают настроение предчувствия радости, любви, которым овеян образ Дудинской-Авроры в портрете Верейского.

Графический почерк художника в портрете Улановой-Одетты тот же, что и в листе с изображением Дудинской-Авроры. Здесь та же алмазная четкость линии, выявляющая скульптурность формы и законченность позы классического танца. Однако композиционным и колористическим решением листа Верейский воплощает не только совершенно иной образ, но и дает почувствовать своеобразие искусства Улановой.

Верейский нарисовал Уланову-Одетту в белой лебединой тюнике с лебедиными перьями, обрамляющими строгую прическу. Она показана во весь рост, в профиль, в характерной позе девушки-лебедя, распростершей руки-крылья. «Лебединость» Улановой-Одетты ощущается в плавном-величавом движении рук, в воздушности шага. Крылатость сказочного лебедя акцентирована построением портрета. Руки и нога балерины образуют диагонали, пересекающие лист. Этим создается ощущение устремленности к взлету. Но самое главное достоинство театрального портрета Улановой-Одетты, его проникновенность в сердцевину музыкально-драматического образа. В чистоте и ясности рисунка отражена главная черта лирического танца Улановой. Художник, искренне почитавший талант балерины, сумел запечатлеть в портрете поэтику сценического творения Улановой, выраженную в совершенной пластической форме.

Личность и творчество Улановой постоянно привлекали внимание Верейского. В 1941 году он создает ее портрет в роли Джульетты. Живописные штрихи литографского карандаша, нанесенные на шероховатую бумагу, передают трепетность смелого девичьего лица, в котором и затаенная радость первой любви, и нарастающая тревога. Живописность портрета созвучна контрастной музыкальной драматургии балета Прокофьева. Она позволила полнее выявить трагедийное начало трактовки шекспировского образа.

В 1949 году и в августе 1950 года Верейский вновь рисует Уланову. На сей раз это были портреты балерины в жизни. В каждой линии чувствуется теплота, с какой художник вверяет бумаге черты сосредоточенного и неизменно привлекательного лица. Оба портрета отмечены задушевностью и тончайшей психологической нюансировкой. В них открывается не только личность большого художника, но, прежде всего, интенсивность внутренней жизни, придающая сценическим созданиям Улановой огромную, покоряющую силу.

20 июня 1941 года за 2 дня до начала Великой Отечественной войны, почти одновременно с портретом Улановой-Джульетты, Верейский создал один из своих шедевров — портрет Сергеева-Ромео. Совершенное владение техникой литографии и впечатление от одухотворенного исполнения партии влюбленного юноши слилось в первоклассном театральном портрете. Сергеев-Ромео словно сошел с полотен живописцев эпохи возрождения: гордо поднятая голова, бледное лицо, оттененное черными волосами и темной бархатной шапочкой, смелые линии профиля и горящий соколиный взгляд. Только такая возвышенная красота, только такое чистое юношеское лицо, чем-то напоминающее автопортрет Рафаэля, могло с первого взгляда покорить сердце Джульетты. Глубокий черный цвет и его тончайшие оттенки придают портрету Сергеева-Ромео особую драматическую настроенность. Это звучание черного приобретает поразительную силу в оттиске на зеленоватой бумаге. Кажется, что Ромео в мерцающих сумерках южной ночи ведет беседу с Джульеттой, обратив к ней полное любовного восторга лицо.

Выразительность черного цвета и мягких текущих линий, подчеркивающих определенность формы, использованы Верейским в портрете Сергеева-Ромео во весь рост, датированном 1947 годом. Фигура Ромео кажется изваянием задумчивости и скорби. Вместе с тем в его позе, в наклоне головы выражена решимость, способность к борьбе и подвигу. Верейский нашел графический

язык, созвучный исполнению Сергеевым роли Ромео, который «придал рисунку партии значительность линии, крупный штрих, напевный характер пластического рисунка». По этому портрету можно понять, почему Сергеев был наиболее одухотворенным и поэтичным Ромео.

Тема балета в творчестве Верейского завершается цветной литографией с 3-х камней: портретом Нинель Петровой, танцующей «Гавот» французского композитора XVII века Жана Батиста Люлли. Грациозность движений старинного придворного танца передана художником в ритме линий, в изысканности позы балерины, в нежных переливах ее красочного наряда. Как это часто бывало, вживаясь в характер модели, Верейский исполнил карандашом и тушью погрудный портрет Петровой и предварительный рисунок во время танца. Каждый из листов открывает новые грани облика и искусства талантливой актрисы. В тонких чертах лица, в блеске глаз выявлен темперамент балерины. В рисунке танцующей Петровой гибкие заостренные линии акцентируют филигранное изящество исполнительницы, органически вжившейся в образ жеманной светской ветреницы аристократических салонов королевского Парижа. В наклоне шеи, в изломе кисти руки, в пластике движения Верейский подчеркнул сходство с фарфоровой статуэткой, раскрыв прелесть хореографической стилизации, воскрешавшей музыку и черты давно ушедшей эпохи.

Свыше 50 графических изображений советских актеров исполнил Георгий Семенович Верейский. Он вписал свою страницу в вечно волнующую изобразительную летопись театра, продолжив и развив традиции театрального портрета Кипренского и Серова и, безусловно, зародил в художниках молодого поколения стремление запечатлеть сценическое творчество актеров.

Образ актрисы наших дней

Таланты часто уподобляют самоцветам. Это сравнение особенно оправдано по отношению к большим актерам, дарование которых как истинная драгоценность, освещенное испытующим светом рампы, привлекает редкостной красотой игры.

Справедливость старинной метафоры становится еще более убедительной, когда рассматриваешь театральные портреты Артура Фридриховича Фонвизина. Без малого 40 лет с неувядаемой юношеской свежестью чувств один из старейших мастеров советского искусства пишет акварельные портреты современных актрис в их лучших ролях.

На листах, покрытых характерной вязью быстрых, сочных мазков акварели, предстают образы драматических, балетных и оперных спектаклей. И каждый портрет — маленькая поэма об актрисе, воплотившей образ драматурга или композитора с такой убедительностью и правдой, когда хочется сказать словами поэта:

«Вы — подлинность,
Вы обаянье,
Вы вдохновение само».

Многие портреты Фонвизина напоминают об этапных достижениях советского театрального искусства, об изумляющих взлетах актерского творчества.

Не случайно в 1949 году Фонвизин создал портрет Веры Леонидовны Юреновой в роли Лауренсии — героини пьесы Лопе де Вега «Овечий источник». Художник не присутствовал на легендарном спектакле, состоявшемся 1 мая 1919 года в Киеве, когда тысячи бойцов-красноармейцев, отправляющихся на фронт, в едином порыве приветствовали Лауренсию — испанскую крестьянку, поднявшую восстание. Но на акварели мы видим Лауренсию-Юрленеву глазами первых зрителей одной из первых постановок театра революционной России.

Лауренсия вырвалась из-под стражи. Она в разорванной одежде. Ее лицо искажено гневом. Огромные глаза горят ненавистью. Черные волосы разметаны. Лауренсия зовет к мятежу против безжалостного насильника-феодала. Движение и порыв девушки выражены стремительным ритмом красочных пятен и драматически насыщенным колоритом. В портрете Фонвизина Лауренсия-Юрленева увидена не только глазами зрителя. Такой ее поняла и воплотила актриса: «Лауренсия какой-то очистительный поток художественной честности. Уже первое прикосновение к этой роли вызвало желание выбросить многие приемы, какими я делала некоторых моих прежних героинь... Все это заполнила другим: низкие ноты в голосе, золотой загар лица и голых ног, здоровье. Энергичный жест; крепкие истинные чувства».

Эмоциональность, полнота психологической характеристики, оригинальность живописного языка присущи всем театральным портретам Фонвизина, начиная с самых ранних, относящихся к началу 30-х годов. Это объясняется тем, что к театральному портрету художник обратился зрелым мастером. Фонвизину в то время минуло 50 лет. За его плечами был длительный путь овладения профессиональным мастерством в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в частных студиях Мюнхена и, как подчеркивает сам художник, напряженное самообучение. С 1902 года, участвуя в различных выставках, работая главным образом в технике масляной живописи как портретист и пейзажист, Фонвизин в 1924 году полностью отдался акварели, найдя в ней идеальное средство для оптимистического, красочного воплощения действительности.

Фонвизин исполнял акварелью индустриальные пейзажи Керчи и Волги, находил оригинальные мотивы в степном заповеднике Аскания Нова, на улицах и площадях Ленинграда, делал жанровые акварели «Проводы частей советской армии в лагерь», писал цветы и портреты. Но более всего его живописной манере, темпераменту и повышенной эмоциональности отвечал театр.

Художник шел к теме театра от неизгладимых детских впечатлений, полученных в цирке Труцци. Отсюда берет начало многолетний цикл живописных вариаций, посвященных наездникам и цирковым представлениям. Привязанность к народной праздничности цирка переросла в неизменное чувство любви к театру. Он стал певцом русской актрисы, отдавая театральному портрету свой удивительный колористический дар, умение музыкой цвета и динамикой мазков запечатлеть облик и самый дух разнообразных сценических творений.

Уже первая персональная выставка акварелей Фонвизина, приуроченная к 30-летию художественного творчества, стала заметным явлением нашего ис-

куства. Здесь задавали тон работы, посвященные театру: жанровая сцена «В ложе», акварели «Балет», портреты драматических актеров В. А. Обуховой, С. М. Михоэlsa, ВЛ. Зускина, В. Ольховского, китайского артиста Мей-Лан-Фена, сестер-эквилибристок Марты и Зои Кох. Но самыми удачными и самобытными произведениями на выставке явились театральные портреты. Их отметили и зрители, и критика.

Актрису Малого театра Веру Николаевну Пашенную художник изобразил в одной из ее самых любимых ролей Меланьи — ленивой и развратной бабенки, выведенной в пьесе «Растеряева улица» (П. Нарокова по Глебу Успенскому). Весь колористический строй портрета, сочная лепка формы подчинены выявлению характера пестро наряженной «девицы из Каширы» с неестественно пылающими, натертыми бодягой щеками, заплывшими похотливыми глазками. Пашенная писала, что, добиваясь законченности формы роли Меланьи, она достигла внутренней оправданности всех моментов исполнения: «Каждое ее движение, каждый поворот головы, каждая поза, не случайны, как не случайны интонация и мимика». К такой же цели стремился в этом и других театральные портретах Фонвизин, средствами живописи выявляя замысел сценического воплощения роли.

На подмостках Малого театра в среде персонажей «Растеряевой улицы» увидел Фонвизин модель другого театрального портрета — Елену Николаевну Гоголеву в роли Верочки. Ее образ контрастен Меланье. И колористическое решение портретов также различно. Тонкие градации световых переходов мягко выявляют красивое молодое лицо. Но в солнечную гамму красок вплетены тени, сгущающиеся в глубоких глазницах. Эти темные мазки, привносящие тревожную ноту, переключают внимание на внутренний трагизм, который запечатлен в чертах Верочки-Гоголевой.

Фонвизин не прошел мимо другого сценического создания Гоголевой в «Дон-Карлосе» Шиллера — принцессы Эболи — обольстительной роковой женщины, по вине которой гибнет Дон Карлос и маркиз Поза. Стремительные удары кисти, ощущаемые в каждом мазке, сразу же придают драматический накал портрету Гоголевой-Эболи. Десятки оттенков то ярких, сверкающих, то таинственно сумрачных, перетекая один в другой, раскрывают противоречивый, непостоянный характер огневолосой испанской женщины, отмеченной печатью порока, привлекательной как экзотический цветок. Облик Эболи таит в себе невысказанную угрозу, и в этом заключался психологический ключ роли, столь полно постигнутый Фонвизиним.

Любовь к движению, тонкое ощущение цвета совершенно естественно сделали балет одним из лейтмотивов театрального портрета Фонвизина. На выставке 1936 года он показал портрет балерины А. И. Абрамовой, грациозной исполнительницы партии Белой кошечки в «Спящей красавице» Чайковского, и сюиту портретов выдающейся танцовщицы Марины Тимофеевны Семеновой.

Фонвизин выбрал для портрета Семеновой ее коронные роли: Никии в балете Л. Минкуса «Баядерка» и актрисы Дианы Мирейль в балете Б. Асафьева «Пламя Парижа».

Образ юной индусской жрицы — баядерки Никии, до последнего вздоха верной своему чувству — одно из современных и одухотворенных созданий

Семеновой. В нежных переливах прозрачной красочной гаммы, в легком повороте головы, изгибе корпуса и рук художник передал душевную теплоту, которой балерина наполнила полумифический образ.

В другом портрете Семенова жрица храма огня уступила место жрице сцены, женщине революционной Франции — Диане Мирейль де Пуатье. Алые, розовые, красные трепещущие мазки придают портрету Дианы энергичное, волевое звучание, выявляя героическое начало образа. В той же цветовой гамме выдержан Фонвизиним портрет Семеновой перед выходом на сцену.

Семенова в розово-алом наряде Дианы Мирейль, с цветами, вплетенными в прическу. Она уже в образе, хотя одна рука наносит последние штрихи грима, а другая держит зеркало. Но в стремительном наклоне фигуры, в жесте чувствуется порыв балерины, которая через минуту окунется в музыку балета.

В 1941 году Фонвизин создал портрет Семеновой в роли Панночки в балете «Тарас Бульба» В. П. Соловьева-Седова. Золото пышных волос, подчеркнутое блеском алмазной заколки, легкое облачно-белое платье с вырезом, оттеняющее жемчужные переливы кожи, стройная шея и аристократически изящные руки; розовые, синие, жемчужные переливы фона — все это сливается в единый образ обольстительной польской панны, пленившей мечтательного запорожца Андрея.

Каждому портрету Семеновой соответствует определенная композиция и красочная гамма, но всех их объединяет общее начало — личность актрисы. В каждом портрете легко узнается единственная в своем роде благородная постановка головы и плеч Семеновой, царственность движений, русская плавность и широта, жеста, чувствуется внутренняя стихийная сила, столь восхищавшая Стефана Цвейга. «Когда она ступает по сцене, — писал Цвейг, — своим незаученным, а данным от природы эластичным шагом и вдруг взмывает в диком порыве, людская повседневность прорывается бурей».

В 1936–1941 годах Фонвизин постоянно обращается к творчеству лучших актрис музыкального и драматического театра. Он пишет акварельные портреты прославленной московской балерины Екатерины Евгеньевны Гельцер.

Переливающийся жемчугами и самоцветами кокошник, подобно короне, венчает доброе с чуть лукавой улыбкой лицо Гельцер-Царь-девицы. Фонвизин не случайно изобразил балерину именно в этой роли в балете Ц. Пуни «Конек Горбунок». Актрису, воплотившую в образах балета лучшие свойства русской женщины, называли «наша Царь-девица».

Второй портрет Гельцер-Тао-Хао — китайская танцовщица — героиня первого советского балета «Красный мак» композитора Р. М. Глиэра. Бледно-розовые, словно фарфоровые щеки, нарисованные тушью тонкие брови, сдержанная улыбка алых губ, пестрые цветы в черных волосах, блеск шелковых тканей изображены художником с тонким чувством стиля, которым отличалась трактовка партии Тао-Хао у Гельцер.

Портреты Гельцер, так же как портреты Певцова в роли профессора Бородин в пьесе «Страх», поставленной в Ленинграде, были данью актерам старшего поколения. Но Фонвизина, прежде всего, привлекало творчество актрис, находившихся в полном расцвете сил, новые создания которых являлись открытием, будили воображение.

3 портрета Марии Ивановны Бабановой в ролях — 3 грани ее радостного дарования, 3 великолепных произведения мастера сцены, увековеченные мастером живописи.

Полина в «Доходном месте» Островского — одна из первых больших ролей и актерских удач Бабановой. Трогательная искренность, обаяние непосредственности, черты, которыми наградила Бабанова свою героиню, подсказали художнику колорит портрета, естественную простоту композиции.

Бабанова-Полина озарена молодостью и любовью. Прозрачными золотистыми мазками моделировано ее свежее личико еще не потерявшее детской мягкости и написаны пушистые белокурые волосы. Каким-то неуловимым движением кисти художник выразил в лице Полины настроение почти ребяческой беззаботной шаловливости, наигранной обиды и капризности. В модной летней шляпке, чуть зардевшаяся, кокетливо опустив длинные ресницы, Полина-Бабанова напоминает изящную фарфоровую статуэтку, освещенную солнцем.

Совершенно иными выразительными средствами воплощала Бабанова образ работницы-комсомолки Анки в пьесе «Поэма о топоре» Н. Погодина. Жизненная сила молодости выступала здесь в совершенно иных ритмах и проявлениях. И Фонвизин чутко уловил это отличие. В портрете Бабановой-Анки солнечный свет дает цвету мажорную интенсивность, праздничность. Светится белая летняя кофточка Анки, белый ситцевый платочек на золотистых волосах, синий сарафан. Светится дышащее задором открытое радостное лицо. В ясных озорных глазах выражение душевной силы. Художник не показывает героиню в состоянии душевного подъема, но в психологической характеристике модели, в цветовом строе портрета раскрыто основное содержание образа, о котором говорила исполнительница: «секрет решения роли в стремительности Анки, она проносится по сцене, заражая беспокойством, энергией, желанием бежать, делать...»

В 1937 году зрители увидели Бабанову с новой неожиданной стороны — в роли знатной молодой вдовы донны Дианы в комедии Лопе де Вега «Собака на сене». В спектакле она была не только исполнительницей главной роли, но и сорежиссером. Это сочетание позволило актрисе достигнуть слияния филигранности сценического рисунка с тончайшими нюансами искреннего чувства. Перед Фонвизиным стояла труднейшая задача — сохранить в портрете богатство сценического образа, созданного актрисой. Он решил ее с таким блеском, что совершенно не чувствуется, какие потребовались усилия и техническое мастерство.

Диана-Бабанова спокойно и грациозно сидит в кресле, чуть облокотившись, изящно держа в правой руке веер. Ее голова с золотыми волосами склонена кокетливо и вместе с тем задумчиво. В позе, в красноречиво выразительных руках видно, что она старается сдерживать себя, но нетерпеливо ждет того, кто стал ей мил, хотя еще не знает, как поступить. Это именно то явление второго акта, когда родовитая Диана графиня де Бельфор признается себе в любви к «простолюдину», красавцу и умнице Теодоро.

Я столько раз невольно замечала
Как Теодоро мил, красив, умен,
Что, если бы он знатным был рожден,
Я бы его иначе отличала.

Композиция портрета, трактовка формы — все направлено на то, чтобы раскрыть противоречивый характер героини пьесы. Но особое значение в этом портрете имеет колористическое решение. Мерцающее золото волос, перламутровые розовые блики лица, пылающая красная ткань платья, сложнейшие многокрасочные переходы фона — все говорит о столкновении противоположных чувств в душе Дианы. Вместе с тем у Фонвизина жизненность образа неизменно соседствует с ощущением театральности. Весь строй портрета создает ощущение сценической игры, присутствия при непосредственном актерском творчестве. Даже в переливах цвета чувствуется отблеск театральных софитов, в лучах которых даже обычные вещи обретают особое значение.

Сценические образа портретов Бабановой — совершенно отличные друг от друга женщины разных эпох, различных судеб и душевного склада. Но за всеми ними выступает их создатель — актер. «Человеческий, духовный облик артиста, — писал Алексей Попов, — всегда проступает через созданный сценический образ, отнюдь не мешая глубокому перевоплощению». Этим качеством обладают лучшие театральные портреты Фонвизина. Оно отчетливо проявилось в триптихе, посвященном Бабановой. Это видно при сравнении с портретом Бабановой в жизни, также принадлежащем кисти Фонвизина. В облике молодой, милостивой женщины, одетой в скромную белую кофту с красным бантом и синюю юбку, видны черты ее сценических образов, так же как «в колорите портрета присутствуют те же цвета, которые в иных сочетаниях раскрывают душевное состояние героинь Бабановой».

На выставке 1940 года Фонвизин наряду с портретами Бабановой представил портреты солистки Большого театра Е. Д. Кругликовой в роли Татьяны в опере Чайковского «Евгений Онегин» и Марфы в «Царской невесте» Римского-Корсакова. В них художник несколько увлекся декоративными поисками, приглушив глубину психологической характеристики. Однако в исполненных одновременно портретах Дарьи Васильевны Зеркаловой он достиг полной гармонии всех элементов театрального портрета.

Зеркалова-Юлия Тугина в «Последней жертве» Островского — одна из этапных ролей в биографии актрисы. Вспоминая о подготовке спектакля Зеркалова писала, что постановщик В. Г. Сахновский вызывал у нее ассоциации с музыкой и живописью. В свою очередь, Сахновский отмечал мастерство перевоплощения Зеркаловой, настолько овладевшей ролью, что ее «психофизическое я» заслонило и растворилось в сценическом образе. Так родилось подлинно вдохновенное создание актрисы — Юлия Тугина. Критика обратила внимание на акварельность общего характера исполнения, на ажурность психологического рисунка.

Творчество актрисы, режиссера, восприятие зрителей обобщены в портрете Фонвизина. Уже сам колорит с преобладанием коричневых тонов создает ощущение эмоционального напряжения. Оно усиливается контрастом бледного лица и темной шляпки, тканей и кружев. В позе Тугиной, в скорбном изломе бровей, в расширенных глазах выражено смятение чувств, мучительное душевное состояние страстно любящей, но обманутой женщины. Глубина психологической характеристики органически слита с декоративностью цвета и живописным мастерством трактовки лица, фактуры ткани, драгоценностей.

Значительный интерес представляет и портрет Зеркаловой в роли Марго, которую она сыграла в кинофильме «В людях» по повести Горького. Средствами живописи художник раскрыл теплоту и обаяние незаурядной женщины, выявив в ее облике черты, которые в юношеском воображении будущего писателя слились с образом героини Дюма.

Каждый театральный портрет Фонвизина не только запечатленные мгновения сценического творчества, но и более глубокое прочтение исполненной роли. Вместе с тем, в портретах живет ощущение непосредственного личного соприкосновения с театром. Этими драгоценными свойствами отмечены портреты Юдифи Самойловны Глизер.

Глизер-Глафира в пьесе А. Глебова «Инга» была дебютом молодой актрисы и одним из первых воплощений образа работницы, созданного советской драматургией. Прошло 4 десятилетия с тех пор, когда Глизер со свойственной ей остротой показала перерождение ограниченной, задавленной бытом женщины в человека, ощущающего значительность и широту жизни. Бьющим через край чувством радости бытия полнится этот портрет. Его образное и цветовое решение доносят до нас всю полноту и свежесть впечатления, которую сохранил один из зрителей премьеры — режиссер Эйзенштейн. В акварели Фонвизина, как и в воспоминании Эйзенштейна, прежде всего, отмечено звучание розового и голубого. Оно в кумачовом платочке, оттеняющем голубизну глаз и солнечность подстриженных волос, в голубом отсвете рабочей одежды, в свежих, розовых переливах кожи сильных рук. Всматриваясь в простое доброе лицо Глафиры, в котором отражается здоровье и целостность натуры, трудно поверить, что та же актриса сумеет перевоплотиться в светскую львицу буржуазного Парижа, жену пэра Франции.

Портрет Глизер в роли графини Цезарины де Мирмон, героини комедии Э. Скриба «Лестница славы», свидетельствует, что такое полярное перевоплощение было доступно актрисе. Фонвизин изобразил Цезарину в 5-ом акте, когда она в ярости примчалась в Министерство, чтобы попытаться разорвать сотканную ею же паутину интриг и сбросить с «лестницы славы» ставшего неугодным поклонника. Актриса сама описала облик Цезарины, который мы видим и в портрете: «Врывается Цезарина. На ней открытое черное бархатное платье с развевающимся кружевом белых рукавов. Розовые перчатки, на голове лихо посаженная маленькая красная шапочка с вуалеткой и спирально спадающим к плечу страусовым пером, а за спиной развевается кружевная черная с серым накидка. Неотразимый вид».

Описание Гейзер подтверждает точность портретиста. Однако художник показывает в портрете значительно больше. Тонкое, вызывающе красивое лицо Цезарины дышит едва скрытой ненавистью. Кажется, что от бурного дыхания колышутся кружева, вуаль, страусовое перо. Алые чувственные губы вот-вот готовы злобно искривиться в потоке крикливой брани, суженные злые глаза, блестящие синевой стали, мечут молнии. Глизер-Цезарина похожа на птицу, чье сверкающее драгоценное оперенье — привлекательная маска хищницы. Роль Цезарины Глизер создавала в содружестве с М. М. Штраухом и художником П. В. Вильямсом. Художник очень много дал актрисе в работе над образом, и описание костюма Цезарины Глизер закончила очень кратко и выразительно:

«Браво, Вильямс!» Те же слова невольно хочется адресовать и портрету Фонвизина, столь проникновенно ощутившему сценический образ, созданный Глизер, Штраухом и Вильямсом.

С творчеством Глизер и Вильямса Фонвизин соприкоснулся, работая над портретом актрисы в роли королевы Елизаветы в трагедии Шиллера ««Мария Стюарт». И здесь художник снова демонстрирует высокое мастерство театрального портрета, добиваясь средствами живописи раскрытия психологического зерна роли.

Ярко-рыжие волосы, жесткие темные глаза, застывшее зеленоватовосковое нарумяненное лицо с заостренными колючими чертами вселяют неприязнь и страх. В портрете дан не только образ, созданный актрисой, но и чувствуется историческая достоверность характера, грима, костюма, вся огромная работа Глизер и Вильямса, которая воскресила на сцене самый дух XVI века — времени кровавой борьбы за английский престол.

Театральные портреты Глизер и Бабановой убеждают в точности анализа актерской индивидуальности, которой заключен в акварелях Фонвизина. Между портретами Бабановой и Глизер есть определенные точки соприкосновения. Анка и Глафира, Диана и Цезарина, но как разительно они отличаются одна от другой. Эйзенштейн писал, что «есть актрисы, которые вышивают [роли] шелковой ниткой. Такова Бабанова. Глизер работает столкновением фактур и тембров самих материалов». Эта мысль обрела зримое выражение в портретах Фонвизина. Изображения персонажей Бабановой отмечены мягкостью письма и лепки формы, а в портретах героинь Глизер ощущается сила контрастных сопоставлений.

Каждый театральный портрет Фонвизина маленькая монография о творчестве актера, отраженном в исполненной роли. Такова Марецкая-Мирандолина — очаровательная, смуглая, полная весенней пестроты, лукаво играющая черным веером. Такой темпераментной, озорной и гордой итальянкой, потешающейся над чванливыми дворянами-кавалерами, предстала в 1949 году Вера Петровна Марецкая перед московской публикой на подмостках театра Моссовета в комедии Гольдони «Трактирщица».

Портрет Фонвизина Марецкая-Мирандолина лучше всего характеризуют слова критика С. Дурылина об игре актрисы: «Сколько бы ни любовались мы живописными богатствами портретов Марецкой, она могла бы остановить наши похвалы 4-мя — на одно слово измененными — стихами поэта.

Не колорит влечет меня,
Не краски я стремлюсь подметить,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия».

Один из лучших театральных портретов Фонвизина, написанный вскоре после Великой Отечественной войны, — Лариса Романовна Орданская в роли Лидии Чебоксаровой в пьесе Островского «Бешеные деньги». Художник обратился к любимой роли актрисы, где проявляются лучшие черты ее дарования — изящество и определенность сценического рисунка,

Для портрета, избран кульминационный момент пьесы — крушение расчетов на беспечную жизнь при богатом муже. Чебоксарова в нарядном зеленом платье с белыми кружевами скорбно согнулась от непривычных для ее красивой головы тяжелых мыслей. Тонкими пальцами холеных рук она сжимает пульсирующие виски. Изысканно одетая женщина, униженная золотыми кольцами и браслетами, не замечает, что ее модная замысловатая прическа разметалась и думает, думает, что же сделать, чтобы ухватить эти самые, сулящие беззаботное житье, бешеные деньги. Эта дурманящая мысль читается не только в позе и в выражении лица, но и в колеблющемся зеленоватом общем тоне, в котором многозначительно светится золото украшений.

Преданность и любовь Артура Фридриховича Фонвизина театру не знает охлаждения. Каждое новое явление в советском сценическом искусстве привлекает его внимание, вызывает отзвук в любимом жанре театрального портрета. Об этом говорят портретные акварели актрисы театра имени Вахтангова Юлии Борисовой, созданные в годы, когда дарование молодой актриса набирало силу и она, по верному слову С. Бирман, дарила зрителям все больше «мгновений, после которых долго светло».

Глубокий, озорной с затаенной грустинкой взгляд. Волевой поворот головы и переливы акварельных мазков голубоватых, сине-зеленых, бирюзовых, единых и противоречивых как характер Вальки в пьесе Алексея Арбузова «Иркутская история».

Драматическое звучание приглушенного колорита, черный шелк парадного вечернего платья, тревожный блеск алмазов в серьгах. Страдальческая замкнутость бледного, тонко моделированного лица. Бездна темных огромных глаз — такова Борисова-Настасья Филипповна. Она молчит, ее губы сжаты, но о муках ее души повествует напряженный колорит портрета, равно навеянный игрой актрисы и романом Достоевского «Идиот».

Только большое искусство живописца способно передавать ограниченными ресурсами погрудного изображения модели едва уловимые нюансы человеческих переживаний женщин различных судеб и характеров, как это сделал Фонвизин в театральных портретах Борисовой.

Кисти художника подвластно очень многое. Рядом с обликом современной девушки из Иркутска и мятущейся женщины из туманного Петербурга Достоевского возникает просветленно лирический облик Галины Вишневской — исполнительницы партии Наташи Ростовской в опере «Война и мир» С. Прокофьева.

В лепке восторженного лица, в блеске широко раскрытых серо-зеленых глаз выявлена душевная сила, открытость и искренность Наташи, а золотисто-жемчужная гамма портрета пронизана мелодичностью вальса в сцене первого бала.

Музыкальность — одна из самых сильных сторон акварелей Фонвизина. Художником создан цикл живописных импровизаций на темы русских песен и романсов. Портретам драматических актрис в ролях Фонвизин искусной цветовой инструментровкой также придает определенную тональность, углубляющую психологическую характеристику модели. Совершенно естественно, что музыкальность колорита особенно ярко появляется в портретах, посвященных балету.

Портрет Галины Улановой-Одетты в «Лебедином озере», с его перламутрово-серебристыми переливами белого, уже только одной цветовой настройкой, трепетным ритмом акварельных мазков различной интенсивности вызывает ощущение плавного движения в потоке музыки. В наклоне корпуса, головы, рук, пластично моделированных светом и цветом, передана необыкновенная способность Улановой «согреть или заморозить сердце одним своим шагом или жестом».

В ином музыкальном ключе решен Фонвизиним портрет Майи Плисецкой, исполняющей «Умиряющего лебедя» Сен-Санса. Растворяющиеся, клубящиеся жемчужно-голубоватые тона, как нельзя лучше передают живописность танца балерины.

В обоих портретах подчеркнута «лебединость» движения. Но Уланова «танцует» любовь» девушки-птицы, а Плисецкая — борьбу любви и смерти.

Вьется лебедь в тоске человеческой,
Умиряющий лебедь Сен-Санса,
Вот он сник в ослепительном свете,
Но взметаются крылья опять,
И по залу проносится ветер:
Не умру!..
Не хочу умирать.

Высокая гармония постижения сценического образа и живописных средств достигнута Фонвизиним в портретах Плисецкой в роли Хозяйки Медной горы в балете С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке» и Плисецкой-Одилии в «Лебедином озере».

Фантазия Бажова, мелодии Прокофьева — все, что напитало образ, созданный Плисецкой, поэтически претворилось в портрете Фонвизина. То сгущающиеся, то растекающиеся мазки интенсивного зеленого цвета рожают впечатление, что фигура владычицы рудных кладов, окутанная переливчатой малахитовой одеждой, вырастает из зеленых россыпей узорчатого камня. Таинственно мерцают изумруды ее глаз, рубиновые губы и тяжелые кольчатые медные волосы с заплетенными малахитовыми цветами.

Живопись этого портрета плавностью, тональностью и скульптурностью полностью соответствует хореографическому языку, которым Плисецкая воссоздала на сцене Большого театра образ всемогущей властительницы подземных даров.

Портрет Плисецкой-Одилии построен на контрасте приглушенного золотого и притушенного, сгущенного зеленого цвета. Червонные, словно литые волосы, и черные перья головного убора, золотистый отблеск тела и черно-зеленая ткань одеяния, клубящийся черно-зелеными и золотыми оттенками фон слиты в едином звучании. Знакомые черты удлиненного лица балерины преобразены. В позе Одилии — упоение властью своих колдовских чар. Демоническим огнем сверкают черные глаза, а переливы мазков напоминают о блеске граней черного алмаза, с которым зачастую сравнивали Плисецкую-Одилию.

Живописец театра Фонвизин, несмотря на преклонный возраст, продолжает работать над театральным портретом. В 1969 году на выставке в Москве

он показал новые портреты балерин Большого театра в различных партиях, вновь поразив эмоциональностью, проникновением в замысел роли и мастерством акварельного письма.

Театральные портреты Фонвизина в самобытной яркой форме приоткрывают волнующую тайну актерского перевоплощения, помогают увидеть поэзию лучших сценических созданий.

Театральная галерея Акимова

На правом берегу Невы, позади кирпичного футляра, защищающего от непогоды первое жилое здание нашего города — бревенчатые «светлицы» Петра Великого, высится современный многоэтажный дом. На 5-ом этаже, в квартире, из окон которой открывается панорама свинцово-синего речного простора, бережно сохраняются кабинет и мастерская Николая Павловича Акимова.

Здесь он трудился последние годы жизни, презирая успокоенность, не зная инертности мысли, всегда в поисках нового, отзываясь на самые острые вопросы жизни. Многие в комнатах Акимова напоминают об интенсивном творчестве этого необычайно даровитого человека. Портреты, развешанные по стенам, говорят о его таланте художника-психолога, папки с эскизами — о большой роли в развитии театрально-декорационного искусства, фотографии — о десятках поставленных им спектаклях, авторские экземпляры книг, брошюр и статей — о разносторонней литературной деятельности.

Из множества книг, написанных об Акимове, мы узнаем, что в 1922 году он начал свою работу как художник, в 1929 году как режиссер и одновременно с этим писал литератор Акимов. Рисунки А. Яковлева и В. Шухаева, висящие вблизи письменного стола Акимова, относятся к тому времени, когда в 1916 году 15-летний гимназист начал заниматься у них в «Новой художественной мастерской», где также преподавал М. Добужинский. 3 года студийной учебы заложили прочный фундамент живописно-графического мастерства. Но молодой Акимов впитывал более широкий круг художественных явлений. Собранная в его кабинете небольшая коллекция свидетельствует, что он любил и изучал русскую икону, резьбу и художественное литье, произведения «маленьких голландцев» Питера Брейгеля, Иеронима Босха, живописцев ренессанса.

Приобщаясь к сокровищам художественной культуры, собранным в Эрмитаже и Русском музее, анализируя работы современных ему художников старшего поколения, он очень быстро обрел свой почерк и с самых первых работ стремился быть самим собой.

В 1980–1922 годах Акимов работает на своей родине в Харькове, а затем, возвратившись в Петроград, учится еще 2 года в Академии Художеств и все время трудится. Он не замыкается в одном жанре. Оформление театральных постановок, книжные и журнальные иллюстрации. Все привлекает его: графика, живопись. Так уже в самом начале пути Акимов-художник проявил многогранность творческих устремлений, которой не изменял всю жизнь.

Об Акимове-художнике писали и театроведы, и искусствоведы, и журналисты. И каждый отмечал его зоркий талант портретиста.

Сотни лиц запечатлела рука Акимова: мужских, женских, молодых и старых. Среди них больше всего привлекает интереснейшая сюита портретов деятелей театра. Драматурги, актеры, режиссеры, театральные критики, музыковеды, сценаристы, композиторы, рабочие сцены и просто верные друзья театрального искусства представлены в «портретных мемуарах» Акимова.

Достаточно назвать несколько имен, чтобы понять не только художественную, но и историческую ценность этой галереи людей советского театра: И. Певцов, О. Беюл, Н. Черкасов, Е. Юнгер, И. Зарубина, С. Мартинсон, В. Марецкая, С. Межинский, Г. Уланова, И. Гошева, Л. Орлова, А. Вениаминов, Б. Тенин, Л. Сухаревская, А. Райкин, Е. Мравинский, А. Арбузов, Л. Славин, Е. Шварц, Д. Шостакович. И в каждом из портретов выражено понимание индивидуальности, переданные оригинально убедительно и лаконично. «Из объектов для рисования, — говорил Акимов, — меня больше всего интересует человек. Особенно его лицо. То обстоятельство, что при внимательном подходе совершенно невозможно встретить 2-х похожих людей — особенно замечательно... Однако проблема психологического портрета мне кажется более увлекательной... Портрет <...> должны узнавать. Он должен быть более похожим, чем данный человек похож сам на себя в каждый момент, т. е. он содержит в себе и точку зрения художника на этого человека, его понимание своей модели». В этих словах исчерпывающе сформулированы принципы Акимова-портретиста. И они воплощались им с упорной последовательностью во всех работах, от беглого наброска до крупных законченных портретных работ.

Но Акимов никогда не был просто художником-портретистом. В каждом произведении он отражался как человек театра и выбором модели, и художественной формой портрета — всегда неожиданной, броской, предельно выразительной.

Во многих случаях Акимов вводит в портреты пейзажный фон, напоминающий театральную декорацию, а в некоторые портреты привносит реальные элементы театра. Так артист Рубинштейн изображен в зале перед полураскрытым театральным занавесом, за которым видно как опускают декорационный задник. За спиной актрисы А. Орловой нарисованы скачущие гусары как напоминание об одной из пьес, в которой она играла. Режиссер С. Юткевич показан в обстановке киностудии. Однако все это были лишь находки в привычных рамках портретного жанра. Но Акимов не мог ограничиться одним лишь привнесением театральности в содержание обычного портрета актера в жизни. Обогащенный художественным опытом, почерпнутым в арсенале театрально-декорационного искусства, Акимов пришел к театральному портрету, показывающему перевоплощение актера.

Первый театральный портрет Акимова связан с постановкой в Ленинградском театре комедии спектакля «Собака на сене». В этой знаменательной постановке пьесы великого испанского комедиографа Лопе де Вега в переводе М. Лозинского Акимов впервые выступил в своем театре как режиссер и художник. Главную роль молодой, взбалмошной красавицы — вдовы графини Дианы де Бельфер играла Ирина Гошева. Аристократка до мозга костей она полюбила своего бедного секретаря, который даже не знает, кто его отец. Гошева провела роль с подкупающим обаянием, выразив борьбу страстных чувств и сковывающих ду-

шу предрассудков. Спектакль и исполнение роли Дианы нашли широкий и благодарный отзыв у ленинградских зрителей. Совершенно естественно, что Акимов-портретист не мог не отозваться на талантливое воплощение сценического образа. Однако он сумел это выполнить только в 1950 году через 14 лет после премьеры.

В станковом театральном портрете Акимов опирался на традицию, идущую от Головина, которого он считал выдающимся мастером. И действительно, портретист изобразил Диану на фоне театральной декорации, в костюме, который был создан по его эскизу. Но все это приобрело неповторимо акимовский характер. Художник избрал свой любимый формат, приближающийся к квадрату, и скомпоновал почти во весь размер холста погрудное изображение Дианы. Используя живописные свойства пастели, он со скульптурной осязаемостью лепит формы лица, упрямый подбородок. Особенно выразительны глаза, наполненные мягким, задумчивым сиянием. Свежесть лица подчеркнута черной кружевной вдовьей мантилей, сквозь которую просвечиваются молодые руки. Резкий контур силуэта, очерчивающий голову и плечи Дианы, раскрывает ее стремление отгородиться от солнечного мира, от радостей жизни. Этот праздничный мир с голубым небом, синим морем с зелеными горами, кораблями, светлыми домами и людьми рядом, за ее спиной. Цветовым контрастом, строгой перспективой террасы, лестниц, зданий с аркадами, уводящих взгляд вдаль, в портрете создается настроение манящего зова. Вместе с тем, архитектурно-пейзажный фон портрета совершенно конкретен. Он представляет вторую картину 3-его действия пьесы, когда Диана стоит на террасе своего дворца после ухода Теодоро, а ее сердце погружено в печаль:

О, как мне этот миг тяжел!
Будь проклята, людская честь!
Нелепый вымысел, губящий
То, что сердцам всего, дороже!
Кто выдумал тебя?

Портрет Гошевой-Дианы — один из лучших театральных портретов в советском искусстве. В нем слито проникновенное понимание образа, исполнительской индивидуальности актрисы, общего замысла спектакля с театральностью композиционного построения и колорита.

В 1954 году для сборника, посвященного спектаклю театра имени Ленсовета «Тени» Салтыкова-Щедрина, Акимов исполнил 5 графических портретов главных действующих лиц. И на этот раз художник обратился к сценическим образам спектакля им же поставленного и оформленного. Портреты персонажей обличительного произведения, бичующего страшный мир моральной деградации, чиновничества и власти денег иллюстрируют статьи исполнителей. Такое соседство служит своеобразной проверкой психологической проницательности портретиста. Акимов ее победоносно выдерживает. Тушью и пером, почти одной контурной линией с абсолютной свободой рисунка, художник воссоздает 5 типичных обликов, раскрывая их социальную и человеческую суть. Для каждого персонажа Акимов выбирает самый характерный момент, когда он виден яснее всего.

Либеральствующий Николай Дмитриевич Бобырев, роль которого исполнил В. Петров, изображен в момент своего нравственного краха и бессильной злости. Закрученные, переплетенные штрихи передают не только не расчесанные волосы пьяного чиновника, но как бы намекают на его запутанные мысли.

Портрет Короткевич в роли Софьи Александровны — разоблачение бездумности. Стремительные линии очерчивают миловидный профиль с вздернутым носиком, чувственные красивые губы, широко раскрытые удивленные глаза. Легкомыслие и ветреность Софьи выражены точно отобранными деталями: пышной прической с модными локонами, едва держащейся шляпной, развевающимся кружевом. Совершенно иные ритмы пронизывают движение штриха в портрете актера В. Лебедева в роли генерала Калаверова — развратителя и карьериста. Линия становится жесткой, отчеканивая медальный профиль вышколенного годами лицемерия лица. Каждым элементом портрета искусственной улыбкой, отсутствием морщин Акимов показывает, что это лицо — светская маска, за которой скрыт оскал бесчеловечного честолюбия.

В мужских портретах (их 3) художник по-разному дает одинаковые по моде того времени прически с коком и бакенбарды, даже этой частностью показывая различие служебных положений, внутреннего состояния, отношения к окружающим.

Великолепен своей выразительностью портрет актрисы В. Будрейко в роли стареющей гранд-дамы провинциальных салонов Ольги Дмитриевны Мелипольской. Акимов показал ее в сложном повороте. Голова томно откинута назад, полное не потерявшее привлекательности лицо радушно обращено к зрителям. Художник без утрировки рисует пухлый подбородок, открытые плечи, ямочки на щеках, сочные улыбающиеся губы, по-кошачьи расширенные глаза, взгляд которых совершенно откровенен. Такой прием позволяет убедительно раскрыть мерзость и порочность «благовидной» Мелипольской.

Образы «теней» в портретах Акимова раскрыты с той же последовательной бескомпромиссностью отношения, как это сделано в режиссерском прочтении пьесы. «И при всем этом, — как писал Акимов, — в характере каждого из действующих лиц легко отыскать тончайшие психологические оттенки, делающие персонажей очень разными, не похожими друг на друга, несмотря на общность их житейской философии».

Со сценическим творчеством Райкина связано появление в 1958 году портрета, в котором Акимов показал перевоплощение актера, выступающего в образе застенчивого человека, по-дружески разговаривающего с эстрады со всем залом.

Обычное для акимовских портретов погрудное «приближенное» изображение и крупно взятая голова в данном случае передают впечатление зрителей, смотрящих на сцену из рядов. Это усиливается зеленым театральным занавесом в фоне портрета и сценическим освещением, рельефно высвечивающим мягко улыбающееся лицо актера и складки занавеса. Черный цвет костюма, крахмальная белизна манишки, оттененная темной бабочкой, приглушенный зеленый цвет занавеса гармонично объединяются желтоватым светом софитов. Колорит портрета эмоционален. Своей теплотой он выражает чувства, возникающие у зрителей, когда на просцениум выходит Райкин и, как это запечатле-

но Акимовым, с полуулыбкой на губах и искорками веселья в задумчивых глазах начинает представление.

Гошева-Диана, сюита портретов главных исполнителей в спектакле «Тени» и Райкин были исполнены между 50-м и 60-м годом. Но к этому времени за плечами Акимова были 32 года труда в театре, а впереди еще десятилетие активного творчества. Неужели так мало портретов актеров в ролях было создано таким театральным всем своим существом художником, каким был Акимов?

Необоснованность подобного заключения становится очевидной, едва лишь углубишься в драгоценнейшие россыпи акимовских эскизов к спектаклям. С первых своих работ в театре художник отверг отношение к эскизу костюма и грима как рисунку, предназначенному для руководства портному и парикмахеру. Развивая принцип образно-содержательного эскиза, берущий начало от Врубеля и широко развитый Головиным, Акимов добивался социальной типичности и характерности в обрисовке действующих лиц, создавая, по его точному определению, «эскизы персонажей». Акимов неоднократно обращал внимание на значение театрального костюма и его эскизов: «Я убежден, — писал художник, — что выразительный эскиз может очень много подсказать исполнителю, вплоть до нахождения "зерна" образа». И он в каждом эскизе стремился дать разностороннюю характеристику действующего лица, отразить его биографию и возможные поступки. В результате такого подхода «рисование сценического костюма... перешло в рисование сценического образа». Но художник не ограничился только этим. Вслед за Головиным он добивается в эскизе портретности, фиксируя свое виденье определенного актера в той или иной роли, создавая тем самым для каждой постановки серию театральных портретов. Поэтому Акимов обычно обходился только общим эскизом, показывая актера в типичной позе, одежде и гриме персонажа, сообщая его лицу наиболее характерное выражение. Но когда художник делал еще и специальные эскизы грима, он создавал театральные портреты исключительной выразительности, показывая знакомые черты актера, преобразенными в облике сценического персонажа.

Акимов со свойственной ему логической ясностью подчеркивал портретность эскизов своих гримов. Делясь профессиональным опытом с молодыми художниками, он советовал: «Рисуя эскиз грима, непременно следует помнить лицо того актера, для которого вы его делаете. Рисовать эскиз грима, не зная еще исполнителя — невозможно. Самое правильное — легко набросать по возможности похожий портрет актера и потом поверх него рисовать те изменения, которых вы хотите добиться при помощи грима».

В отличие от портретов актеров в ролях, написанных в мастерской художника, театральные портреты, рожденные в процессе подготовки спектакля, как эскизы будущих образов, отмечены большей непосредственностью, несут живой дух спектакля. За долгие годы работы Акимов создал обширную галерею таких графических театральных портретов, отразивших многие знаменательные явления советской сцены. Рассматривая эти портреты в порядке их появления, всюду безошибочно узнаешь почерк художника — определенность линии, выявленность объема, лаконичность, любовь к точно найденной и тщательно отделанной детали, насыщенность цвета, подчиненного строгой гармо-

нии. Но неизменно сохраняя индивидуальные особенности изобразительного языка, Акимов каждый раз становился иным, никогда не повторяясь, свежо выражая суть каждой постановки, своеобразие исполнителей.

Представление о ранних театральных портретах дает акварель 1925 года, изображающая персонажей пьесы Б. Эрдмана «Мандат» Зотика Францовича Зархина и его жену, роли которых исполняли Зонне и Мухина. Художник не жалеет сарказма, рисуя облик благоденствующих обывателей. Каждая линия напоена язвительностью, в яркости красок чувствуется стремление выставить на всеобщее осмеяние довольных собой «нэпманов». Акимов подчеркивает гротескность, словно вывернутой наизнанку фигуры Зотика в зеленой куртке, его мясистую, сизую физиономию с расплюснутым носом и глазами-точками. С тем же отношением дана супруга — нагромождение фиолетовых жировых отложений и складок, обтянутых пестрым платьем с большими красными пуговицами. Моральная ценность этих персонажей видна с первого взгляда по колориту рисунка, характерности позы, выбранной художником для портрета, по жесту руки Зотика с черным лакированным кошельком — символом мещанского процветания. Особенно примечательна пластичность выявления формы, которая превращает камерный портрет в сатирический монумент уходящему миру мелких стяжателей.

Поиски Акимова режиссера и художника шекспировского спектакля «Гамлет», поставленного в 1932 году театром имени Вахтангова, привели к интереснейшим результатам и в театральном портрете. Режиссерское решение Акимова было остро дискуссионным, но даже самые суровые критики отмечали выразительность запоминающихся костюмов и гримов и превосходное исполнение ролей актерами. Живым напоминанием об актерских удачах вахтанговцев в «Гамлете» служат акварели Акимова.

В портрете Р. Симонова-короля Клавдия художник, прежде всего, обращает внимание на нелепую позу хилого человечка, пытающегося быть царственным. Темно-синий плащ, нежно зеленый камзол оттеняют бледность тощего упрямого лица с синими кругами под глазами. Гротескная обнаженность психологической характеристики слита с изысканным колоритом и каллиграфической прорисовкой узоров на плаще и камзоле. Более того, благородство колорита и ювелирная отточенность орнаментальных частностей увеличивает разоблачающую силу портрета, в котором образ короля, словно через увеличительное стекло, виден до малейших подробностей. Портрет Смирнова-Клавдия не субъективен, таким его увидели зрители спектакля, один из которых писал: «Чудесно дан, тленом и гнилью тронутый дегенерат. Бесподобно раскрыто в психологическом плане это мнимое величие, обнажающее ничтожество, никак не прикрытое величием. На тонких порочных ножках двигается этот изъеденный молью развратный циник в маске добродетели».

Правдивостью и точностью формы отмечен портрет Щукина-Полония. Акимов изобразил его в домашней одежде в роскошном оливкового цвета халате, в красной шапочке с легкомысленной кисточкой, в голубых идилических туфлях. Розовое добродушие, белейшая борода, усы, брови напоминают Деда Мороза. Эта неестественная белизна, подчеркнутая художником, заставляет

усомниться в ее подлинности. И на самом деле, портретист тонкими штрихами подчеркивает сходство всего этого седовласого благолепия с наклеенным париком. Отсюда начинается разоблачение сущности сценического персонажа. Оказывается, он весь фальшивый, и его рождественское обличье только маска пронирыливого царедворца.

Вспоминая игру Щукина, Акимов говорил, как замечательно актер справился с труднейшей ролью, сожалея, что она не запечатлена в кино. Но это чувство исчезает при взгляде на портрет Щукина, «самого убедительного и самого живого Полония на русской сцене».

23 марта 1935 года в Ленинградском Государственном Академическом театре драмы состоялась премьера пьесы «Гибель эскадры» А. Корнейчука, оставившая заметный след в истории советской сцены. Акимов выступил не только художником, но и сорежиссером, создав спектакль большого общественного звучания.

Словно в строю на палубе корабля проходят в акварелях Акимова лица матросов, офицеров, адмирала. В каждом листе искусно показано совмещение индивидуальных особенностей актера и сценического образа. Скупно используя цвет и штрих, художник добивается контрастных сопоставлений. Среди изображений персонажей «Гибели эскадры», в которых преобладает бело-голубой цвет, резким контрастом выделяется портрет комиссара, роль которого исполнил А. З. Оранский.

Художник выделяет его: выцветшее зеленое сукно солдатской шинели, запавшие темные щеки говорят об окопной биографии Комиссара. На суровом лице особенно пронзительно горят голубые глаза, в которых светится убежденность, добытая дорогой, мучительной ценой. Скульптурностью формы, определенностью каждой детали рисунка художник выявил в облике комиссара непреклонность и непоколебимую стойкость бойца революции.

После постановки «Гибели эскадры» Акимов начинает главное дело своей жизни — становится художественным руководителем Ленинградского Театра комедии. Отныне его творческая деятельность обретает постоянную точку опоры, и основные усилия он сосредотачивает на работе с талантливым актерским коллективом. С этого времени модели его театральных портретов обитали под одной крышей, постоянно находились в его поле зрения: на читках пьес, репетициях, спектаклях.

Одна за другой объявлялись премьеры: Шекспир, Лопе де Вега, Шеридан, Лабиш, Евгений Шварц, Шкваркин, Юрий Герман, а после войны — Симонов, Эдуардо де Филиппо, Файко, Чехов, Малюгин, Касона и многие другие. Разные страны, север и юг, отдаленные эпохи и сегодняшний день, сказка, история и действительность, — все это, облеченное в форму сценических образов, появлялось на подмостках Театра комедии, волновало и радовало зрителей. К сожалению, спектакли не вечны — одни вышли из репертуара, иные еще живут. Но многие из них обрели вторую жизнь в театральных портретах Акимова.

Спектакль «Школа злословия» Шеридана запечатлен великолепным групповым портретом — квинтетом актеров в ролях. Акимов посадил главных героев вокруг круглого стола, за которым они обычно сплетничали. Художник

выносит приговор своим моделям, выявляя в породистых чертах героев с фамильными носами и челюстями признаки жадности, бессердечности, слабохарактерности и подозрительности. Рассматривая рисунок, мы вновь наслаждаемся ансамблем 4-х комедийных актеров, преобразившихся в английских дворян: Бениаминова-Питера Тилза, Севастьянова-Бендхамена, Бонди-Оливера, Зилоти-Джозефа Сэрфес.

В циклах театральных портретов, охватывающих весь круг персонажей спектакля, оформленных и поставленных Акимовым, обычно выделяются рисунки, отражающие лучшие актерские работы. «Двенадцатая ночь» Шекспира в Театре комедии была богата сочными, жизненными образами. Но и среди них первенствовали сэр Тоби Белч в исполнении Бориса Тенина и камеристка Мария в исполнении Ирины Зарубиной. Внимание, уделенное Акимовым-режиссером этим персонажам в спектакле, видно и в портретах. Каждая деталь, каждый штрих и красочный мазок направлены в одну цель — создать ощущение избытка жизненных сил, бьющего через край веселья. В портрете Тенина-сэра Тоби на первый план выведено гедонистическое начало образа, брызжущий оптимизм добродушного гуляки. Весело смотреть на рыжебородого, рыжеволосого увальня в зеленом плаще и оранжевых штанах. Пестрая рубашка чуть не лопается на его широких плечах, смех распирает его грузное тело. Художник ироничен в изображении сэра Тоби, но таковым было к нему отношение Шекспира и актера. К этому портретному образу полностью относятся слова песенки героя, в которых содержится его кредо.

У нас сегодня дым и гром
Большая перепалка,
Сорви мне голову ядром,
А мне ее не жалко.

М. Янковский отмечал, что Тенину и Зарубиной «удалось создать увлекательный, завершенный до концертности дуэт». Это чувствуется в портрете Зарубиной-Марии, который воспринимается как парный к Тенину-Бэлчу. В проказливой, радостной улыбке и особенно в стремительном и одновременно кокетливом жесте Марии, держащей букетик цветов, художник раскрыл ее задиристый порыв, насмешливость и находчивость. Выражение ее бойких синих глаз говорит, что она согласна с сэром Тоби: «Горе — враг жизни». Композиция рисунка завершается динамичной волнистой линией. Это не условное обозначение оборок платья, а экспрессивное выражение характера бойков мастерицы заваривать кашу. Черты Зарубиной, измененные гримом и перевоплощением, не раз встречаются среди портретных листов Акимова. Даже в проходной пьесе французского драматурга Ж. Летроза «Мальш», где Зарубина исполняла одну из ведущих ролей, ее сценический образ остается в памяти реалистически строгим портретом.

На первый взгляд это кажется парадоксальным, но даже сравнительно неглубокие пьесы, сквозь призму акимовских театральных портретов обретают весомость и остроту. Так случилось с трагическим фарсом американских драматургов Эдин Фербер и Дж. Кауфман «В понедельник в 8». Отошла в прошлое пьеса, поставленная в 1938 году (Акимов был только художником), но портре-

ты актеров в ролях обрели самостоятельную жизнь произведений искусства. Несколькими штрихами, быстрыми мазками акварели Акимов воссоздает лица персонажей. В портретной серии представлены различные «лики» буржуазного запада 30-х годов. Тут и хищник с бычьим затылком — господин Триэ, роль которого исполнил Л. Кривицкий. И потерявшая популярность первая актриса Парижа Франшон Беллах (И. Гошева) со стандартно обворожительной улыбкой, маскирующая косметикой следы лет. И потускневшая звезда немого кино Патрио Рашель (И. Ханзель), сохраняющий былую импозантность победителя женских сердец. И другие персонажи пьесы, зарисовки которых Акимов поместил как иллюстрации сборника, посвященного спектаклю.

По акимовским театральным портретам можно представить не только историю Театра комедии, но и творческие биографии отдельных актеров. В 1939 году был сделан портрет П. Суханова, игравшего ученого в пьесе Е. Шварца «Тень». Внутреннее благородство ученого художник отразил в привлекательности его облика. Он сама элегантность, тонкие плавные линии очерчивают его стройную фигуру, ладно сшитый светло коричневый сюртук и светлые брюки; в том, как он вежливо и даже церемонно снял шляпу, обычно ироничный Акимов, ни одним движением штриха не намекает на возможность усмешки. Прошло 15 лет. Вновь в пьесе Шварца «Обыкновенное чудо» встретились актер Суханов в роли Короля и художник Акимов. В рисунках мы легко узнаем черты Суханова, преобразенные теперь в обличье короля. Но в этих портретах художник откровенно насмешлив. Он дает одежде короля такой девичье-розовый цвет, а в фигуре и лице выявляет безвольную дряблость, без единой реплики раскрывая ничтожество венценосца. На другом рисунке в черном цвете парадного костюма в кроваво-красной мантии портретист показывает, как сменив белые одежды и надвинув на лоб корону, добрый властитель превращается в тупого хищника. Так композицией, рисунком и цветом Акимов передает перевоплощение актера не только в разных ролях, но и на протяжении одной пьесы.

Эскизы персонажей и гримов превратились у Акимова в законченные театральные портреты. В них многогранно раскрывается содержание образа, дается представление обо всем спектакле в целом и об актерской индивидуальности. Художник, зная все особенности театра, облакает портреты в лаконичную живописно-графическую форму, которая позволяет понять и запомнить персонаж почти с первого взгляда.

Один из запоминающихся театральные портретов — актриса С. З. Магарил в роли Мишилины персонажа пьесы Лабиша «Святыня брака», поставленной Акимовым в 1934 году. Изюминка портрета в контрасте красивого, утонченного лица и смешной позы дамы. Она странно изогнулась, наклоняясь вперед, словно пробираясь куда-то, отчего взметнулась красная кисточка на рукаве и сдвинулись черные кружева на слишком широкой юбке. В этой искривленной позе показана суть сценического персонажа — изощренной интриганки, прикрывающейся светским лоском.

В театральные портреты Акимова совершенно отчетливо прослеживается усиление психологического начала. От острохарактерного, порой, внешне гротескного, он шел ко все большей глубине выявления психологических оттенков.

Эта тенденция ясно различима в серии портретов действующих лиц комедии Гоголя «Женитьба», которую Акимов оформлял в Новом театре в 1949 году. Воистину, у настоящего таланта никогда не иссякает родник творчества: 6 рисунков, и каждый из них заслуживает тщательного разбора. После знакомства с портретным рисунком Акимова, исполненным цветными карандашами, трудно представить, что может как-то иначе выглядеть слуга, раскуривающий трубку для барина. Тощий Подколесин (артист А. В. Абрамов) показан с саркастической меткостью, открывающей всю никудашность этого перепуганного жизнью человечка. Зато, какой уверенностью преисполнен облик свахи Стрешневой (актриса А. И. Тришко), и, наконец, шедевр всей серии — портрет актера Ю. Т. Бубликова в роли Кочкарева. Акимов исполнил его в любимой технике своих учителей — сангиной. В рисунке ощущается, с какой силой презрения художник лепит одутловатую, лоснящуюся физиономию, взбитые коком волосы и тупой бугристый лоб, из-под которого выглядывают злые заплывшие глаза.

Акимов высоко ценил в актере самобытность дарования и самостоятельность поисков. В таких исполнителях он видел своих творческих единомышленников, им отдавал он личные симпатии художника. Это видно в портретных циклах Александра Давыдовича Бениаминова и Елены Владимировны Юнгер.

Начиная с 1934 года, когда в мастерской Ленинградского мюзик-холла была поставлена комедия «Святыня брака», эти 2 актерских имени становятся неразрывно связанными с Акимовым. Тогда же появился первый акимовский портрет Бениаминова в роли хлыща-сердцеда маркиза де Папагуано. С той поры Бениаминов стал постоянной моделью художника. Много раз тушью, карандашом, пастелью передавал Акимов черты тонкого подвижного лица, копну кудрявых волос и меняющееся выражение блестящих глаз. Наряду с портретами Бениаминова в жизни Акимов дал как бы изобразительную монографию сценического творчества актера, раскрыв его разносторонние возможности и искусство перевоплощения. Портрет Бениаминова-Питера Тилза из «Школы злословия» и содержанием, и художественными средствами контрастен портрету того же актера в роли кулака Фоки — персонажа комедии Ю. Свирина «Терентий Иванович». В портрете Тилза художник применяет изящный гротеск, сочетая его с праздничным колоритом. В изображении Фоки портретист выступает политическим обличителем. Тонкая стилизация уступает место сочной реалистической лепке заскорузлого, звероподобного облика. Акимовские портреты Бениаминова в ролях открывают многогранность дарования актера, его умение найти сценическую форму, отвечающую пониманию образа. Добиться этого изобразительными средствами было под силу только портретисту, совмещающему в одном лице постановщика и художника спектакля. Поэтому так глубоки портреты Бениаминова-Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира. В них превалирует сатирический подход к модели. Ядовито фиолетовые, черные и желтые тона костюма, рыжий цвет вздыбленных перьев-волос, выпяченная рисунком диспропорция фигуры помогают увидеть за павлиньей пестротой «совершенно здорового негодяя». Рисунок и цвет в портрете Бениаминова-Министра финансов из «Тени» Шварца с настоящей театральностью обнажают омерзительную суть честолюбца с железной душой автомата. Проволочно-жесткий контур очерчивает силуэт черно-

го человека с поджатой ногой. Преобладание черного придает образу Министра угрожающий характер и, вместе с тем, вызывает мысль, что это всего лишь черное пятно, принявшее человеческие формы. Так в портрете Акимова символичность сказки обретает реальность. В портрете Бениаминова в роли вдовы в комедии Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается» художник запечатлел еще одно перевоплощение актера — на сей раз в женский образ. Кончина Акимова прервала работу, и спектакль не увидел света рамп, но найденное на репетициях сохранилось в этом оригинальном изображении остроносой, побениаминовски пластичной и подвижной дамы.

Листая портреты Бениаминова в ролях, созданные Акимовым, различая его измененные черты, нельзя отделаться от сомнения — неужели это один актер? Но портретист заставляет нас поверить. Со всех рисунков смотрят на нас, мастерски запечатленные художником, удивительные «реагирующие» глаза Бениаминова, о которых еще 30 лет назад писал М. Янковский: «Глаза испуганы, они кажутся невероятно большими, большими, чем это бывает в жизни. Их лукавство чрезмерно. Они просят, умоляют, обнадеживают, отказывают, ходатайствуют, пугают непреклонностью».

Портреты Елены Владимировны Юнгер окрашены неповторимо личной нотой. Жена и верный единомышленник Акимова на всем его сложном творческом пути, она участвовала во всех поставленных им в Театре комедии спектаклях, являясь во многих идеальным воплощением его сценических замыслов. Оттого, может быть, все портреты Юнгер в ролях воспринимаются как единый художественный цикл.

Первый портрет отмечает первую совместную работу Юнгер и Акимова над комедией «Святыня брака», где актриса исполняла роль Люси — молоденькой жены центрального персонажа Гаргоре. Образ Люси лиричен. Легкие линии очерчивают еще по-детски пухлые щеки и губы, стройную фигуру. Мягкая коричневая гамма, оживленная вкраплением фиолетового цвета, придает рисунку особую теплоту. Ощущением светлой радости овеян портрет Юнгер в роли леди Тизл («Школа злословия»). Нежный светло-зеленый цвет платья и золотистые ленты создают впечатление солнечного света, озаряющего изящную, легкую фигуру молодой женщины. Свежестью ее лица портретист выдает, что она росла далеко от гостиных туманного Лондона, а четким рисунком упрямого подбородка выказывает скрытую силу характера. Просветленная сдержанность колорита и филигранная тонкость линий отражают чувство стиля, которым было проникнуто исполнение роли леди Тизл.

Женственная мягкость, выявленная в портретах Люси и Тизл, уступает место энергичности и решительности, которую художник открывает в облике Юнгер-Виолы, самоотверженно влюбленной девушки из «Двенадцатой ночи» Шекспира, переодетой в мужской наряд. Но симпатия уступает место одному сарказму, когда Акимов рисует Юнгер в роли Лулу — персонажа «В понедельник в 8». Благородный блекло-сиреневый цвет платья подчеркивает вульгарность откровенно чувственного лица. В линии профиля художник выявляет вызывающую надменность супруги разбогатевшего выскочки. В портрете минимум деталей, но

все они красноречивы. Особенно характерны 2 крутых завитка выбившихся на лоб — в них дано выражение неистовой до жесткости натуры Лулу.

В каждом портрете Юнгер Акимов показывает органичность перевоплощения актрисы, и каждый из них был новым открытием ее постоянно развивающегося таланта. Одно из таких открытий — портрет Юнгер в роли Леонарды — главного персонажа «Валенсианской вдовы». Портретист акцентирует в облике Леонарды отрешенность, гордость и сдержанную строгость. Но в ее повадке, в суженных глазах сквозит пламенное кипение чувств истинной красавицы-испанки. Портрет Юнгер-Леонарды обладает двойной ценностью: в нем не только сохранено обаяние исполнительницы, но запечатлено первое на русской сцене воплощение одного из лучших образов Лопе де Вега.

В театральных портретах Юнгер наглядно отражена широкая амплитуда сценических возможностей актрисы. Здесь, решенный чисто графическими средствами, портрет роли Аннушки («На бойком месте») и изображение сказочной Принцессы («Тень»), где живописное сочетание светло-золотистого и черного напоминает о борьбе доброго и злого в душе холодно-красивой девушки с короной.

Юнгер не однажды приходилось быть первооткрывательницей сценических образов в пьесах, которые, увидев свет в Театре комедии, затем шли на многих сценах нашей страны. К числу их относится роль бабушки в пьесе испанского драматурга Алесандро Косоны «Деревья умирают стоя». В 3-х портретах Юнгер-бабушки, самоотверженно ждущей возвращения домой блудного сына, Акимов добивается виртуозной передачи различных психологических состояний старой женщины. Меняется расцветка платьев и шалей — в них то светлые тона надежды и ожидания, то радостный голубой, то алый и лиловый — бури и тревоги. И каждый раз художник умеет выделить в непроницаемом, словно окаменевшем, по-южному темнокожем лице, черты, зеркально выражающие состояние души героини. При этом разные портреты не создают впечатления дробности — в них один величавый образ женщины, до последнего вздоха верящей в человеческое благородство.

Театральный портрет Юнгер в роли графини Русильон — симфония синих, розово-фиолетовых, сиреневых тонов. Уже в самом колорите есть шекспировское ощущение жизни. И хотя пьеса не была доведена Акимовым до премьеры, портрет дает нам законченный образ, созданный актрисой.

Показывая рисунки, Елена Владимировна заметила, что в тональности первого ее портрета в роли Люси и последнего в роли графини Русильон есть нечто общее, в колорите, особенно в звучании фиолетового цвета; те же черты лица, но волосы там каштановые, а здесь голубая седина. Между этими театральными портретами Акимова пролегло 34 года. Они отмечены большим числом изображений Юнгер в ролях, и в каждом художник раскрывает лейтмотив таланта Юнгер — одухотворенность, женственность, обаятельность, которыми она наделяет своих героинь.

Мастерство Акимова театрального портретиста становится еще более понятным в кратких комментариях Юнгер к своим портретам в ролях. Елена Владимировна Юнгер говорит, что портреты совершенно достоверно передают сценический облик, характер и духовное содержание воплощенных ею образов. «В них — ос-

новная суть персонажа, — говорит Юнгер, — такой я была на сцене, такой видела себя, узнаю себя в портретах так же, как моих партнеров по спектаклям».

Камерные театральные портреты Акимова не исчерпывают его работ в этой области. Подхватив идею Серова, совместившего портрет Анны Павловой с плакатом, Акимов смело вводил портреты в афиши своих постановок. В театральные плакаты к спектаклю «Собака на сене» вкомпанованы стилизованные портреты Дианы-Гошевой. Ее стройная фигура, рисуемая на фоне моря и гор, и фигурка породистой собачки, стоящей рядом, лаконично и броско объясняют замысел постановки. В молодой девушке, окутанной цветастым полушалком, обернувшейся к зрителю с плаката к спектаклю «Свадьба» Симукова, не трудно узнать Зарубину в роли колхозницы Кати. Абсолютно портретны 3 персонажа на плакате к пьесе Островского «На бойком месте»: Зарубина в роли Евгении, Юнгер-Аннушка и Лецкий-Миловидов. Художник еще до встречи в театре знакомит зрителей с героями спектакля, намекая на суть драматического конфликта.

На акимовских плакатах детально промоделированные реалистические портреты, порой, связаны с неожиданным эффектным композиционным приемом. Так актер Воропаев в роли Дон-Жуана, изображенный с полной верностью натуре, ловким взмахом фехтовальщика продевает на рапиру фигурки действующих лиц спектакля. В некоторых театральные плакатах, художник, беря за основу портрет актера в роли, обобщает созданный им образ до огромного типического звучания. В таком ключе решен акимовым плакат к пьесе «Дело», где облику актера Панкова в роли генерала Варравина придано значение символа всевластия чиновничества. И совсем по-иному использован портрет Юнгер в роли бабушки, помещенный на афише спектакля и на обложке издания пьесы. Суровый, горделивый, словно вырезанный из мореного дуба, профиль старой женщины становится символом твердости и величия любящего сердца.

В творчестве Акимова театральные портреты представлены весомо и разнообразно. Художник многое сделал для его развития, найдя новые оригинальные решения, запечатлел в яркой театральной форме лучшие сценические создания талантливых актеров.

Театральный портрет возник как отклик на общественное воздействие сценического искусства, выражающего в драматургических произведениях важнейшие гражданственные и моральные проблемы. Один из важных стимулов появления театрального портрета — прямая связь изобразительного искусства с театром, в который оно уже на самых ранних стадиях вошло элементами сценического оформления. Театр во все времена привлекал художников своей праздничностью, эмоциональной атмосферой, способностью вызывать очищающие духовные переживания как никакой другой вид искусства.

Художников волновала личность актера, творческая способность образного перевоплощения, умение одного человека жить чувствами и мыслями людей разных эпох и стран, национальностей, взглядов, возрастов. Этот интерес претворялся в портреты лучших актеров. Одновременно живописцы, графики, скульпторы создавали портреты актеров в ролях, запечатлевшие образы, во-

площенные на сцене. Возникла олицетворенная летопись театра, навсегда сохранившая сценические создания, существующие только в самый момент их воплощения. Так появился театральный портрет.

Театральный портрет — это произведение, в котором средствами изобразительного искусства запечатлен сценический образ, созданный актером. Поэтому в театральном портрете мы видим облик актера, измененный соответственно тому персонажу, которого он представляет, в гриме и костюме, среди декораций, воспроизводящих сценическую обстановку. Но в театральном портрете актер может быть дан и вне декорационной среды, просто позирующим в сценическом костюме и гриме. Существуют театральные портреты актеров без грима и специального костюма, где художник силой психологического проникновения раскрывает внутреннее перевоплощение. Во всех случаях основное содержание театрального портрета — творчество актера во всем разнообразии его проявлений и сценических воплощений. Это придает театральному портрету неповторимую художественную и историческую ценность.

Важнейшая особенность театрального портрета заключается в том, что он в равной мере связан с изобразительным искусством и театром. Но не во всех портретах она обретает органическую целостность. Иногда блистательные по мастерству произведения появлялись в ответ на театральные события, имевшие преходящий интерес, и наоборот, крупнейшие театральные явления не получали должного изобразительного отклика. Но в тех случаях, когда творческая значимость модели совпадала с дарованием портретиста, создавались шедевры театрального портрета.

Примечания

* Книга «Русский театральный портрет» посвящается другу, поэту и сомысленнику Людмиле Николаевне Митрохиной.

** Окончательное авторское название книги — «Русский театральный портрет». Ранее были опубликованы 3 главы из рукописи с рабочим названием «Актеры и художники. Этюды русского театрального портрета»:

Глава «Муза Врубеля» — «Петербургские искусствоведческие тетради». — 1996. — № 2. — 7 с.

Глава «Портреты первых актеров» — «Петербургские искусствоведческие тетради». — 2003. — № 4. — 117 с.

Глава «Рукой волшебника» — «Петербургские искусствоведческие тетради». — 2004. — № 5. — 79 с.

*** Полный перечень включенных в книгу глав:

- О театральном портрете;
- Фрески «Скоморохи»;
- Портреты первых актеров;
- Театральные портреты Левицкого;
- Портреты крепостных актеров;
- Рукой волшебника;
- Брюллов в кругу актеров;
- Театральный портрет у передвижников;
- Муза Врубеля;
- Величие актера;

Поэт театра;
Актеры глазами Кустодиева;
Театральные образы Андреева;
Театральные серии Верейского;
Образ актрисы наших дней;
Театральная галерея Акимова.

Список иллюстраций:

1. Фреска «Скоморохи» — Киевская София.
2. Фреска «Скоморох» — Псков (фрагмент).
3. Матарнови. Портрет актрисы.
4. Лосенко. Портрет Волкова.
5. Лосенко. Портрет Шумского в роли Эктора.
6. Лосенко. Портрет Дмитревского в образе князя Владимира.
7. Левицкий. Портрет Нелидовой в роли Сербины.
8. Левицкий. Портрет Хованской и Хрущевой.
9. Левицкий. Портрет Борщовой.
10. Левицкий. Портрет Левшиной.
11. Левицкий. Портрет певицы Анны Давиа.
12. Н. Аргунов. Портрет балерины Шлыковой-Гранатовой.
13. Н. Аргунов. Портрет мальчика-актера в роли Амура.
14. Н. Аргунов. Портрет Ковалевой-Жемчуговой в роли Элианы.
15. Кипренский. Е. Семенова в театральном русском костюме.
16. Кипренский. Е. Семенова в роли Сумбеки.
17. Кипренский. Е. Семенова в роли Сумбеки (во весь рост).
18. Кипренский. Е. Семенова в роли Клитемнестры.
19. Кипренский. Дмитревский; офорт.
20. Кипренский. Н. Семенова в роли Людмилы.
21. Кипренский. Телешова в балете «Случай на охоте».
22. Брюллов. Портрет Персиани в роли Амины.
23. Брюллов. Портрет Воробьевой.
24. Брюллов. Наброски к портрету Воробьевой в роли жрицы .
25. Брюллов. Портрет де Мерик в роли пажа.
26. Крамской. Ленский в роли Петруччио.
27. Репин. Стрепетова в роли Тизбы.
28. Репин. Стрепетова в роли Груши.
29. Репин. Портрет Стрепетовой в роли Лизаветы.
30. Репин. Стрепетова.
31. Ярошенко. Стрепетова.
32. Врубель. Любатович в роли Кармен.
33. Врубель. Любатович и Забела в ролях Гензель и Гретель.
34. Врубель. Фрагмент панно «Маргарита в саду».
35. Врубель. Забела в роли Волховы.
36. Врубель. Царевна-лебедь.
37. Врубель. Эскиз костюма Волховы.
38. Врубель. Эскиз костюма Снегурочки.
39. Врубель. Фрагмент панно «Маргарита и Фауст».
40. Врубель. Забела в концертном платье.
41. Врубель. Забела в концертном платье.
42. Врубель. После концерта.
43. Врубель. Забела на фоне березок.
44. Врубель. Забела-Волхова (майолика).
45. Врубель. Садко-Секар-Рожанский.

46. Серов. Шаляпин в роли Грозного.
47. Серов. Портрет Ермоловой.
48. Серов. Портрет Шаляпина.
49. Серов. Портрет Шаляпина в роли Олоферна.
50. Серов. Портрет Павловой в роли Сильфиды.
51. Серов. Портрет Иды Рубинштейн.
52. Серов. Портрет Карсавиной.
53. Головин. Шаляпин в роли Бирона.
54. Головин. Шаляпин в роли Мефистофеля.
55. Головин. Шаляпин в роли Демона.
56. Головин. Шаляпин в роли Фалафа.
57. Головин. Пир Олоферна.
58. Головин. Шаляпин в роли Годунова.
59. Головин. Шаляпин в роли Мефистофеля (опера Бойто).
60. Головин. Кузнецова-Бенуа в роли Кармен.
61. Головин. Смирнов в роли де Грие.
62. Головин. Юрьев в роли короля Марка.
63. Головин. Юрьев в роли Дон-Жуана.
64. Головин. Юрьев в роли Юрия.
65. Головин. Юрьев в роли Бориса.
66. Головин. Юрьев в роли Арбенина.
67. Головин. Мейерхольд.
68. Кустодиев. Ершов в роли Зигфрида (акв.).
69. Кустодиев. Ершов в роли Зигфрида.
70. Кустодиев. Шевченко в роли Фуначевой.
71. Кустодиев. Грибунин в роли Фурначева.
72. Кустодиев. Юрьев в роли Беркутова.
73. Кустодиев. Горин-Горяинов в роли Мурзавецкого.
74. Кустодиев. Шаляпин.
75. Добужинский. Портрет актеров МХАТ («Месяц в деревне»).
76. Ю. Анненков. Чехов в роли Хлестакова.
77. Л. Бают. Литвин в роли Изольды.
78. А. Бенуа. Монахов в роли Юлия Цезаря.
79. К. Малевич. Качалов в роли Анатемы.
80. Б. Григорьев. Мейерхольд.
81. Б. Григорьев. Москвин в роли царя Федора Иоановича.
82. Б. Григорьев. Книппер-Чехова в роли Наташи.
83. Фаворский. Щукин в роли Труффальдино.
84. Фаворский. В роли Гоги.
85. Вильямс. Портрет Мейерхольда.
86. Верейский. Судьбинин в роли Хмурова.
87. Верейский. Молотов в роли Волохова.
88. Верейский. Горин-Горяинов в роли Райского.
89. Верейский. Мозжухин в роли Бориса Годунова.
90. Верейский. Барановская в роли Лауры.
91. Верейский. В роли Тихона.
92. Верейский. Корчагина-Александровская в роли Феклуши.
93. Верейский. Фенин в роли Известного писателя.
94. Верейский. Сергеев-Ромео.
95. Верейский. Портрет Ершова.
96. Верейский. Мамзина в роли Нежаты.
97. Верейский. Дудинская в роли Авроры.

98. Верейский. Уланова-Одетта.
99. Верейский. Вяткин на арене цирка.
100. Корин. Держинская в роли Веры Шелогина.
101. Корин. Портрет Качалова.
102. Фонвизин. М. Семенова в роли Жанны.
103. Фонвизин. М. Бабанова в роли Дианы.
104. Фонвизин. В. Марецкая в роли Мирандолины.
105. Фонвизин. Ю. Борисова в роли Вали.
106. Фонвизин. Глизер в роли Глафиры.
107. Фонвизин. Уланова в роли Одетты.
108. Фонвизин. Зеркалова в роли Юлии Тугиной.
109. Фонвизин. Л. Орданская в роли Лидии Чебоксаровой.
110. Фонвизин. Е. Максимова-Жизель.
111. Фонвизин. М. Семенова в роли Никии.
112. Фонвизин. М. Бабанова в роли Полины.
113. Фонвизин. М. Плисецкая в роли Хозяйки Медной горы.
114. Фонвизин. М. Плисецкая в роли Лебеда.
115. Пименов. Уланова в роли Жизели.
116. Пименов. Самойлова в роли Анны Карениной.
117. Андреев. Леонидов в роли Скалозуба.
118. Андреев. Москвин в роли Загорецкого.
119. Андреев. Станиславский-Фамусов (скульптура).
120. Андреев. Москвин в роли Добчинского (маска).
121. Андреев. Олимп Художественного театра (фрагмент).
122. Андреев. Балиев (бюст).
123. Андреев. Хованская в роли Клеопатры.
124. Андреев. Качалов в роли Гамлета (бюст).
125. Андреев. Лилина в роли Анны Андреевны.
126. Андреев. Москвин в роли Городничего.
127. Андреев. Центральная часть фриза памятника Гоголю.
128. Андреев. Гиацинтова в роли Лидочки.
129. Акимов. Гошева в роли Дианы.
130. Акимов. Короткевич в роли Софьи Андреевны.
131. Акимов. Будрейко в роли Ольги Дмитриевны.
132. Акимов. Артисты Зоне и Мухина в ролях пьесы «Мандат».
133. Акимов. Р. Симонов в роли короля Клавдия.
134. Акимов. Б. Щукин в роли Полония.
135. Акимов. Оманская в роли Комиссара.
136. Акимов. Б. Тенин в роли Тоби Белча.
137. Акимов. Л. Сузаревская в роли Юлии Данулии.
138. Акимов. А. Бенедианов в роли Фоки.
139. Акимов. Бениаминов в роли Мальволио.
140. Акимов. Бениаминов в роли вдовы.
141. Акимов. Юнгер в роли Люси.
142. Акимов. Юнгер в роли леди Тизл.
143. Акимов. Юнгер в роли Виолы.
144. Акимов. Юнгер в роли Леонарды.
145. Акимов. Юнгер в роли Лулу.
146. Акимов. Юнгер в роли Бабушки.
147. Акимов. Юнгер в роли графини Русильон.
148. Акимов. Плакат к спектаклю «На бойком месте».

ИКОНОПИСЬ КАРЕЛИИ И РУССКОГО СЕВЕРА

Живопись Новгорода оказывала огромное влияние на художественную жизнь обширнейших провинций, в частности, северо-восточных и восточных. Произведения местных мастеров, отнюдь не однородные по стилю и пониманию художественного образа, известны под условным наименованием «северных писем». Они отличаются упрощенностью композиции, угловатой экспрессивностью рисунка, несколько наивной суровой выразительностью персонажей, в которых сквозь черты христианского святого порой явственно просвечивает какой-то полуязыческий, мифологический образ. Колорит «северных» икон обычно не имеет новгородской звонкости. В нем преобладают мягкие, бледные или более насыщенные, плотные желтые, коричневые, синие цвета. К «северным письмам» обычно относят группу икон рубежа XV–XVI веков, входивших в состав праздничного ряда иконостаса и, согласно преданию, происходящих из Каргополя. Создавшие их мастера владели искусством исключительной по выразительности линии, как бы обволакивающей силуэты и сообщающей фигурам необыкновенную цельность. В «Положении во гроб» так красноречива скупая жестикуляция, так осмысленно распределение цветовых пятен, что тема плача над телом Христа приобретает возвышенное, эпическое звучание мировой скорби. Очень высокое качество и особенности стилистической манеры каргопольских икон заметно выделяют их из основной массы памятников искусства Севера. Они свидетельствуют о влиянии на местных мастеров рублёвско-дионисиевской традиции. Карелия и Русский Север в духовно-религиозном пространстве России занимает особое положение. В разные исторические времена здесь были возведены замечательные памятники деревянного и каменного зодчества. Уникальны по своему архитектурному строению как Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря (XVI в.), так и маленькая часовня в сельской местности. Расположение храмов сопрягалось с неповторимым природным окружением: жемчужное северное небо, «тональное пространство зелени», гладь или трепетное волнение воды располагали к особенному умонастроению. Внутреннее убранство храмов Русского Севера (прежде всего памятников деревянной архитектуры) включает особое перекрытие потолка — «небо», не имеющее аналогов в русской культуре. «Небо» — это своеобразная конструкция потолочного перекрытия, имеющая форму пологой усеченной пирамиды, радиальные грани которой возвышаются к центральному кольцу. Она зафиксирована в деревянных храмах Русского Севера с XVII века. Ее появление тесно связано с расцветом монументальной живописи в каменных храмах и общей тенденцией к усилению декоративности культового интерьера. Значительная часть росписей северного «неба» сохранилась в Карелии (музей-заповедник «Киж») и на территории Кенозерского национального парка (Каргопольский и Плесецкий районы Архангельской области). Иконографическая структура «неба» обширна и многообразна. На территории Русского Севера распространены «небеса», в декорации которых ведущим является ангельский чин, как в часовне Иоанна Богослова XVIII века (д. Зехново, Кенозерский нацио-

нальный парк), и апостольский чин — часовня Введения Богородицы во храм XIX века (д. Рыжков, Кенозерский национальный парк). Сложная живописная программа (как, например, в д. Немята, Кенозерский национальный парк) позволяет назвать его уникальным. Крайне редко встречается роспись, где присутствует храмовый образ. В композиции «неба» часовни Николая Чудотворца XVIII века (п. Усть-Поча, Кенозерский национальный парк) на всех 12 гранях помещены клейма жития Николы. Редчайшее явление в монументальной живописи Русского Севера — наличие двух «небес» в одном памятнике: алтаре и молельном помещении. В Кенозерье сохранилось двойное «небо» в Георгиевской церкви XVII века села Порженское и в церкви Происхождения Честных Древ Христовых XVII–XVIII веков деревни Филипповская. «Небо» — ярчайшее направление в истории русской монументальной живописи XVIII–XIX веков, тесно связанное с развитием северного иконописания. Духовным центром и визуально-планировочной доминантой храмового интерьера был иконостас. Тябловые иконостасы (простейшее устройство иконостаса: ряды икон установлены на тесаные бревна с продольными пазами — желобами, в которых стоят иконы) сооружались чаще. Иконы, располагавшиеся в храмах, писались как профессионалами, так и крестьянскими мастерами. В основу местного иконописания были положены традиции новгородской, московской, ростовской иконописных школ. Уникальность Русского Севера состоит в том, что инициатива сооружения храмов часто исходит от волостного крестьянства. Таким образом, на Севере не сформировалась единой иконописной школы. Не было объединяющего художественного центра, где бы концентрировались иконописные знания, иконописные подлинники, технологии. Большинство северных земель было поделено между монастырями, и живописная ориентация иконописцев вотчинных земель зависела от вкусов метрополии. Основную часть «северных писем» составляли «крестьянские письма», поэтому на иконах часто можно встретить незамысловатый рисунок, неумелое построение пропорций фигур на плоскости, нарушение технологии живописи.

Иконы — «письма севера»

Своеобразие культурного уклада Русского Севера было обусловлено огромной ролью монастыря. С XII по XVII век именно монастырь, а не город, как в домонгольской Руси, не промысловые поселения «завод с острогом», как в Сибири XVI века, был опорным пунктом колонизации. Первыми на Север приходили монахи, светское население группировалось вокруг уже созданного духовного центра. К примеру, новгородский монастырь в честь Чуда Архангела Михаила в Хонех, заложенный в устье Двины в XII веке, к XVI веку окружался уже целым городом Новохолмогоры, переименованным в Архангельск в 1613 году.

В отличие от монастырей центральной России, чаще тяготевшим к городам, северные монастыри сами осуществляли функции городов. К концу XVI века примерно полутора десяткам крупных монастырей принадлежало 85 % земель Севера. Таким образом, не менее трех четвертей населения края было напрямую задействовано в монастырском хозяйстве. Подчеркнутой выразительностью отличались и сами монастыри, затерянные в бескрайних языческих, «безблагодатных» пространствах, спасительные пристанища христианина, «освящающие» дикий

край. Примером может служить Валаам. Похожее ощущение, должно быть, вызывали у крестьянина иконы, установленные в дуплах старых деревьев в наиболее глухих и темных лесных местах (обычай, зафиксированный этнографами XIX века). Постепенно Север занял особое положение: полулегендарная сакрализованная территория, земля «концентрированной» святости, перенасыщенная атрибутами веры и при этом чрезвычайно удаленная и труднодоступная. Открытие иконописи Русского Севера для массового зрителя произошло в начале 1960 годов. Существовавшее с конца XIX века понятие «северные письма», ранее знакомое лишь узкому кругу ученых и знатоков, стало теперь достоянием любого представителя интеллигенции, в особенности художественной. В русле общего возрастания интереса к иконописи открытие Севера стало самым масштабным и законченным явлением. Важнейшее следствие тех времен — прочное водворение термина «северные письма» в языковой обиход. Для современного человека, даже далекого от мира иконы, это словосочетание все равно обладает своеобразной чарующей акустикой. Однако еще в 1973 году, реагируя на неоднократные высказывания об открытии «северной школы иконописи», «обонежской» или даже «русско-карельской», Э. С. Смирнова писала: «Это искусство преимущественно крестьянских мастеров, стилистически неоднородное. Нам представляется, что по отношению к изобразительному искусству Севера самым удачным остается термин "письма", появившийся еще в XIX веке. Искусство огромного Севера распадалось на ряд таких писем... Нет "северной школы" ("северных школ"), а существует сложное, многообразное в проявлениях, разветвленное искусство различных северных областей». Это высказывание в сдержанной форме комментирует тот стилистический беспорядок, что царит среди северного иконописного наследия. Мы найдем здесь краснофонные новгородские иконы XV века и иконы, связанные с ростово-суздальской школой. Произведения Дионисия соседствуют с простонародными, грубыми имитациями «строгановских» икон. Но и лучшие «строгановские» памятники можно обнаружить здесь. Иконы — «краснушки», «фрязь», качественная академическая живопись, архаизирующие иконы позднего времени, произведения примитива — все это соседствует. Бытование северных икон в первоначальном виде объяснимо стремительностью их рыночной судьбы: они очень страстно востребованы очень узким кругом людей. Это не то, что дорогая «сильверуха» в эмалях, в силу своей высокой ликвидности превратившаяся как бы в крупную купюру и буквально замасленная от 20-летнего обращения. Коллекционные иконы Севера не имеют, как правило, антикварной биографии. Они находят «окончательные руки», минуя одного-двух посредников. Доски северных икон почти всегда изготовлены из хвойных пород древесины. Порой они необычно грубые, толстые. Паволока часто отсутствует вовсе. Иногда паволокой может служить часть ветхой домотканой декоративной ткани, которая сохранилась благодаря тому, что была законсервирована под левкасом. Левкасы рыхлые, из местного перетертого мела, а не из тонко отмученного алебаstra, как на более дорогих привозных иконах. Ковчег часто глубокий, выраженный, с почти отвесной лузгой. Даже в XVIII веке были сохранены древние пропорции полей: боковые примерно в полтора раза уже верхнего и нижнего. На Севере во множестве ставились небольшие храмы или часовни; старообрядческой моленной часто служила обычная

изба с «луковицей» на коньке. При этом архаичный Север, в отличие от центральных областей, до позднейшего времени не отказался от многоярусного иконостаса. В тесных пространствах приходилось объединять несколько иконостасных изображений на одной доске. Чаще всего так писался деисус, ростовой или полуфигурный, или даже оплечный, если для совсем маленькой часовни. Встречаются помещенные на одну небольшую доску пророческие или праотеческие ряды. Другой способ объединения сюжетов — по вертикали — тоже практиковался. Как правило, трехрядная икона несет по изображению из праздничного, пророческого и праотеческого чинов. Конечно, нельзя при виде лишь части компактного иконостаса уверенно говорить о ее северном происхождении, но в таких случаях оно наиболее вероятно. Колорит северных икон — неяркий, сдержанный. «Редко звучат в цветовой композиции звонкие киноварь или небесный голубец. Местные мастера предпочитают охры... и сажу», как писал С. Ямщиков. Естественно, здесь играли не столько предпочтения, сколько материальные возможности заказчика. Северные мастера умели выстраивать благородные цветовые сочетания на основе «подножных» красителей: многообразных цветных «земель», различных оттенков охр. Густые, насыщенные и неяркие цвета соединялись в гармоничную «пейзажную» гамму. Золото редко встречается на северных иконах, чаще его заменяет желтый аурипигмент или, с XVII века, «коптель» — листочки подкопченного серебра. Покрывались иконы вареным льняным маслом. Оклады, даже латунные, — значительная редкость для Севера, опять-таки в силу дороговизны. Серебра же вообще почти не встречается. Попадают иконы, облачения которых с замечательной точностью имитируют драгоценные материалы. Как основа берется не латунь, а биллон, наносится глубокое золочение, и оклад даже со стершейся позолотой выглядит как серебряный. Золотая канитель (если есть шитая риза) обнаруживает медную основу. Жемчуг при ближайшем рассмотрении оказывается «жемчужником», то есть условными бусинами, выточенными из речных раковин и отшлифованными. Но вообще, как уже сказано, оклады на северных иконах — редкость. Бывают иконы XVII и даже XVI века без единого гвоздевого отверстия. Конечно, оклад охраняет живопись от механических повреждений, но зато под ними происходит концентрация влаги (особенно ближе к нижнему полю), что в результате оборачивается для иконы несравненно большим ущербом. Еще одна положительная деталь: бедные северные церкви, в которых ничего не блестело, не возбуждали внимание разорителей. В то время как разграблялись и уничтожались убранства более благополучных храмов, северные, как правило, предавались забвению.

Иконы Северного Поонежья XVI века

Берега Онеги во втором тысячелетии до нашей эры были заселены племенами «чуди белоглазой». Их стоянки обнаружены около населенных пунктов Кялованга, Городок, Пачепельда, Порог, Мудьюга. Память о «чуди белоглазой» в Онежском районе хранят многие географические названия: Кутованга, Фехтальма, Вонгуда, Чешьюга. В XII–XV веках вдоль реки Онеги появляются погосты и деревни с привычными и традиционными русскими названиями: Верховье, Поле, Усолье, Наволок, Бор. Их основали выходцы из Новгорода Ве-

ликого и Нижнего Новгорода, из Ростова и Ярославля, из Белоозера и Владимира. Первые русские переселенцы обосновывались в местах, изобилующих лесными и рыболовными угодьями. Население занималось морским и речным рыболовством. Особым спросом пользовались вылавливаемые около села Порог вьюны и семга. Край славился охотничьими богатствами, были даже известны бобровые гоны, охота на лебедей. Развивался на Онеге и старейший из северных промыслов — смолотоварение. Онежские смолотуры не уступали другим северным мастерам этого промысла. Купцы с Онеги торговали солью, пенькой, смолой, лесом и даже редким по тому времени товаром — слюдой. Зарождение традиций северного иконописания относится к XVI веку. Поскольку церковью тогда строилось мало, и убранство их составляли в основном невысокие одно- и двухъярусные иконостасы, то повсеместного большого спроса на иконописную продукцию не было. А тот, что был, частично обеспечивался иконами, поступавшими из других регионов. Отдаленный Север, и особенно его монастыри, всегда притягивал богатых вкладчиков. Среди них были русские цари, князья, бояре. На Север присылали много даров: иконы, серебряные оклады, царские врата, выполненные в лучших художественных мастерских Центральной России. Наиболее ценные из них хранились в монастырских ризницах. Известно, что патриарх Никон, основавший Крестный монастырь на Кий-острове в Белом море в 1656 году, отправил из Москвы во вновь построенную обитель несколько возов с иконами и церковной утварью. Привозные иконы служили провинциальным мастерам иконописными подлинниками, своеобразными образцами для подражания. Иконопись, привозимая на Север в XV–XVI веках, и творчество приглашенных сюда мастеров стали основой для формирования местного иконописания. Большинство иконописцев этого времени работали при монастырях и пустынях. Местные мастера обучались иконописи, работая в составе артелей приезжих иконописцев. Шел процесс познания, освоения ремесла. В XVI веке местные иконописцы были очень зависимы от влияния крупных художественных центров. В качестве образцов они использовали иконы разных художественных школ. Поэтому местная живопись XVI века в ряде случаев представляет собой синтез различных стилистических направлений. Традиционно считалось, что наибольшее влияние на Карелию и Север оказала новгородская иконопись. В действительности лишь в нескольких онежских иконах мы можем найти отголоски иконописных традиций Великого Новгорода... Когда Новгород вошел в состав русского централизованного государства, на Севере усилились позиции выходцев из Центральной России. В XVI веке в северной иконописи сложился свой пантеон наиболее почитаемых святых. Его основа была заимствована в древней новгородской культуре. Самым популярным был святитель Николай. Не случайно народная молва гласила: «От Холмогор до Колы 33 Николы». Икона, изображающая Николая Чудотворца, была в местном ряду почти каждого северного храма. Почитались также святые Илия, Параскева, Екатерина, Георгий, Модест, Власий, Флор, Лавр. Последние 5 святых были связаны с сельскохозяйственным культом. Святую Параскеву на Севере ассоциировали с культом воды, а святую Екатерину почитали как покровительницу домашнего очага и женских ремесел. Их имена часто встречаются в названиях сельских часовен.

Зарождение местных традиций иконописания в XVI веке

История развития православия была непростой. Храмы часто подвергались разорению. Разумеется, в этой обстановке развитие северного иконописания приостанавливалось. В то же время для монастырей, ставших северным форпостом России, началась новая пора: поощряя их оборонную деятельность, государство освободило монастыри от пошлин, предоставило льготы в торговле. Процветающие обители дали жизнь новым монастырям. Новый виток получило и развитие иконописания. Инициатива строительства церквей в Карелии и на Севере принадлежала, как правило, волостному крестьянству. И само существование построенного храма полностью зависело от прихожан. И художественный образ северного приходского храма определялся, прежде всего, достатком заказчика. В низовьях Онеги, в отличие от Каргополья и Вологодчины, не было храмов, которые строились на средства богатых купцов. Основными заказчиками были монастыри и крестьяне онежских приходов. Последние часто становились и исполнителями заказа. Строили храмы из дерева, а «деревянное дело» у онежан было «за обычай». Поскольку церковное строительство в XVII–XVIII веков активизировалось, приезжие мастера уже не могли удовлетворить растущих потребностей обителей и церквей в иконах. На огромной территории Севера почти повсеместно уже в XVII столетии работают местные мастера. Кто они? Из какой среды? Где обучались? Попробуем воссоздать портрет онежского иконописца. Архивные документы именуют мастеров иконописи по-разному: иконниками и иконописцами. Первое из этих наименований более древнее. Хронологически четкую границу наименований провести трудно, случалось, что и в XVIII веке мастера называли иконником (икоником), но в основном уже в последней четверти XVII века мастеров иконописания называли иконописцами. Реже встречается термин «иконный мастер». Иконописанием занимались монахи, монастырские слуги и трудники ряда северных монастырей. Особенно активны были иконописцы поморских вотчин Соловецкого монастыря. Но основную группу северных иконописцев составляли крестьяне. Среди них были священники, дьячки, вышедшие из той же крестьянской среды. Они обеспечивали иконами не только свои храмы, но и храмы отдаленных северных провинций. Миграция иконописцев, как видно из документов, происходит в основном на Север, т. к. территории, примыкающие к Каргополью с юга, имели развитые центры иконописания: Великий Устюг, Сольвычегодск, Вологда. Иконописание стало профессиональным трудом многих крестьян. Характер, уровень и качество иконописи очень зависели и от заказчика. Основными заказчиками на Онеге были тоже крестьяне. Не очень богатые, не очень притязательные. Они-то и формировали ту иконописную культуру, которая была им доступна по их понятиям и средствам. Несомненно, уровень жизни приходов различался. Одни еле-еле набирали денег на строительство и ремонт церквей, другие процветали. Подлинно известно, что иконы для Кий-острова писала онежская иконописная артель М. Алексева. Следовательно, к этому времени в руках местных крестьян-иконописцев уже был полный свод образцов, необходимых для создания икон местного, деисусного, праздничного и пророческого чинов. Артель М. Алексева, поработав около 8 лет в подмосковном Новоиерусалимском мона-

стыре, несомненно, привезла на Север новые образцы, которые в дальнейшем копировались иконописцами. Основную часть «северных писем» составляли «крестьянские письма». Они отличаются простотой и лаконизмом иконописных образцов. На иконах часто можно встретить незамысловатый рисунок, неумелое построение пропорций фигур на плоскости, нарушение технологии живописи. Все это результат того, что иконописцы из крестьян получали профессиональные навыки «с руки», от старших по артели и обучались подчас далеко не на самых лучших образцах и примерах. Проконтролировать качество иконописания в отдаленных регионах Русского Севера было практически невозможно. Иконописные артели на Онеге были довольно устойчивы. В них из поколения в поколение передавались не только навыки иконописания, но и образцы — иконописные подлинники. В этом причина архаизма северных икон, характерного для крестьянской среды иконописания.

Материалы и краски иконописцев

Технико-технологические особенности северной иконописи пока остаются малоизученными. Можно лишь поделить отдельные наблюдения. Большинство икон написано на сосновых досках, но встречаются и еловые. Размеры икон для иконостаса и толщина иконных досок к концу XVII – началу XVIII века увеличиваются, иконы становятся довольно массивными. В это же время появляются дополнительные шпонки для крепления наиболее крупных досок — шпонки типа «ласточкин хвост». В Карелии и на Севере строились, как правило, деревянные храмы, каменные были редкостью. Практика показывает, что лучше сохранились иконы, которые стояли в деревянных неотапливаемых храмах, где сезонные перепады температуры и влажности были менее заметны. Большинство карельских и северных икон XVI–XVII веков дошли до нас под частичными прописями и поновлениями, под слоем загрязнений и потемневшей олифы. Поновлялись иконы, как правило, без соблюдения древних технологий, маслом, но с сохранением старого рисунка. Иконописец П. Г. Максимов, обновлявший в 1854 году иконы в Крестном монастыре, обязался «работу <...> производить правильным и прочным образом, подражая прежнему написанию <...> под вид существующих красок». Крайне редко иконы переписывали заново, чаще их просто участками прописывали. Прежде всего «обновлялись» контуры фигур, складки одежд, нимбы, фон и поля. Известны факты, когда иконописцы использовали старые, сухие, крепкие иконные доски для создания новых образов. Например, иконы деисусного чина из деревни Сырья написаны маслом в XIX веке на досках XVII века. Старая живопись была полностью уничтожена, грунт в утраченных местах дополнен, однако слой его сделан более тонким. Таким же образом во второй половине XVIII века переписана икона «Богоматерь — Живоносный источник» на древней доске из иконостаса Преображенской церкви села Турчасово. На обороте написали многофигурный деисус. Горизонтальный формат доски был очень удобен для этой композиции. Многие иконы из иконостасов XVII века опилены или подтесаны с тыльной стороны. В лучшем случае подпилено одно поле. В худшем — поля опилены полностью. Именно это произошло с иконами праздничного чина конца XVI – начала

XVII века из Пиялы. Проекты каркасных иконостасов XVIII–XIX веков создавались под конкретные размеры и форму икон. При сборке иконостаса в храме могли обнаружить погрешности в расчетах. В этом случае был один выход: подтесать икону под размер иконостасной рамы. Отсутствие полей восполнялось декоративным оформлением киота. Использовались привозные краски и золото. Нет сведений о том, что здесь применялись краски, созданные на основе местных красящих веществ. Известно, что в других регионах Русского Севера — на Мезени и в Поважье — краски готовили из разноцветных глин, запасы которых находили в бассейнах северных рек. Северные монастыри закупали краски через своих посредников в Москве. Закупали краски на северных ярмарках, особенно на Маргаритинской в Архангельске и Благовещенской на Ваге. Сохранилась «роспись красок», которые были отпущены Пертоминским монастырем в 1689 году онежскому иконописцу М. Алексееву с сыновьями. Она свидетельствует о разнообразии материалов, которыми пользовались мастера. В перечне есть золото-«двойник» и серебро, которые активно использовали мастера артели М. Алексеева. Серебро применяли как листовое, так и твореное — для прописей складок, мелких орнаментов и других акцентов. Онежские иконописные артели экспериментировали с новыми материалами. Артель И. И. Богданова-Карбатовского во второй половине XVIII века работала с цветными лаками. Они же начинают в конце XVIII века писать в смешанной технике, используя не только традиционную темперу, но и масляные краски. Иконописцы семейной артели Максимовых в XIX веке работали в технике масляной живописи. «Новшества» в технологию иконописи на Онегу приходили с опозданием по сравнению с Центральной Россией. Редкие материалы и новые технологии применяли лишь мастера, которые работали в составе крупных артелей. Мастера-одиночки предпочитали работать в традиционной технике, свойственной времени. Достижения национальной культуры наиболее адекватно отражает ее элитарное направление. Однако это течение может оказаться наносным, оседающим тонким полупрозрачным слоем на локальной традиции и поэтому коротким и бесперспективным. Но если оно успевает проникнуть в народную среду, закрепиться в ней в определенных вариативных формах, его корни оказываются более глубокими и соответственно жизненными. Эта закономерность в целом характеризует истоки и развитие народной культуры Русского Севера с ее местным сакральным искусством, органической частью которого служит иконописание. Можно говорить о нем как о самостоятельном, в целом консервативном крестьянском творчестве с его наивной выразительностью и высокими декоративными качествами. Конечно, это никак не исключает постановку вопроса о генезисе столь своеобразного явления. Своеобразие состоит уже в том, что икона занимает исключительное по своему значению место в системе духовной культуры Русского Севера как неотъемлемая принадлежность храма, часовни и, наконец, крестьянского жилища. На основе византийской традиции было создано национальное сакральное искусство как один из результатов христианизации огромной территории. Христианская колонизация Русского Севера прочно связала его с наиболее значительными культурными центрами. Позже возникли свои кадры мастеров, многие из которых ныне известны и по именам. Неизгла-

димый отпечаток оставила монастырская культура. Все это вместе взятое и определило тот сложный характер северной иконописи. Художественная культура Северной Руси, особенно иконопись, именуемая «северными письмами», представляет собой чрезвычайно сложный, трудно поддающийся анализу феномен, структура которого сплетена из великого множества нитей, связующих человека с миром материальным, видимым, и с миром духовным, незримым. Начала эстетические и утилитарные, божественные и земные, национальные и ойкуменические, языческие и христианские переплелись в ней столь прихотливо и тесно, что однозначная оценка этого явления всегда будет неполной и несовершенной. Иконопись Карелии и Русского Севера только на первый взгляд представляется каким-то однородным художественным массивом с неясной внутренней структурой. Характер северно-русской иконы чрезвычайно разнообразен, разветвлен и является многогранной системой, изучение которой требует дифференцированного подхода, с учетом конкретных географических, исторических, этнографических факторов, под воздействием которых складывался неповторимый облик произведений, создававшихся в границах влияния того или иного художественного центра, того или иного куста погостов, отделенных один от другого волоками-водоразделами.



ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А. А. КИСЕЛЁВА В ПЕТЕРБУРГЕ

Выставочная практика крупных музеев свидетельствует о возрастающем интересе к персоналиям художников, чье творчество в недостаточной мере известно даже профессиональным историкам искусства. Характерно, что для экспонирования при этом привлекаются также работы современников, учеников, предшественников и последователей, что позволяет в известной мере преодолеть характерную для монографических показов ограниченность культурного контекста, а в связи с этим оценить значение творчества того или иного художника более объективно и масштабно. Характерный пример — прошедшая в 2010–2011 году в Третьяковской галерее выставка «А. А. Киселёв и его ученики».

Нельзя сказать, что Александр Александрович Киселёв — художник малоизвестный. Вместе с тем его роль в русском искусстве и как живописца, и, в особенности, как педагога оставалась до последнего времени в тени более популярных его современников. Проект ГТГ в этом смысле — своего рода акт исторической справедливости и серьезный вклад в изучение русского искусства. Однако по понятным причинам выставка преимущественно обращена к московскому периоду жизни художника. Вместе с тем в творческой биографии Киселёва не менее важны 2 петербургских периода. Первый связан с годами учебы, в том числе в Академии художеств. Документы, содержащиеся в архиве АХ, освещают этот период довольно скупо. Второй «петербургский период» начинается в 1895 году, когда Киселёв принял должность инспектора классов Высшего Художественного училища при АХ, и затем, до самого ухода художника из жизни, связан с Академией. Документы этого периода также немного рассказывают о художнике; это метрика, формулярные списки, сведения о наградах, прошение о ссуде, некрологи. Кроме того, архив Академии хранит ряд писем и иных документов, касающихся Киселёва. Впрочем, и названные материалы позволяют сделать некоторые выводы и осветить малоизвестные факты творческой биографии художника.

Как известно из различных источников, после окончания 2-го Кадетского корпуса (1858 г.) Киселёв поступил в Петербургский университет, но был исключен в связи с событиями, которые в позднейших источниках называются «беспорядками в Университете». «Беспорядки» обернулись для Киселёва серьезными неприятностями, а именно арестом. Однако покровителем молодого человека выступил светлейший князь Александр Аркадьевич Суворов (1804–1882), внук генералиссимуса. В 1861 году А. А. Суворов стал санкт-петербургским военным губернатором. Деятельность его на этом посту отмечена редким для своего времени либерализмом («Гуманный внук воинственного деда...», — писал о Суворове Ф. И. Тютчев), в особенности, он старался сгладить резкие приемы других административных властей. Когда в Петербурге после студенческих волнений 500 человек было арестовано и 200 из них предписано было в течение 24 часов оставить столицу, Суворов своей властью фактически отменил это постановление,

взяв 50 человек лично на поруки и «расписав» остальных с той же целью на своих подчиненных и знакомых. Одним из «подопечных» Суворова оказался Киселёв.

В декабре 1861 года Суворов пишет письмо князю Г. Г. Гагарину, вице-президенту Академии художеств, с просьбой помочь Киселёву приступить к занятиям: «Бывший студент СПбУ Александр Киселёв <...> освобожден из-под стражи <...> так как по произведенному разбирательству оказалось, что Киселёв не участвовал в беспорядках <...> Студент Киселёв, желая поступить в ИАХ, ходатайствует о содействии ему в этом деле. Принимая участие в Киселёве, долгом поставлю обратиться Вашему Сиятельству с покорнейшей просьбой оказать просвещенное содействие к удовлетворению желаний Киселёва»¹. Гагарин отвечает (в письме ощутима некоторая растерянность: отказать генерал-губернатору невозможно, а кто знает, кого он собирается пристроить в Академию?), что Киселёву «необходимо явиться лично, в Академию для испытаний в рисовании, без чего посещение им классов не может быть допущено, потому что от посещающих Академию учеников непременно требуется познание в рисунке и слабо рисующим нет возможности следить за последовательностью художественных классов»². В следующем письме Суворов просит Гагарина принять Киселёва как пенсионера Его Императорского Величества, «так как крайний недостаток средств не позволяет ему исключительно заниматься по его призванию к живописи». Гагарин накладывает резолюцию «Можно»³.

Киселёв успешно учится, получает награды, в архиве есть его метрика, свидетельство о прививке оспы, справка: «Направляется в отпуск на Кавказ для художественных занятий» с июля до ноября 1864 года. Вернувшись из поездки, Киселёв подает прошение рассмотреть его работы на звание классного художника 3-й степени, которого и был удостоен, после чего подал прошение об увольнении. Упоминается и его петербургский адрес этого времени — Васильевский остров, 9 линия, дом купца Боронина (не сохранился).

В биографии Киселёва, казалось бы, неплохо изученной, существует не проясненный до конца момент. Можно встретить указание, что Киселёв переехал из Петербурга в Харьков в 1865 году. Имеются основания усомниться. В отделе рукописей Российской Национальной библиотеки (в материалах такого скрупулезного исследователя как Н. П. Собко, фонд 708), содержатся сведения о том, что в 1867 году (в октябре) Киселёв начал преподавать в Рисовальной школе Общества поощрения художников. К сожалению, не удалось документально установить, как долго продолжалась эта работа, но сам ее факт подтвержден и в других источниках.

Хотя о Рисовальной школе существует определенная литература, историки искусства все же знают это учебное заведение явно недостаточно. Школа была основана в 1839 году под эгидой министерства финансов с целью «поднятия и развития вкуса среди рабочих масс». До 1878 года она располагалась в помещениях таможенного комитета на Бирже: отсюда ее обиходное название «Школа на Бирже», которое в литературе можно встретить даже чаще, чем официальное — Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих. Инициатором создания Школы и ее первым руководителем был К. Х. Рейссиг, крупный ученый, выдающийся организатор художественного образования. Увы, о нем знает очень

узкий круг историков культуры. А довольно будет сказать, что Рейссиг был причастен к возникновению в России литографии как графической техники. Первый альбом художественных литографий был выпущен в 1816 году специально созданной мастерской Военно-топографического депо, фактическим заместителем начальника которого по технической части был Рейссиг. В альбоме помещен его портрет, литографированный Х. Редером с оригинала А. Молинали. А в начале 1830-х годов Рейссиг разработал курс графических занятий для студентов Технологического института — фактически первый в отечественной истории курс инженерного дизайна. При институте были созданы воскресные рисовальные классы, успех которых предопределил появление Школы на Бирже. К. Х. Рейссиг собрал в новом учебном заведении сильный педагогический коллектив, приглашая как опытных, так и молодых преподавателей, в числе которых были талантливые художники. Можно назвать, например, знаменитого медальера П. Уткина, молодого немецкого скульптора А. Штрейхенберга, участвовавшего в работах по реставрации помещений Зимнего дворца, Б. Виллевалде, который начал работу в Школе, будучи студентом Академии. И в дальнейшем состав педагогов был очень сильным. Хотя Школа на Бирже быстро завоевала популярность и авторитет в художественных кругах, положение ее было очень непростым. Прежде всего, в финансовом отношении. В результате в 1858 году Школа перешла под патронат Общества поощрения художников. В Школе сменилось руководство, она переживала довольно болезненные трансформации, однако в целом удалось сохранить главное — живую связь с художественным процессом, которая осуществлялась, в частности, через педагогов, в числе которых были крупнейшие художники (многие одновременно преподавали и в Академии). Значительную роль играли и молодые преподаватели. Многие впоследствии известные художники-педагоги начинали свою педагогическую карьеру именно в стенах Школы. Среди них и А. Киселёв.

В каком коллективе довелось ему приобретать педагогический опыт? В Школе еще сильны были традиции, заложенные ее основателем, работали педагоги, пришедшие еще при Рейссиге — например, академик И. А. Гох. Яркий след в Школе оставила педагогическая работа П. П. Чистякова (заметим, что и его педагогический дебют состоялся именно здесь; Чистяков начал преподавать еще студентом, в 1860 году, проработал в Школе 4 года). Наиболее видной фигурой среди педагогов 1860-х годов был И. Н. Крамской. Он также начинал преподавать еще студентом, его преподавательской карьере не помешал и «бунт 14-ти». Вопреки расхожему мнению, к «бунтарям» не были применены репрессии. Хотя влияние Академии на Школу и на Общество поощрения было очень велико, в Школе работали, наряду с Крамским, и другие участники «бунта» и члены Артели художников — А. И. Корзухин, Ф. С. Журавлев, В. П. Крейтан. Связь Артели и Рисовальной школы — довольно интересный, по-своему характерный, но практически не отмеченный в искусствоведении факт, на который хотелось бы обратить внимание. Связи эти знаменательны и для творческой и педагогической биографии А. Киселёва. Приход художника в Товарищество передвижных выставок и его активность в Товариществе обретают выразительную предысторию.

Следует также отметить значительные перемены в деятельности Школы и Общества поощрения, имевшие место в период работы Киселёва в Школе на Бирже. С приходом в 1864 году на должность секретаря Общества Д. В. Григоровича, знаменитого писателя и художественного критика, все большее внимание стало уделяться связи учебного процесса с практикой художественной жизни. Григорович как искусствовед и художественный критик уделял значительное внимание декоративно-прикладному искусству, отстаивая его самостоятельность и эстетическую самоценность. Он вполне определенно, целенаправленно оказывал поддержку художественно-промышленному направлению работы Школы. И в деятельности ОПХ стало уделяться значительное внимание декоративно-прикладному искусству, художественной промышленности. Собственно эстетическая компонента этих перемен тесно связана и с социально-нравственной, с демократическими тенденциями в культуре пореформенной России, совпадавшими с весьма демократичной первичной концепцией Школы. С середины 1860-х годов ясно обозначилось стремление Школы укрепить свои позиции именно как общедоступного, внесловного учебного заведения, сориентированного на практические, насущные нужды искусства. Такая направленность деятельности Школы требовала и интенсивного педагогического поиска, ставила преподавателей перед необходимостью искать новые приемы и методы. Начало преподавательской работы А. Киселёва в Школе на Бирже и обстоятельства этой работы определили многое в дальнейшей его педагогической деятельности.

Второй «петербургский период» Киселёва начинается в 1895 году. Он подает прошение о желании «поступить в ИАХ на службу в должности инспектора классов»⁴. Киселёв был назначен на искомую должность с 1 марта, вместо ушедшего с этого места Николая Бруни⁵.

К этому времени Киселёв, как отмечено в его формулярном списке, — глава многочисленного семейства: жена София Матвеевна и 7 детей — сыновья Александр (1871 г. р.), Николай (1876 г. р.), Владимир (1894 г.); дочери: Вера (1874 г. р.), София (1881 г.), Надежда (1883 г. р.), Татьяна (1888 г. р.)⁶.

В Академию Киселёв пришел искушенным педагогом. Однако его профессиональный опыт складывался вне академической структуры художественного образования. Вместе с тем адаптация Киселёва к Академии прошла, как можно полагать, без особых затруднений, тем более что вскоре в Академии художеств произошли существенные реформы. В обновленной, «передвижнической» Академии педагогический талант Киселёва проявился особенно ярко.

В 1897 году Киселёв возглавил пейзажный класс, сменив в нем А. И. Куинджи. Интересный факт: одновременно Киселёв получил повестку об избрании его присяжным заседателем. Потребовалось вмешательство вице-президента Академии графа И. И. Толстого, который, совместно с секретарем Академии В. П. Лобойковым направил ходатайство об освобождении Киселёва от данной обязанности, выполнение которой «может оставить учеников без руководителя».

В 1902 году, согласно уставу, состоялось переизбрание Киселёва на должность профессора-руководителя мастерской. Вероятно, переизбрание не было бесконфликтным⁷. Во всяком случае, близкий друг Киселёва К. А. Савицкий, находившийся в Пензе, посчитал необходимым направить письмо в Ака-

демию в поддержку его кандидатуры, указывая, в частности, что тот проявил себя прекрасным педагогом, который не навязывает своей манеры ученикам (скрытый упрек в адрес Куинджи): «Его [Киселёва] ученики дали целый ряд прекрасных, совершенно оригинальных по духу и направлению творчества художественных произведений. Такое драгоценное качество не подчинения своей манере и приемам редко в художнике-руководителе и свидетельствует о глубоком понимании дела и своего предназначения»⁸.

На выставке «А. А. Киселёв и его ученики», прошедшей в ГТГ зимой 2010–2011 годов, были представлены преимущественно работы московских учеников Киселёва. А среди воспитанников Киселёва в Академии — многие видные фигуры изобразительного искусства, такие как Александр Гауш, Николай Сапунов, Константин Горбатов и другие художники, чьи имена не столь известны: Юрий Шпажинский, Николай Фокин, Арнольд Лаховский, Степан Колесников и его младший брат Иван. Также видные художники, факт учебы которых у Киселёва практически не прослежен: Борис Григорьев, Варвара Бубнова, Вальдемар Матвейс, Павел Беньков. А кроме того, ряд художников менее прославленных, но, безусловно, интересных: Михаил Демьянов, Елизавета Друри, Ефим Гребельный, Григорий Гуркин (Чорос), Яков Вебер, Анатолий Вальтер и многие другие. К сожалению, в данной статье нет возможности дать подробные характеристики их творчества в связи с влиянием педагога.

Архивные материалы хранят ряд деталей биографии Киселёва последних лет его жизни. Из письма Савицкого можно узнать, что, например, уже довольно пожилым Киселёв сломал руку. Увы, это было не единственной бедой, омрачившей закат дней художника. Киселёв долго болел, страдал склерозом сосудов, что, согласно мнению его врача, доктора медицины, действительного статского советника Э. Мазинга, было следствием «его необыкновенного трудолюбия. Он никогда себя не жалел, в исполнении своих обязанностей он постоянно очень трудился». Врач полагал необходимым заметить, что «покойный профессор спиртных напитков несколько не употреблял, а только умеренно курил»⁹.

Отягощали жизнь Киселёва и материальные проблемы. В 1909 году он просит от Академии ссуду «по случаю тяжелых семейных обстоятельств», в числе которых «замужество старшей дочери <...> и продолжительная болезнь и смерть жены сына, а вскоре и смерть его ребенка». Ссуда была выдана, однако после смерти художника, последовавшей 20 января 1911 года в возрасте 72 лет, за его вдовой числился долг в 480 рублей. Вдова просила погасить долг из пенсии, которая была назначена по ходатайству благоволившей Киселёву великой княгини Марии Павловны в размере 600 рублей в год (плюс 100 рублей ежегодного пособия)¹⁰.

Архивные материалы, касающиеся 2-х петербургских периодов жизни Киселёва, значительно обогащают наши представления о жизни и творчестве этого замечательного художника и педагога. Работа в Рисовальной Школе совпала с периодом его собственно художнического становления. Через четверть века, после переезда в Петербург в 1895 году, А. Киселёв — профессор, руководитель пейзажного класса Высшего художественного училища. В эти полтора десятилетия он воспитал ряд талантливых художников и сам активно работал как живописец.

Очень теплые воспоминания о Киселёве оставил И. Репин, который назвал его «одним из самых симпатичных товарищей Товарищества передвижных выставок»¹¹. Киселёва следует непременно упомянуть в ряду крупных художников-педагогов, чей преподавательский дебют состоялся в Рисовальной школе. Педагогическая деятельность Киселёва со временем получает все более высокую оценку, что отразилось, в частности, и в концепции выставки, прошедшей в Третьяковской галерее. Можно утверждать, что именно в Школе на Бирже Киселёв формировался как педагог, здесь вырабатывался демократизм его педагогического стиля, с характерным вниманием к индивидуальности учащегося. Как представляется, изучение работы А. А. Киселёва в Рисовальной школе может значительно обогатить представления о генезисе его педагогического метода и указать на связь этого метода с эволюцией образно-пластических и стилистических исканий своего времени, что, в свою очередь, существенно пополняет картину художественной жизни, углубляет понимание русского искусства рубежа веков.

Примечания

¹ СПб РГИА Ф. 789 Оп. 14, № 30-К, л. 3.

² Там же, л. 5.

³ Там же, л. 9.

⁴ Там же, л. 35.

⁵ Там же, л. 37.

⁶ Там же, л. 117.

⁷ На сложности, связанные с переизбраением Киселёва, указывают Н. Молева и Э. Белютин (*Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века.* — М., 1967. — С. 361). Однако их оценка ситуации представляется несколько тенденциозной, как и явно заниженная оценка Киселёва-педагога.

⁸ СПб РГИА Ф. 789 Оп. 17, ед. хр. 5, л. 35-35 об.

⁹ СПб РГИА Ф. 789 Оп. 14, №30-К, л. 155.

¹⁰ Там же, л. 152.

¹¹ Воспоминания об А. А. Киселёве Ильи Ефимовича Репина // Академик живописи А. А. Киселёв (1838-1911). — М., 1913, без пагинации.



ВАСИЛИЙ ГОЛУБЕВ. РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ

Василий Васильевич Голубев родился 15 июня 1925 года в деревне Медвежье Солигаличского района Костромской области среди Сусанинских лесов. Отец его погиб в перипетиях Гражданской войны. Мать вышла замуж вторично. Перед войной семья перебралась в Ленинград, как и многие крестьянские семьи, разоренные Гражданской войной и коллективизацией. Отчим Василия плотничал и обучил сына своему мастерству. Плотничье дело пригодились художнику в зрелые годы, когда живопись не давала средств. Мать Олимпиада Исаевна прожила долгую жизнь (умерла в Ленинграде в 1982 году).

Василий поступил в среднее художественное училище им. В. Серова перед самой войной. Был демобилизован, вернулся с войны инвалидом. В 1948 году, оправившись после болезни, вернулся в училище и закончил его в 1952 году как «художник-исполнитель и учитель рисования и черчения». В 1950-х годах была осуществлена, конечно, в определенных пределах общегосударственная программа бесплатного всенародного художественного образования. Каждый школьник страны имел возможность получить базовый навык рисования по обязательной школьной программе. Для этого существовали художественные училища, которые готовили педагогов рисования и черчения. В каждой школе имелись художественные кружки, где ребенок мог бесплатно учиться и углублять свои дарования. Студии и кружки были при Дворцах и Домах пионеров, в летних лагерях отдыха и при жилконторах. Порою там преподавали замечательные мастера-педагоги, наследием которых (через учеников) мы пользуемся до сих пор. Советское искусство послевоенных лет базировалось на традиции русского реалистического искусства, и было нацелено на создание единой, понятной каждому, изобразительной культуры.

На чем же была основана эта система? Конечно, за основу был взят классический вариант обучения, который практиковался до революции в России в большинстве гимназий и специальных школ. Благодаря энтузиазму русской («толстовской», «народовольческой») интеллигенции, народ получил доступ к художественному образованию. В семейной среде, в школах, в приходских и специальных художественных училищах вызревали художественно-образованные люди и будущие мастера, которым удавалось поступить в Академию художеств или другой ВУЗ. Это и обеспечило высокий уровень изобразительной культуры в дореволюционной России, который снизился, но окончательно не исчез, т. к. многие художники выжили и остались в стране, чтобы передать свои знания следующим поколениям.

Стоит просмотреть учебные программы, чтобы убедиться: те же рисунки с гипсов, натюрморты, постепенный переход к живой натуре и к работе с пространством — логические этапы реализма проходил на ранних стадиях ученик в дореволюционной школе, и они же лежали в основе советской учебной системы.

А как же с личностью? Не была ли она ущемлена? Да, конечно, в каких-то (не редких) случаях была, ибо «личность» или «общество» — всегда дилемма. Они всегда конфликтуют, но друг без друга существовать не могут. Общество

одновременно стремится личность стереть, усреднить, но, в случае ее победы — высоко возносит, порой — обожествляет ее и делает новым трафаретом. Эта сложнейшая диалектическая связь послужила одной из основных причин духовных революций 1905, 1917, 1950-х 1980-х годов. Личность, ущемляемая государством, которое не в состоянии удовлетворить ее потребности, в сопряжении с такими же неудовлетворенными может образовать взрывоопасную силу, что мы и видим на примерах из нашей истории, недавних — в том числе.

Профессия художника считается одной из самых свободных. Действительно, этот стереотип утвердился в период революционной ломки, которую претерпевала Европа в XVIII–XIX веках, в период окончательного слома религиозного, канонического мышления. Свобода была одолжена на время художнику, чтобы он мог с успехом производить новый вид дорогого, уникального товара — художественное произведение. Почерк автора, его творческая личность стали цениться и в прямом, и в переносном смысле. Художник обрел титул творца, а искусство в интерпретации писателей-искусствоведов, да и самих художников, стало общественной, почти религиозной силой. Идеал «свободного художника» родился в Европе и прижился в нашей стране. Он служил анти-тезой художника ангажированного, или просто продажного. Он служил, да и служит теперь, олицетворением совести, правды.

На фото 1950-го года мы видим Василия Голубева среди соучеников. Обычно на таких фотографиях мы легко узнаем атмосферу времени, как будто сам воздух, само пространство говорит о единении. В основном это — крестьяне или недавние потомки крестьян, из которых еще не выветрилась общинная сущность. Могло ли возникнуть среди них индивидуалистическое искусство? Конечно, нет. Пройдут годы, десятилетия. Будут прочитаны горы книг, просмотрены километры выставок и сотни кинофильмов, после чего возникнет потребность сравнивать, выбирать, выстраивать особое мнение. Пока же эти люди учатся (по возможности честно) выживать и осваивают азы культуры. Рисунки и картинки Голубева той поры — обычные школьные работы, и сложно было бы увидеть в них ростки будущего «формалиста». Как у всех — нарисован натурщик, как у всех — летний пейзаж с блеклым северным небом и полинялой рожью в снопах. Как у всех — тихая проза обыденности, чреватая в дальнейшем открытиями, если художник последовательно и честно проходит этот путь.

В 50-х годах Голубев увлекается пейзажем. И уже тогда проявляется его стиль, колористика, ритмический строй. Возможно, в силу того, что в нем не было сильного честолюбия и порождающего его страха сделать что-то «не так» — он был простой парень, то ли художник — то ли плотник. Он не брал на себя никогда «особо-ответственных» тем и задач, да они ему и не удавались. Он себя чувствовал, вероятно, комфортно в простонародной среде, и писал, как писалось, «как есть».

Многие бы сочли его картины сырыми этюдами, «нашлепками» и пошли бы «дальше», уточняя, детализируя, выстраивая сюжетные связи, добываясь жизнеподобия. Голубев останавливался там, где хватало «дыхания», где кисть начинала медлить, а рассудочный ум — «борзеть». Как только замедливался «танец кисти» — истаивало вдохновение, восторг.

Вспоминают, что Голубев любил танцевать. В это легко поверить, когда смотришь на эти мазки, схваченные невидимым ветром, лихо огибающие углы холстов, влекущие в глубь пространства, когда чувствуешь нетерпенье берез, изогнувшихся, подбоченясь и машущих руками-ветвями. Голубев словно не хочет остановиться, «застолбить» какой-либо центр. Его видения плаваются, красочные пласты готовы рассесться как сырая земля или осевший снег, съедаемый влагой и солнцем.

Мусоргский как-то сказал, что свойство русской живописи (и музыки) — сырость и рыхлость. Можно сказать, что это и свойство русской земли, и русского ума, захватывающего широко и мощно, но не любящего шлифовать и гранить. Вот эти вязкие, расползшиеся дороги, неизлечимо-непроходимые и непроезжие, которые не раз выручали народ от вражьих пришельцев. Вот они — затаившие щеголей-поляков в родные Голубеву, непролазные, костромские леса, ставшие самой длинной могилой белоштанной армии Наполеона, затормозившие танки Гитлера на подступах к Москве. Вот они — всхлипы и шепоты русской почвы, согласной испить само небо, коль немерено льется в нее. Вот они — вольные березы, покорные каждому ветру, — бело-черные «верстовые столбы», меряющие пространство. Вот они — дружные елки, вставшие лиловой стеной на горизонте. Вот кривые избушки, которые условно очерчивает ольховый забор, ткну — и разлетится. Почему же не разлетается, не расползается, выживает сотня-за-сотней лет этот нехитрый мир? Что бережет его от смертельной напасти?

Многие холсты Голубева словно впитали в себя черную грязь или вековую копоть. Это не пресловутая антиживописная «чернота», а цвет жирной, так приятной крестьянину, почвенной плоти. Его любимая тема — противоборство снега и земли, влаги и тверди, мотыльковых, легчайших лепестков и прутьев ветвей. Природа у Голубева все время дышит, вся — в напряжении, вся — в диалоге стихий.

Он сумел разложить цветовую палитру как хор — на «голоса»: часто почти откровенные белила. Они слепят как ослепительный снег в контрасте с чернотой фиолетовой тенью. Голубой, разбеленный и синий, открытый кобальт с изумрудной зеленью — любимый аккорд, усиленный желтым кадмием, всегда торжественно-фанфарным. Энергия ритмических диспозиций усугубляется тональным разбором, где темное — до предела темно, светлое — до предела светло, а между ними — точные, определенные градации цветов, не выпадающие из общего тона. Победительная музыкальность приводит в волнение чувства при взгляде на эти холсты. Они завораживают, бодрят, даже если печалят.

Удивительно, что у Голубева, при неказистости, невзрачности мотивов — никогда нет нытья, хлюпанья красками и кистями. Его мажоры трубят, а миноры воют тоской сильных зверей, терпеливо сносящих неудачу. Некая жизнестойкость «вмурована» в эти холсты — древняя, неутомимая крестьянская жила. Как по-хозяйски обрабатывает крестьянин свое небольшое угодье, так и тут — художник распахивает свои холсты. Они не написаны. Они — распаханы широкой, лапистой кистью.

Почему почти нет людей? Или почему попрятались они в свои домишки, или идут, согбенные, пряча лица от влажных ветров, или уткнулись взглядом

в хвост кобылы, неспешно бредущей под дождем? Где — «царь природы»? Веселые песни и смех? Почему-то художник идет в одиночество как на праздник. Почему-то любя ему «песня земли» при любой погоде, какая есть, и находит он в этом высшее наслаждение. Есть некая доверчивая нежность в грубой размашистости кистей, это рука рассуждает, набирается силы, ярится, сочиняя свой яростный танец меж берегов холста!

По любви к тональным контрастам, динамизму Голубев близок Куинджи. И не там ли он подглядел захватывающий дуэт ярко-желтых и синих, сиятельную белизну стволов, властную напористость солнца, даже когда его явно нет? Дух Куинджи — это дух древнего бога природы, заглянувшего к нам на север, это дух Зевса-Аполлона, метнувшего молнию-стрелу сквозь серую пелену усталого неба Петербурга...

Нет, Голубев не полюбил Ленинград. Прямые линии, грани ему претят. Здесь — все застыло: живые ветра не поколеблют царственных куполов, тугие травы не вспорют асфальт, и даже деревья вписаны в параллелограммы улиц и дворов. Удобства заменили свободу, и время встало в проспекты, как лед — в стакан. Здесь нечего делать душе, оживающей в птичьих песнях черемуховой весны... Что подвигло его написать самый массивный символ города — Исаакиевский собор, над которым полуживо летят две славы, словно бы отлепившиеся от законных мест над аркой Адмиралтейства, чтобы выполнить чье-то задание — и осенить собор? Ему не стоит на месте, будто огромный, красно-коричневый слон топает каменными ногами, чтобы двинуть сюда — к пугливым сиреневым кустам, на эту свежую июньскую зелень, и развалиться вольготно, ненароком подмяв под себя голубые скамейки и фонари, и красивую будку, и все, что попадет навстречу...

Петербург не провоцирует на живописные вольности, он графичен. Не просто решиться расплавить и распластать по холсту его статные здания и красиво начерченные перспективы. Но Исаакий Голубева обладает парадоксальной силой. Он словно растет из земли, неподвластной броне асфальта. Он растет как гигантский гриб, и могучая шапка его в единстве с окружающими деревьями, и с «тестовидным» небом, в котором увязли ангелы, стремящиеся под золоченую «шапку» как ласточки — в родное гнездо. Этот метафорический мир рождается как будто случайно, неназойливо, из живописного пространства и красок, расплавивших в своей плазме и гранитные глыбы, и твердь земли. Первобытная родина камня, и золота, элегантно облекшего купола, — Мать-Земля, — дышит тут, где грудь ее сдавлена и стеснена, и сделано все, чтобы ее не помнить...

Но везде на других работах она свободно живет. Она дыбится, горбится, разверзается руслами рек и лощинами, холмится, вспухает от влаги дождей, расступается, чтобы дать место водам, щетинится травами и лесами, кудрявится порослью кустов и по-своему празднует каждое время года. Тут лошади, люди, грузовики, — все это в единородственной связи детищ воздуха, воды, различного сорта материй и видов пространства.

Что такое — русская земля? Вот тут она и есть в своей естественной наготе, в неподражаемых ритмах жизни. Она не провоцирует на роскошные виды, как ласковая Италия, где все прочерчено божественной рукой в минуты

вдохновенья. Нет, русский Бог ваял эту землю спросонья или врасплох, не слишком заботясь о порядке. Он изваял все зыбко, нетвердо, начерно, надеясь подправить на досуге, да так и не успел. Но заложил в эту мякоть нечто вольное, непредсказуемое, ждущее развития. Русская земля — это эскиз. Это еще не картина, и, если картина, то постоянно стираемая водами и ветрами, сказочно преображаемая покровом снегов, палимая весенним солнцем с ослепительной зеленью и «мимолетьем» цветов, которые осенью будут восторженно вспыхивать и гаснуть, погружаясь в предзимний траур с кружевом первых снегов. Русская земля, как русская женщина, то озаряется невыносимой красотой, то меркнет в горести, проблескивая улыбкой сквозь слезные дожди, то умиротворяется осенним сном, обещающим долгую, бесконечную зиму.

Голубев любит ненастье. Когда расползаются в рыхлой слякоти пятна и формы, дрожат и ломаются линии, и свет перемешан с тьмой. Эта сумятица разрывает привычные связи и погружает мир в одиночество, разобщенность. Великая мастерица-природа словно стирает старательно нарисованные прежние картины и готовит новые краски и кисти для полотна Земли. Она безжалостно треплет ненужную нынче холстину, мнет, крошит, стряхивает, стыдит наготой. Так и душа человеческая блаженствует одиночеством об эту пору. Никто ей не нужен, и она никому не нужна, и она наслаждается данной Богом свободой, неведомой тем, кто сейчас — под уютной крышей у телевизора или камелька. Ей почему-то хочется разделить с пространством этот неуют и это неустройство, и быть участницей неотступного катаклизма смены времен. Почему же мы ищем, внимаем этой силе? Почему хотим смешаться с туманами и серым ливнем, затеряться в хмари почерневших лесов с непоющими птицами и обглоданными кустиками черники, с вечно-усталыми, неласковыми лапами елей? Почему влечет нас хаос, и быстро возникает усталость от прямо расчерченных дорожек, посыпанных песком? Почему так хочется тайны, и рвется воображение дорисовать медвежонка в лохматой коряжке, или согбенного странника с сумой, или ангела-птицу в небесной голизне?

Сегодня мир изменился. Все стало резко очерчено и конкретно. Везде — этикетки и ярлыки. Все пронумеровано и подписано. Не истлело ли это желание быть «на неведомых дорожках», которым наделила Пушкина русская сказка, а он наделяет нас всех? Будет ли это нужно миру, изъезженному и изученному вдоль и поперек? Останутся ли где на Земле заповедные островки, где она еще дышит, как хочет, и угощает собой летучих, ползучих и бегающих тварей? Все более сжимается цивилизация как капкан, и меняется не только лицо Земли, но — человеческая душа.

В какой-то степени Голубев был изгой. Подорванное войной здоровье, неполное образование (только училище), несостоявшаяся семья. С одной стороны — не так плохо: получил мастерскую в самом Доме художника на Герцена, 38. Потом — другую, на Энгельса, еще лучше. Приняли в Союз. Он постоянно ездил на творческую дачу, выставлялся, заключал договоры. Но картину ведь не обманешь — она требует всего человека, всей души. Она кормится соками личности, поглощая ее без остатка, и предательски выдает, если художник «схалтурил». Но если картина подлинная — она становится окном в «иномир», то есть — в духов-

ный мир самого же ее творца. И это нам дорого, зрителям, которым обычно недосуг заглядывать в зеркало собственной души.

Что такое картина? Для чего она? Здесь может быть несколько ответов. Картина — это образ реальности, как учил Чернышевский, а за ним известный создатель «теории отражения». В той или иной степени сходства, она копирует (отражает) мир. Европейская, и в составе ее — русская, советская культура породила картину как зеркало бытия. Картина может быть связана с религией, идеологией и нести черты символизма, сознательно или же бессознательно внедренные в нее автором, и прочитываемые зрителем, если он воспитан внутри данной знаковой системы. Так, возникнув на базе христианской католической культуры, картины Леонардо несут символический смысл. Так он постепенно утрачивался в протестантизме, более трезво, практично соотношенного с бытом. Франц Хальс уже влюблен в человека как такового, а малые голландцы — в его жилую среду. Одинок-Рембрандт припадает к источникам Ветхого Завета, Евангелия, античных мифов. Его душа алчет большего, нежели жизнь, отвернувшаяся от него и чужая. Он мерит мерою высших ценностей бытия и тем кормит свои картины.

Картина может служить эталоном социального поведения, и именно эта задача была поставлена перед ней в России в XIX веке и в советские годы. Она может быть источником эротического наслаждения (XVIII век), смысловым центром, декоративным пятном и еще многим другим. Наконец, она может быть чистым автопортретом души художника, в какой-то степени — психотерапевтическим средством, как это мы видим у Ван-Гога.

В 60-80-х годах в нашей стране на фоне обычного соцреализма развился типаж картин, имеющих некий внутренний смысл, не прописанный в кодексе советского искусства. Вот лежит задумавшийся художник на диване у себя в мастерской («Автопортрет» В. Попкова). Чего задумался? Чего лежит? Чего свой глаз не водрит в сторону героев труда и новостроек? Взял бы пучок кистей, вдел их красиво в палитру и встал бы, вдохновенный, перед мольбертом, а он — лежит. Но Попков подцепил в этой работе очень важный для нас того времени момент — право на свободу. На размышление, на противоречие, на печаль. Идеологический аппарат государства не справился с этими естественными привычками человечьей, особенно — русской души. Они не были включены в модель идеального общественного поведения. Деформация психики, которую общество навязывает людям, всегда вредоносно. Ибо Психея-душа есть самый важный, центральный объект, охраняемый настоящим искусством. Человек всегда будет искать в искусстве подтверждение своим тревогам, своему неустройству и пессимизму так же, как и своему удовольствию от жизни и восторгу к красоте.

У Голубева необычным образом, парадоксально слиты в картинах плюс и минус. Природа «минусит» — «гнусавит» дождями, развалилась черною жижей и голыми ветками хлещет по лицу, но в картине — некий восторг от того, что все это есть. «Негламурная» красота в ритмах, в колористике пятен, и радость благоустройства этого хаоса в цельность. И, напротив, в весеннем ликовании чудится грусть от хрупкости, мимолетности красоты, движущейся к увяданию — это стойкая линия вообще в русской картине. Это Саврасов, Васильев, Левитан, Нестеров — сама наша природа.

Расползшиеся дороги, по которым пройдет разве что ко всему привычный Савраска да приземистый, широкоосный наш грузовик, знаменитые наши сусанинские «анти»-дороги! «Непроезжие-непролазные» — недруг не пройдет и вдруг — широко и празднично вспаханное поле, где предчувствуется новая жизнь. Энергично, бодро, живо здесь все при радостном свете дня, полного забот и готовности к плодоношению. Все взбухло, все дышит и звучит.

В данном случае кисть — соучастница в этой жизни. Она — как часть стихий, как ветвь, колеблемая вешним ветром, а краски — смесь воздуха, почвы и вод, перемешанные бурным движением.

Мало общего с этим будет иметь фотография пейзажа. В ней никогда не будет динамики, она даст мгновенный срез движения, и только человеческая рука по воле души может отобразить, продолжить, воспроизвести динамическую поэму пространства. И это будет уже не отражение реальности, а преобразование ее. Соотношение то же, что в звуках, которые могут быть суммой звучащих объектов (ветра, воды, шума машин, голосов птиц и животных, людей), но могут откристаллизироваться в виде музыкального произведения. Также река, холмы, деревья по воле живописи могут стать пластическими сгустками материала, соотнесенными в некую новую гармоническую среду.

Василий Васильевич Голубев работал в основном под Ленинградом — в Старой Ладого, в маленьком, но благодатном Доме творчества, который многое дал нашим художникам, не имевшим богатых дач. Там происходило общение, необъявленные «мастер-классы». Это была настоящая материальная и творческая помощь многим замечательным мастерам. Он работал на Оредежи, в деревне Павшино, в некоторых других местах, иногда пользуясь гостеприимством и добротой, свойственной, к счастью, людям этой профессии.

Весной 1984 года я познакомилась с ним в нашем Союзе. Он попросил написать статью к каталогу его юбилейной выставки, которая должна была состояться к его 60-летию. Я согласилась, но в мастерской Голубева оказалась только после его смерти. Вдова его Людмила Васильевна рассказала, что он перестал работать, очень волновался, переживал. В конце концов, сердце подвело, и он ушел из жизни. Я все же написала статью, но она не попала в каталог, а была издана в 1991 году в журнале «Нева», уже много позже. Тогда же состоялась небольшая, очень скромная выставка Голубева в одном из Малых залов Союза.

В 1993–95 годах мы с моим мужем скульптором А. Добровольским организовали Творческое движение «Душа России» — цепь передвижных выставок по русским городам с большой культурной программой. Это было нелегкое, безденежное время, но нам удалось показать и свои работы, и работы других художников, в 11 северо-западных городах. Мы возили в почтовых вагонах и 25 крупных картин В. В. Голубева, мечтая о том, что люди их увидят, помогут сохранить коллекцию в нашей стране. Этого не случилось. В настоящее время большая часть работ находится в США. К счастью, там издана большая, хорошая монография А. Д. Боровского на английском языке. Есть работы Голубева в Русском музее, у наших ленинградских коллекционеров, в музее Петрозаводска. Но в целом художник забыт. Не удалось «сделать имя». Не удалось сформировать и закрепить в сознании образ незаурядного, талантливого человека,

фантастически смело и открыто подходившего к живописи, к искусству. Одно-го из самых значительных (на мой взгляд) мастеров русского пейзажа второй половины XX века.

А, может, надежда есть?



ОБЕЛИСК НА ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ Неосуществленный проект памятника императору Александру I архитектора О. Монферрана

В 1829 году О. Монферран выполнил первые проекты монумента в память императора Александра I на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге. Небольшая группа рисунков архитектора позволяет представить, каким был его первоначальный замысел. В связи с этим представляется интересным рассмотреть эти графические работы Монферрана, отметить особенности планировавшихся памятников, а также сравнить их с осуществленным проектом — торжественно открытой 30 августа 1834 года Александровской колонной. Сохранившиеся рисунки Монферрана с изображением обелисков представляют большой интерес не только как свидетельства первоначального замысла монумента на Дворцовой площади, но и как самостоятельные архитектурные проекты.

Как известно, идея создания памятника на площади перед Зимним дворцом восходит к Б. Ф. Растрелли, который предлагал установить там конную статую Петра I, созданную его отцом Б. К. Растрелли. Монферран справедливо считал, что ансамбль Дворцовой площади, в целом сформировавшийся после постройки здания Главного штаба, принципиально отличался от сравнительно небольшого пространства, спроектированного Растрелли, и требовал иного решения.

В своем альбоме «Чертежи и подробности создания памятника в честь императора Александра», изданном в 1836 году в Париже, Монферран писал: «Начав размышлять о предназначенном месте, я сразу понял, что скульптурный памятник, какими бы ни были его пропорции, никогда не сможет гармонировать с окружающими обширными зданиями. <...> На большой площади скульптурный памятник непременно покажется маленьким, если не сделать его огромным»¹. В связи с этим архитектор, осознавая «необходимость придать монументу величавость, соответствующую персонажу»², посчитал, что лучшим вариантом будет установить на площади обелиск.

Формы древнеегипетского искусства получили весьма широкое распространение в европейской архитектуре конца XVIII – начала XIX века. Как пишет Е. И. Кириченко, «увлечение лапидарной монументальностью египетского зодчества, особенно характерное для классицизма первой трети XIX века, имело несколько причин. Чисто стилистическому родству художественных идеалов времени соответствует и содержание, ассоциирующееся с искусством Древнего Египта — бессмертие содеянного, сохранение в веках памяти о событиях, в честь которых поставлены памятники»³. В отечественном искусстве форма обелиска нередко встречается с последней четверти XVIII столетия, прежде всего — среди монументов, имевших мемориальный характер. В 1770-х годах в пригородах Санкт-Петербурга были установлены 2 обелиска, посвященные победам русских войск в войне с Турцией. Кагульский обелиск в Царском Селе (арх. А. Ринальди) возведен в память о победе П. А. Румянцева над турецкой армией, а Чесменский обелиск в Гатчине (арх. А. Ринальди (?)) призван увековечить

чить разгром А. Г. Орловым турецкого флота. В 1799 году в столице на Марсовом поле был установлен один из наиболее известных российских обелисков, который посвящен победам генерал-фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского (арх. В. Бренна), впоследствии перенесенный на Васильевский остров и установленный между зданиями Академии художеств и Первого кадетского корпуса.

В XIX веке обелиск также был одной из распространенных форм мемориального монумента. На протяжении столетия в Европе и США были установлены несколько десятков обелисков. Среди российских памятников отметим несколько. Один из проектов памятника Д. Донскому на Куликовом поле (1822 г., не реализован), автором которого были архитектор А. И. Мельников и скульптор И. П. Мартос, представляет собой обелиск с почитательной надписью. Постамент монумента предполагалось украсить барельефом. Другой аналогичный проект А. И. Мельникова был воплощен — в Нижнем Новгороде установлен обелиск в честь К. Минина и Д. Пожарского (1828 г.). Барельефы памятника созданы по эскизам И. П. Мартоса. В 1834 году Мельников принял участие в конкурсе на создание памятника на Бородинском поле. Архитектор, так же как и его коллега О. И. Бове, вновь предложил обратиться к форме обелиска. Как известно, Николай I предпочел этим проектам вариант «колонны в византийском стиле», автором которого был А. Адамини. Примеров строительства мемориальных памятников в форме обелисков в русском зодчестве середины и второй половины XIX и начала XX века довольно много. Среди них монумент В. Долгорукому в Симферополе (арх. А. Штрейхенберг, открыт в 1842 г.), памятники народному ополчению 1812 года в Новгороде (арх. А. П. Брюллов, 1840 г., не сохранился), морякам броненосца «Император Александр III» в Санкт-Петербурге (арх. Я. И. Филотей, 1908 г.), героям Отечественной войны 1812 года в Витебске (арх. И. А. Фомин, 1912 г.) и многие другие.

Задумав памятник Александру I в форме грандиозного обелиска, установленного на высоком пьедестале, Монферран понимал всю сложность его создания: его монумент должен не уступить великим памятникам прошлого, а многие из них — и превзойти. Впоследствии в своем альбоме архитектор, с досадой отмечая, насколько современное ему зодчество уступало древнеегипетскому, писал: «Трудно объяснить, однако, почему вот уже много веков самые цивилизованные нации Европы, достигшие столь высокой степени процветания благодаря глубоким научным познаниям, не в состоянии достичь уровня древних народов в отношении искусств, а особо в архитектуре, настолько что, созерцая древние памятники, каковые пощадили века, мы не можем не признать наше отставание. <...> Зачем же стоять на месте и удовлетворяться восторгом, вызываемым этими творениями давних времен, в то время как, собрав силы, мы можем если не превзойти их, то хотя бы стать вровень? Когда торжествующие римляне доставили из Александрии на галерах самые большие из египетских обелисков и установили их в своих пределах, Рим в ту пору показал всему миру, что нет ничего невозможного для человека, если руководим он твердой волей и сознанием своего собственного величия»⁴. И в завершении, привлекая внимание к своему проекту, оставшемуся неосуществленным, архитектор писал: «Известно дивное впечатление, производимое обелисками. Эти памятники, столь простые и вместе бесценные по исполне-

нию, всегда будут рассматриваться как самые совершенные творения египетской архитектуры. <...> Форма стройного обелиска более всего подходит для украшения Дворцовой площади»⁵.

Обелиск, который Монферран предлагал возвести перед Зимним дворцом, должен был стать в один ряд с прославленными произведениями искусства Древнего Египта, к тому времени украсившими Рим и другие европейские города. Величина обелиска должна была составить 25,6 метра (84 фута), а высота памятника вместе с пьедесталом — 33,83 метра (111 футов)⁶. По сравнению со знаменитым александрийским монументом, установленным Доменико Фонтана на площади перед собором Святого Петра в Риме, общая высота памятника на Дворцовой площади оказалась ниже, при этом собственно обелиск в Санкт-Петербурге был бы чуть больше, чем римский. То же можно сказать, если сравнить монумент Монферрана с другим знаменитым римским обелиском, вывезенным из Гелиополиса и расположенным на Пьяцца дель Пополо. Спланированный Монферраном памятник превысил бы и другие знаменитые монументы Древнего Египта, установленные в XIX столетии на новых местах в Европе и Америке: так называемые «Иглы Клеопатры» в Лондоне и Нью-Йорке, а также луксорский обелиск на Пляс де ля Конкорд в Париже. Из всех древних обелисков санкт-петербургский уступал бы по своим размерам только Латеранскому — самому высокому подобному монументу Древнего мира, перемещенному в столицу Италии из храма Амона в Карнаке.

Монолит предполагалось выполнить из цельного куска гранита — того же, из которого изготовлены колонны Исаакиевского собора. Нельзя не отметить, что размер обелиска, спроектированного Монферраном, равен высоте фуста выполненной впоследствии Александровской колонны. Это совпадение не случайно. В случае с монументом на Дворцовой площади материал, необходимый для создания памятника, был найден еще до того, как архитектор приступил к планированию монумента. Впоследствии в своих проектах обелиска, а затем и колонны в память императора Александра I, Монферран предлагал использовать конкретный огромный блок гранита. Грандиозный монолит был обнаружен им в питтерлакской (*Pytterlaks*) каменоломне, расположенной «расстоянием от Выборга в 76, а от Фридрихсгама в 36 верстах» на территории современной Финляндии. Добываемый здесь гранит «рапакиви» широко использовался в петербургском строительстве, в том числе и для изготовления больших и малых колонн другого творения Монферрана — Исаакиевского собора. По словам архитектора, эти «неистощимые карьеры поставляют каждодневно Петербургу то невероятное количество гранита, коим он украшается».

Во время одной из поездок в Финляндию Монферран обнаружил скалу, пригодную для высечения монолита значительно больших размеров, чем требовалось для изготовления колонн портиков собора. Архитектор писал о «скале красного гранита, безупречной, поддающейся любой полировке, нисколько не уступающей самому прекрасному восточному граниту»⁷, еще до начала работы над проектом монумента Александру I. Купец Архип Шихин, добывавший в этой части Финляндии гранит для нужд санкт-петербургского строительства, сообщал, что Монферран, посетив Питтерлакскую каменоломню в июне 1829 года, «увидев очищенную

мною массу горы, приказал десятникам моим, чтобы той массы не ломать, а оставить ее для назначаемого в честь императору Александру 1-му монумента»⁸.

В альбоме 1836 года архитектор оставил подробное описание этого обстоятельства: «Я заметил гранитный блок, прочный на вид, который можно было вырубить на длину в 100 футов при нужной ширине и глубине. Пораженный этим монолитом, который мог бы, случись подходящие обстоятельства, придать величие какому-нибудь памятнику, я велел его не портить, не разрезать на части и оставить нетронутым; и как только император изъявил свою волю как можно торжественней прославить память своего Августейшего брата, я поспешил воспользоваться благоприятным случаем, чтобы употребить в дело мою находку»⁹. Таким образом, идея создать памятник Александру I из финляндского гранита (в виде обелиска или колонны) принадлежит именно Монферрану.

Вместе со сведениями о найденном монолите, архитектор уверил императора в непременном успехе его предложения. Он писал: «Опытный подрядчик, тот самый, что вырубал эти колонны, предлагает извлечь обелиск и доставить на место, где он будет воздвигнут, так что двору не придется опасаться случайных неприятностей. У этого подрядчика уже имеется прямо на месте все нужное для работ оборудование; если добавить к этим соображениям то бесценное преимущество, что для резки и обработки монолита будут использоваться уже обученные работники, а также леса, инструменты и дорогостоящие машины, которые уже послужили при возведении упомянутых 48 колонн [Исаакиевского собора], не приходится сомневаться, что при таких обстоятельствах не будет упущена возможность возвести проектируемый обелиск»¹⁰. Впоследствии, однако, спор и последовавшая за ним судебная тяжба между подрядчиками за право проведения работ в том месте, где была найдена упомянутая выше скала, послужили причиной существенной задержки в изготовлении Александровской колонны. Этот интересный материал, нашедший отражение в архивных документах¹¹, не имеет прямого отношения к нашему исследованию.

Первый проект обелиска (назовем его «основным») запечатлен в рисунке Монферрана, находящемся в собрании Научно-технической библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета путей сообщения. Этот рисунок имеет название "Obélisque en granit de cent onze pieds de hauteur, projeté au centre de la place du palais" — «Обелиск из гранита высотой 111 футов, спроектированный для центра Дворцовой площади». Строчкой ниже Монферран указал на грандиозные размеры своего обелиска: «Ствол этого обелиска будет выполнен из одного блока и будет 84 фута в длину, что превосходит многие существующие великие монолиты»: "Le fût de cet Obélisque serait d'un seul morceau et aurait 84 pieds de longueur, ce qui surpasse les plus grands monolithes existants". На этом рисунке есть подпись Монферрана (помещена слева под рисунком памятника), но не указана дата его создания. Н. П. Никитин, автор монографии, посвященной творчеству Монферрана, считает, что он «относится к первой половине 1829 года»¹². Приведенное выше свидетельство купца А. Шихина позволяет уточнить сроки выполнения проекта. Скорее всего, это середина 1829 года: июнь, июль или август, т. к. уже 24 сентября был утвержден первый проект памятника Александру I в форме колонны.

В рисунке архитектора обелиск установлен на высоком гранитном пьедестале, для которого в свою очередь служат основанием 2 массивных блока гранита равной высоты, составляющие цоколь. Вокруг цоколя Монферран спланировал широкую площадку и 2 ступени, ведущие к памятнику. В своем рисунке архитектор очень точно выдержал масштаб: общая высота памятника и высота гранитного обелиска точно совпадают с запланированными размерами, указанными в названии проекта. Судя по масштабной линейке, имеющейся на рисунке, нижняя часть монумента должна была быть около 26 футов (7,9 метра) в высоту. Площадка вокруг памятника предполагалась более чем 13×13 метров. Под рисунком монумента Монферран поместил план Дворцовой площади, на котором отмечено место установки памятника. Оно находится не в геометрическом центре площади, а несколько ближе к Зимнему дворцу — как и то место, на котором расположена Александровская колонна.

Архитектор разработал и программу декоративного убранства монумента. Он предложил украсить обелиск изображениями, воспроизводящими известные медальоны скульптора Ф. П. Толстого, посвященные событиям Отечественной войны 1812 года и заграничных походов русской армии 1813 и 1814 годов. На лицевой грани обелиска предполагалось поместить 8 барельефов одинаковой высоты (около 2,8 метра). Они располагались в следующем порядке (снизу вверх): «Народное ополчение», «Освобождение Москвы», «Сражение при Малоярославце», «Трехдневный бой при Красном», «Тройственный союз», «Сражение на высотах Кацбахских», «Освобождение Амстердама» и, наконец, «Битва при Лейпциге» — финальный аккорд декоративного оформления монумента.

Вероятно, Монферран планировал посвятить первую половину изображений событиям Отечественной войны 1812 года, а вторую — сражениям, состоявшимся в 1813 и 1814 годах — во время заграничных походов русской армии. Однако события, происходившие в 1814 году, не нашли отражения в проекте обелиска на Дворцовой площади. Декоративное убранство памятника завершает барельеф на сюжет «Битвы при Лейпциге», состоявшейся, как известно, в октябре 1813 года и ставшей итоговым сражением в ходе кампании этого года. Возможно, причина заключается в том, что до 1829 года, то есть до времени составления Монферраном своего проекта, Ф. П. Толстой выполнил лишь один медальон, посвященный событиям 1814 года. Это «Сражение при Бриенне» (создан в 1824 г.). Еще два медальона Толстой завершил в 1829 году — «Сражение при Фер-Шампенуазе» и «Бой при Арсис-сюр-Об». Работа, задуманная скульптором как эффектное завершение изобразительного ряда, посвященного заграничному походу русской армии 1814 года — «Покорение Парижа» — создана им лишь в 1833 году и не могла послужить образцом для барельефа обелиска. Поэтому Монферран принял решение воспроизвести именно сюжет «Битвы при Лейпциге» в качестве наиболее значительного события борьбы с Наполеоном в 1813–1814 годах в ряду изображений на лицевой грани монумента.

Эта композиция — одна из наиболее выразительных в серии медальонов Ф. П. Толстого. Издание «Собрание резных изображений с медалей, представляющих знаменитейшие воинские действия, происходившие в 1812, 1813 и 1814 годах» содержит выразительное описание образа российского воина-победителя.

«Все неприятельские силы низложены, истреблены, пали под свинцовою палицею мужественной руки. Поле сражения покрыто горами тел. Россиянин стоит твердо, возвышаясь как кедр среди низверженных бурей вокруг его деревьев. В одной руке держит он опущенный после победы меч, в другой сидящего на щите двуглавого Российского орла, в знак избавления и покрова народам, по его подвигу и мановению возникшим, и при его помощи устремившимся, да свергнуть с себя иго, под коим угнетаемы были преобладающею над ними силою и властью»¹³. Таким образом, выбор изображения «Битвы при Лейпциге» в качестве сюжета, завершающего оформление грани обелиска, было наилучшим решением Монферрана как с точки зрения исторического содержания программы украшения памятника, так и учитывая художественные особенности этого произведения Ф. П. Толстого.

Пьедестал должен был украсить довольно большой — около 12 × 12 футов или 3,66 × 3,66 метра — барельеф «Первый шаг Александра за пределы России». В проектном рисунке Монферрана композиция барельефа имеет заметное отличие от медальона Ф. П. Толстого: архитектор дополняет ее изображением двуглавого орла, летящего перед конем Александра I. Другие образы — самого императора, богинь мудрости и правды, крылатой Славы, которая «подвиги его увековечить спешащая, едва во след за ним успевает»¹⁴, оставлены без изменений. Над барельефом помещена доска с посвятительной надписью «Благословенному благодарная Россия», под которой располагаются ленты и гирлянда. Гирлянду поддерживают расположенные по углам пьедестала двуглавые орлы, увенчанные императорской короной¹⁵. Предполагалось, что «барельефы не должны были выходить из плоскости обелиска, будучи трактованы как подлинно египетские»¹⁶.

Проектируя обелиск на Дворцовой площади, Монферран обратился к одной из идей, предложенных им Александру I в 1814 году. Тогда, воспользовавшись пребыванием императора в Париже, французский архитектор поднес ему большой красивый альбом в переплете из красной кожи с золотым тиснением по краю и изображенным в центре российским гербом. Альбом назывался «Разные архитектурные проекты, представленные и посвященные Его Величеству Императору Всероссийскому Александру I Огюстом де Монферраном, членом Французской академии архитектуры. Париж. Апрель 1814»¹⁷.

В настоящее время этот альбом находится в собрании сектора рисунков отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа. Он состоит из 17 листов формата 71 × 51 см¹⁸. 5 из них занимает текстовая часть. В альбоме 13 иллюстраций: 10 проектных рисунков, для каждого из которых отведен отдельный лист, и 3 изображения меньшего формата, которые сопровождают текст. В оформлении своего труда молодой архитектор проявил себя отличным рисовальщиком. Рисунки зданий и скульптурных памятников выполнены пером и тушью и раскрашены акварелью. Для многих монументов Монферран предлагает использовать позолоченную бронзу, благодаря чему их проекты выглядят особенно торжественно. Открывает альбом «Предварительное рассуждение», в котором Монферран объясняет смысл своего творения — «дать идею о том, что могло бы быть сделано».

В альбоме молодой архитектор, демонстрируя свое искусство и готовность воплотить самые разнообразные идеи, представил 8 проектов. Среди них 2 здания: загородный дворец и впечатляющая по своим размерам публичная библиотека. Остальные 6 проектов — памятники. 3 из них посвящены историческим личностям, 3 других носят общий характер. В первую группу вошли «Фонтан общественного пользования во славу Его Величества Императора Александра», в центре которого располагалась статуя Александра I в образе римского цезаря, конная статуя Александра I «на очень большой площади», а также монумент наполеоновскому генералу Ж. В. Моро, изгнанному французским императором и сражавшемуся в 1813 году против него на стороне союзных войск. К числу памятников общего характера принадлежат триумфальная арка с помещенным на аттике посвящением «Храброму российскому воинству», «Триумфальная колонна, посвященная всеобщему миру», а также обелиск в память воинов, павших в Битве народов — «храбрецов, убитых под Лейпцигом» — "Obélisque consacré a la mémoire des braves morts à Leipsick".

Грани этого обелиска украшены барельефами с изображением батальных сцен — по 9 на каждой стороне. Интересно, что архитектор изобразил сражающихся в обмундировании начала XIX века, а не уподобил их, следуя классицистической традиции, античным воинам¹⁹. В пояснительной подписи к этому проекту Монферран рассуждает о 3-х вещах: местоположении будущего памятника, затратах, которые повлечет его перевозка к месту установки и о размерах обелиска. Высота монумента, у которого, по замыслу автора, не будет ни пьедестала, ни цоколя, должна была составить 120 футов (36,6 метра). Если бы проект был реализован, то памятник Монферрана превысил бы Латеранский обелиск в Риме (если не учитывать высоту его пьедестала). В связи с этим обстоятельством несколько неожиданно выглядит то, что в качестве образца для своего проекта Монферран в альбоме 1814 года приводит рисунок небольшого монолита на изящном пьедестале, расположенного на вилле Маттеи в Риме, предпочитая его грандиозным обелискам, установленным в итальянской столице. Что же касается стоимости возведения памятника, которую, как правило, архитектор указывал для каждого проекта, предложенного в альбоме, то в этом случае он затрудняется ее определить.

Монферран предусмотрел для своего обелиска особое местоположение. Он писал: «Этот монумент будет находиться на берегу Невы в окрестностях Санкт-Петербурга в пустынном месте, окруженный деревьями»²⁰. Как справедливо отметил Н. П. Никитин, «громадный обелиск одиноко стоит среди леса у мшистых, топких берегов Невы»²¹. В рисунке Монферрана справа от гранитного монолита видна небольшая лодка, скользящая по водной глади. Люди, которые сидят в ней — единственные, кто может видеть обелиск, в отличие от остальных скульптурных проектов, рассчитанных на установку в публичных местах — на площадях, на берегу гавани и т. д. «Обрекая» свой памятник на такое романтически «заброшенное» состояние, Монферран создает образ, принадлежащий не какому-то определенному веку, но будто бы самой вечности, чем во многом и обусловлено обращение архитектора к формам египетского — древнейшего — искусства. Это, несомненно, в равной степени относится как

к самому монолиту, так и к тому событию, память о котором он призван сохранить в веках: победе в Битве народов. Благодаря этому рисунку обелиска в память «храбрых, убитых под Лейпцигом», присуще иное настроение, чем остальным 7 проектам Монферрана, вошедшим в его «парижский» альбом. Все они выполнены в духе искусства классицизма, в то время как образ этого монумента окружен неким романтическим ореолом. Разумеется, памятник, планировавшийся для Дворцовой площади, хоть и восходит в известной степени к этой ранней идее Монферрана, принципиально отличается от проекта 1814 года — по своему характеру и внешнему виду.

Существует еще 3 проекта обелисков в честь Александра I, которые Монферран выполнил в том же 1829 году. Все они изображены на одном листе, имеющем подпись архитектора (в левой нижней части) и хранящемся в собрании Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств (Инв. № А-5645). Лист назван "Divers projets d'Obélisque pour faire suite au projet déjà présenté" — «Различные проекты обелиска вослед проекту, уже представленному», поэтому в сравнении с рассмотренным выше «основным» проектом эти можно назвать «дополнительными». Известный исследователь творчества Монферрана В. К. Шуйский писал, что эти 3 проекта относятся к памятнику императору Александру I, установка которого предполагалась в сквере возле Исаакиевского собора «на таком же расстоянии от собора, как и памятник Петру I»²². Однако дата, помещенная в посвячительных надписях на пьедесталах в 2-х из 3-х вариантов обелиска — 1829 год, название листа, указывающее на то, что эти изображения созданы в продолжение «уже представленного» проекта, позволяют утверждать, что рисунки имеют непосредственное отношение именно к истории создания памятника на Дворцовой площади и являются вариантами первоначального замысла архитектора — идеи возведения обелиска.

Важным аргументом в пользу этого предположения свидетельствуют и размеры 3-х монументов, которые можно вычислить с использованием приведенной на листе масштабной шкалы. Высота гранитного обелиска (без пьедестала) во всех 3-х проектах составляет около 25,6 метров. Это точно совпадает с размерами обелиска в «основном» проекте из собрания Научно-технической библиотеки Университета путей сообщения, а также с высотой фуста Александровской колонны. Очевидно, что в рисунке с 3-мя вариантами памятника Монферран, так же как и в случае с «основным» проектом, представил обработанным в форме обелиска тот самый блок, который был обнаружен им ранее в карьере Питтерлак. Весьма сомнительно, что для Дворцовой площади и сквера возле Исаакиевского собора предполагалось добыть 2 одинаково грандиозных монолита, даже при том условии, что была бы найдена вторая скала подходящих размеров и качества гранита. Кроме того, огромный памятник, который был запланирован для площади перед Зимним дворцом, вряд ли выглядел бы гармонично в сравнительно небольшом сквере близ собора. У самого храма к 1829 году были установлены даже не все колонны портиков, и идея установки обелиска возле здания, находившегося в начальной фазе строительства, была явно преждевременной. Таким образом, на рисунке из собрания Научно-исследовательского музея Академии художеств представлены различные варианты монумента на

Дворцовой площади, которые дополняют первый «основной» проект с барельефами, воспроизводящими медальоны Ф. П. Толстого.

Из рисунка следует, что все 3 обелиска Монферран предполагал выполнить из гранита, а их постаменты из мрамора — в отличие от «основного» проекта, в котором и обелиск и его постамент должны были быть изготовлены из гранита. Предложенные проекты имеют важное принципиальное отличие от первого варианта монумента: грани обелиска во всех 3-х рисунках оставлены гладкими. Известно, что позднее, размышляя уже над проектом колонны и сравнивая его с известными памятниками Древнего мира, прежде всего колонной Траяна в Риме, Монферран запишет, что, он посчитал невозможным «решиться на соревнование с несравненными шедеврами скульптуры, составляющими их декор»²³. Тогда архитектор решил отыскать «иное преимущество, которое придаст памятнику особую торжественность и величие». Это преимущество составила природная красота материала, из которого изготовлен памятник. При изучении рисунков из собрания музея Академии художеств, становится ясно, что идея не скрывать природную красоту структуры гранита «рапакиви» рельефными изображениями, а, напротив, с ее помощью придать облику памятника оригинальные черты, появилась у архитектора еще во время работы над проектом обелиска.

Представленные 3 варианта отличаются друг от друга решением нижней части. В первом случае пьедестал высотой около 6,4 метров и шириной около 3,7 метров установлен на массивном цоколе, состоящем из 2-х неравных блоков. Общая высота цоколя составляет около 3,2 метров, а ширина его нижней части — около 7,8 метров. К памятнику ведут две ступени, формирующие вокруг обелиска широкую (около 16,6 × 16,6 метров) площадку. Общая высота нижней части памятника от уровня земли до основания обелиска составляет около 10,15 метров.

Второй проект обелиска предполагал наличие мраморных фигур Изобилия и Славы, фланкирующих пьедестал. В этом случае архитектор заимствовал решение нижней части памятника из собственного проекта «Триумфальной колонны, посвященной всеобщему миру», который вошел в альбом 1814 года. По сравнению с ним изменения коснулись лишь одной фигуры — вместо Меркурия (Коммерции) Монферран изобразил аллегория Славы с пальмовой ветвью в одной руке и двумя венками в другой, как наиболее соответствующую программе убранства памятника. Однако размеры скульптур в проектах колонны 1814 года и обелиска различаются почти 2 раза: судя по масштабной сетке, они составили 2,4 метра в первом случае и 4,4 метра во втором. Форма пьедестала в этом проекте обелиска также представляет вариацию пьедестала триумфальной колонны и отличается от него отсутствием декоративного убранства и содержанием посвяительной надписи. Последняя не менее многословна, чем в проекте колонны, и звучит следующим образом: «Благословенному Александру I — императору всероссийскому признательнейший брат и преемник его престола Николай I во свидетельство чувствий своих и своего народа воздвиг сей памятник 1829 года».

В этом проекте высота нижней части памятника составляет, как и в первом случае, около 10,15 метров. Однако в отличие от стройного, даже изящного решения пьедестала в первом проекте второй вариант выглядит значительно более тяжеловесно. Он придает силуэту памятника мощь и значительность и лучше

сочетается — как в пропорциях, так и в облике и масштабе фигур — с размером установленного на нем гранитного монолита. При этом в первом проекте обелиск будет одинаково хорошо восприниматься со всех 4-х сторон, в то время как во втором — только с 2-х. Из рисунка неясно, почему Монферран именно так спланировал силуэт монумента при взгляде справа и слева: ступени, ведущие к пьедесталу, а также цоколь, состоящий из 2-х блоков, являются слабыми сторонами проекта. Общая высота памятника в первом и во втором проектах одинакова и составляет, согласно масштабной линейке, немногим более 35,5 метров.

Третий вариант решения пьедестала выглядит еще более массивным и в то же время отличается довольно экзотическим характером. Архитектор сделал его конструкцию более сложной, установив обелиск на гранитном блоке оригинальной формы. В свою очередь опорой для блока служат спины 4-х бронзовых слонов, расположенных на мощном цоколе. Большеголовые фигуры животных с длинными бивнями выглядят воинственно и грозно. Их высота составляет немногим менее 5 метров. Спины слонов покрывают попоны, украшенные орнаментом и кистями. По замыслу Монферрана, животные несут на себе гранитный обелиск. Этот оригинальный мотив восходит к знаменитому «Слону с обелиском» (1667 г.) Л. Бернини, который находится на пьядца делла Минерва в Риме, а также более раннему рисунку из известной книги "Hypnerotomachia Poliphili", впервые опубликованной в 1499 году. Образ слона, несущего на себе обелиск, встречается и в проектах современников Монферрана. Так, архитектор О. И. Бове в одном из вариантов проекта памятника на Бородинском поле «установил» увенчанную орлом пирамиду на широкой квадратной платформе, которую в свою очередь несут 8 слонов, своим внешним видом напоминающие монферрановские.

Появление массивных скульптур повлекло за собой изменение пропорций монумента. В отличие от первых двух вариантов, которые при различном решении нижней части памятника имели одинаковую общую высоту, третий проект предполагал ее увеличение на 2,8 метра. При этом расстояние от уровня земли до основания обелиска составляло 13 метров. Монумент стал не только выше, но и шире: сторона цоколя достигает 11 метров. Кроме того, Монферран увеличил число ступеней, ведущих к пьедесталу, до 4-х и изменил размеры окружающей памятника площадки (около 20 × 20 метров). На лицевой грани пьедестала архитектор поместил надпись «Благословенному благодарная Россия 1829 года». Обращает на себя внимание лаконичный характер посвящения. Оно значительно отличается от излишне многословной надписи во втором варианте памятника и почти повторяет надпись в проекте из первого рисунка (по сравнению с ней Монферран добавил лишь дату).

В рассматриваемом рисунке архитектор, как сказано выше, в 2-х случаях (проекты № 2 и № 3) поместил на лицевой грани пьедестала посвятельную надпись, а в одном из вариантов (проект № 1) он, как и в первом рисунке, предложил украсить боковую сторону постамента рельефным изображением. Теперь это не композиция, обыгрывающая произведение Ф. П. Толстого, а изображение Александра в образе римского императора — увенчанного лавровым венком и облаченного в античный доспех, с триумфом вступающего на площадь в колеснице. По форме барельеф близок к квадрату: его размеры примерно 3,9 × 3,7 метра, что

очень незначительно отличается от размеров барельефа в первом проекте. Колесница Александра запряжена четверкой лошадей, величественно движущихся слева направо мерным шагом, ступая одновременно. Ее сопровождают люди, провозглашающие славу царя-победителя. Один из них держит в руках трубу, которую он поднял к небу. Позади императора изображена парящая крылатая фигура с пальмовой ветвью в руках, олицетворяющая Мир.

Колесница изображена на фоне городских построек. Фрагмент архитектурного пейзажа, уместившийся в поле барельефа, вызывает ассоциации с застройкой Дворцовой площади: его элементами являются огромная арка и отходящая от нее колоннада. Это изображение вполне могло бы символизировать центральную часть здания Главного штаба, хотя оно и не совпадает точно с видом величественного творения К. И. Росси. Однако такой вариант представляется весьма осмысленным: Монферран предлагает изобразить на барельефе, обращенном к Зимнему дворцу, императора на фоне здания Главного штаба, что совпадает с действительной архитектурой площади и придает скульптурному украшению пьедестала реалистический характер — Александр I с триумфом въезжает именно на Дворцовую площадь. В пользу этого предположения может свидетельствовать и тот факт, что в первом, не утвержденном проекте медали на закладку Александровской колонны, Монферран изобразил монумент на фоне здания Главного штаба, то есть предполагал показать связь между монументом и его архитектурным окружением. Без сомнения, сюжет барельефа выбран автором крайне удачно, и изображение выглядит красноречивее любой посвянительной надписи. Над барельефом Монферран расположил расправившего крылья двуглавого орла.

Позднее, разрабатывая проекты бронзовых барельефов для украшения пьедестала Александровской колонны, архитектор вернулся к идее изобразить на его северной грани императора в образе триумфатора на колеснице, запряженной четверкой лошадей. Этот проект можно видеть в рисунке из собрания Научно-исследовательского музея Академии художеств ("*Colonne Alexandrine. Bas-relief du piédestal en face le palais*", инв. № А-1077). Лошадей ведет под уздцы богиня Победы — суровая воительница, вооруженная копьем и щитом, в доспехах и шлеме. Позади колесницы изображена летящая крылатая фигура, символизирующая Мир. Одной рукой она несет венок над головой Александра I, в другой держит пальмовую ветвь. Образ императора, изображенного в профиль, носит портретный характер. Величие и спокойствие Александра I, монументальная неподвижность его фигуры оказываются особенно заметны в этом барельефе, полном разнообразного движения: тяжелой поступи по-микеланджеловски мощных, защищенных поножами ног богини Победы, четкого шага 4-х лошадей, ступающих одновременно, точеных спиц крутящегося колеса, и, наконец, легкого, почти невесомого полета гения Мира. Это состояние движения, направленного здесь, в отличие от проекта барельефа обелиска, справа налево, навстречу привычному движению нашего взгляда (в этом также косвенно обыгрывается идея встречи зрителем возвращающегося с триумфом императора), Монферран подчеркивает и тем, что фигура Александра изображена не в самом центре композиции барельефа, как это было бы, если бы перед нами было фронтальное симметричное изображение, как на 3-х остальных сторонах пьедестала колонны. Но стоящий на

колеснице монарх окажется в центре лишь через мгновение, и тогда зритель уже будет «проводить» его взглядом, тогда как сейчас он, как и положено, его встречает. Фоном для этого изображения служит теперь не архитектура, а многочисленные предметы вооружения. Они чрезвычайно разнообразны. Здесь щиты различной формы, шлемы, доспехи, мечи, копья, трубы, штандарты, секиры, а также ружья, пушки, ядра.

Ни один из 4-х проектов памятника Александру I на Дворцовой площади в форме обелиска, не получил одобрения Николая I. Император повелел Монферрану создать проект монумента в форме триумфальной колонны. Такое решение, несомненно, более соответствовало художественному облику площади, сформировавшемуся после постройки К. И. Росси здания Главного штаба. «Поскольку этот первый проект не был принят, я получил приказ представить другой, заменив обелиск колонной» — писал Монферран²⁴.

Если соотнести размеры спроектированных Монферраном обелисков с размерами Александровской колонны (и таким образом позволить себе смелость представить, как бы выглядел каждый из этих памятников на Дворцовой площади), то можно сделать следующие выводы. Высота обелиска как в «основном» проекте, так и в 3-х других, созданных вслед «уже представленному», совпадает с высотой фуста колонны. Нижняя же часть памятника в рассмотренных рисунках имеет различную высоту: 7,9 метра в «основном» проекте, 10,15 метра в первом и втором «дополнительных» и 13,0 метра — в третьем. Сравнивая ее с основанием Александровской колонны (высота от уровня земли до точки опоры фуста, закрытой бронзовой базой, составляет 9,7 метра), можно сделать вывод, что наиболее соразмерны осуществленному памятнику первый и второй «дополнительные» проекты обелиска. Что же касается пропорций нижней части, то возведенному монументу наиболее близок второй «дополнительный» проект, однако лишь в том случае, если бы в нем не было аллегорических фигур Славы и Изобилия на их мощных пьедесталах.

Примечания

¹ Plans et détails du monument consacré a la mémoire de l'Empereur Alexandre. — Paris, chez Thierry Frères, MDCCCXXXVI (Чертежи и подробности создания памятника в честь императора Александра. — Париж, издательство братьев Тьерри, 1836). — С. II–III. Перевод текста альбома с французского языка выполнила Светлана Зеликовна Ластовка, которой автор выражает глубокую благодарность.

² Plans et détails du monument consacré a la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. II.

³ Кириченко Е. И. Запечатленная история России. Книга 1. Архитектурный памятник. — М., 2001. — С. 119.

⁴ Plans et détails du monument consacré a la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. II.

⁵ Plans et détails du monument consacré a la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. III.

⁶ Монферран писал о размерах памятника в альбоме 1836 года: «Этот памятник будет представлять собой гранитный блок высотой в 84 фута; поставленный на основание, он будет иметь общую высоту 111 футов». — Plans et détails du monument consacré a la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. II.

⁷ Plans et détails du monument consacré a la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. II.

⁸ РГИА. Ф. 1311. Оп. 3. Д. 2. Ч. 1. — Л. 50 об.

⁹ Plans et détails du monument consacré a la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. III.

¹⁰ Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. II–III.

¹¹ РГИА. Ф. 1311. Оп. 3. Д. 2. Ч. 1.

¹² *Никитин Н. П.* Монферран. — Ленинград, 1939. — С. 242.

¹³ Собрание резных изображений с медалей, представляющих знаменитейшие воинские действия, происходившие в 1812, 1813 и 1814 годах. — Санкт-Петербург, 1818. — С. 32–33.

¹⁴ Там же. С. 20.

¹⁵ Двуглавые орлы, расположенные по углам пьедестала, увенчаны императорскими коронами и в первом проекте памятника в виде колонны, выполненном Монферраном в 1829 году. Этот проект хранится в собрании Научно-исследовательского музея Российской академии художеств. Кроме того, орлы в этом проекте имеют и гербовые щитки на груди, то есть были задуманы в принципе как воспроизведение государственного герба Российской империи. В окончательном варианте орлы, как известно, изображены без корон и без гербовых щитков.

¹⁶ *Никитин Н. П.* Указ. соч. С. 239.

¹⁷ Оригинальное название "Divers Projets d'architecture présentés et dédiés à S. M. L'Empereur de toutes Les Russies Alexandre I par Auguste de Montferrand de l'Académie d'architecture de France. Paris. Avril MDCCCXIV".

¹⁸ В книге Н. П. Никитина «Монферран» (Ленинград, 1939) в сноске, помещенной на с. 15, размеры рисунков указаны ошибочно (12 × 52 см).

¹⁹ Скульптурные изображения воинов в обмундировании начала XIX века украшают 5 барельефов в проекте триумфальной арки «Храброму российскому воинству» из альбома 1814 года. Впоследствии элементы современного военного обмундирования Монферран поместил в первом проектном рисунке Александровской колонны (декор бронзовых барельефов ее пьедестала), созданном им в 1829 году сразу после того, как Николай I отверг идею обелиска.

²⁰ Монферран. Альбом 1814. Planche X.

²¹ *Никитин Н. П.* Указ. соч. С. 26.

²² *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. История жизни и творчества. — Москва, Санкт-Петербург, 2005. — С. 228. Интересно, что в более ранней своей публикации (Александровская колонна: история создания // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. — V. Санкт-Петербург, 2001. — С. 161–185) В. К. Шуйский упоминает об этих проектах Монферрана именно как о первоначальном замысле памятника императору Александру I на Дворцовой площади. При этом автор ссылается на воспроизведение в монографии Н. П. Никитина первого проекта обелиска (из собрания Научно-технической библиотеки Университета путей сообщения), а также на лист с изображением 3-х проектов «вослед проекту, уже представленному» (из собрания Научно-исследовательского музея Российской академии художеств), но при этом дает краткое описание лишь 3-х последних проектов. Нельзя согласиться и с утверждением, что проекты отличались «только оформлением пьедестала» — как показано выше, существенное различие заключалось и в том, что грани обелиска Монферран планировал как украшенными рельефами «наподобие египетских» (рисунок из собрания Научно-технической библиотеки Университета путей сообщения), так и гладкими (лист из собрания Научно-исследовательского музея Российской академии художеств).

²³ Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. III.

²⁴ Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre. — С. III.





III

Александра Омнина

АВСТРИЙСКИЙ АРХИТЕКТОР ЙОЗЕФ ФРАНК, ЕГО РОЛЬ В ДИЗАЙНЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ПЕЧАТНЫХ ТКАНЕЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Йозеф Франк родился в 1885 году, в г. Бадене в Австрии, в еврейской семье венгерского происхождения. С самого детства у него был сильный интерес к ботанике, и он «изобретал» собственную флору, состоящую из любимых цветов, таких как маргаритки, тюльпаны, розы, незабудки, фиалки, ландыши, гиацинты, рисуя их в натуралистической манере с очень современным экспрессионистическим акцентом. В течение многих лет эти цветы станут повторяющимися орнаментальным мотивом во многих его текстильных дизайнах¹.

После получения архитектурной степени в 1908 году, Франк решил заняться докторской. Вдохновляемый своим учителем Карлом Кенингом, известным профессором по классической архитектуре и архитектуре Ренессанса, он начал исследовать церкви XV века архитектора Леона Батиста Альберти в Северной Италии. Его диссертация, написанная в декабре 1910 года, «К вопросу о первоначальном виде церквей Л. Б. Альберти» включала в себя 20 утонченных, детализированных акварелей².

Впоследствии, Франк создал легкий свободный рисунок — реплику на тему своей докторской работы, где изобразил архитектурные узлы церквей Альберти, цветочные мотивы и прекрасных дев в одной композиции. Образы и предметы решены плоскостным декоративным языком и сложены в композицию, характерную для заполнения поверхности ткани орнаментом. Изображение в этом рисунке бабочки и нескольких цветов — розы, маргариток и тюльпанов, свидетельствует о том, что Франк обращался к аллегориям раннего флорентийского Возрождения. Дизайн-раппорт, сложившийся из этого рисунка получил название «Флоренция», стал первым дизайн-раппортом, созданным архитектором Йозефом Франком, и был реализован на ткани много лет спустя.

Наступила первая Мировая Война. Франка призвали в армию, его полк размещался на Балканах. Незадолго до начала войны он женился на шведке, Анне Себениус. Она была учителем музыки по профессии и 5 годами старше его. По матери она происходила из известной стокгольмской семьи Грилл. В 1913 году Анна приехала к нему в Белград. Франк писал про войну и перемены, которые она принесла в их жизнь: «Это был совершенно новый опыт, понимание того, что все не так, как было раньше, что все могло так перемениться: нет хлеба, деньги поте-

ряли свою ценность, и мы смогли приспособиться к невообразимым ранее ситуациям. Мы были оторваны от привычной безопасности и каждодневных занятий, от наших планов на будущее и в течении 4-х лет вели бесполезную жизнь. Неприкосновенные понятия, такие как "император" и "королевство", "жизнь" и "собственность", разбились вдребезги, и теперь мы ищем новые точки опоры»³.

После демобилизации Франк был назначен профессором по конструированию и строительству в Vienna Kunstgewerbeschule (Школа искусств и ремесел). Как преподаватель, он зарекомендовал себя продвигающим новые, современные идеи педагога, устраивающим плодотворные обсуждения их со студентами. В то же время он включился в создание просыпающейся послевоенной программы строительства в Вене, сделал планировку кварталов Siedlungen и Hofe и большой квартал жилой застройки. В то же время он вынашивал надежду, что более творческая работа, как архитектора, так и дизайнера ждет его в будущем⁴.

Наслаждаясь послевоенными настроениями, Франк трудился над поиском и прорисовкой мотивов для декоративных печатных тканей. Он осмысленно работал над строем и ритмическим заполнением поверхности полотна, представляя его как неотъемлемый атрибут декора интерьера.

В этот период рождается текстильный рисунок "*Pax*", который он разрабатывал для *Wiener Werkstatte* (Венские Мастерские) приблизительно в 1919 году. Графический лист равномерно заполнен мифическими растениями с цветами, стеблями с тянущимися к верху листиками и бутонами. Голубые холмы, на которых растут цветы, созданы для композиционного равновесия между вертикальными и горизонтальными ритмами, складывающегося в единую поверхность орнамента.

Рисунок выполнен карандашом и акварельными красками по белому фону, где четко представлено количество цветов и границы их заливок, что очень важно для выполнения картона в материале. Картон готовился для Венских Мастерских, где в тот период ткани печатались способом набойки, деревянными цветками, досками из грушевого дерева, на которых вырезали рисунок к каждому цветку, участнику композиции. Также среди разработанных рисунков для Венских Мастерских стали картоны "*Mangobaum*" (Манговое дерево) и "*Tropenzauber*", но быть напечатанной на ткани посчастливилось дизайн-раппорту "*Schopfung*" (Вьюнок)⁵. Шелковая ткань с густо посаженным рисунком по темному фону, с ярко оранжевым золотым и лиловым абрисом цветков и листьев вьюнка была произведена в 1917–1918 году. Большинство дизайн-раппортов Йозефа Франка «не подходили» по стилистическому языку к стратегии текстильного дизайна учредителей Венских Мастерских.

Венские мастерские были организованы Джозефом Хофманом (1870–1956) и Коломаном Мозером (1868–1918) в 1903 году. В начале, основным вектором их дизайна, было вдохновение Моррисом и Движением искусств и ремесел, позднее Хоффманн был покорен чистым и строгим дизайнерским языком Маккинтоша: он увидел его как альтернативу изгибающемуся растительному орнаменту югендстиля и скоро сделал прямую линию и квадрат основными формами своего декоративного языка. Их орнаментальные текстильные композиции были спроектированы со значительным уклоном в геометрию, даже в случаях, когда делался цветочный орнамент⁶.

Видя такой ход дизайнерской мысли не современным, неактуальным и «довоенным», в 1925 году Йозеф Франк в партнерстве с Оскаром Влахом (1881–1963) и Уолтером Соботка (1888–1972) основывает дизайнерскую фирму *Haus & Garten*, с офисом в центре Вены. О. Влах сконцентрировался на ведении бизнеса, а Франк взял на себя широкий ряд дизайнерских проектов. Работа фирмы широко освещалась в ведущих журналах по дизайну интерьера, таких как *German Innen Dekoration*. В короткое время большой ассортимент печатных тканей, мебели, ламп стал известен далеко за границами Австрии. Среди множества тканей, которые создал Йозеф Франк для *Haus & Garten*, нужно отметить "*Tang*", "*Samara*", "*Kirchweige*" и, конечно, "*Kutzbuhel*". *Haus & Garten* получила и художественный, и коммерческий успех.

В 1920 году Франки провели лето в Фалстербо, на юге Швеции. К этому времени Франк считался ведущим архитектором своего поколения в Австрии. Он спроектировал несколько летних домов в Фолстербо для родственников и друзей, 2 из которых были построены в 1927 году — вилла Клезон для сестры Анны Сигпхильд и ее мужа, и вилла Карлстен для банкира Аллана Карлстена. Эти дома-коробки с крышами-террасами являются подтверждением того, что Франк был одним из пионеров функционализма в архитектуре. На самом деле они были первыми в своем роде в Швеции. Тем не менее, Франк отвергал функционализм, как стиль для меблировки и декора интерьера. «Наша мебель и наши вещи не должны иметь ничего общего с формой дома» — утверждал он. Позиция Франка была ясно изложена на выставке «Вайсенхоф», которая обозначила распространение функционализма в Европе, в Штутгарте, в 1927 году. Утверждение о доме, как о «машине для жизни», которое сделал Ле Корбюзье было чуждо Франку. Он предлагал вместо этого вернуться к старому бидермайеровскому постулату: первая из функций дома, это обеспечение отдыха и возможности восстановления сил человеку⁷.

В ходе 20–30-х годов Йозеф Франк как архитектор принял стратегию, что объем здания подчиняется строго геометричному, линейному, функциональному строю, а дизайн мебели и текстиль могут быть стилистически противоположными, яркими по цветовому решению и наполненными изысканными графическими орнаментами.

В середине 30-х годов Франки перебрались в Швецию, из-за опасности нацистских преследований в Австрии. В Стокгольме, Йозеф встретился с Эстрид Эриксон, основательницей *Svenskt Tenn*, с которой имел деловую переписку по поводу его работы для шведской компании, производящей мебель, ткани, обои и лампы. Эриксон познакомилась с дизайном Франка из журналов *Innen-Decoration* и *The Studio* более 10 лет назад и, заинтересовавшись его дизайнерским подходом, написала ему письмо в 1932 году с просьбой прислать несколько рисунков с проектами мебели. Он откликнулся и послал ей несколько эскизов, чем заложил новые дружеские и партнерские отношения на дальнейшие 30 лет. Эриксон всем сердцем была настроена на сотрудничество с Йозефом Франком. Она взяла на себя административную роль, которую когда-то играл Влах в *Haus & Garten*, поэтому у Франка была возможность создавать большое количество новых дизайнов для печатных тканей и мебели. Конечно,

он использовал идеи Вены, но охотно прислушивался и к замыслам и пожеланиям Эриксона. Имея большой багаж найденных и выверенных композиций, Франк стал работать над новыми мотивами и трансформацией старых. Еще в Вене создал крок для *Haus & Garten*, с летними цветами, растущими в Альпах в центральной Европе, он решил создать близкий по стилистическому языку и по композиционному заполнению орнамент, но мотивом послужили цветы северной Швеции. Создав яркие, цветные образы весенних растений шведской флоры в свойственной ему декоративной манере, Франк составил композицию орнамента ткани. Ткань "*Kutzbuhel*" для *Haus & Garten*, ставшая аналогом для создания нового дизайн-раппорта, была тканью с крупным раппортом, а в новой композиции со шведской флорой, раппорт уменьшился, и приобрел более плотную по структуре поверхность орнамента. Также к этому периоду относится ткань "*Anakreon*". Аналог был предложен Франку Эриксону, который она нашла в книге с акварельными репродукциями росписей Кносского Дворца. Изображение птицы, сидящей на холмах, покрытых цветами, воплотился как мотив для ткани в скором будущем, в 2-х интерпретациях, по темному и по светлому фону. Вертикальное полусмещение раппортов создает впечатление волнообразного движения. Оригинальный рисунок включал в себя розы, оливковые ветви как на фреске, но Франк добавил гнездо с пятнистыми яйцами к птичке. Он также добавил плющ, символ Бахуса, ассоциирующийся с греческим поэтом любви и песнопения Анакреоном.

Так, до Второй мировой войны Йозеф Франк создал множество кроков, ярко характеризующих дизайнерское лицо *Svenskt Tenn* и шведский дизайн в целом, идя в разрез с художниками по текстилю, своими современниками, предвосхитил бурный всплеск яркого, сочного авторского текстиля в послевоенное время.

Работая над развитием, Эстрид Эриксон интенсивно занималась ведением дел в *Svenskt Tenn*, и это для нее заслонило все остальное в ее жизни. Она видела это как свою миссию — развивать дизайн и предметы декоративного искусства, которые были бы большим, чем просто мода. Через несколько лет после встречи, тандем Йозефа и Эстрид совершил прорыв на выставках в Париже в 1937 году и в Нью-Йорке в 1939 году. Их экспозиции комнат кардинально отличались от идей того времени контрастами в материалах, цветах и дизайн-раппортах.

С тех пор Йозеф Франк и *Svenskt Tenn* стали олицетворением шведского дизайнера. Художественное сотрудничество между «Эстрид» и «Пеппи», как они стали называть друг друга, основывалось на продолжительной дружбе и взаимном уважении. Это явление оказалось столь плодотворным, что даже сейчас, более полувека спустя, рисунки Франка составляют основу продукции линии *Svenskt Tenn*⁸.

Примечания

¹ Wangberg-Eriksson K., Frank J. Textile Designs, Bokförlaget Signum Lund, 1999.

² Ibid. P. 10.

³ Frank J. Architektur als Symbol (1931), Reprint, Wien 1981, S. 31.

⁴ Wangberg-Eriksson K., Frank J. Op. Cit. P. 12.

⁵ Ibid. P. 50.

⁶ Ibid. P. 48.

⁷ Ibid. P. 17–18.

⁸ Ibid. P. 27.

Источники

1. Чубарьян А. О. Северная Европа // Прогресс-Академия, 2003. — № 4. — С. 180.



СТАРООБРЯДЧЕСКИЕ МОНАСТЫРИ И ИКОНЫ ИЗ НИХ НА ТЕРРИТОРИИ ФИНЛЯНДИИ

У староверов было на территории Финляндии 3 монастыря. Движение староверов началось в 1600 годах и проникло в Финляндию настолько глубоко, что на территории Иломанси было образовано 2 монастыря. Сохранились сведения о том, что в году 1798 некий Марки Александров основал в Иломанси небольшой монастырь Пахкалампи и несколькими годами позже староверы в Иломанси получили второй монастырь, когда некий Онофрий основал монастырь Мегри на границе с Россией на берегу озера Мегри на финской стороне. Точной даты основания монастыря не сохранилось, по другим источникам он был образован в начале 1700 годов. Эти монастыри были святыми местами для староверов, куда они собирались для обретения душевного покоя. Посетителей было достаточно в течение круглого года, но более всего во времена постов в монастыри собирались староверы из Иломанси, Сортавалы, Корписелкя и из Аунус.

Монастыри существовали за счет богатых пожертвований из Петербурга и Москвы и кормились земледелием. Часть работников монастыря была наемной для содержания домов, скотины, а также в сезон уборки урожая и запаса сена работники были из окрестных деревень или пришлые, но впоследствии многие приняли веру и остались жить насельниками монастыря, в начале монастырь в Мегри был мужским, но в начале 1800 годов там появились и женщины. Староверы были за семейное устройство и не признавали венчаний официальной церкви. Поэтому совместное проживание в одном монастыре мужчин и женщин было нормой и не отличалось такой строгостью как в ортодоксальных монастырях. Даже у аскетов были жены и дети, которым давали фамилию Богдановф (Богом данный).

В 1850 году был образован третий монастырь в Луйсваара, в котором насельники были с обеих сторон границы. Все 3 монастыря были достаточно богатыми.

В году 1857 в монастыре Пахкалампи жило 8 мужчин и 2 женщины. В главной постройке монастыря, которая была двухэтажной, было большое количество икон, которые были принесены монахами и паломниками из других монастырей. Но положение монастырей стало ослабевать, в России отношение государства к староверам ухудшилось, и монастыри уходили в забвение, а пожертвования из России уменьшились. Стало невозможно приглашать наемных рабочих. Деятельность монастыря в Пахкалампи и Луйсваара была прекращена ранее, чем в Мегри, и последние его насельники переселились в Мегри. Вполне естественно туда же были перенесены иконы.

В 1914 году земли монастыря в Мегри отошли государству, а постройки были проданы последним Богдановым в 1922 году пограничному ведомству за 15000 марок и, наконец, после Московского мира 1944 года территории, занимаемые ранее монастырями Мегри и Пахкалампи отошли советскому государству.

В монастыре не было отдельно стоящих церквей, а иконами были убраны молельные жилые комнаты. Иконы поступали в монастырь от паломников, монахов и были подарены. Собственных иконописцев не имелось. И все-таки

в иконах их монастыря Мегри четко прослеживается сильное влияние северного стиля иконописания. Хотя иконопись областей севернее Новгорода довольно мало изучена и границы иконописных школ довольно трудно определить, все-таки можно определить стилевые особенности и создать общую картину карельского иконописания. Карельские иконы берут начало от новгородских и псковских прототипов, основывающихся на византийской иконографии. Согласно исследованиям Герберта Ротемунда (*Herbert Rothmund. Ikonenkunst. Ein Handbuch. Munchen, 1954*) существует 3 школы карельской иконописи. Между Псковом и Вологдой существовала новгородская северная школа, Вологдой и Архангельском между Аанисентакайнен иконопись и Кольский полуостров, Аунус и Мурманская область — карельская школа. Разделение на школы приблизительное и не проливает свет на местные стилевые особенности иконописи, потому как «почти в каждой деревне покрупнее работала своя группа иконописцев, которые использовали свои частные особенности и претворяли в иконописании собственные стилевые образы».

В общем-то, все работающие иконописные артели севернее Новгорода можно отнести к северной школе иконописи, которая в общих чертах может создать представление обо всей иконографии созданной под влиянием Новгорода, но имеющей местные провинциальные особенности. До сих пор на основании всех опубликованных на эту тему работ невозможно выделить подгруппы на основании частного стилового анализа.

Ввиду того, что староверов было очень много на территории, где находились иконописные школы, их влияние на иконопись кажется несомненным. Но староверы не основывали новых школ, а сохраняли старорусскую иконографию. При этом они рьяно осуждали поворот западного церковного искусства в сторону реализма, который, по их мнению, уничтожал духовное влияние церковного искусства. Также рьяно патриарх Никон боролся против влияния запада на жизнь всей русской церкви. Потому стиль староверов отражает влияние всей древнерусской иконографии и новгородской школы иконописи на все карельские школы. Но, несомненно, иконографические образцы были упрощены. Композиционно были сохранены начальные византийские источники, но все детали были упрощены. Например, в иконе Рождества Христова из монастыря в Мегри представлены только важнейшие традиционно относящиеся к этой композиции события и их участники.

В карельских иконах староверов живы многие унаследованные иконографические особенности, которые многими русскими школами иконописи были забыты и отброшены еще в средние века. Это прослеживается даже в иконах, относящихся к 1800 годам. Например, по-прежнему по краям иконы изображаются участники событий. Свечение нимбов и третье измерение также отсутствуют во многих карельских иконах. Фоновая архитектура на иконах похожа на плоские кулисные заставки. Также сохранена древняя символика, например, головы на многих иконах изображены ненатурально большими, подавляющими собой все остальное. Многие карельские иконы представляют доморощенный уровень, когда мастерство иконописца было приобретено за несколько недель где-нибудь в артели старого мастера. Но в карельской иконописи сохранено духовное содер-

жание и несомненная, живая сила, которая основана на настоящем внутреннем понимании веры, которое не может умалить отсутствие изобразительной техники, хотя местами это и приобретает юмористический оттенок. Образный язык карельских икон подчеркивает внутренний смысл иконописи так же, как настоящие культовые старорусские иконы. Цветовая шкала новгородских икон, в которых основными являются чистый красный, синий, зеленый и желтый, в карельской иконописи становится немного темнее и приглушеннее. Подобно карельским иконам также в псковской школе иконописи предпочтение отдавалось красно-коричневым и зеленым цветовым гаммам. Предпочтительное использование зеленого цвета в псковской школе объясняется влиянием окружающей среды. Густозеленые окрестности реки Великой в Пскове несомненно нашли свое отражение в иконографии псковской школы. Подобно ей карельские иконописцы используют в качестве фона зеленый цвет. В большинстве карельских икон свежие, наивно-обнаженные цвета, в которых выражена попытка сохранить унаследованный старорусский стиль по возможности во всей его чистоте.

Именно такими и являются иконы из монастыря Мегри, среди которых 11 икон ликов и 7 жанровых икон. Эти иконы соответствуют иконописным канонам и относятся к византийско-русской традиции. Среди них только одна чисто карельская тема, это явление 3-х ангелов Александру Сюварияйнену. Это наиболее старая из собрания икон монастыря в Мегри, принадлежащая 1600–1700 годам. Грунтовка пострадала, но благодаря паволоке икона сохранила свою форму. Живопись местами утрачена, и не все набухшие от сырости места было возможно реставрировать, но, несмотря на все это, икона выглядит довольно гармоничной. Жилище святого простой сарай, выполненный без соблюдения норм перспективы или нормальных законов пропорции. Также деревья на заднем плане выполнены в очень свободном стиле. Все оттенки коричневого являются основной цветовой гаммой иконы. Ввиду того, что объектами икон являются в большей части Богородица и Спаситель, то в собрании икон из монастыря Мегри они также являются преобладающими. Дева Мария представлена 3-мя Одигитриями, а также образами Казанской, Смоленской и Тихвинской Богоматери и Умиление, выполненное в византийской традиции и очень выразительно художественно. Несомненно, мастер обладал художественным даром и хорошо владел мастерством иконописания, о чем говорит ненарушенный иконографический тип этого образа, только несоответствие сине-зеленого фона и коричневого обрамления немного снижают эстетическое воздействие этого образа. Но в Тихвинской иконе Богоматери приглушенный зеленый фон только подчеркивает выразительность образа Богородицы. К чудодейственным образам Богородицы относятся иконы Всех Скорбящих радости и Покрова Пресвятой Богородицы, красно-коричневый тон которых напоминает иконы псковской школы. Образ Иисуса-пантократора имеет внушительные размеры, сам образ подчеркивает, что староверы унаследовали византийские традиции и опирались на них в иконописи. В большинстве русских школ уже с 1400 годов образ пантократора выписывали не таким строгим, а с более мягким взглядом, чем в византийской и русской иконографии до 1400 годов. Школа Рублева направила в более сострадательное русло написание образа пантократора. В образе из монастыря Мегри у Иисуса

очень жесткий, даже злой взгляд, что напоминает более ранние прототипы этого образа. Иконографическое название типа этого образа «Иисус-испепеляющий взгляд». Образы Иисуса-Эммануэля в собрании икон из Мегри продолжают подтверждать представление староверов о младенце Иисусе, во взгляде которого знание о предстоящей миссии. Во втором образе Эммануэля специально технически выполненные трещины в цветовом фоне, которые хорошо совмещаются с трещинами, появившимися с течением времени. Нанесенная поверх лазурной верниссы желтая краска меняет светло-синий фон на зеленый. К праздничным иконам кроме Рождества Христова относятся Крещение и Снятие с Креста, под слоем которого есть другое изображение. Снятие с креста написано на паволоке, из-за чего цвета хорошо сохранились. И в этом образе присутствуют, как естественно появившиеся с течением времени трещины, так и искусственно созданные. Композиционный ритм данного образа отличается от обычного его трактования, что делает странным перепоясывающая образ Иисуса рука.

Полет пророка Илии на огненной колеснице был на Руси одним из любимых образов, и в календаре святых Илия занимал достойное место. Композиция иконы Илии пророка из Мегри указывает практически во всем на руку иконописца Абрамова из Аанисниемиланен школы иконописи, особенно его угольные прорисовки, когда он был молодым. Колесница Илии и лошади, расположенные, как весы, прямо относят этот образ за счет этих деталей к карельской школе. В отличие от этого образа традиционно колесница пророка Илии изображалась композиционно в других иконописных школах с левого нижнего угла диагонально направленной в правый верхний угол. И по сторонам от этой огненно-красной линии располагались все остальные участники иконы. Икона Архангела Гавриила указывает, что ее исполнитель не достиг вершин русской иконографической школы, несмотря на то, что волосы Архангела выписаны согласно иконографическим образцам, они безжизненны. Припухшие черты образа все-таки не выдерживают сравнения, например, с московскими иконами, где ангелы нежны и обладают божественным взором. Отчасти выразительность этой иконы уменьшает утрата цветовой гаммы, и также консервация набухших участков нейтрализует цвет, и художественное воздействие утрачивается.

Наиболее представительными иконами коллекции из Мегри являются Иоанн Креститель, символизирующий союз старой и новой веры «ангел союза» и образ Филиппа и Стефана — 2-х диаконов. Это единственный образ, относящийся к 1600-м годам, вернее к их концу. Очень красиво выписаны одеяния диаконов.

Все эти иконы из староверческого монастыря в Мегри теперь являются собственностью Северо-Карельского музея в городе Йоенсуу. После того, как принадлежащие монастырю постройки были проданы пограничной управе в 1922 году под жилые помещения, все иконы, украшавшие стены были упакованы в 2 ящика и отправлены в Йоенсуу в Северо-Карельский музей через Иломантси. Через год, 24 января 1924 года, в музейных книгах появилась запись о том, что пограничное ведомство дарит музею 23 иконы из монастыря в Мегри, служившие алтарными иконами. Судя по всему, часть икон исчезла в неизвестном направлении. Иконы находились несколько десятков лет на складах музея, которые были расположены в нескольких разных местах Йоенсуу. После того,

как музей в 1955 году получил новое помещение, стали более пристально исследовать содержащиеся в запасниках произведения. Также были найдены иконы из Мегри, но только 18 штук. После того как Министерство образования выделило средства, иконы были отреставрированы в Хельсинки в Краеведческом народном музее. Сейчас их можно увидеть в Йоенсуу в Северо-Карельском музее.



НОВАЯ ЖИЗНЬ, НОВАЯ МЕЧТА, НОВАЯ РОДИНА Советский период творчества Генриха Фогелера

Творчество немецкого художника Генриха Фогелера (1872–1942) представляет чрезвычайно интересное явление. Жизнь мастера прошла в сложную эпоху, между двумя мировыми войнами, и была самым тесным образом связана с двумя странами — императорской Германией и Советской Россией. И там, и здесь Фогелера окружали выдающиеся исторические личности, политические деятели, знаменитые художники. Жизнь его прошла таким образом, что он неизменно оказывался в самом центре событий: от Дюссельдорфа и Бремена до городов Карелии и Московского Кремля.

Фогелер — выдающийся мастер искусства стиля модерн, художник универсального дарования. Он один из лучших графиков Германии рубежа XIX–XX столетий, благодаря особой поэзии своих работ прозванный «Сказочным принцем», живописец, архитектор и мастер декоративно-прикладного искусства. С именем Фогелера связаны важные события художественной жизни императорской Германии: он один из основателей художественной колонии в Ворпсведе — символа немецкого искусства того времени, главный художник знаменитого издательства «Остров», создатель известных художественно-промышленных мастерских по изготовлению штучной дизайнерской мебели.

Не только эстетические и художественные поиски характеризуют творчество Фогелера. В значительной степени его волновали и проблемы социальной роли искусства, особенно в годы перед Первой мировой войной. Изучив передовой опыт английских архитекторов в этой области, он создал проект образцового поселения для рабочих собственных художественно-промышленных мастерских, был главным архитектором Ворпсведе — одного из центров немецкого искусства того времени.

Первая мировая война, в которой Фогелер принял участие в звании унтер-офицера, так называемого «фронтowego художника», коренным образом изменила мировоззрение художника. Он стал убежденным коммунистом, написал открытое письмо германскому императору с требованием мира. Его вилла «Баркенхофф» — некогда центр художественной колонии Ворпсведе, стала сердцем рабочей коммуны. После падения империи Фогелер, увлеченный коммунистическими идеями, часто посещал Советскую Россию. Здесь он создал многочисленные произведения, которые не имели ничего общего с его довоенными работами и составили особый корпус в контексте его искусства. Так же, как и ранний период творчества мастера, его «советское» искусство представляет большой интерес.

Генрих Фогелер был тесно связан с Советским Союзом почти два десятилетия. Этот период его жизни и творчества состоит из двух почти равных по продолжительности этапов. На протяжении 8 лет (1923–1931 гг.) художник регулярно посещал СССР, проводил там по несколько месяцев, жил в Москве, предпринимал поездки в разные уголки страны. В 1931 году Фогелер переехал

в Советский Союз окончательно. Здесь его ожидали 11 лет чрезвычайно насыщенной жизни, которые были отмечены мощным подъемом творчества.

Коммуна и рабочая школа, созданные художником в Баркенхоффе, не выдержали тяжелейшего экономического кризиса в Германии начала 1920-х годов, вызванного последствиями первой мировой войны, и связанной с ними гиперинфляцией. Противоречия между членами коммуны стали со временем весьма острыми. Однако в это тяжелое время для самого Фогелера поистине начиналась новая жизнь. Еще в 1918 году художник познакомился с Соней Мархлевской, дочерью видного польского коммуниста, соратника В.И. Ленина Юлиана Мархлевского, и спустя 4 года, во время ее визита в Ворпсведе, между ними возникло глубокое чувство. Отец Сони в это время жил в Москве, где он занимал пост ректора Коммунистического университета национальных меньшинств стран Запада. По его инициативе конгресс Коминтерна, состоявшийся в 1922 году в Москве, принял решение создать «Международную организацию помощи борцам революции» (МОПР). Одним из направлений деятельности новой организации была помощь семьям «заключенных борцов революции». В связи с этим Ю. Мархлевский предложил Фогелеру принять в Баркенхоффе детей революционеров при условии, что МОПР обеспечит содержание его усадьбы. Художник ответил согласием, и вскоре первые дети прибыли в Ворпсведе.

В середине июня 1923 года Фогелер со своей возлюбленной, ожидавшей появления ребенка, по приглашению Юлиана Мархлевского впервые посетил СССР. С этой поездкой художник связывал большие надежды. В Москве Фогелер и Соня жили вначале в квартире Мархлевских, располагавшейся на территории Кремля — в самом сердце молодого Советского Союза. «Здесь в Кремле мы живем спокойной прекрасной жизнью...» — писал Фогелер¹. Этажом ниже находилась квартира Феликса Дзержинского, близкого товарища Мархлевского. В то время Дзержинский был председателем Главного политического управления НКВД РСФСР, позднее — СССР. После рождения сына Фогелер с семьей получил новую квартиру недалеко от Кремля.

Мархлевский способствовал назначению Фогелера руководителем отдела искусств в Коммунистическом университете национальных меньшинств стран Запада, готовившем партийных, комсомольских и профсоюзных работников. С этого времени жизнь художника становится тесно связанной с новой страной, и его первая поездка вместо двух запланированных месяцев продолжалась больше года. Связь Фогелера с Советской Россией становилась все крепче: «Я уже испытываю здесь очень родное чувство» — писал он². В университете Фогелер обучал живописи и графике, читал лекции по истории искусства для студентов из Германии, Польши, Белоруссии, Румынии, других стран. Зимой и летом вместе со студентами он ездил в университетское имение. Преподавательская работа положила начало и новому расцвету его творчества, которое в послевоенный период находилось в тени социальных экспериментов Фогелера.

Свои многочисленные впечатления художник воплотил в форме так называемых «комплексных картин»³. Новая художественная манера Фогелера близка живописи итальянских футуристов, некоторым произведениям Георга Гросса. Художник придает изображению кристаллический характер, строит

пространство картины из многих отдельных фрагментов, имеющих четкие геометрические очертания. Эти части содержат самостоятельные, законченные изображения. Благодаря этому произведение состоит из целого ряда связанных между собой сюжетов и образов, его содержание становится очень насыщенным. Именно в такой форме Фогелер мог выразить всю полноту своих впечатлений от увиденного в СССР, своих размышлений и эмоциональных переживаний: «Совершенно новый мир зародился во мне и нашел совершенно новые художественные выразительные средства, с помощью которых я хотел охватить комплекс политической, экономической и культурной работы»⁴.

Комплексные картины отличает особая, мощная динамика. В ней отчетливо слышен напряженный ритм жизни молодого советского государства — биение сердца новой жизни, новой реальности. Поразительно, насколько глубока была перемена, свершившаяся в сознании художника! Насколько прежде, до первой мировой войны, он был отделен от окружающего мира, погружен в сказку, грезу, в которой будто бы остановилось время и сохранило прекрасные хрупкие образы рыцарей и принцесс, настолько теперь он не только слышит, чувствует всем своим существом мощный пульс творящейся, кипящей вокруг него жизни, но и сам является ее неотделимой частью.

Общей чертой картин художника стало его восхищение происходящим в Советском Союзе, искреннее воодушевление. В 1923 году он писал об этом своей матери из заснеженной Москвы: «Сколь прекрасно жить в это динамичное время, которое содержит в себе столько надежд, что однажды человечество пойдет навстречу великому единению, великой человеческой свободе и дружбы»⁵. Свои комплексные картины Фогелер рассматривал, прежде всего, как средство политической агитации: «Мне пришла идея найти наилучшую агитационно-пропагандистскую форму, которая была бы способна наиболее полно познакомить наших рабочих со становлением социалистического общества после великой октябрьской революции»⁶. С. Мархлевская вспоминала, что художник рассматривал свои комплексные картины и в качестве подготовительных работ для монументальных росписей⁷. Ими он мечтал однажды украсить большой зал. Косвенным подтверждением этому служит то, что почти все комплексные картины Фогелера имеют одинаковый размер (125 × 90 см)⁸. Несомненно, для художника было чрезвычайно важно, что в Советском Союзе его творчество находило живой отклик и было востребовано: «Все больше людей приходят к пониманию того, что я изображаю» — писал он⁹.

Одна из первых комплексных картин называется «Рождение нового человека» (1923 г.). Она посвящена важному событию в жизни художника — рождению его сына Яна Юргена, появившемуся на свет 9 октября 1923 года в Москве. В то же время образ сына Фогелера становится символом появления на свет человека новой формации, который будет жить в справедливом обществе, основанном на коммунистических идеалах. В СССР эта мечта художника должна была осуществиться: «Лучше всего здесь обстоят дела с молодежью — все устроено для молодежи» — писал он¹⁰. Картина «Рождение нового человека» открывает новый этап жизни Фогелера в новой стране, символизирует возрождение его надежд, возникновение новых творческих импульсов. Кете Кольвиц,

посетившая художника в его ателье в Берлине вскоре после возвращения из первой поездки в СССР, вспоминала, что «Фогелер говорил, что в Германии он чувствовал себя столь уставшим и потерявшим надежду. В России его жизнь вновь стала полной»¹¹. После многих лет поисков художник вновь обрел смысл своей жизни, но теперь это была совсем иная, чем прежде, жизнь.

В творчестве Фогелера «Рождение нового человека» можно сравнить с ранней картиной «Первое лето», написанной в 1902 году и посвященной первой дочери художника Марии Луизе. Насколько поразительное различие! Какая пропасть лежит между двумя этими произведениями! Укрывшаяся в тихой беседке из ветвей розовых кустов, склонившаяся над младенцем его первая жена Марта, подобная мадоннам в картинах XV столетия — символ тихой гармонии, образ лирической поэзии. Обнаженная женщина с младенцем на руках, изображенная на Красной площади, на фоне разноцветных куполов храма Василия Блаженного, в окружении красных знамен и звезд — такое рождение похоже на взрыв! Ребенок на руках у матери, который рожден в этом новом мире, есть его символ и его будущее. Именно ему суждено продолжить строительство новой жизни во имя справедливости и свободы всего человечества: «Будущее — целиком дело молодых»¹². Образ младенца, появляющийся в ряде произведений Фогелера начала 1920-х годов, обрел в картине «Рождение нового человека» поистине монументальное звучание. Красная звезда, символ советского государства, которая наряду с серпом и молотом встречается во многих комплексных картинах Фогелера, становится настоящей путеводной звездой для поколений новых людей.

Комплексные картины определили развитие агитационно-политической линии в искусстве Фогелера более чем на 10 лет. Во время своего первого путешествия в Советский Союз художник создал такие знаковые произведения, как «Красная метрополия» (1923 г.), «Культурная команда рабочих-студентов зимой в советской усадьбе» (1924 г.), «Культурная работа студентов летом» (1924 г.) и другие. Основой для двух последних комплексных картин послужила преподавательская работа Фогелера в Коммунистическом университете национальных меньшинств стран Запада. Творчество художника середины 1920-х годов не исчерпывается комплексными картинами, хотя именно они представляют наиболее значительный его аспект. Из своих путешествий в разные уголки Советского Союза Фогелер привозил небольшие пейзажи, выполненные в реалистической манере. В них выступает он внимательным колористом, с глубоким внутренним чувством передает неброскую красоту русской природы. В марте 1924 года в Москве состоялась первая выставка Фогелера.

Вернувшись на родину, художник продолжил свою политическую деятельность. 1 октября 1924 года в Берлине была основана немецкая МОПР, одним из организаторов которой, наряду с К. Цеткин и В. Пиком, был Фогелер. С этого времени он был членом президиума немецкой МОПР. Этой организации в декабре 1924 года художник окончательно передал «Баркенхофф» для размещения в нем детей политических заключенных. Тогда же в Ворпсведе была устроена продажа ранних работ мастера, испытывавшего в эти годы значительные денежные затруднения. Фогелеру и его новой семье помогли и его довоенные коллеги — О. Модерзон, Б. Хотгер и другие. В октябре 1924 года Фогелер вступил в ряды

коммунистической партии Германии. С его работой для МОПР непосредственно связаны некоторые комплексные картины, созданные в это время: «МОПР и план Дауэса для Германии» (1924 г.), «Пансионат Баркенхофф» (около 1925 г.), «Карл Либкнехт — белый террор шагает по всему миру» (1926 г.) и другие.

В 1925 году художник по поручению русской секции МОПР предпринял новое путешествие в Россию. В этот раз он провел 3 месяца в Карелии. Очарованный природой и людьми Карелии, впоследствии Фогелер будет возвращаться сюда неоднократно и создаст целую галерею посвященных ей произведений. В своих новых работах художник отразил динамику промышленного развития этой северной республики в первые годы советской власти. Наряду с другими комплексными картинами, Фогелер демонстрировал их в ходе своих агитационных докладов в разных городах Германии, которые проходили под эгидой немецкой Коммунистической партии. Перевозить из города в город довольно большие картины было непросто, и художник со временем стал использовать вместо них раскрашенные диапозитивы, которые он с помощью проектора воспроизводил на большом экране.

Художник проводил в Советском Союзе все больше времени, работая в Германии недолгое время в перерывах между поездками. В 1925 году Фогелер занимался подготовкой международного конгресса МОПР в Москве. Он выполнил настенные росписи зала, где проходили заседания. Поглощенный напряженной деятельностью, он писал: «Здесь включаешься в неслыханную работу. Очень холодно. Однако это лучше, чем было в Германии, и впереди ждут многие годы труда»¹³. В 1926 году Фогелер вновь в Москве. Теперь он создавал плакаты и иллюстрации по поручению центрального бюро МОПР. Еще через год художник занимался подготовкой конгресса немецкой МОПР в Берлине.

Находясь в СССР, Фогелер работал не только в Москве. Он много путешествовал, совершал длительные поездки в Карелию, в Среднюю Азию, на Кавказ. Свои впечатления художник отразил в новых комплексных картинах: «Строительство новой жизни в советских республиках Центральной Азии» (1927 г.), «Баку» (1927 г.). Виды природы, образы жителей этих регионов, изображения фабрик и заводов совмещены в пространстве одной картины и формируют сложный, разносторонний образ. Фогелер с большим интересом воспроизвел в своих работах мир техники, стремился передать динамику и мощь промышленного производства. В «промышленных» комплексных картинах художник изображает символы экономики регионов: в работе «Карелия и Мурманск (Комплексная картина о росте производства в Карельской республике)» (1926 г.) это ель, символ деревообрабатывающей промышленности, в «Баку» — нефтяные буровые вышки. Разумеется, важное место в этих работах, так же как и в других, занимают символы Советского государства, присутствуют портретные изображения В. И. Ленина, М. В. Фрунзе.

Фогелер принимал участие в выставках, его имя становилось все более известным в СССР. Так, в мае 1926 года в экспозиции «Жизнь народов СССР», организованной в Москве, он представил 49 своих работ. Несмотря на востребованность искусства Фогелера в СССР, лишь немногие его произведения нашли покупателя, и всего 3 были приобретены государственными музеями. Центральный

музей революции в Москве приобрел комплексные картины «МОПР и план Дауэса для Германии» и «Красная метрополия», а Государственный Эрмитаж в Ленинграде — знаменитого «Гамбургского портового рабочего» (1928 г.), посвященного восстанию портовых рабочих в Гамбурге в 1923 году.

В художественной жизни Германии Фогелер в это время также играл значительную роль. Во второй половине 1920-х и начале 1930-х годов Фогелер, живший на 2 страны, занимал особенное положение: он был как бы художественным посланником Советского Союза в Германии. В 1925 году в Дрездене вышла его книга «Путешествие по России — рождение нового человека»¹⁴ с 32 собственноручно выполненными иллюстрациями. Мастер регулярно демонстрировал на выставках, проходящих преимущественно в Берлине, свои «комплексные картины», основой для которых послужили впечатления, полученные от поездок в СССР, выступал с докладами. Его искусство неизменно тесно связано с политикой. В 1927 году по поручению коммунистической партии Германии Фогелер организовал в Берлине выставку «Десять лет СССР». В 1928 году он стал одним из создателей Ассоциации революционных художников Германии (ARBKD или ASSO) — коммунистической фракции в составе союза художников Германии. В 1929 году Фогелер был избран в президиум союза.

Политические убеждения Фогелера вызывали в Германии неоднозначное отношение. Осенью 1926 ландрат Остерхольца предпринял попытку уничтожить настенные росписи — так называемые «фрески Баркенхоффа», которыми художник украсил свой дом. Некоторые сюжеты, например «Расстрел» или «Жизнь и борьба политических заключенных» были признаны опасными и разжигающими классовую ненависть. Благодаря вмешательству многих деятелей культуры (среди них Г. Гессе, Г. и Т. Манн, Л. Фейхтвагер, К. Кольвиц и другие), высказавших протест, «фрески Баркенхоффа» были спасены. В августе 1930 года в стенах своего бывшего дома мастер провел выставку «Новая Россия».

Находясь между двумя странами, Фогелер постепенно все больше склонялся к тому, чтобы покинуть Германию. К этому художника подтолкнули и многие жизненные обстоятельства. В его родной стране его искусство находило отклик лишь в определенных кругах и не приносило средств для существования. Чтобы поддержать свою семью, он работал в архитектурном бюро "Die Kugel" в Берлине. Работа занимала почти все его время, однако приносила лишь небольшой доход.

В 1929 году положение Фогелера на родине изменилось. Художник выступил с критикой коммунистической партии Германии, считая, что проводимая ей политика не отвечает реальным требованиям времени и отдаляет партию от народа. В составе КПГ образовалась оппозиционная группа — КПГ(О), к которой примкнул Фогелер. Вслед за этим последовало его исключение из рядов КПГ (без возможности восстановления), и из президиума немецкой МОПР. Теперь художник предвидел в своей жизни значительные перемены к худшему. Он писал: «Придут иные времена. Прежде всего на меня выльют ушат грязи»¹⁵. Многие друзья и коллеги отвернулись от художника, вскоре он потерял работу, его искусство не находило покупателя. Ко всему этому добавился глубокий семейный кризис. Не имея достаточно сил и желания развязать этот узел проблем, Фогелер, так же,

как и в 1914 году, выбирает иной путь: 58-летний художник принял решение навсегда переехать в Советский Союз. В марте 1931 года он писал: «Что случится со мной в ближайшее время, я не знаю, я приложу все усилия, чтобы поехать в Россию»¹⁶. Последняя выставка его работ в Германии состоялась в помещениях торгпредства СССР в Берлине (1931 г.). Во время выставки Фогелер познакомился с Фридрихом Ленгником, который сыграл в его жизни судьбоносную роль.

Ленгник был известным революционером, соратником В.И. Ленина, другом семьи Мархлевских. В то время он возглавлял Всесоюзный комитет по стандартизации при Совете труда и обороны СССР. От него Фогелер получил приглашение работать архитектором по типовому строительству в области сельского хозяйства. В то время Советский Союз остро нуждался в технических специалистах, в том числе инженерах и архитекторах. В стране шла масштабная индустриализация. СССР должен был в короткое время преодолеть экономическую отсталость и превратиться из аграрной в развитую промышленную страну. Были построены сотни новых заводов, электростанций, в том числе такие всемирно известные гиганты как ДнепроГЭС, Уралмаш и другие. Благодаря широкому использованию машин интенсивно развивалось сельское хозяйство, которое вышло на качественно новый уровень.

Темпы промышленного развития СССР, результаты первой пятилетки, грандиозные изменения в жизни страны вызывали глубокое уважение в мире, в котором нередко звучали нотки восхищения. Строительство новых предприятий вызвало появление десятков новых городов. Они проектировались как города-спутники промышленных гигантов и строились по типовым планам. Собственных высококвалифицированных кадров Советскому Союзу не хватало, страна активно приглашала специалистов из-за рубежа, в том числе из Германии. Одним из них стал Генрих Фогелер. В приглашении художника на работу в Комитет по стандартизации важную роль сыграла его архитектурная практика в Германии до и после первой мировой войны.

В июне 1931 года Фогелер прибыл в СССР. Соня с сыном остались в Германии и присоединились к нему в начале следующего года. С большим энтузиазмом Фогелер окунулся в новую жизнь и в работу. Вместе с ним работал его товарищ, берлинский архитектор Вальтер Хемер¹⁷. Главная задача комитета заключалась в разработке типовых проектов построек различного назначения — как общественных, так и промышленных и хозяйственных. Новые стандарты должны были получить распространение по всему Советскому Союзу. Фогелер был вдохновлен своей новой деятельностью, которая оказалась очень насыщенной. Своему давнему знакомому, главе издательства «Остров» А. Киппенбергу он писал: «Невозможно описать, какие высокие темпы работы взял этот народ и как целеустремленно он эту работу выполняет. С ним вновь становишься молодым — после периода полной безработицы и нужды в Германии»¹⁸.

Работа в Комитете требовала частых поездок в разные уголки Советского Союза. Вместе с В. Хемером Фогелер совершил поездки в степные области юга страны, объехал сельскохозяйственные предприятия Московской области. Он создал многочисленные проекты промышленных построек, а также школ и сельских клубов. В последнем случае Фогелер разработал не только архитек-

турный проект здания, но и программу оформления помещений. Неизгладимое впечатление произвела на художника одна из главных промышленных строек страны — Днепрострой. Он восхищался не только масштабом перемен, произошедших в СССР за последние несколько лет, но и настроением людей, их единением в труде: «Лучшее впечатление — это упоение работой, необычайно веселое настроение. Здесь можно почувствовать, что народные массы являются носителем новой духовности»¹⁹.

Комитет по стандартизации был расформирован в 1932 году. В качестве премии за свою работу художник получил возможность провести 4 недели в санатории в Кисловодске. После возвращения в Москву Фогелер поступил на работу в «Лабораторию бионтизации семян»²⁰. Он писал: «Быть свободным художником в СССР мне не хотелось, и как только я нашел удобный случай заняться практической (отчасти сельскохозяйственной) работой на предприятии, я охотно принял предложение»²¹. Художник создал ряд плакатов, пропагандирующих бионтизацию. Во главе отдела пропаганды он в 1932 году совершил поездку в Ташкент.

В последующие годы Фогелер работал, главным образом, для МОПР. Под его руководством в Москве состоялись несколько крупных художественных выставок, имевших политическую направленность. В 1932 году в музее нового западного искусства прошла выставка в честь десятилетия МОПР. В 1935 году Фогелер был художественным руководителем выставки «Мировой фашизм и международная солидарность рабочего класса». Организатором этой экспозиции, открытой в мае в Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького, также выступила МОПР. Выставка проходила в дни, когда в Москве состоялся VII Конгресс Коммунистического интернационала, главной темой которого стало противодействие нарастающей угрозе фашизма. По сведениям, опубликованным МОПР, выставку посетили около 250000 человек.

В Москве Фогелер вместе с семьей жил в квартире Брониславы Мархлевской в Доме правительства. Это массивное здание было построено одним из крупнейших мастеров советской архитектуры Борисом Иофаном на набережной Москва-реки напротив Кремля и предназначено для элиты и выдающихся деятелей культуры и искусства СССР. В разное время здесь жили дети Сталина — Василий и Надежда, а также такие люди, как Алексей Стаханов, Георгий Жуков, Никита Хрущёв — символы советской истории. «Вокруг нас все современные приспособления высококультурной жизни»²² — писал Фогелер. Действительно, от того, как жили рядовые москвичи, жизнь в этом огромном здании заметно отличалась. Квартиры были изысканно отделаны, имели горячее водоснабжение, в столовой жильцам бесплатно выдавались обеды и продукты, на кухнях были грузовые лифты и т. д. У дома был свой кинотеатр, клуб, детские учреждения. «Там, в поднебесных этажах, шла, казалось, совсем иная жизнь, чем внизу» — написал Юрий Трифонов в своем знаменитом романе «Дом на набережной». После публикации книги Трифонова за зданием прочно закрепилось это неофициальное название. В Доме на набережной проживали также многие соотечественники художника, например коммунист и журналист Карл Радек. Некоторые политические эмигранты из Германии,

число которых значительно увеличилось после 1933 года, также находили здесь приют. В Доме правительства Фогелер жил (в разных квартирах) до самой эвакуации осенью 1941 года. В картине «Москва ночью (Москва и Кремль)» (1939 г.) художник воспроизвел вид из окна своей последней квартиры (№ 480).

Художник проводил в Москве лишь часть своего времени. Как и прежде, еще до окончательного переезда в СССР, он много путешествовал. С работой для комитета по стандартизации была связана его поездка в южные области страны, работая в лаборатории по бионтизации, он побывал в Ташкенте. Лето 1933 года Фогелер провел в Карелии. В марте-апреле 1934 года он по поручению краеведческого музея г. Петрозаводска вновь посетил эту северную республику, был на побережье Белого моря. В июне-сентябре 1936 году художник опять провел несколько месяцев в Карелии по поручению комитета выставки «Промышленность социализма». С 1936 года художник много времени проводил на подмосковной даче Брониславы Мархлевской. Здесь он находил покой и уединение, спасался от страшной, зловещей атмосферы Москвы периода так называемого «Большого террора» — самых массовых сталинских чисток, когда многие жильцы Дома на набережной были арестованы вместе со своими семьями, здесь он планировал трудиться над книгой своих воспоминаний.

Последние предвоенные годы, однако, вновь были связаны с продолжительными поездками. В 1939 году Фогелер некоторое время работал в Одессе, в мае-августе он по поручению московского музея народов СССР отправился для сбора материалов на Кавказ, посещает Азербайджан и Карабахскую АССР. В сентябре-октябре 1940 года, в рамках подготовки выставки «Наша родина», запланированной на 1942 год, музей народов СССР вновь направил художника на Кавказ. На этот раз Фогелер посетил Кабардино-Балкарию. В письмах семье и друзьям Фогелер неизменно подробно описывал все увиденное им во время поездок, рассказывал о быте, характере людей, об их работе, об окружающей природе.

Позднее, в своей небольшой квартире он перерабатывал привезенные многочисленные эскизы. Собственной мастерской у художника не было. В одном из писем он писал, что его «рабочее место лишь немногим больше письменного стола»²³. Лишь в марте 1940 года он в разговоре с посетившими его бременскими торговцами шерстью упомянул, что для московских художников строится большое здание, в котором он должен получить мастерскую.

В советском искусстве художник занимал видное положение. Вскоре после своего приезда он стал сотрудником международного бюро революционных художников (1932 г.), членом профсоюза советских художников (1934 г.). В 1938 году Фогелер был принят в члены Союза художников СССР (членский билет № 614). Его произведениям посвящены статьи в советских периодических изданиях. В течение «советского десятилетия» творчества Фогелера выставки его произведений прошли в разных городах СССР. В 1932 году художник принял участие в экспозиции «Революционное искусство в странах капитализма». В этом же году в музее нового западного искусства в Москве прошла его персональная выставка. Осенью 1934 года состоялась новая выставка Фогелера в Петрозаводске. В дальнейшем в столице Карелии еще не раз проходили вернисажи работ мастера. На одной из них (в Доме народного ис-

куства, 1936 г.) художник представил около сотни своих работ, созданных по мотивам своих поездок по этой северной республике.

В августе 1935 года международное бюро революционных художников организовало в Москве, в Центральном парке культуры и отдыха, экспозицию произведений Фогелера за 1923–1935 годы. Известный советский критик А. Дурус — давний знакомый художника, автор большинства посвященных ему статей в советской прессе — писал об этой выставке: «Сейчас Фогелеру 63 года <...> Это молодой и мужественный старик. Горячим биением своего революционного сердца он может пристыдить многих более молодых художников»²⁴. Творчество мастера в 1930-х годах Дурус называет «творческой юностью, <...> которая могла осуществиться только в Советском Союзе»²⁵.

Действительно, справедливо отмечено²⁶, что последнее десятилетие жизни Фогелера было временем интенсивного творчества, которое можно сравнить лишь с той далекой порой, когда художник был одним из крупнейших представителей немецкого Югендстиля. В эти годы Фогелер работал архитектором, выполнял декорации для театральных постановок и фигуры кукол, создал многочисленные рисунки и акварели. Однако главным видом искусства Фогелера в Советском Союзе была станковая живопись.

В первые годы после своего переезда в СССР в творчестве художника продолжают доминировать комплексные картины. Как и прежде, Фогелер стремится воплотить в них свои впечатления, полученные во время многочисленных поездок в разные уголки страны. Итогом поездки в Ташкент и другие города Узбекистана стала картина «Хлопок» (около 1932 г.)²⁷. Зарисовки, выполненные в 1933 году во время поездки в Карелию, послужили основой для новых комплексных картин. Фогелер писал: «Я выполнил большую подготовительную работу, могу написать минимум пять картин, комплексных картин»²⁸. С глубоким романтическим чувством он воспринимал все то, что видел вокруг, называя лесорубов «так сказать, пионерами этой страны»²⁹, восхищаясь искусством плотогонов удерживать равновесие на крутящихся в воде бревнах. В тот раз художник создал «Лесные работы в Карелии» (около 1933 г.), а после своей третьей поездки в Карелию — «Строительство новой жизни за полярным кругом» (1934 г.) и «Рудник "Самойлов"» (1934 г.).

Наряду с сюжетами из жизни советских людей и изображениями объектов социалистического строительства, важное место в позднем творчестве мастера занимает антифашистская тема. На выставке «Мировой фашизм и международная солидарность рабочего класса» в 1935 году Фогелер представил свои комплексные картины, выполненные для МОПР, а также новые работы антифашистского толка. В 1934 году художник выполнил эскиз к комплексной картине «Третий рейх», которая не была выполнена. В то же время Фогелер проиллюстрировал книгу известного немецкого поэта И. Беккера «Третий рейх». Антифашистская тема послужила основой фильма «Борцы» (1936 г.), созданного группой немецких деятелей кино, эмигрировавших в СССР из Германии. Главным режиссером был Г. Вангенхайм. Фогелер принял участие в создании картины: совместно с Т. Отто он был художником-декоратором.

Художник хорошо понимал, что после того, как Гитлер стал рейхсканцлером, о возвращении на родину не могло быть и речи. В 1933 году в Германии было запрещено распространение всех без исключения трудов Фогелера. «Список опасной и нежелательной литературы», опубликованный в Германии в 1938 году, содержал 4 публикации художника, в том числе его книгу «Путешествие по России». По политическим причинам работы Фогелера не были показаны на выставке «Старое Ворпсведе» (1938 г.). В 1941 году имена художника и его жены С. Мархлевской были включены в список лиц, подлежащих розыску, составленный Полицией безопасности Германии и СД.

Комплексные картины определили развитие искусства Фогелера до середины 1930-х годов. В 1936 году в одной из статей, написанных А. Дурусом, приведены следующие слова Фогелера о выбранной им манере для своих живописных работ: «Синтетический характер нарождающейся в Советском Союзе социалистической культуры зародил во мне мысль, что к проблемам, которыми ежедневно живут советские люди, нельзя подходить натуралистическими методами. <...> Старые унаследованные рамки изобразительного искусства показались мне чересчур узкими. Больше всего меня волновали факты нашего становления, выражающие динамику нашей героической эпохи. Я поставил себе задачей — показать это изобразительно. Надо было найти форму, могущую так передать соотношение движущих сил социалистического строительства, чтобы в зрителях проснулось понимание диалектики событий. Как художник я уже не мог мыслить и работать в старых ограниченных формах буржуазного искусства»³⁰.

3, названные выше «карельские» работы стали, однако, последними комплексными картинами в творчестве мастера. Вскоре Фогелер отказался от подобной формы построения изображения. Советские художественные критики считали, что его манера имеет много общего с буржуазным искусством и противоречит принципам социалистического реализма. «Эксперимент с непригодными [выразительными] средствами»³¹ — так звучал отзыв о комплексных картинах после персональной выставки художника в Москве в 1932 году. Выставка произведений Фогелера, которая состоялась в 1935 году в Центральном парке культуры и отдыха, вызвала новые критические отзывы. В частности, А. Дурус, в целом положительно охарактеризовавший представленные работы, писал о комплексных картинах, что «Соединение отдельных частей его комплексных картин происходит <...> по большей части механически, а не органически <...> и вследствие этого диалектика процесса в его картинах зачастую оказывается словно сдавленной. Процессы, характерные для социальной действительности, нередко предстают в виде застывших образов»³². «В комплексных картинах Фогелера мы видим только механически смонтированные рисунки. Только детали пейзажа и всегда яркие и импульсивные краски придают этим картинам элемент художественности. Все остальное здесь мертво и больше всего мертво, больше всего механизирован человек, часто производящий впечатление простого придатка к машине»³³ — продолжал Дурус в другой статье, опубликованной в 1936 году в журнале «Искусство».

Критика комплексных картин Фогелера была связана с общими переменами в советском изобразительном искусстве. Как известно, согласно постановлению

Центрального Комитета ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» деятельность многочисленных творческих объединений была прекращена. Все художники, «поддерживающие платформу Советской власти», должны были объединиться в Союз советских художников, в котором существовала бы коммунистическая фракция. После выставки «Художники РСФСР за 15 лет. 1917–1932», открывшейся в Государственном историческом музее в Москве, наступило время борьбы с формализмом в советском искусстве. Работы русских авангардистов не были приняты для участия в выставке, новым стилем советской литературы и искусства был назван социалистический реализм. В сложившихся условиях комплексные картины Фогелера, несмотря на их верное с идеологической точки зрения содержание, не имели будущего. «Художник еще не вполне освободился от пут формализма. "Революционизирование" формы, этот конек всех "левых" формалистов, еще тяготеет над его творчеством»³⁴ — эти слова А. Дуруса прозвучали словно приговор «комплексным картинам» Фогелера.

Для Фогелера отказ от комплексных картин, который произошел под давлением советской критики, был, несомненно, болезненным и отчасти даже трагичным. Существует предположение, что после выставки 1935 года в Москве он собственноручно уничтожил несколько своих последних работ, созданных в этой манере³⁵. Он, однако, и сам чувствовал, что время комплексных картин прошло. «Когда эпоха комплексных картин как средства художественного выражения завершилась, у меня гора свалилась с плеч» — писал он³⁶. В. Хемер, с которым Фогелер тесно сотрудничал в СССР в 1931–1933 годах, вспоминал, что в области живописи художник не смог достичь в эти годы убедительного результата: «А что его новое искусство, которое должно быть политическим оружием — комплексные картины? Фогелер в равной степени удален и от "потрясающего, едкого, критического воздействия Отто Дикса, Георга Гросса, от высшей степени человечности" Кете Кольвиц»³⁷.

В результате, по словам А. Дуруса, Фогелер отказался от формализма и «отважился на прорыв к социалистическому реализму». Сам художник писал об этом: «Борьба против всякого вида формализма есть важная часть [работы] всех творческих сил в процессе социалистического строительства»³⁸. Несколько своих комплексных картин он разрезал на части, незначительно доработал их и затем представил в виде небольших самостоятельных реалистических изображений. Так, например, появились «Рабочие в столовой» (1934 г.) и «Добыча шпата в Карелии» (1934/1938 гг.), которые являются частями уничтоженной комплексной картины «Рудник "Самойлов"» (1934 г.), а также «Перевозка леса в Карелии» (1933/1935 гг.) и средняя часть триптиха «Добыча дерева» (около 1933 г.) — фрагменты комплексной картины «Лесные работы в Карелии» (около 1933 г.). В этом ряду находятся и некоторые другие работы, в частности «Совещание на предприятии» (1934 г.), которую Фогелер вырезал из комплексной картины «Строительство новой жизни за полярным кругом» (1934 г.), и «Узбекский сборщик хлопка» (1940 г.) — переработанный фрагмент картины «Хлопок».

Рубеж между его комплексными картинами и последующими работами, символизирует картина «Немецкий рабочий-стахановец в санатории в Сочи»

(1936 г.). Эта работа художника по замыслу и композиции близка его «Гамбургскому портовому рабочему», написанному 8 годами раньше. Вначале Фогелер задумал ее как комплексную картину, затем, однако, сделал фон темно-синим и скрыл написанные сцены из жизни главного героя.

Многие произведения художника, которые он привозил теперь из своих поездок в разные уголки страны, представляют выполненные в реалистической манере изображения людей, природы, сцен повседневного труда. Как правило, они овеяны тонким романтическим чувством, которое выражает, прежде всего, сдержанный и светлый колорит произведений, несложная гармония их композиций. Из своей новой поездки в Карелию в 1936 году Фогелер привез работы сугубо реалистического толка («На элеваторе», «На лесопилке» и другие). В начале 1937 года художник представил в выставочном зале Московского Союза художников свои новые «карельские» работы, главным образом небольшие пейзажи и портреты, которые вызвали положительные отзывы критики.

В контексте развития искусства Фогелера в Советском Союзе довольно неожиданно выглядит его работа для государственного немецкого коллективистского театра в Одессе, которой он был занят в 1938–1941 годах. В 1939 году Фогелер посетил Одессу. Он создал проекты декораций, а также изготавливал куклы³⁹, в том числе для спектаклей «Перчатка» по Ф. Шиллеру и «Фауст» по И.В. Гете. Об этой новой работе художник писал своей дочери Марии Луизе: «С начала этого года моя жизнь сильно изменилась. Изолированность жизни на даче была разрушена, так как я должен был заниматься оформлением антифашистской пьесы "Нарушитель спокойствия" Г. Вангенхайма, а также постановки "Двенадцатой ночи" Шекспира для немецкого колхозного театра Украины в Одессе»⁴⁰. Некоторые куклы Фогелер изготавливал и в Москве. Во время работы над ними художнику пришлось овладевать незнакомым ему до того мастерством: по его собственным словам, «работать так, словно был новорожденным»⁴¹. И. Фогараси писала о нем: «Да, это был он, Генрих Фогелер, постоянно добивавшийся наивысшей выразительности, всегда начинающий заново, беспрестанно учившийся, и с поистине сказочным усердием»⁴².

Работа для Одесского театра, наверняка, помогала художнику пережить особенно тяжелый период его московской жизни — время сталинских чисток. Фогелер избежал опасности быть арестованным благодаря родственным связям с Мархлевскими. Убежденный коммунист, он, тем не менее, хорошо понимал все происходящее. По свидетельству современников, «он пережил очень тяжелые времена из-за этих гонений, в результате которых были убиты многие люди — в том числе его знакомые <...> Он рассказывал нам об опасностях, которым он подвергался»⁴³. Нет сомнений, что в это время его вера в справедливый мир, который он надеялся обрести в Советском Союзе, была подорвана. Однако из соображений безопасности Фогелер принял официальную линию партии, подчеркнуто положительно отзывался о политике СССР, в которой «никогда не может быть и не будет сентиментальных сомнений»⁴⁴, подчеркивал руководящую роль Сталина. Прежде агитатор и просветитель, теперь художник стал значительно более осторожным во время разговоров и обсуждений: «Он был очень замкнутым человеком» — вспоминала актриса Л. Лобингер⁴⁵. Рассуждая о монументальном ис-

кусстве, он видел его задачу в том, чтобы поставить «прочный памятник сталинской эпохе»⁴⁶. Находясь в Москве, художник даже предпринял попытку восстановиться в КППГ, которая, однако, была безуспешной.

Новым глотком свежего воздуха стали для Фогелера рабочие поездки по Советскому Союзу: в Азербайджан, Карабахскую АССР и в Кабардино-Балкарию, которые он совершил в 1939 и 1940 годах по заданию Московского музея народов СССР — его последние творческие поездки. Во время этих командировок он создал обширную галерею живописных работ, акварелей и рисунков, привозя гораздо больше материала, чем он должен был сделать. Впоследствии Фогелер, называя себя «художником-репортером» писал: «Эта моя работа принесла мне большое признание, которое выразалось и в том, что после сдачи моих художественных заданий сумма моих гонораров почти удваивалась»⁴⁷. В этих поездках почти 70-летний художник будто бы обрел новое дыхание: его картины отличает особая свежесть колорита, чувство единения с природой и людьми, чувство свободы, пришедшее вместе со свежим горным воздухом. Среди созданных в это время работ наиболее интересны пейзажи, например «Балкарский горный пейзаж с всадником», «Путь на Эльбрус» (обе — 1940 г.). В них нашла отражение красота природы Кавказа — наполненные солнечным светом долины, окруженные высокими горами с белыми шапками снега, лежащими на их вершинах. Чувство полноты бытия пронизывает и другие картины, в которых Фогелер запечатлел трудовые будни жителей южных регионов СССР. Таковы, например, «Обед молотильщиков», «Уборка урожая в Кабардино-Балкарии» (обе — 1940 г.) и другие работы.

Однако Фогелер не был окончательно удовлетворен своими картинами последних лет, выполненными, как этого требовало время, в реалистической манере. Он считал их не более чем «репортаж о социалистическом строительстве, о новых людях и об условиях новой социалистической жизни»⁴⁸. Художник стремился к монументальному искусству: «Всех этих быстро меняющихся впечатлений и их воспроизведений ни коим образом не достаточно для большого монументального советского искусства»⁴⁹. Монументальное искусство, однако, было недоступно для Фогелера из-за отсутствия мастерской, которую он так и не получил. С грустью художник называл себя «миниатюристом».

По собственному свидетельству Фогелера, он, не имея возможности создавать монументальные произведения, искал монументальности в жанре портрета. В 1930-х и начале 1940-х годов он создал ряд выразительных портретов. К числу его моделей принадлежали политик и революционер К. Цеткин (1933 г.), писатели Н. Островский (1936 г.) и Э. Вайнерт (1940 г.), актеры Л. Лобингер и Г. Грайф (оба — около 1938 г.), философ Б. Фогараси (около 1940 г.). Фогелер не писал заказных портретов, все те, кого он изображал, были его хорошими знакомыми, близкими ему людьми. Также в «советский» период своего творчества художник не написал ни одного автопортрета. Наиболее удачны созданные им образы актеров, в которых характер изображенных, их внутреннее состояние в равной степени помогает понять не только выражение лиц, но и жесты и форма рук. Жанру портрета после переработки принадлежит и картина «Немецкий рабочий-стахановец в санатории в Сочи». Особое место в ряду портретов Фогелера зани-

мает образ плотогона (около 1936 г.). В лице этого карельского рабочего, в его глазах, смотрящих чуть в сторону, словно увидевших нечто за плечом зрителя, художник выразил глубокую душевную тоску, чувство какой-то трагической безысходности. Как и в других портретах кисти Фогелера, в нем, по словам самого художника, нашло отражение его сугубо немецкое стремление проникнуть в душу изображенных людей (которое советским художникам, довольствующимся внешним впечатлением, не было нужным).

26 мая 1941 года в выставочном зале московского союза советских художников торжественно открылась ретроспектива произведений Фогелера, посвященная 50-летию его творческой деятельности. Выставку открыл председатель КПП В. Пик, союз художников издал каталог⁵⁰. На этой выставке, которая продлилась до 10 июня, Фогелер представил только работы, созданные в Советском Союзе. Художник планировал экспозицию иначе, он хотел показать и свои ранние произведения. Он просил Марту прислать ему из Ворпсведе гравюры, прежде всего папку «Весне», однако не смог их получить.

Согласно замыслу Фогелера, на юбилейной выставке его ранние работы должны были продемонстрировать эволюцию его творчества от «Сказочного принца» до коммунистического художника. Так он поступил и в 1932 году, в преддверии своей первой персональной выставки в СССР в Музее нового западного искусства, обратившись в издательство «Остров» с просьбой прислать на нее некоторые оформленные им книги, «в которых находятся мои лучшие работы»⁵¹. Кроме них, Фогелер представил и некоторые другие ранние работы. Тогда советская критика отметила «поворот от индивидуалистского романтизма к служению общественной жизни»⁵², произошедший в творчестве художника в 1920-е годы.

Известно, что в послевоенные годы Фогелер неизменно отрицательно отзывался о своих ранних произведениях и обо всей своей жизни до 1914 года. Он писал: «До первой мировой войны моя жизнь была жизнью романтика, преисполненной обманчивой свободой в собственном имении. Творчество представляло собой бегство из действительности в мир немецких саг и старых сказок»⁵³. Вскоре после его отъезда в СССР в Ворпсведе в *Grosse Kunstschau* была организована выставка, посвященная 60-летию художника. Тогда устами своей дочери Марии Луизы Фогелер вновь подтвердил отношение к собственному прошлому — как человека, так и художника: «Тема "Искусства о давних временах" больше совершенно не интересует отца. У него ничего больше не осталось от тех времен, которые он, по его собственному признанию, проводил в праздности. Отстаивая тогда свои идеалы, он попусту тратил время и расценивает свою деятельность тех лет как бесполезное расточительство времени»⁵⁴. Впоследствии он говорил о Ворпсведе: «Оно кажется мне таким музеем древностей под стеклянным колпаком»⁵⁵. Тем не менее, из-за отсутствия ранних произведений художника его юбилейная выставка имела несколько односторонний характер, что было с сожалением отмечено критикой⁵⁶.

Творчество Фогелера в Советском Союзе, итог которому подвела выставка 1941 года, не ограничивается рамками изобразительного искусства. Так же, как и в 1920-х годах в Германии, он нередко выступал и как художественный критик. На страницах журналов и газет, таких как "*Moskauer Rundschau*", "*In-*

ternationale Literatur", *"Deutsche Zentral Zeitung"* и других Фогелер помещал обзоры проходящих в Москве выставок, рассуждал о различных явлениях в искусстве, знакомил читателя с собственными впечатлениями от поездок по стране. В 1937 году Фогелер опубликовал монографию о бельгийском художнике Ф. Мазереле⁵⁷, вышедшую тиражом 3000 экземпляров, в 1938 году в журнале *"Das Wort"* появилась статья, посвященная творчеству П. Модерзон-Беккер⁵⁸. С глубоким чувством художник писал о своей рано умершей коллеге по «старым временам», чье творчество представляет одно из наиболее ярких явлений художественной жизни Ворпсведе в начале XX века. Художник интересовался не только современным искусством, хотя большинство публикаций посвящено именно ему. В 1936 году в журнале *"Internationale Literatur"* вышла его статья, посвященная готике⁵⁹. Всего после своего переезда в СССР художник опубликовал около 20 статей. Незадолго до Второй мировой войны Фогелер начал работать над книгой воспоминаний.

Начало Великой Отечественной войны застало художника в отпуске в Тарусе. Он незамедлительно возвратился в Москву и хотел записаться добровольцем в ряды Красной армии. Получив вследствие своего возраста отказ, Фогелер с удивительной энергией приступил к работе в отделе пропаганды главного политического управления Красной Армии, выполнял эскизы для листовок, неоднократно выступал по радио с «Воззванием к немецким художникам», с обращениями к солдатам и молодежи Германии. 13 сентября 1941 года, в связи с приближением фашистских войск к Москве, Фогелер в числе других эвакуированных немецкого происхождения был вынужден покинуть город. Пунктом назначения стал для него колхоз «1 мая», расположенный в Ворошиловском районе Карагандинской области Казахстана.

Художник тяжело переживал свое вынужденное бездействие, в письмах к оставшимся в Москве коллегам и друзьям называл себя «дезертиром с антифашистского фронта»: «Бесконечно тяжела жизнь коммуниста, принужденного жить в это тяжелое время, которое требует силы каждого человека, в деревенской идиллии»⁶⁰ — писал он. Колхоз в Казахстане, однако, вовсе не был идиллией. «Степь без деревца и кустарника. Ветер, ветер, буря <...> безлюдная серая осенняя степь до самого горизонта»⁶¹. Художник вмиг оказался в совершенной изоляции от окружающего мира: «Ни телефона, ни телеграфа, ни радио, газеты трехдневной давности»⁶², незаменимые очки были разбиты еще в дороге. В тяжелых условиях, размещенный в углу деревенского дома, в котором жила многочисленная семья, Фогелер продолжал создавать эскизы для листовок, готовил тексты для обращений по радио, рисовал карикатуры и работал над своими воспоминаниями. Неоднократно художник обращался в политическое управление РККА с просьбой вернуть его в Москву, к антифашистской работе. Эти письма, однако, остались без ответа.

Последние месяцы жизни художника были полны лишений. Персональная пенсия (200 рублей), которую он получал от МОПР с мая 1939 года, перестала приходить вскоре после его приезда. Художник писал, что с середины апреля он был лишен питания и даже вынужден был побираться среди других эвакуированных: «В течение этих 6 месяцев я пережил все самое унижительное,

деморализующее, что только может вынести человек»⁶³. Зима 1941–1942 годов выдалась тяжелой: случались морозы ниже 50 градусов. Здоровье Фогелера было подорвано, обострилась его старая болезнь, для лечения которой не было необходимых лекарств. 15 мая 1942 года художника, к тому времени «слабого и беспомощного», перевезли в больницу колхоза «Будённый».

Финансовая помощь, о которой он просил в письмах к своим оставшимся в Москве друзьям, из-за перебоев в работе почты пришла слишком поздно. Лишь в конце мая Фогелер смог рассчитаться с накопившимися долгами за жилье и продукты. Также поздно пришла и долгожданная весть о возможности возвращения художника в Москву. В одной из последних открыток, направленных в Москву, Фогелер писал: «Мои прекрасные друзья <...> Ваша открытка — словно сияющая звезда в темной безнадежной ночи. Моя болезнь перешла в фазу полной безнадежности. <...> Я исхудал, словно привидение, мерзну при любой погоде <...> Поскольку я не могу самостоятельно пройти и 20 шагов, я завершил этот последний одинокий депрессивный путь в степи»⁶⁴. 14 июня 1942 года художник скончался в больнице колхоза «Будённый».

Результаты работы Фогелера в последние месяцы его жизни не пропали в далекой казахской степи. Его рисунки и, самое важное, материалы для книги воспоминаний, были спасены и переданы в Москву. В 1952 году в Берлине впервые были опубликованы воспоминания Фогелера, которые он, уже не имея другой возможности, завершал в казахском колхозе на полях газетных страниц. 26 декабря того же года сохранившаяся часть творческого наследия художника была передана его сыном Я. Фогелером в дар Германской демократической республике⁶⁵. Спустя всего несколько лет после завершения Второй мировой войны произведения Фогелера приняли участие в выставках в Германии, состоялась монографическая выставка, деятельности художника были посвящены научные доклады.

Сегодня Фогелер — фигура во многом символическая, один из известнейших художников Германии конца XIX — первой половины XX столетия. Его жизнь можно назвать путем романтика, мечтателя, вначале связавшего свои мечты с замкнутым, изысканным миром Баркенхоффа, а затем — с бескрайним Советским государством, которое он объездил из конца в конец. Однако Фогелер не был лишь мечтателем. В каждый период своей жизни он предстает, прежде всего, неутомимым тружеником — художником, публицистом, педагогом, человеком, беззаветно служившим искусству. Главной чертой творчества мастера является удивительная искренность его духовных стремлений и поисков.

Дважды имея возможность отказаться от своей новой родины — Советского Союза, Фогелер оба раза не сделал этого. На предложение Л. Розелиуса, своего старого друга, крупного мецената, вернуться в Бремен, получить собственную мастерскую на *Böttcherstrasse*, он отвечал, что он «не вернется в Германию, чтобы творить, находясь в золотой клетке»⁶⁶. Позже, в 1936 году, в самое тяжелое время, когда его творчество подверглось жесткой критике, давние семейные проблемы стали неразрешимыми, а вокруг вся московская жизнь будто бы замерла в ожидании «Большого террора», его дочь Мария Луиза и ее муж писатель Густав Реглер предложили Фогелеру переехать в Мексику.

И вновь художник не покинул СССР, но уже совсем по иной причине: «Тогда вся моя жизнь была каким-то нонсенсом. Если я сейчас дезертирую, я не смогу больше жить»⁶⁷. В связи с этим Розелиус писал: «Он полагает, что теперь не осталось больше ничего, кроме как продолжать идти по избранному пути»⁶⁸.

Нашел ли художник счастье на своей новой родине, с которой связал два десятилетия своей жизни? Однозначного ответа нет. Очевидно, что именно поездки в Советский Союз, а затем и жизнь здесь, дали мощный импульс его творчеству, пусть оно и несколько потеряло свое "*revolutionäre Atem*" в последние годы. И именно эти последние годы принесли художнику столько боли и разочарований: в себе, в окружающем его мире, в собственном искусстве. Оглядывался ли он назад, вспоминая те времена, когда он жил в Баркенхоффе, работал в просторной мастерской, когда был гораздо более состоятельным человеком, когда его имя пользовалось широкой известностью не только в Германии, но и за ее пределами? — Нет, Фогелер твердо шел своим путем, все особенности которого определила яркая личность художника, его воззрения, его характер. Сейчас, когда размышляешь о сложной и удивительно интересной жизни мастера, видишь, насколько четко вычерчен этот путь через времена и страны, насколько ясное отражение нашел он в его искусстве. Прозванный «Сказочным принцем» в начале своего пути, Генрих Фогелер подошел к его концу «Последним рыцарем»⁶⁹.

Примечания

¹ *Vogeler H. Werden. Berlin, Rütten & Loening, 1989. — S. 384.*

² *Ibid. S. 383.*

³ Подробное исследование комплексных картин Фогелера выполнила Кристина Хофмайстер. См.: *Hoffmeister Ch. Heinrich Vogeler. Die Komplexbilder. — Lilienthal, 1980.*

⁴ *Vogeler H. Werden. Op. Cit. S. 475.*

⁵ *Ibid. S. 387.*

⁶ *Ibid. S. 328–330.*

⁷ *Erlay D. Von Gold zu Rot. Heinrich Vogelers Weg in eine andere Welt. — Bremen, Donat Verlag 2004. — S. 483.*

⁸ 2 работы, которые по содержанию и форме принадлежат циклу комплексных картин, несколько отличаются от этого единого формата — но только по высоте. Это «Гамбургский портовый рабочий» (119 × 90) und «Немецкий рабочий-стахановец в санатории в Сочи» (104 × 90). По композиции и по замыслу они весьма близки, и в проекте такого зала, о котором говорит С. Мархлевска, могли бы выступать как парные, в то время как остальные комплексные картины составили бы обширную галерею образов жизни в СССР и работы советских людей. Еще 2 комплексные картины — самые ранние из созданных Фогелером — имеют похожие размеры: «Красная метрополия» (100 × 92) и «Рождение нового человека» (120 × 98).

⁹ *Vogeler H. Werden. Op. Cit. S. 387.*

¹⁰ *Ibid. S. 403.*

¹¹ *Kollwitz K. Die Tagebücher. — Berlin, 1989. — S. 583.*

¹² *Vogeler H. Werden. Op. Cit. S. 403.*

¹³ *Ibid. S. 408.*

¹⁴ *Vogeler H. Reise durch Russland. Die Geburt des Neuen Menschen. — Dresden, 1925.*

¹⁵ *Vogeler H. Werden. Op. Cit. S. 423.*

¹⁶ *Ibid. S. 429.*

¹⁷ В 1933 году В. Хемер вернулся в Германию.

- ¹⁸ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 431.
- ¹⁹ *Ibid.* S. 430.
- ²⁰ Бионтизация — стимулирование семян растений для повышения их качеств (накопления и обмена веществ, энергии прорастания и дальнейшего роста и развития растений), при котором они подвергаются воздействию токов высокой частоты, света, температуры, или химической обработке. *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 432.
- ²¹ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 432.
- ²² *Ibid.* S. 453.
- ²³ *Ibid.* S. 457.
- ²⁴ *Дурус А.* Немецкий революционный художник Генрих Фогелер // Искусство. — 2. — 1936. — С. 170.
- ²⁵ *Durus A. H.* Vogeler — Zu seinem 65. Geburtstag // Deutsche Zeitung. — Moskau, 12.12.1938.
- ²⁶ *Hohmann W.* Heinrich Vogeler in der Sowjetunion 1931–1942. Daten, Fakten, Dokumente. — Fischerhude, 1987.
- ²⁷ Спустя 8 лет по мотивам своей поездки в Узбекистан Фогелер создал картину «Лунная ночь в узбекской степи».
- ²⁸ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 435.
- ²⁹ *Ibid.* S. 436.
- ³⁰ *Дурус А.* Указ. соч. С. 166–169.
- ³¹ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 533.
- ³² *Durus A. H.* Vogeler, ein deutscher revolutionärer Künstler. Ausst. Moskau, Zentralpark f. Kultur u. Erholung. In: Deutsche Zentralzeitung Moskau, v. 26.8.1935.
- ³³ *Дурус А.* Указ. соч. С. 169.
- ³⁴ Там же. С. 169.
- ³⁵ *Noltenius R.* Heinrich Vogeler 1872–1942. Die Gemälde — ein Werkkatalog. Weimar, 2000. — S. 81.
- ³⁶ *Ibid.* S. 82.
- ³⁷ *Erlay D.* Op. Cit. S. 459.
- ³⁸ *Vogeler H.* Erfahrungen eines Malers. Zum Expressionismus-Diskussion. In: Das Wort, 3 Jg., Heft 6, Moskau 1938. — S. 91.
- ³⁹ И. Беренд-Гроа написала о куклах, созданных Г. Фогелером для немецкого коллективистского театра в Одессе статью "Deutsche Märchen werden lebendig. Die Puppen Heinrich Vogelers" (Deutsches Volksecho, 2 (1938), Nr. 39 vom 24.9.1938).
- ⁴⁰ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 449.
- ⁴¹ *Fogarasi I.* Heinrich Vogeler Schaffen für das Puppentheater // Heinrich Vogeler. Werke seiner letzten Jahre. Deutsche Akademie der Künste. Berlin, 1954. — S. 26.
- ⁴² *Ibid.* S. 27.
- ⁴³ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 538.
- ⁴⁴ *Ibid.* S. 454.
- ⁴⁵ *Noltenius R.* Op. Cit. S. 88.
- ⁴⁶ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 456.
- ⁴⁷ *Ibid.* S. 456.
- ⁴⁸ *Ibid.* S. 458–459.
- ⁴⁹ *Ibid.* S. 459.
- ⁵⁰ Moskauer Künstlerverband (Hg.). Heinrich Vogeler. Katalog der Ausstellung zum 50. Arbeitsjubiläum. — Moskau, 1941.
- ⁵¹ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 430.
- ⁵² Ausstellung Heinrich Vogeler // Moskauer Rundschau. — 4 (1932), Nr. 13.
- ⁵³ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 473.
- ⁵⁴ Цит. по: *Hohmann W.* Heinrich Vogeler in der Sowjetunion 1931–1942. Daten. Fakten. Dokumente. — Fischerhude, Galerie-Verlag, 1987. — S. 22–23.
- ⁵⁵ *Erlay D.* Op. Cit. S. 470.
- ⁵⁶ *Willmann H.* Heinrich Vogeler Ausstellung in Moskau // Internationale Literatur, 11 (1941). — S. 108.

- ⁵⁷ *Фогелер Г.* Франс Мазерель. — Москва, Ленинград, 1937.
- ⁵⁸ *Vogeler H.* Paula Modersohn-Becker. Zum Gedächtnis einer Frühverstorbenen // *Das Wort*, 3 (1938), Heft 11. — S. 115–128.
- ⁵⁹ *Vogeler H.* Die Gotik // *Internationale Literatur*, 6 (1936), Heft 7. — S. 129–145.
- ⁶⁰ *Vogeler H.* Werden. Op.Cit. S. 466.
- ⁶¹ *Ibid.* S. 467.
- ⁶² *Ibid.* S. 502.
- ⁶³ *Ibid.* S. 366.
- ⁶⁴ *Ibid.* S. 470.
- ⁶⁵ *Hohmann W.* Op. Cit. S. 152.
- ⁶⁶ *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 322.
- ⁶⁷ *Erlay D.* Op. Cit. S. 481.
- ⁶⁸ *Ibid.* S. 475.
- ⁶⁹ «Мы называли его "последним рыцарем"», — вспоминал художник Александр Лабас, написавший в 1940 году портрет Г. Фогелера. — Цит. по: *Vogeler H.* Werden. Op. Cit. S. 503.





IV

Ирина Г. Микайлова

УТРАЧЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ БЫВШЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ЭРМИТАЖА: ИХ ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ОПИСАНИЕ И ИСТОРИЯ ПРОДАЖ В ЗАРУБЕЖНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ

1. История продаж Советским правительством шедевров из собрания Государственного Эрмитажа в Ленинграде

В конце 1920-х годов Советская Россия осаждалась роем торговцев произведениями искусства подобно мухам, слетевшимся на сахар. Тем не менее, до 1928 года богатейшая в Европе сокровищница российских императоров, Эрмитаж, оставалась неприкосновенной. В самом деле, в тот тяжелый для России момент Советы были крайне озабочены дефицитом иностранной валюты для покрытия краткосрочных правительственных займов. Поэтому они решили начать экспорт российской нефти на мировой рынок. Однако в этой весьма сложной ситуации Советы нуждались в рекомендациях независимого эксперта, которым оказался 59-летний нефтяной магнат и филантроп Калюст Саркис Гульбенкян (1869–1955)¹. Предприятие оказалось настолько удачным, что в благодарность за столь ценный аудит советское правительство предложило К. С. Гульбенкяну, страстному коллекционеру произведений искусства, купить несколько работ из Эрмитажного собрания, которые он сочтет интересными для себя. Понимая, что продажа ценнейших работ из Эрмитажного собрания значительно пополнит скудные резервы советского Государственного банка в твердой валюте, К. С. Гульбенкян с воодушевлением принял предложение². Советы, подобно средневековым алхимикам обрадованные внезапно подвернувшейся возможности обратить шедевры богатейшей сокровищницы в золото, тем не менее, осознавали, что торговля произведениями искусства столь же сложна, как и экспорт нефти. Поэтому было решено обратиться к независимым экспертам. Выбор Советов пал на Фрэнсиса Маттхизена, молодого, но весьма перспективного германского историка искусств из Берлина (впоследствии владельца Галереи Маттхизен в Берлине), только начинавшего свою карьеру на этом поприще. Так в мае 1929 года, в обстановке совершенной секретности, Ф. Маттхизен прибыл в Ленинград с целью идентификации ценнейших произведений искусства из государственных собраний, достойных быть включенными в «Прейскурант 100 шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах».

Период интенсивных переговоров между К. С. Гульбенкяном и представителями «Антиквариата» о продаже шедевров из собрания бывшего Императорско-

го Эрмитажа начался в январе 1929 года и предполагал 3 этапа: 1) в январе-апреле 1929 года (начало американской депрессии); 2) в мае 1929 – феврале 1930 года; 3) в мае–сентябре 1930 года. Переговоры велись в отеле «Европа» в Ленинграде, а произведения искусства, подлежащие продаже и обозначенные в контракте, доставлялись в Париж через Берлинскую таможенную, с соответствующим переводом означенной в контракте суммы в фунтах стерлингов на счет Советского представительства «Антиквариат» во Франции. Непосредственно перед заключением сделки произведения искусства подвергались идентификации подлинности экспертами К. С. Гульбенкяна. После доставки купленных объектов в Берлин и оформления надлежащих таможенных документов они отправлялись в Париж^{3,4}.

В соответствии с условиями контракта, весь риск доставки купленных объектов из Ленинграда в Париж через Берлин возлагался на покупателя, причем, в документе, приложенном к контракту, особо оговаривалось, что Советское правительство и «Антиквариат» принимают на себя ответственность за доставку проданных объектов только до советско-германской границы и, в случае, если купленные объекты при пересечении германской или французской границ подвергнутся конфискации правительствами иностранных государств, ни Советское правительство, ни «Антиквариат» не несут никакой ответственности за правомочность их действий на их собственной территории, в связи с чем покупатель не вправе предъявлять претензии к продающей стороне.

Очевидно, что Советское правительство не исключало возможность того, что сделка может быть оспорена оставшимися в живых законными наследниками низложенной в России царской семьи, находящимися в эмиграции. Также предполагалась и возможность наложения ареста правительствами иностранных держав на передаваемые в собственность покупателю объекты, юридически не принадлежащие Советскому правительству.

Первый контракт с «Антиквариатом» был заключен на 24 золотых и серебряных изделия французских мастеров Шарля Спира, Антуана Буйе, Франсуа-Тома Жермена, Жака-Николя Ротгера, Робера-Жозефа Августа, Жана-Батиста-Клода Одио и Жана-Николя Буланже; на пару этюдов маслом Робера Юбера с изображением сцен разбивки садов в Версале «Зеленый ковер» и «Роща Купален Аполлона»; картину «Благовещение» с атрибуцией Хьюго ван дер Гус; «Портрет Вильгельма II Нассау» с атрибуцией Антуану ван Дэйк; и письменный стол эпохи Людовика XVI, украшенный маркетри и бронзой, работы Жана-Анри Ризенера (1735–1806) на сумму 54 тысячи фунтов стерлингов.

Второй контракт с «Антиквариатом» был заключен на покупку 15 серебряных изделий французских мастеров Франсуа-Тома Жермена, Поля Шарвеля и Луи-Жозефа Ленендрика на сумму 100 тысяч фунтов стерлингов, а также «Портрета Хелены Фурман» с атрибуцией Петеру Паулю Рубенсу на сумму 55 тысяч фунтов стерлингов⁵.

Хотя сделки заключались в обстановке совершенной секретности с целью избежания огласки, слухи о продаже шедевров из собрания бывшего Императорского Эрмитажа и других императорских дворцов активно обсуждались в мировой прессе на предмет правомочности подобных действий Советского правительства⁶. В частности, в статье, опубликованной Р. Татлоком в *"Daily*

Telegraph" 11 ноября 1931 года, сообщалось из достоверных источников, что всемирно известный американский миллионер Э. В. Меллон приобрел шедевры из собрания бывшего Императорского Эрмитажа на сумму 1600000 долларов⁷. Р. Татлок также упоминал о продаже Советским Торгпредством в Лондоне 30 картин из Эрмитажного собрания, средства с продажи которых были использованы на покупку машин у известного Лондонского концерна. Кроме того, Р. Татлок сообщал, что в письме, полученном им в 1924 году от Ф. И. Рабиновича, председателя торговой делегации Советского правительства в Великобритании, утверждалось: «Что же касается статей, которыми изобилует британская пресса по поводу продаж шедевров из российских музеев и, особенно, из Государственного Эрмитажа в Ленинграде, мы уполномочены заявить, что в полученном нами письме С. Тройницкого, директора Эрмитажа, датированном 11 октября 1924 года, подтверждается абсолютная безосновательность подобных слухов. Руководители Эрмитажа и других музеев свидетельствуют об отсутствии каких бы то ни было намерений распродавать с молотка произведения искусства из своих собраний». В ответ Р. Татлок ехидно заметил, что в период с 1924 по 1931 год намерения Советского правительства, очевидно, подверглись значительным метаморфозам⁸.

В своем письме от 28 мая 1930 года, адресованном руководству Ленинградского «Антиквариата», К. С. Гульбенкян подтверждал покупку мраморной статуи Жана-Антуана Гудона «Диана» за 120 тысяч фунтов стерлингов и 5 картин: «Портрет Молодого Человека» и «Паллада» Рембрандта, «Меццетин» Антуана Ватто, «Купальщицы» Николя Ланкре и «Урок музыки» Герарда Тер Борха за 140 тысяч фунтов стерлингов. Оставив себе «Диану» Ж. -А. Гудона и «Палладу» Рембранта, К. С. Гульбенкян перепродал остальные Георгу Вильденштейну за 100250 фунтов стерлингов⁹.

В своих письмах руководству Советского Торгпредства в Лондоне от 16 сентября и 4 октября 1930 года К. С. Гульбенкян подтверждал покупку «Портрета Старика» Рембрандта за 30 тысяч фунтов стерлингов, оплаченных чеком Лондонского Банка по факту доставки картины в Берлин¹⁰.

В декабре 1930 года Ф. Маттхизен неожиданно получил приглашение К. С. Гульбенкяна с просьбой о встрече в Париже. И поскольку Ф. Маттхизен никогда не слышал об этом коллекционере, ему пришлось навести о нем некоторые справки. Когда Ф. Маттхизен прибыл в Париж, встреча состоялась в особняке К. С. Гульбенкяна на Авеню Йена. Коллекционер имел намерение узнать все подробности о посещении Ф. Маттхизеном Советской России. Но, к немалому удивлению К. С. Гульбенкяна, его гость (предупрежденный об особой секретности своей миссии в Советской России) отрицал даже факт самого пребывания в Ленинграде. Тогда К. С. Гульбенкян, в гневе обвинив его в скрытности, неискренности и своекорыстных интересах, показал гостю свою коллекцию, которую в то время мало кто мог видеть. Ошеломленный Маттхизен обнаружил в коллекции К. С. Гульбенкяна работы из Эрмитажного собрания, включенные в составленный им в июне 1929 года. Оценочный прейскурант 100 шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах. Заподозрив, что его пребывание в Советской России было каким-то образом раскрыто, Ф. Маттхизен осторожно намекнул владельцу коллекции, что приобретенные им работы были бесценны и входили в пе-

речень 100 шедевров под грифом «безусловно ценных, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах». После длительной, напряженной дискуссии Ф. Маттхизену было предложено стать торговым представителем К. С. Гульбенкяна на советском рынке произведений искусства. Однако страх Ф. Маттхизена перед Советами оказался настолько велик, что превзошел все преимущества от столь выгодного предложения. Отказ Ф. Маттхизена глубоко оскорбил К. С. Гульбенкяна и, в гневе, он поклялся себе никогда более не возвращаться в этой теме, что означало уход с российского рынка, — весьма опрометчивое решение, о котором он впоследствии горько сожалел.

Визит к К. С. Гульбенкяну имел некоторые позитивные последствия для Ф. Маттхизена, который осознал, наконец, что благосклонная Фортуна явила ему сокровища Государственного Эрмитажа, подобно Золотым яблокам Гесперид, охраняемым драконом Ладонем. В самом деле, вскоре после его визита в Париж, Советы предложили Ф. Маттхизену взаимовыгодное сотрудничество в качестве их торгового агента на европейском рынке произведений искусств. И поскольку Маттхизен не имел достаточного опыта в подобных делах, он был вынужден обратиться за содействием к Лондонским *Colnaghi's*, занимавшимся торговлей произведениями искусства на мировом рынке и согласившимся оказать поддержку в поиске необходимых средств для приобретения шедевров из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград). Так *Colnaghi's* вывели Маттхизена на контакт с *The Knoedler partners*, которые незамедлительно привлекли своего американского клиента, всемирно известного коллекционера Эндрю Вильяма Меллона (1855–1937), в то время секретаря Казначейства в Вашингтоне. *The Knoedler partners* (в лице Кармана Мессмора) обратились к нему с предложением ссудить им требуемую сумму в обмен на предоставляемую возможность приобретения любой из купленных ими из собрания Государственного Эрмитажа работ и 25 % комиссионных с остальных продаж. Э. В. Меллон согласился, и К. Мессмор просил его лично консультировать *The Knoedler* в процессе отбора произведений для покупки.

В течение 2-х лет Э. В. Меллон приобрел все предложенные ему фирмой *The Knoedler* картины, которые оценивались в 50 % их номинальной стоимости, — 21 работу на сумму 7600000 долларов. В числе работ, приобретенных Э. В. Меллоном и вошедших в перечень 100 шедевров из собрания Государственного Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах, были «Св. Георгий» и «Мадонна Альба» Рафаэля, «Поклонение Волхвов» Боттичелли, «Распятие со Святыми», атрибутированное Хьюго ван дер Гус, «Венера перед Зеркалом» Тициана, «Нахождение Моисея» Веронезе, «Благовещение» Яна ван Эйк, этюд маслом к «Портрету Иннокентия X» Веласкеса, «Портрет Изабеллы Брант» Рубенса, «Иосиф, оклеветанный женой Потифара» Рембрандта, реплика «Портрета Вильгельма Нассау» с атрибуцией Антуану ван Дэйк, «Карточный Домик» Шардена¹¹.

И хотя в период американской депрессии 7 миллионов долларов были весьма внушительной суммой, на аукционе *Christie's* 15 мая 1990 года «Портрет Доктора Гаше» Винсента ван Гог (х., м., 66 × 57 см, 1890 г.) был продан за 50 миллионов долларов (лот 21), а «Автопортрет» Винсента ван Гог (х., м., 46 × 39 см, 1888 г.) — за 30 миллионов долларов (лот 32).

Как известно, именно Э. В. Меллону принадлежала благородная идея основания в Вашингтоне первой Национальной Галереи Искусств, для которой по его инициативе было построено великолепное здание и которой коллекционер завещал свою знаменитую коллекцию. К сожалению, Э. В. Меллон не дожил до открытия Галереи в 1941 году, покинув бренный мир за 4 года до этого знаменательного события. По словам Луи МакНика, Э. В. Меллон вошел во всемирную историю искусств «Волшебником, открывшим человечеству сотни окон на динамичный, но неизменный мир, эту Мечту, освобожденную от Тени Сомнений...»¹².

2. Шедевры Эрмитажного собрания, приобретенные Калюстом Саркисом Гульбенкяном, их происхождение и описание

— Дирик Боутс (ок. 1420–1475); «Благовещение» (ок. 1455–1460 гг.); дерево, темпера, масло; 0,27 × 0,34 м; перенесено на холст в 1889 г.)

В Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года работа включена под названием "L'Annunciation" и атрибуцией авторства Рогиру ван дер Вейден Старшему (кат. № 446)¹³; в Каталог 1870 года — под тем же названием с атрибуцией ученику его школы, возможно, сыну, Петеру ван дер Вейден (кат. № 446)¹⁴; в Каталоги 1901 и 1910 годов — под тем же названием, но с атрибуцией авторства *Hugo van der Goes* ((?)–1482, *Provenance inconnue*, cat. № 446)^{15,16}.

Сцена представлена в интерьерах, современных художнику. Коленопреклоненный архангел Гавриил (слева), облаченный в белый хитон, с радужными крыльями и жезлом, передает весть от Бога Деве Марии (справа), облаченной в голубое платье и мантию того же цвета. Дева Мария, на коленях перед аналоем, благоговейно внемлет Слову Бога. Святой Дух, в виде белой голубки, влетающей через открытое окно в ореоле света, нисходит на Деву Марию, застывшую в молитвенной позе, с правой рукой, покоящейся на груди, и левой, лежащей на раскрытом молитвеннике, расположенном перед Ней на аналое. Под окном стоит скамья, покрытая красной тканью, с двумя красными подушками. Над аналоем в стене виден открытый шкаф, в котором стоят 2 книги и манускрипт. На противоположной стороне, за Архангелом, открыта дверь, ведущая на террасу дома. Через дверь и окно мы видим живописный пейзаж.

Людвиг Бальдасс приписывал авторство последователю Дирика Боутса¹⁷, однако в 1833 году подтвердилась версия Макса Фридендера, считавшего «Благовещение» работой самого Дирика Боутса¹⁸. Л. Бальдасс основывался на стилистическом сходстве «Благовещения» с 3-мя «Мадоннами»¹⁹, акцентируя внимание на «Мадонне с Младенцем» Дирика Боутса из собрания Национальной Галереи в Лондоне²⁰. М. Фридендер также отмечал аналогичные признаки в трактовке интерьеров «Благовещения» и «Мужского Портрета», подписанного и датированного Дириком Боутсом 1462 годов, из того же собрания²¹. В частности, в обеих работах изображение деревянных дверной и оконных рам обнаруживает очевидную ржавчину от железных гвоздей, что, собственно, и позволило М. Фридендеру настаивать на авторстве Дирика Боутса.

Происхождение: доподлинно неизвестно, откуда картина поступила в Картинную Галерею Императорского Эрмитажа. В апреле 1929 года работа была продана из собрания Императорского Эрмитажа (Ленинград) К. С. Гульбенкяну²².

Выставлялась в Национальной Галерее в Лондоне в 1936–1950 годах (за исключением периода Второй Мировой войны) (кат. № 2)²³. С 1956 года находится в Музее К. С. Гульбенкяна в Париже (*l'Hôtel d'Iena*)²⁴.

— Рембрандт ван Рейн (1606–1669); «Сидящий Старик» (датирована 1863 г.; х., м.; 1,28 × 1,12 м).

Работа включена в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года под названием "*Portrait d'un Juif d'Amsterdam*" (кат. № 820)²⁵; в Каталог 1870 года — "*Le Rabbin Manasseh ben Israel*" (кат. № 820)²⁶; в Каталоги 1895, 1901, 1910 годов — "*Portrait d'homme*" (кат. № 820)^{27,28,29}.

На портрете изображен мужчина 60 лет с белоснежной бородой, сидящий в кресле, в три четверти оборота влево. Обе его руки лежат на посохе, который он держит между колен. Он облачен в длинное красное одеяние и широкую коричневую мантию, дублированную мехом и удерживаемую на груди тесьмой из золотых нитей. Голова старика покрыта повязкой в черную и красную полосу с вертикально закрепленным пером. С одной стороны, повязка проходит над левым ухом, а ее конец опускается на правое плечо. Фигура по пояс. Свет падает слева. Фон темный. В глубине просматривается угол стены в виде пилястра. Оригинальные размеры картины были изменены, ввиду редукции холста с левой стороны, где стояла подпись. Подпись была отрезана, но дата сохранилась: "*f.1645*".

Эмиль Дютюи, Вильгельм Боде и Вильгельм Валентинер считали этот портрет одной из лучших работ Рембрандта, исповедующего человеческие души и способного вскрывать глубинные пласты человеческой природы, художника-новатора, сумевшего проложить новые пути в искусстве европейского портрета^{30,31,32}. Историки искусств были единодушны относительно идентификации модели в работе, известной как «Портрет Раввина Манассии Бен Израэль» и «Портрет Еврея из Амстердама»: ею служил близкий друг художника, Манассия Бен Израэль^{33,34,35}. Основанием для их предположений было бросающееся в глаза физиогномическое сходство с Раввином Манассией, изображенным на гравюре 1636 года³⁶, и Раввином в работе Рембрандта "*A Rabbi*"³⁷. Оба портрета поражают четко улавливаемыми чертами в лице старого еврея, обрамленном короткой седой бородой, тревогой и беспокойством, которые читаются в его пронизательных глазах и столь же очевидны в великолепно выписанных, нервных руках, как в зеркале являющих состояние раввина³⁸. Портрет был гравирован в 1870–1871 годах Н. Мосоловым для издания "*Les Rembrandts de l'Ermitage*" (1872 г.) и Б. Матэ в 1890 году. Старые копии работы имеются в галереях Касселя, Шлесхайма и Лихтенштайна, в Музее Филадельфии^{39,40}. Одна из них была продана на Лондонском аукционе Вильбрахама 18 июля 1930 года (лот 28).

Происхождение: Коллекция Луи-Антуана Кроза, барона де Тьер (Париж). В 1772 году работа была куплена с остатком этой коллекции для Екатерины II. В октябре 1930 года продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) К. С. Гульбенкяну (как вошедшая в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах)⁴¹. Выставлялась в Национальной Галерее в Лондоне в 1936–1950 годах (за исключением периода Второй мировой войны)⁴². С 1956 года находится в Музее К. С. Гульбенкяна в Париже (*l'Hôtel d'Iena*) (кат. № 33)⁴³.

— Рембрандт ван Рейн; «Паллада» (после 1655 г.; х., м.; 1,18 × 0,91 м).

Джон Смит обращал внимание на то, что в Галерее графа Бодуэна картина была известна как "*Alexandre le Grand de Macédone*" (№ 309)⁴⁴. Работа включена в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года под названием "*Étude d'un jeune Guerrier*"⁴⁵; 1838 года — "*Pallas*" (№ 13)⁴⁶; 1870 года — "*Portrait d'un jeune Guerrier*" (кат. № 809)⁴⁷; 1895, 1901, 1910 годов — "*Pallas*" (кат. № 809)^{48,49,50}.

Богиня Мудрости и Войны представлена в виде молодой прекрасной женщины (до пояса). В шлеме, увенчанном соевой из того же металла, украшенном красными перьями, и доспехах; с красной перевязью через левое плечо. Волосы Богини ниспадают из-под шлема на плечи длинными локонами. Обращенная влево, почти в профиль, Афина держит правой рукой в латной перчатке копье, а в левой — большой щит, украшенный головой Медузы. Фигура освещена почти полностью, свет со стороны зрителя. Фон темный.

Абрахам Бредиус идентифицировал модель с сыном Рембрандта, Титусом, ввиду очевидного физиогномического сходства⁵¹. В самом деле, в то время Титусу было около 15 лет, возраст, в котором мы наблюдаем его во многочисленных портретах Рембрандта, в частности, в портретах Титуса, написанных соответственно в 1656 году (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), ок. 1656 года (Музей Истории Искусств, Вена), ок. 1657 года (Коллекция Уолласа, Лондон), в 1660 году (продана из собрания Государственного Эрмитажа К. С. Гульбенкяну⁵²), демонстрирующих поразительное физиогномическое сходство с «Афиной». Действительно, женственное лицо Титуса и его длинные локоны были будто созданы служить моделью для Афины, целомудренной божественной девы, сочетающей свою воинственную доблесть с покровительством искусствам и обучению. Рембрандт сумел подобрать богатейшие переливающиеся, мерцающие цвета палитры, чтобы во всем блеске представить славу любимой дочери Зевса.

Картина было гравирована Н. Мосоловым для издания "*Les Rembrandts de l'Ermitage*" (1872 г.) и Дж. Хайдом как "*Achille*" для коллекции Джошуа Рейнольдса.

Происхождение: приобретена, возможно, на Амстердамском Аукционе 5 июня 1765 года (лот 48) для графа Бодуэна. В 1781 году куплена с остатком коллекции графа Бодуэна для картинной галереи Екатерины II в Малом Эрмитаже, построенном в 1775 году. В октябре 1930 года работа была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) К. С. Гульбенкяну (как вошедшая в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). Выставлялась в Национальной Галерее в Лондоне в 1936–1950 годах (за исключением периода Второй мировой войны) (кат. № 24)^{53,54}. С 1956 года находится в Музее К. С. Гульбенкяна в Париже (*l'Hôtel d'Iena*) (кат. № 34)⁵⁵.

— Рембрандт ван Рейн; «Портрет Молодого Человека» (ок. 1660 г.; х., м.; 0,72 × 0,56 м).

Работа включена в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863, 1870, 1895, 1901, 1910 годов. под названием "*Portrait d'un jeune homme*" (кат. № 825)^{56,57,58,59,60}.

На портрете изображен молодой человек 20 лет, без бороды и усов, с длинными вьющимися белокуро-рыжеватыми волосами, с грациозными очертаниями, до пояса, в три четверти оборота влево, смотрящий на зрителя. Его одеяние светло-коричневого цвета, с большими пуговицами, отливающими золотом. На его голове плоская шапочка, отделанная по краю серебряной цепью. Свет падает справа. Фон темно-коричневый.

В Галерее графа Бодуэна работа известна как «Портрет Рембрандта в молодости». Вильхельм Боде утверждал, что на портрете изображен сын Рембрандта, Титус (1641–1668), и датировал работу 1660 годом, когда Титусу исполнилось 19 лет⁶¹. В. Боде основывался на физиогномическом сходстве модели с работами Рембрандта "*Le jeune Chanteur*" («Юный Певец») (Музей Истории Искусств, Вена), "*Portrait de jeune homme*" (Коллекция Уолласа), «Иосиф и жена Потифара» (собрание бывшего Императорского Эрмитажа (кат. № 794); Берлинская Картинная Галерея). Гравирована Н. Мосоловым для издания "*Les Rembrandts de l'Ermitage*" (1872 г.).

Происхождение: приобретена, очевидно, на Амстердамском Аукционе 5 июня 1765 года (лот 50) для графа Бодуэна. В 1781 году куплена с остатком коллекции графа Бодуэна для картинной галереи Екатерины II в Малом Эрмитаже. В октябре 1930 года была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) (как вошедшая в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах) К. С. Гульбенкяну, у которого в том же году куплена Георгом Вильденштейном. Местонахождение неизвестно.

— Петер Пауль Рубенс (1577–1640); «Портрет Хелены Фурман» (между 1630 и 1635 годом; дерево, м.; 1,86 × 0,86 м).

Работа включена в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1838 года под названием "*Hélène Fourmant, seconde femme de Rubens*" с атрибуцией авторства Антуану ван Дэйк⁶², в Каталоги 1863, 1870, 1895, 1901, 1910 годов — под тем же названием, но с атрибуцией Петеру Паулю Рубенсу (кат. № 576)^{63,64,65,66,67}.

На портрете изображена Хелена Фурман, дочь негоцианта Даниэля Фурмана и Клэр Стаппорт, племянницы Изабеллы Брант, первой жены Рубенса. Хелена вышла замуж за Рубенса в возрасте 16 лет, 6 декабря 1630 года, через 4 года после смерти его первой жены. Рубенс страстно любил Хелену и написал много ее портретов. Она родила ему 5 детей и, оставшись вдовой в 1640 году, вышла замуж во второй раз за Жана-Батиста ван Брокхувен, барона де Бергейк, чрезвычайного посла Филиппа IV Испанского в Лондоне.

Рубенс изобразил Хелену во весь рост, на фоне пейзажа, с легким поворотом влево. На ней черная шляпа с широкими полями, украшенная фиолетовой лентой, и платье из черного шелка, кружевные рукава которого украшены фиолетовыми лентами, с глубоким декольте и опущенным кружевным воротником; корсаж платья украшен драгоценной брошью и длинной золотой цепью с драгоценными камнями. В правой руке Хелена держит страусиное перо, служащее ей веером.

Джордж Вааген считал этот портрет Рубенса одной из его лучших работ последнего периода творческой активности. Он предпочитал «Портрет Хелены

Фурман» даже превосходной работе Рубенса *"Le Chapeau de Paille"* (Национальная Галерея, Лондон), ввиду непревзойденной по эlegantности и блеску манеры исполнения⁶⁸.

Традиционная идентификация модели в качестве Хелены Фурман оспаривалась Гюставом Глюком в его монографии «Рубенс, ван Дэйк и их круг», опубликованной в 1933 году⁶⁹. Г. Глюк предположил, что Рубенс изобразил сестру Хелены, Сюзанну Фурман. Однако датировка портретов Хелены и Сюзанны (ок. 1635 г.) со всей очевидностью исключает Сюзанну, которой в 1635 году исполнилось 36 лет, свидетельствуя в пользу Хелены, которой тогда был 21 год. Кроме того, Хелена известна нам и как модель религиозных и мифологических сюжетов Рубенса. В подтверждение можно апеллировать к подготовительным этюдам маслом из собрания Музея Альбертины в Вене (27, №. 8255) или эскизу маслом на дереве «Бюст Хелены Фурман»⁷⁰. Г. Глюк относил «Портрет» к шедеврам зрелого периода активности Рубенса, считая его апогеем творческого пути художника⁷¹.

Портрет гравирован Дж. МакАрделлом, Т. Чемберсом, Ж. -Б. Мишелем, Льюисом Сэйлиэром в 1783 году и Н. Мосоловым в 1891.

Портреты Хелены Фурман Рубенса имеются в Галерее Виндзор, Дрездена, Вены, в Лувре, Мюнхенской Пинакотеке и Музеях Гааги и Амстердама.

Происхождение: Коллекция сэра Роберта Уолпола, графа Орфорд (*Houghton Hall Gallery*) (до 1734 года с атрибуцией Антуану ван Дэйк). В 1779 году «Портрет» куплен с остатком этой коллекции для картинной галереи Екатерины II в Малом Эрмитаже. В марте 1930 году «Портрет» был продан из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) К. С. Гульбенкяну (как вошедший в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах)⁷². Выставлялся в Национальной Галерее в Лондоне в 1936–1950 годах (за исключением периода Второй мировой войны) (кат. № 28)⁷³. С 1956 года находится в Музее К. С. Гульбенкяна в Париже (*l'Hôtel d'Iena*) (кат. № 40)⁷⁴.

— Герард Тер Борх (1617–1681): «Урок музыки» (1675 г.; х., м.; 0,86 × 0,70 м).

Работа включена в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года под названием *"Les Musiciens"* («Музыканты») (кат. № 874)⁷⁵; в Каталог 1870 года — *"Un Concert"* («Концерт») (кат. № 874)⁷⁶; в Каталоги 1895, 1901, 1910 годов — *"Un Leçon de musique"* («Урок музыки») (кат. № 874)^{77,78,79}.

Молодая белокурая дама в платье голубого шелка, отороченного по подолу кружевом, в жакете, отороченном лебединым пухом, сидит за столиком, покрытом темно-красным ковром; она держит на коленях гитару и правой рукой переворачивает лист нотной тетради, лежащей перед ней на столе, где расположены другая нотная тетрадь и хрустальный бокал на хрустальном блюде. Слева, за тем же столом, лицом к даме, сидит молодой кавалер в коричневом камзоле, украшенном бордюром и серебряными пуговицами, в серых чулках и черных туфлях, играющий на мандолине. С другой стороны стола стоит другой молодой кавалер в широкополой шляпе из черного фетра, одетый в черный камзол и короткую коричневую накидку. Опираясь о высокую спинку стула, он многозначительно смотрит на мандолиниста. В глубине комнаты на серых сте-

нах висят 2 картины, у стены виден стул. Дверь в комнату полуоткрыта. Слева находится камин, над которым висит еще одна картина в раме.

Работа гравирована Д. Й. Слютером, Й. В. Кайзером и В. Штелинком. Реплика работы находится в галерее *Six van Hillengom* в Амстердаме.

Происхождение: Кабинет графа де Шуазель. Коллекция принца Конти. Приобретена при продаже коллекции принца Конти в Париже в 1777 году торговцем Р. Лангрие за 4500 ливров для картинной галереи Екатерины II в Малом Эрмитаже. В октябре 1930 году продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) К. С. Гульбенкяну (как вошедшая в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). В том же году куплена у К. С. Гульбенкяна Георгом Вильденштейном. Местонахождение неизвестно.

— Адриан Ханнеман (1601–1671): «Принц Генри, Герцог Глочестер (1639–1660 гг.), сын Чарлза I» (ок. 1653 г.; х., м.; 0,84 × 1,05 м)⁸⁰.

Работа включена в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1895, 1901 годов под названием "*Guillaume II de Nassau*" («Вильгельм II Нассау») (ок. 1640 г.; х., м.; 1,05 × 0,84 м; кат. № 611) с атрибуцией Антуану ван Дэйк^{81,82}; в Каталог 1910 года — под тем же названием, но с другой атрибуцией — Адриану Ханнеману (1601–1671) (кат. № 611)⁸³.

На портрете изображен юный 14-летний принц (стоя, в три четверти оборота влево), правой рукой опирающийся на трость. Его длинные темные вьющиеся волосы, разделенные на пробор, ниспадают на плечи. В левой руке он держит стек. На нем белая рубашка с откидным воротником с кисточками, рукавами буфф и плиссированными манжетами, голубая шелковая лента Ордена Подвязки через левое плечо, серые панталоны с золотой полосой и желтый камзол с расшитыми разрезными рукавами. За принцем просматривается скала и пейзаж с деревьями и холмами (слева). Фигура до пояса. Фон темный.

Авторство Антуана ван Дэйк в этом портрете впервые оспорил Коллинз Бэкер, базировавшийся на признаках поразительного стилистического сходства «Портрета» с подписным «Портретом Вильяма III, Принца Оранж» Адриана Ханнемана в Картинной Галерее *Hampton Court*⁸⁴.

Происхождение: портрет приобретен из коллекции графа Анри де Брюль, премьер-министра короля Польши, Электора Саксонии (Дрезден) в 1769 году для Екатерины II с атрибуцией Антуану ван Дэйк. В октябре 1930 года была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) К. С. Гульбенкяну. Местонахождение неизвестно.

— Николя Ланкрэ (1690–1743): «Купальщицы» (ок. 1742 г.; х., м.; 1,15 × 0,97 м).

Работа включена в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года под названием "*Une Société de jeunes femmes au bain*" («Общество молодых женщин на купании») (кат. № 1508)⁸⁵; в Каталог 1870 года — "*Femmes au bain*" («Купальщицы») (кат. № 1508)⁸⁶; в Каталог 1910 года — "*L'été*" («Лето») (кат. № 1508)⁸⁷.

Слева мы видим молодую девушку, по пояс в воде, моющую свою собаку; немного дальше, в потоке, еще 2, по пояс в воде, обнявшись, и перед ними,

в воде, их подруга. Справа, молодая девушка раздевается с помощью служанки, чтобы войти в воду, в то время как другая, сидящая на берегу на траве, в окружении 2-х подруг, моет ноги. В глубине, на берегу справа, еще группа девушек, наблюдающих за остальными.

Происхождение: Кабинет Библиотеки Клостермана (Дрезден). Коллекция де Виньи (Париж). Приобретена из этой коллекции в паре с «Молодыми птицеловами» ("*Les jeunes oiseleurs*") (кат. № 1507) в 1765 году для картинной галереи Екатерины II. В октябре 1930 года продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) К. С. Гульбенкяну, у которого в том же году куплена Георгом Вильденштейном. Местонахождение неизвестно.

— Жан-Антуан Ватто (1684–1721): «Меццетин» (ок. 1716 г.; х., м.; 0,56 × 0,47 м).

Работа включена в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863, 1887, 1910 годов под названием "*Un mezzetin*" (кат. № 1503)^{88,89,90}.

На картине изображен молодой человек, в костюме в разноцветную полоску, в желтых шелковых туфлях, с желтой накидкой, переброшенной через левое плечо, и желтом шелковом берете, сидящий на каменной скамье в саду, прислонившись к стене дома, занимающего правую часть полотна. Он сидит в характерной позе, закинув ногу на ногу и запрокинув голову, его торс наклонен влево. Он упорно играет на гитаре, его взор устремлен к дому. В глубине, на заднем фоне слева, просматривается мраморная статуя нимфы, окруженная деревьями.

Картина была гравирована Б. Одраном для первого издания «Произведений Антуана Ватто» и Л. Мюллером для монографии П. Мантца "*Antoine Watteau*" (Paris, 1892)⁹¹.

Происхождение: Картина была приобретена в Париже в 1765 году на аукционе *de Julienn* за 708 ливров для Екатерины II. В октябре 1930 году продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) К. С. Гульбенкяну, у которого в том же году куплена Георгом Вильденштейном. Местонахождение неизвестно.

— Робер Юбер (1773–1808): «Вырубание деревьев в Версале: Зеленый ковер» (ок. 1775 г.; х., м.; 0,67 × 1,017 м).

Работа служит подготовительным картоном к паре больших полотен, в настоящее время находящихся в Версале, которые были исполнены для Людовика XVI и выставлялись в Парижском Салоне в 1777 году⁹². Эта работа ознаменовала переворот, произошедший в 1770-е годы во французском художественном каноне и обусловленных им художественных стиле и вкусах, когда садово-парковая архитектура Ле Нотра эпохи Людовика XIV вышла из моды, уступив место английскому садово-парковому стилю с его акцентом на эффектах неожиданности и живописности. Робер Юбер вошел в европейскую моду благодаря своей увлеченности живописными видами римских руин. Его рекомендации и советы по устройству английских садов особо ценились в Европе, в связи с чем в 1778 году он даже удостоился титула Дизайнера Королевских Садов с предоставлением ему помещения для работы в Лувре. В том же году началось переустройство Купален Аполлона в Садах Версаля⁹³. Подготовка к перепланировке ландшафта потребовала очистки значительной территории садов от деревьев.

Работа по устройству нового ландшафта и очистке площадей началась зимой 1774 года и продолжалась до февраля 1775⁹⁴.

Это было знаменательное событие, которое послужило причиной для создания многочисленных подготовительных картонов для заказных работ Робера Юбера.

Этюд изображает начало длинной перспективы, известной в Версале как *"Le Tapis Vert"*, которая видна из окон Версальского Дворца, со знаменитыми Купальнями Аполлона на Большом Канале, уходящими вглубь Версальской Эспланады. Слева от нас просматривается классическая скульптурная группа «Кастор и Поллукс», в отдалении расположен перистиль, известный как Колоннада. Справа находится знаменитая статуя «Милон Кротонский» Пьера Пюже (в настоящее время находится в Галерее Лувра).

Происхождение: в 1870 году этюд был приобретен у графа Ф. П. Толстого (1783–1873) Д. В. Григоровичем, у которого в том же году его купил для Аничкова Дворца император Александр II⁹⁵. В 1918 году из Аничкова Дворца работа поступила в собрание Государственного Эрмитажа (Ленинград). В апреле 1929 года работа была продана из собрания Государственного Эрмитажа К. С. Гульбенкяну. Выставлялась в Национальной Галерее в Лондоне в 1936–1950 гоах (за исключением периода Второй мировой войны)⁹⁶. С 1956 года находится в Музее К. С. Гульбенкяна в Париже (*l'Hôtel d'Iena*) (кат. № 36)⁹⁷.

— Робер Юбер; «Вырубание деревьев в Версале: Роцца Купален Аполлона» (ок. 1660 г.; х., м.; 0,67 × 1,017 м).

Подготовительный картон составляет пару к предыдущему. На фоне Версальского Дворца изображена мраморная скульптурная группа «Тритоны с Конями Аполлона» Гаспара и Бальтазара Марси (справа), призванная, в ансамбле со скульптурой Герена, играть важную роль в переустройстве Роцци Купален Аполлона, которое началось в 1778 году. 2 группы коней, сопровождаемых Тритонами, расположены на искусственной скале, интерпретируемой как дворец Фетиды. В Скале, украшенной грубо высеченными колоннами и увенчанной зеленью, расположен грот с мраморной группой «Аполлон» Жирардона⁹⁸. Реплика большого полотна Робера Юбера с изображением переустройства Роцци Купален Аполлона *"Le Bosquet des Bains d'Apollon"* (находящегося в Версальском Дворце) до 1918 года украшала покои Марии Федоровны в Павловском Дворце⁹⁹, в то время как другая реплика с незначительными вариациями хранится в Музее Карнавале в Париже¹⁰⁰. В известном Путеводителе Анри Бедекера «Париж и его окрестности» Роцца Купален Аполлона, реализованная по проекту Робера Юбера, названа «самым восхитительным местом Садов Версаля»¹⁰¹.

Происхождение: подготовительный картон в паре с предыдущим приобретен в 1870 году у графа Ф. П. Толстого Д. В. Григоровичем, который в том же году продал оба этюда Александру II для Аничкова дворца. В 1863 году оба картона из Аничкова Дворца поступили в собрание Государственного Эрмитажа (Ленинград). В апреле 1930 года картоны были проданы из Эрмитажного собрания К. С. Гульбенкяну. Оба картона выставлялись в Национальной Галерее в Лондоне в 1936–1950 годах (за исключением периода Второй мировой войны)¹⁰². С 1956 года картоны находятся в Музее К. С. Гульбенкяна в Париже (*l'Hôtel d'Iena*) (кат. № 37)¹⁰³.

3. Шедевры Эрмитажного собрания, приобретенные Эндрю Вильямом Меллоном, их происхождение и описание

— Ян ван Эйк (1380/1390–1440): «Благовещение» (ок. 1433–1434 гг.; дерево, м.; 0,93 × 0,365 м; перенесено с дерева на холст).

Работа включена в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 и 1870 годов под названием "*La Salutation Angélique*" (кат. № 443)^{104,105}; в Каталоги 1895, 1899, 1901, 1910 годов — "*L'Anonciation*" (кат. № 443)^{106,107,108,109}.

Действие происходит в интерьере Романского собора, плиты пола которого инкрустированы мозаиками с изображением библейских сцен. Архангел Гавриил, голова которого увенчана короной с драгоценными камнями, облаченный в роскошную темно-красную мантию, переливающуюся рубинами, сапфирами, топазами и жемчугом, с радужными крыльями, с жезлом в левой руке, преклоняет колени перед Девой Марией, в пышном голубом облачении, застывшей в позе молитвенного экстаза с благоговейно поднятыми руками перед аналоем, на котором лежит раскрытый молитвенник. На полу у аналоя в стеклянной вазе стоит букет белых лилий. Из первого освещенного окна третьего яруса собора (слева) к голове Девы Марии нисходит Святой Дух в виде белой голубки в лучах света.

Ян ван Эйк вошел в историю мирового искусства как новатор фламандской живописи, предложивший использовать в качестве связующего льняное масло вместо используемых в живописи темперой камеди и яичного белка. В самом деле, ван Эйк был первым, кому удалось достичь натуралистического эффекта в исполнении пространства интерьеров, в частности, взгляда на интерьер извне через окно или открытую дверь. Именно в этом проявился его инновационный подход к трактовке интерьеров, который сделал его выдающимся фламандским живописцем. Если при этом учесть его мастерство при передаче деталей и тончайшей игры света, мы сможем уловить существенную грань, отделяющую итальянскую фресковую живопись того периода от нововведений Яна ван Эйка.

«Благовещение» представляет собой не только образец нововведений в живописи, но и образец Христианского символизма. Картина Яна ван Эйка объясняет смысл акта Благовещения как знаменательного события в Истории человечества, отделяющего Эру Закона Бога от Эры Милости Бога, иными словами, освобождения человечества от Старого Закона (Ветхого Завета) и провозглашения Нового (Завета). Так в картине верхняя (на уровне третьего яруса) часть собора, освещенная одним центральным витражным окном, на котором изображен Бог-Отец (Иегова), Бог и Господин Ветхого Завета, и 4 боковыми окнами, контрастирует с нижней частью, освещенной 3 окнами первого яруса в центре, символизирующими Троицу в качестве носителя Света Мира. Архангел Гавриил обращается к Деве Марии со словами: "*Ave Gratia Plena*", — на которые Она отвечает: "*Ecce Ancilla Domini*", — словами, в обратном порядке читающимися как «Святой Дух», нисходящий к ней в лучах света из первого освещенного окна третьего яруса.

Интерьер собора может быть идентифицирован как современная художнику церковь, однако трактовка интерьера собора допускает и поздний Романский стиль столицы нидерландской провинции Лимбург, Маастрихт (*Maas-Trecht*),

и столицы бельгийской провинции Хеннегау, Турнэ (*Doornijk*). Гипотеза о том, что ван Эйк намеренно изобразил интерьер собора в архитектурном стиле, который был актуальным несколько столетий назад, позволяет нам осмыслить работу как первый образец евангелизма (учения возрожденцев) в живописи.

Дж. Ф. Вааген датировал работу 1433–1434 годами, базируясь на признаках поразительного стилистического сходства «Благовещения» и «Четы Арнольфини», сочетающихся «браком левой руки», подписанной и датированной Яном ван Эйк 1434 годом (Национальная галерея, Лондон)¹¹⁰.

Происхождение: работа была выполнена по заказу Филиппа Доброго, Герцога Бургундии, для собора в Дижоне, откуда она была доставлена в Париж в 1819 году и куплена для Вильгельма II, короля Нидерландов. В 1850 году работа, в числе других работ королевской Галереи на общую сумму 173 тысячи 823 флорина, была приобретена при посредничестве Ф. Бруни (выторговавшего работу за 12 тысяч 949 флоринов), с высочайшего одобрения императора Николая I, для учрежденного им в Санкт-Петербурге первого Публичного Музея в специально построенном для этой цели Лео фон Кленце Новом Эрмитаже. В 1929 году работа, в числе первых, была включена Ф. Маттхизеном в перечень 100 шедевров бывшего Императорского Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах. В 1937 году была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) Э. В. Меллону. С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 39)¹¹¹.

— Пьетро Вануччи по прозвищу Перуджино (ок. 1445–1523); триптих «Распятие с Девой Марией, Святыми Иоанном, Иеронимом и Марией Магдаленой» (ок. 1485 г.; дерево, м.; перенесен с дерева на холст в 1887 г.; центральная панель — 1,015 × 0,565 м; боковые панели — 0,95 × 0,305 м).

Триптих включен в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1891, 1899, 1910 годов под названием "*La Crucifiement avec La Vierge, St. Jean, la Madeleine et St. Jérôme*" (кат. № 1666)^{112,113,114} с атрибуцией авторства Рафаэлю. Триптих представляет собой одно из величайших сокровищ мировой живописи, в 1929 году включенных Ф. Маттхизеном в перечень 100 шедевров бывшего Императорского Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах.

В самом деле, «Распятие» создает редкое в искусстве состояние созерцательного почитания, в котором явленные художественными средствами религиозные истины становятся очевидными, само собой разумеющимися, проникающими в плоть и кровь. «Непостижимо, — изумлялся Джорджио Вазари, — как мог Перуджино, человек светский, малорелигиозный и не верующий в бессмертие человеческой души, создать подобное Чудо?»

В своем Интимном Дневнике Анри-Фредерик Амиель, размышляя о Страстной Пятнице, писал: «В результате длительного созерцания "Распятия" Перуджино с его агонией справедливости, мира посреди этой агонии и славы в таком мире, — человечество пришло к пониманию того, что родилась новая религия и что она — не что иное как новый способ изменения мира путем постижения страдания...».

Центральная часть: Спаситель распят на кресте (его тело обнажено, вокруг чресел сиреневая повязка) на фоне голубого неба с облаками в вышине;

линия горизонта высоко на уровне слияния неба и залива. Кровь течет с головы Христа, обращенной вправо и увенчанной терновым венцом. На правом боку рана, такие же раны на руках и ногах. Около креста (слева) стоит Дева Мария, облаченная в темно-лиловую тунику и темно-зеленое покрывало, ниспадающее с Ее головы. Голова Девы Марии опущена в печали, пальцы рук сплетены. С другой стороны креста апостол Св. Иоанн, облаченный в серо-голубую тунику и красную тогу, смотрит на Спасителя с любовью и благоговением, пальцы его опущенных рук сплетены в жесте отчаяния. Вдали горный пейзаж с деревьями и рекой, впадающей в залив, в котором видны 3 корабля, город на правом берегу и замок на вершине скалы; перед городом каменный мост, переброшенный через реку. На первом плане несколько цветущих растений.

Правая панель: На фоне скал, не являющихся продолжением пейзажа центральной части, изображена Мария Магдалена (три четверти вправо), облаченная в розовую тунику и темно-зеленую мантию. Ее руки безнадежно опущены, пальцы сплетены. Около нее (слева) видна золотая ваза, расположенная на камне. На первом плане и на скалах цветущие растения.

Левая панель: На фоне скал, образующих продолжение пейзажа центральной панели, Св. Иероним (обращенный вправо) в образе плешивого безбородого старика, обнаженное тело которого прикрыто только серой поясной драпировкой, стоит, наклонившись вперед, опираясь на посох, упирающийся в подмышку его левой руки. За Св. Иеронимом, слева, виден лев, его спутник в пустыне, и еще один лев, в пещере, в которой находятся книги в красных переплетах и кардинальская шляпа.

Авторство 14-летнего Рафаэля постоянно ставилось под сомнение западными историками искусств, которые имели возможность посетить открытый 5 февраля 1852 году в Санкт-Петербурге Публичный Музей в Новом Эрмитаже. Так, по их мнению, композиция, рисунок и фактура работы, воскрешающие в памяти полотно Перуджино на религиозные темы (в частности, его «Распятие» в капелле Санта Мария Магдалена деи Пьяци во Флоренции и церкви Св. Августина в Сиене), не менее очевидно демонстрировали зрелое мастерство ученика Перуджино, Рафаэля. При этом особенности исполнения Рафаэлем пейзажа и цветущих растений на первом плане в триптихе сравнивались с его подготовительным картоном к картине «Встреча Кайзера Фридриха III с его Невестой» (Вили Бальдеси в Перузии), что позволяло предположить авторство Рафаэля, а не его учителя Перуджино.

Полагая, что триптих мог быть написан не ранее 1500–1501 годов, Франческо Лонгена базировался на признаках поразительного сходства манеры исполнения триптиха с манерой исполнения в работе Рафаэля «Дева Мария с Младенцем Иисусом», известной как «Мадонна Конестабиле», написанной в тот же период, когда Рафаэлю исполнилось не более 18 лет. Явно озадаченный подобным сходством, Фр. Лонгена с некоторым удивлением отмечал, что, хотя тонкий колорит и изящество линий, обнаруживаемые фигурами Св. Иоанна и Магдалены, способны рассеять любые сомнения в авторстве Рафаэля, композиция и рисунок столь же безошибочно выдают уверенную, динамичную и сильную манеру его учителя Перуджино¹¹⁵.

Как известно, до конца XVIII века триптих «Распятие» украшал алтарь, посвященный «Имени Бога» в церкви доминиканского монастыря в Сан Джиньяно в Тоскане, где, по свидетельству Хроник, опубликованных во Флоренции в 1695 году доминиканским монахом Коппи, Бартоломмео Бартоли (Кваркальи) (умер в 1497 году), духовник Папы Александра VI, преподнес ему «Прекраснейшее из «Распятий» Рафаэля из Урбино, для алтаря, посвященного «Имени Бога»¹¹⁶. И поскольку Папа Александр VI занимал папский престол с 1492 по 1503 год, а его духовник Б. Бартоли умер в 1497 году, очевидно, что этот дар мог быть исполнен либо во время его пребывания понтификом, либо несколько позже, но в любом случае при жизни обоих. Доподлинно неизвестно, однако, заблуждался ли Б. Бартоли относительно имени художника, написавшего триптих по его заказу, но к моменту смерти доминиканского монаха в 1497 году Рафаэлю едва исполнилось 14 лет, так что гораздо более вероятно, что над триптихом работал учитель Рафаэля, Пьетро Вануччи по прозвищу Перуджино, а Рафаэль только помогал ему.

Во время вторжения Наполеона Бонапарта в Италию «Распятие Сан Джиньяно» попало в частные руки, и доминиканский монастырь был вынужден заменить утраченный оригинал плохой копией¹¹⁷. Затем триптих был куплен Д. Буззи, хирургом, отдавшим почистить его профессору Академии Изящных Искусств Б. Фабру (по другой версии, А. Гараджали), а в 1795 году перепродан князю А. М. Голицыну, по свидетельству Франческо Лонгена, за 15 тысяч флоринов¹¹⁸, а по свидетельству М. Гунзбурга, хранителя Музея князей Дмитрия (1721–1793) и Александра (1723–1807) Михайловичей Голицыных, за 12 тысяч дукатов. После смерти князя А. М. Голицына в 1801 году его имущество наследовал князь Сергей Михайлович Голицын (1774–1859). Через 11 лет, в 1818 году князь С. М. Голицын, ввиду стесненных финансовых обстоятельств вынужденный нарушить волю покойного князя А. М. Голицына, выставил собрание картин из Галереи при Голицынской больнице, основанной в Москве в 1801 году князем А. М. Голицыным, на аукцион. Все картины, за исключением 182, были проданы за границу. Так триптих с атрибуцией авторства Пьетро Перуджино вернулся в Италию, купленный за 100 рублей золотом для супрефекта Флоренции Антонио Моджи. В 1836 году Томмазо Газзарини, художник из Ливорно, утверждал, что видел триптих в Галерее А. Моджи в Ливорно и даже имел возможность обследовать его. Неожиданно для себя, Т. Газзарини обнаружил подпись Рафаэля с указанием даты, и, хотя многие историки искусств оспорили ее подлинность, считая поздней подделкой, Газзарини продолжал отстаивать свое мнение¹¹⁹.

В самом деле, как отмечалось в Каталоге Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1899 года, можно было отчетливо различить 2 начальных буквы «R» и «A», хотя вся последующая конфигурация орнамента не поддавалась идентификации ни в качестве букв, ни в качестве цифр¹²⁰. Тем не менее, результаты анализа пигментов, проведенного в 1970 году Смитсоновским Институтом, подтвердили идентичность времени нанесения этих букв на холст: и буквы, и орнамент на воротнике были нанесены непосредственно после завершения работы над триптихом.

Джиованни Розини, в 1840 году посетивший Галерею наследников А. Моджи (умер в 1833 г.) в Ливорно, в своем семитомном труде «История итальянской живописи» (1848–1852 гг.) упоминал поразивший его триптих как выдающееся произведение Перуджино и даже заказал рисунок центральной части для воспроизведения в гравюре для первого издания «Истории...», хотя признавался, что больше склоняется к авторству Рафаэля¹²¹.

В письме от 26 июня 1852 года, адресованном Даниэле Пеккори, Т. Газзарини сообщал о продаже триптиха наследниками А. Моджи¹²².

Таким образом, Р. Кроув и А. Кавалькассель в своем фундаментальном труде «Рафаэль, его жизнь и его творчество» (1882 г.), упоминая об этом триптихе, атрибутированном ими Рафаэлю, не смогли обнаружить его местонахождение¹²³, поскольку, очевидно, между 1852 и 1886 годами он находился в коллекции князя С. М. Голицына, а после его смерти в 1859 году поступил к князю Ф. Г. Голицыну, распорядителю имущества покойного. И только в 1886 году триптих с атрибуцией авторства Рафаэлю (кат. № 1666) поступил в Картинную Галерею Императорского Эрмитажа в числе 182 работ, оставшихся от бывшей Галереи А. М. Голицына, выкупленных за 800 тысяч рублей по приказу императора Александра III у князя Ф. Г. Голицына¹²⁴.

После поступления триптиха в Эрмитаж, все 3 его части были перенесены на холст реставратором А. Сидоровым в 1887 году, а имеющиеся поврежденные фрагменты реставрированы художником Т. Романовым. После отделения дерева стал очевиден первый набросок художника карандашом и пером. Этот калькированный рисунок центральной части триптиха был опубликован в «Вестнике Изящных Искусств» за 1887 год¹²⁵.

Происхождение: триптих был выполнен для церкви Сан Доменико в Сан Джиминьяно по заказу Бартоломмео Бартоли, Епископа Кальи. Находился в коллекциях Д. Буззи (Флоренция); князей А. М. и С. М. Голицыных (Москва); А. Моджи (Ливорно); князя Ф. Г. Голицына (Москва). В 1886 году триптих поступил в Картинную Галерею Императорского Эрмитажа (кат. № 1666)¹²⁶. В 1937 году был продан из собрания Государственного Эрмитажа Э. В. Меллону (как вошедший в перечень шедевров бывшего Императорского Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 27)¹²⁷.

— Филиппи (Алессандро ди Мариано) по прозвищу Сандро Боттичелли (1446–1510): «Поклонение Волхвов» (ок. 1481–1482 гг.; дерево, м.; 0,71 × 1,03 м).

Работа включена в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863, 1899, 1910 годов под названием "*L'Adoration des Mages*" (кат. № 3)^{128,129,130}.

В полуразрушенном здании на фоне пейзажа в центре сидит Дева Мария, поддерживая находящегося у Нее на коленях младенца Иисуса. Слева от Нее стоит Св. Иосиф. Перед Ней коленопреклоненные Волхвы, в окружении сопровождающей их свиты, преподносят богатые дары.

«Поклонение Волхвов» относится к последней четверти XV века, периоду правления Лоренцо де'Медичи, при котором Флоренция стала центром служения греческим искусствам, а неоплатонизм — новой религией. В эту эпоху ши-

рокого распространения язычества настроения поэтического почитания сделались модой, и знатные флорентийские семьи гордились своими изображениями на полотнах известных художников в качестве действующих лиц в драмах Христианства.

Картина была написана С. Боттичелли в период его пребывания в Риме, когда художник работал в Ватикане над росписями Сикстинской Капеллы и еще был свободен от воззрений доминиканского реформатора Джироламо Савонаролы (1452–1498), влияние которого во Флоренции достигло апогея в 1494–1495 годах. Ощущение атмосферы Чуда в «Поклонении Волхвов» достигается точным расположением фигур, динамикой их движений и поэтическим фоном: посреди руин античного мира, символизируемого фрагментами древнеримской архитектуры, рождается новый канон Христианства. От мистически-нечеловеческой безмятежности Мадонны и Младенца излучаются волны нарастающей динамики действующих лиц сцены, жесты и позы которых выражают поклонение и благоговейный трепет, достигающие кульминации в фигурах юных пажей справа. Действие происходит на фоне живописных просторов Кампаньи.

Происхождение: картина, купленная в Риме как полотно Андреа Мантенья, в 1808 году была приобретена при посредстве барона Вивана Дэнона, главного хранителя музея Лувра, для Императора Александра I. Поступив в Картинную Галерею Императорского Эрмитажа, работа продолжала считаться произведением Андреа Мантенья, пока прибывший в Санкт-Петербург в 1861 году Джордж Вааген не подверг сомнению авторство Мантенья, предложив атрибутировать работу Сандро Боттичелли на основании анализа технических приемов и стилистических особенностей, присущих этому художнику. В 1937 году картина была продана из собрания Государственного Эрмитажа (как вошедшая в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах) Э. В. Меллону. С 1941 году находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 22)¹³¹.

— Рафаэль Санти (1483–1520); «Святой Георгий и Дракон» (подписана и датирована Рафаэлем 1506 годом; дерево, м.; 0,285 × 0,215 м).

Работа включена в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863, 1891, 1899, 1910 годов под названием "*St. Georges*" (кат. № 39)^{132,133,134,135}.

Святой Георгий, облаченный в железные доспехи и синий плащ, верхом на белом коне, пронзает копьем Дракона. На левой ноге Св. Георгия синяя подвязка (знак принадлежности в Ордену Подвязки, покровителем которого он является), на которой золотыми буквами начертан девиз Ордена: "*Hony soit qui mal y pense*" На сбруе коня отчетливо читается надпись: "*RAPHELLO V(RBINENSIS)*" золотыми буквами. На втором плане справа коленапреклоненная в молитве Св. Александра в красном платье и белой вуали. Слева — пещера Дракона на фоне живописного горного пейзажа.

Картина была написана Рафаэлем по заказу герцога Гвидобальдо Урбино в 1505–1506 годах, когда 22-летний художник посещал свой родной город. Полотно было предназначено в дар Генриху VII Английскому, который посвятил герцога Урбино в Кавалеры Ордена Подвязки. Именно поэтому на картине изображен Святой Покровитель Ордена Подвязки, Святой Георгий, носящий

подвязку. Граф Бальдасар Кастильоне, которому было поручено передать картину и другие дары королю и получить посвящение в Кавалеры Ордена для герцога Урбино на церемонии посвящения, выехал из Урбино 10 июля 1506 года. Доподлинно неизвестно, каким образом картина из коллекции Генриха VII Английского в 1627 году поступила в коллекцию третьего графа Пемброк, где оставалась до 1638 года. В 1639 четвертый граф Пемброк уступил картину Карлу I Английскому в обмен на коллекцию рисунков Гольбейна¹³⁶. Карл I, большой меценат, поручил придворному художнику Петеру Оливеру сделать копию с этой работы. После казни короля в 1649 году, на аукционе произведений искусства из его коллекции, устроенном в Лондоне по приказу Кромвеля, «Св. Георгий» был продан за 150 ливров стерлингов и вскоре куплен за 500 пистолей маркизом де Ла Нуэ, который заказал Филиппу де Шампань копию картину для церкви Порт-Ройяль. Затем картина перешла в собственность маркиза де Сурди и, наконец, в 1751 году поступила в коллекцию Кроза. В конце царствования императора Александра I картина украшала галерею 1812 года в Зимнем Дворце. Когда в 1837 году в этой Галерее вспыхнул пожар, картина была эвакуирована с остальными полотнами и после восстановления Тронного (Георгиевского) зала размещена там напротив рельефа с изображением Св. Георгия (в углу над канапе).

В период организации первого Публичного Музея в Санкт-Петербурге. Ф. Бруни, хранитель Картинной Галереи Императорского Эрмитажа, рекомендовал Николаю I передать «Св. Георгия» в Новый Эрмитаж (построенный Лео фон Кленце в 1849 году специально для этой цели) по случаю торжественного открытия Музея 5 февраля 1852 года.

Эскиз пером к картине «Св. Георгий» находится в Галерее Уффици во Флоренции, копия маслом Оттомара Эллингера Старшего (1633–1666) — в Галерее Брунсвика. Работа гравирована Л. Форстерманном (1672 г.), де Гранж (1628 г.), Н. Лармессэном (1783 г.). Гобелен, в 1641 году выполненный с оригинала картины в мастерской Мортлейк, находится в галерее Клифффорд.

С глубоким прискорбием приходится констатировать, что оценочные суждения о художественных произведениях, признанных шедеврами, существенно трансформировались за 500 лет. Так, постмодернистская эстетика находит совершенство мастерского владения кистью скучным атрибутом, излишним для современного художника, отрицая наличие грани, отделяющей некомпетентность от мастерства, и художественное в искусстве от нехудожественного. Подобная позиция постмодернистской эстетики поразила множество людей слепотой к совершенству мастеров кисти, подобных Рафаэлю. К сожалению, подобная позиция постмодернистской эстетики имеет глубокие основания, поскольку современные художники лишены тех необходимых и достаточных качеств, без которых старые мастера не мыслили себя художниками. За пять столетий художники постепенно утратили ту легкую беглость рисунка, ту ясность и безмятежность композиций, которые старые мастера считали само собой разумеющимся, и начали намеренно пренебрегать этими качествами.

Именно поэтому выдающиеся произведения старых мастеров, подобные «Св. Георгию» Рафаэля, не могут и не должны оцениваться с позиций постмо-

дернистской эстетики. Напротив, они требуют оценки согласно тем критериям, которые Сэр Джошуа Рейнольдс называл «Великим Стилем» и «Идеалом Красоты», а мы — «эстетическим идеалом» и «универсальными законами художественного творчества и восприятия», потому что это именно те универсальные критерии, которые обуславливают различие между художественным и нехудожественным в искусстве¹³⁷.

Происхождение: написана по заказу герцога Гвидобальдо де Монтефельтро, правителя Урбино, в дар Генриху VII Английскому. Поступила в коллекцию третьего графа Пемброк. Четвертый граф Пемброк обменял картину на рисунки Гольбейна. Переходила из коллекции в коллекцию: Анри Юро; графа де Шеверни; маркиза д'Омон; маркиза де Ла Нуэ; Лоре Ле Тессье де Монтарси; Шарля д'Эскубле; маркиза де Сурди; Пьера Кроза; Луи-Франсуа Кроза; Луи-Антуана Кроза, барона де Тьер. В 1772 году картина, в числе других работ из последней коллекции на сумму 440 тысяч ливров стерлингов, была приобретена для Екатерины II¹³⁸, а в январе 1852 года передана в Новый Эрмитаж по случаю торжественного открытия в нем первого публичного Музея. В 1937 году работа была продана из собрания Государственного Эрмитажа Э. В. Меллону (как вошедшая в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 26)¹³⁹.

— Рафаэль Санти; тондо «Мадонна Альба» (ок. 1509 г.; дерево, м.; диаметр 0,945 м.; перенесено с дерева на холст в 1837 г.).

Тондо, с 1690-х гг. известное как "*La Madonna della casa d'Alba*" / "*La Vierge de la Maison d'Albe*" («Дева Мария Дома Альба») включено в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863, 1891, 1899, 1910 годов под оригинальным названием "*La Vierge avec l'Enfant Jésus et St. Jean-Baptiste*" («Дева Мария с Младенцем Иисусом и Св. Иоанном Крестителем») (кат. № 38)^{140,141,142,143}.

Дева Мария, сидящая на фоне живописного пейзажа и опирающаяся на оставшийся от поверженного молнией дерева ствол, в левой руке держит закрытый молитвенник, в то время как Ее правая рука покоится на плече маленького Св. Иоанна Крестителя, который, стоя на коленях около Нее, смотрит вверх на младенца Иисуса, находящегося на коленях матери. Правой рукой Иисус берет крест из тростника, предлагаемый Ему Иоанном Предтечей.

Это тондо — одно из величайших композиционных достижений живописи Ренессанса, ввиду его сбалансированности в круге, требующей предельной точности для обеспечения стабильности работы. В случае отсутствия уравновешенности композиции, работа уподобилась бы висящему колесу, крутящемуся то вправо, то влево. В «Мадонне Альба» эта чрезвычайно сложная проблема решена блестяще, обеспечивая работе поразительную стабильность.

Работа, датированная периодом первого пребывания Рафаэля в Риме, куда он отправился в феврале 1508 года, отмечена значительным влиянием Микеланджело. С 1510 года тондо находилось в церкви монастыря Монте Оливето в Носера де'Пагани (округ Неаполя). По предположению Ж. Д. Пассаванта,

Поль Джioвио, по заказу которого была написана картина, преподнес ее в дар этой церкви, когда был назначен епископом Носера Папой Клементом VII¹⁴⁴. Необычное тондо привлекло внимание маркиза дель Каприо, вице-короля Неаполя, который купил его у монахов Монте Оливето за 100 эку. По завершении своей службы в Неаполе, маркиз увез картину в Испанию. Доподлинно неизвестно, по наследству или в результате продажи в 1690-е годы работа поступила в Галерею Герцогов Альба, но в XVIII веке она уже украшала их дворец в Мадриде в качестве «Мадонны Дома Альба». Кроме оригинала, в галерее была и копия, выполненная учеником Рафаэля, Андреа Сабатини из Салерно. В 1799 году герцогиня Альба завещала картину и ее копию своему лейб-медику как залог благодарности в надежде на исцеление от тяжелой болезни. Тем не менее, в 1801 году герцогиня скоропостижно скончалась, и часть ее имущества, в том числе, тондо, перешла к Мануэлю Годой де Фария, маркизу де Альварес, в то время всемогущему фавориту королевы Марии Луизы. Весь Мадрид подозревал отравление герцогини Альба, и лейб-медик был арестован и предан суду. Однако Мануэль Годой избавил виновного от наказания, за что лейб-медик подарил ему копию картины, очевидно, считая ее оригинальной. После низвержения Карла IV в 1808 году и изгнания Годоя, картина была куплена датским послом, графом Эдмоном де Бурк, который отправил ее в Лондон. В 1820 году выставленную на Лондонском аукционе «Мадонну Альба» купил банкир В. Г. Косвельт за 4 тысячи фунтов стерлингов. В 1836 году из коллекции В. Г. Косвельта картина была приобретена за 14 фунтов стерлингов Николаем I для Картинной Галереи Императорского Эрмитажа. Учитывая, что в 1937 году, Эндрю Меллон, купивший «Мадонну Альба» из Эрмитажного собрания, заплатил за нее 1166400 долларов, мы сможем убедиться, насколько возросла ее денежная ценность — в 4 раза за 95 лет и 5 раз за 111 лет.

Следует иметь в виду, при этом, что покупательная способность денег падает с каждым годом. Только в период с 1937 по 1961 год покупательная способность доллара упала более чем на 50 %. А спустя 46 лет, в 2007 году на аукционе *Christie's* в Лондоне «Портрет Лоренцо де'Медичи, Герцога Урбино» (1518 г.) Рафаэля был выставлен по номинальной стоимости за 15 миллионов фунтов стерлингов¹⁴⁵.

Сохранилось несколько подготовительных картонов Рафаэля к этой работе: первый, заверченный картон, выполненный черным карандашом, — в собрании Музея Альбертина в Вене; второй — в ризнице Сан Джioванни в Латерано в Риме; картон, выполненный сепией и оттененный белилами, — в Музее Льежа; 2 эскиза — в Музее Лилля. Старая копия «Мадонны Альба» до 1937 года находилась в коллекции графа Вилиха в Берлине; копия Андреа Сабатини из Салерно — в Академии Изящных Искусств в Вене; другие копии — в коллекциях Бернарди в Милане; на эмали — в коллекции наследников маркиза д'Альгольфа в Аликанте. Копия «Мадонны Альба» Федора Бруни (наряду с оригиналом «Мадонны Конестабиле», в 1871 году приобретенным Александром II и подаренным императрице) украшала покои Марии Александровны в Зимнем Дворце¹⁴⁶. «Мадонна Альба» была гравирована А. Буше-Денойером, Р. Жюбером, Штадлером, И. Витали и Метцмахером.

Происхождение: тондо, с 1510 года украшавшее ретабль алтаря церкви Монте Оливето де'Пагани, поступило в коллекцию дона Сезара Гаспара Мендеса де Харо и Гусман, маркиза дель Каприо в Неаполе. С 1690-х годов тондо находилось в коллекции герцогов Альба в Мадриде. С 1808 года — в коллекции графа Эдмона де Бурк в Лондоне. С 1820 года — в коллекции В. Г. Косвельта в Лондоне. В 1836 году тондо было приобретено Николаем I для Картинной Галереи Императорского Эрмитажа¹⁴⁷. В 1937 картина была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) Э. В. Меллону (как вошедшая в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 24)¹⁴⁸.

— Паоло Калиари по прозвищу Веронезе (1528–1588); «Нахождение Моисея» (ок. 1572–1573 гг.; х., м.; 0,58 × 0,445 м).

Работа включена в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863, 1801, 1899, 1910 годов под названием "*Moïse sauvé des eaux*" («Моисей, спасенный из вод») (кат. № 138)^{149,150,151,152}.

На картине представлена библейская сцена обнаружения младенца (Моисея) в тростниковом ковчеге (плетеной корзине прямоугольной формы), оставленном в зарослях ирисов на берегу реки (Исход, 2:1–9). Перед Паоло Веронезе стояла нелегкая задача: выразить художественными средствами содержание первых 9 пунктов второй главы Исхода Ветхого Завета, повествующих о том, как дочь Фараона, в сопровождении служанок пришедшая к реке искупаться, заметила в зарослях на берегу ковчег и послала служанку принести его. Когда ковчег открыли, в нем оказался младенец, который громко плакал. Проникнувшись к ребенку сочувствием, дочь Фараона сказала: «Это иудейский ребенок». И тогда сестра (Моисея), которая была там же, ответила дочери Фараона: «Может, я пойду и приведу тебе кормилицу-иудейку, чтобы она вскормила для тебя этого младенца?» И дочь Фараона сказала: «Иди». Девушка пошла и привела мать ребенка. Итак, на картине мы, действительно, видим коленопреклоненную служанку (слева), показывающую стоящей перед ней госпоже (справа) младенца, обнаруженного в тростниковом ковчеге в зарослях ирисов на берегу реки и принесенного эфиопской рабыней (на первом плане слева в ярком оранжево-красном платье). Принцесса, облаченная в роскошный наряд (в соответствии с канонами современной художнику моды), сочувственно взирает на обнаженного плачущего ребенка. К принцессе обращается стоящая рядом с ней (справа) девушка (старшая сестра ребенка) с предложением позвать иудейскую кормилицу, чтобы та вскормила иудейского ребенка для Принцессы, пожелавшей его усыновить. Справа от Принцессы мы видим ее склонившуюся служанку и картлика с флейтой в левой руке. Слева от Принцессы еще 2 служанки, одна из которых держит в руках кусок ткани, в которую был завернут младенец. Вдалеке, у реки перед каменным мостом, просматривается фигура матери младенца, обращенная лицом к зрителю. За этой динамичнодвигающейся и жестикулирующей группой раскинулся живописный горный пейзаж, воскрешающий в памяти просторы Ломбардии.

Ценность работы Паоло Веронезе в инновационной трактовке библейского сюжета, противоречащей номиналистской доктрине Отцов Церкви, согласно которой смысл и содержание ветхозаветных и новозаветных сцен должны быть представлены как их универсальная идея. Прогрессивный подход художника к решению подобных проблем в религиозном искусстве вызвал возмущение и протест Святой Инквизиции Венеции. В частности, Трибунал Святой Инквизиции возражал против того, чтобы религиозный сюжет служил художнику канвой для изображения преходящих, формальных ценностей и передачи декоративных эффектов. В самом деле, нацеленный на реализацию художественных задач, касающихся композиционного построения работы, обеспечения динамики наступающих и отступающих фигур с их выразительными лицами, художник оставался безучастным к требованиям Святой Инквизиции, сохраняя верность своим принципам¹⁵³, что едва не послужило причиной его обвинения в ереси Трибуналом Святой Инквизиции 29 июля 1573 года¹⁵⁴.

Паоло Веронезе прекрасно сознавал, что далеко не все религиозные сюжеты обладают даром быть воспроизведенными с помощью художественных средств, в связи с чем художник должен обладать способностью кодировать в художественном образе не индивидуальные, а именно обобщенные переживания. Таким образом, при трактовке этого ветхозаветного сюжета Паоло Веронезе обращается к Идее Человечности, передаваемой зрителю с потоком общезначимой эмоциональной информации. Именно поэтому «Нахождение Моисея» представляет собой уникальный образец успешной реализации подобной эмоциональной коммуникации, позволившей Веронезе закодировать в художественном образе обобщенные переживания знаменательного в библейской истории события. При этом реальный смысл работы становился доступным и очевидным каждому человеку: подкинутый ребенок, оставленный родителями, которые не в состоянии прокормить его, найденный знатной дамой, — инцидент, широко известный в истории и потому обеспечивающий благоприятную возможность для сопереживания и адекватного восприятия художественного произведения. Изображаемое событие не случайно перенесено художником в современную ему эпоху, — но именно с целью извлечь его из конкретной исторической канвы и передать кодируемое обобщенное переживание подобного акта Человечности, совершившегося людьми во все времена. Веронезе прекрасно понимал, что универсальное значение в живописи имеет передача не любой, а только общезначимой информации, на которую ориентированы художественные эмоции¹⁵⁵.

Завершенный подготовительный картон Веронезе к этой картине находится в Музее Прадо в Мадриде. Работа была гравирована Хуаном Арауйо для "*Gazette des Beaux-Arts*" (1890 г.) и Эдуаром Жёра. Реплики и старые копии имеются в Галереях Касселя, Турина, Неаполя, Лиона и Дижона.

Происхождение: коллекция Луи-Антуана Кроза, барона де Тьер (Париж). Коллекция Луи-Мишеля ван Лоо (Париж). В 1772 году работа была приобретена для Екатерины II. В 1937 году картина была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) Э. В. Меллону (как вошедшая в перечень шедевров бывшего Императорского Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при

каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 38)¹⁵⁶.

— Тициан (ок. 1447–1576); «Венера перед Зеркалом» (ок. 1555 г.; х., м.; 1,24 × 1,05 м).

Работа включена в Каталоги Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863, 1891, 1899, 1910 годов под названием "*La Toilette de Venus*" («Туалет Венеры») (кат. № 99)^{157,158,159,160}.

Богиня изображена сидящей (по колено), с головой, обращенной вправо. Она смотрит на себя в зеркало, которое поддерживает Амур, в то время как другой Амур (слева от зеркала) протягивает правую руку с короной над головой Богини, а левой рукой касается ее плеча. Соболиный мех обрамляет вишневый бархат, оттеняя верхнюю, обнаженную часть роскошного тела Богини.

Начиная с ранних заказных работ для Герцога Феррары Альфонса I, до «Туалета Венеры», написанного в 78 лет, Тициан не переставал прославлять Богиню Любви. В самом деле, все его работы проникнуты чувственностью, только углублявшейся с возрастом, выражая силу, свойственную женской красоте, и ее божественную власть над миром. Картина служит последней данью почитания художника Венере, подобно последней любовной поэме Вильяма Батлера Йейтса¹⁶¹.

Известны 2 реплики работы, исполненные Тицианом для Никколо Грасси (с двумя Амурами; (ок. 1660 г.; х., м.; 1,30 × 1,105 м)¹⁶² и короля Филиппа II Испанского (с одним Амуром; гравирована Р. Лейбольдом; Галерея лорда Эшбертона). Подлинность второй реплики оспаривается ввиду наличия только одного Амура, поддерживающего зеркало. Старые копии находились в Дрезденской Картинной Галерее до 1939 года. Известна также старая копия (*Galerie de Malmaison*), "*Toilette de Venus*", с 2-мя Амурами, поддерживающими зеркало. Амур слева не держит в правой руке корону над головой Богини, а левой не касается ее плеча (поступила в собрание Императорского Эрмитажа из коллекции Жозефины; кат. № 108)¹⁶³.

С. Тикоцци полагал, что моделью для Венеры Тициану служила Лаура Дианти Эусточио д'Эсте, фаворитка, а впоследствии жена герцога Феррары Альфонса I¹⁶⁴.

Ощущая неодолимую власть «Венеры» над собой, Тициан не расставался с ней (Лаурой Дианти в образе Венеры) до самой смерти. И только когда художник в 1576 году покинул бранный мир, его сын Помпонио продал работу семье Барбариго.

Происхождение: после смерти Тициана картина, в числе других работ его мастерской в Венеции, унаследованных его сыном Помпонио, была продана в Галерею Барбариго (Венеция), где находилась до 1850 года, пока ее не приобрел Генеральный Консул России в Венеции граф А. П. Хвостов (1796–1870) для первого Публичного Музея, учрежденного Николаем I (кат. № 94)¹⁶⁵. В 1937 году работа была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) Э. В. Мелло-ну (как вошедшая в перечень 100 шедевров бывшего Императорского Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 34)¹⁶⁶.

— Петер Пауль Рубенс (1477–1640); «Портрет Изабеллы Брант» (между 1623 и 1626 гг.; х., м.; 1,53 × 1,77 м).

Атрибутированный в Галерее Кроза Антуану ван Дэйк, «Портрет» включен в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1838 года, под названием "*Portrait en pied d'Elisabeth Brants, première femme de Rubens*" с атрибуцией авторства Рубенсу (кат. № 4)¹⁶⁷; в Каталоги Картинной Галереи 1863, 1870 годов — "*Isabelle Brandt, première femme de Rubens*" с той же атрибуцией авторства (кат. № 575)^{168,169}, в Каталог 1895 года — "*Isabelle Brant*" с атрибуцией авторства Антуану ван Дэйк (кат. № 575)¹⁷⁰; в Каталог 1910 года — "*Isabelle Brant, première femme de Rubens*" с атрибуцией авторства Рубенсу (кат. № 575)¹⁷¹.

Изабелла Брант, племянница жены Филиппа Рубенса, брата Петра Пауля, дочь Яна Бранта, муниципального писаря из Антверпена, 13 октября 1609 года вышла замуж за П. П. Рубенса, прожив с ним в браке 17 лет и оставив ему 2 детей. Изабелла умерла в июне 1626 года.

Рубенс изобразил Изабеллу сидящей в кресле красного дерева, на фоне темно-красного занавеса, ниспадающего перед порфировой колонной (слева) и фасада садового павильона с фронтоном (справа). Изабелла облачена в шелковое платье в красную и золотую полосу, с золотой вышивкой на корсаже и рукавах, с воротником и манжетами из белых кружев, и черную шелковую мантилью. Корсаж платья украшен элегантной золотой цепью в 3 ряда. В правой руке, покоящейся на ее колене, Изабелла держит белую розу, в левой, лежащей на деревянной ручке кресел, — веер из павлиньих перьев.

Вся фигура Изабеллы, за исключением рук, написана Рубенсом; аксессуары и фон выполнены ассистентами.

Портрет написан незадолго до смерти Изабеллы в 1626 году. Вымученная, напряженная улыбка модели придает портрету неуловимую тень печали, навеянной предчувствием неотвратимого события. Рубенс написал много портретов Изабеллы, запечатлевая все происходившие с ней метаморфозы от цветущей пышнотелой девушки до болезненной матроны среднего возраста. Портрет являет измученное лицо женщины, подтачиваемой скрытым недугом, которая тщетно старается скрыть свое состояние от посторонних глаз, о чем свидетельствует ее тоскливая улыбка и глаза, выдающие полную отрешенность от мира, уход в потустороннее. На втором плане справа мы видим павильон, увенчанный лепным фронтоном, который образует ансамбль с садом особняка Рубенса в Антверпене. Рубенс, казалось, любил Изабеллу. Вскоре после ее смерти он писал своему другу: «Подобная утрата кажется мне достойной глубокой скорби. И я должен, несомненно, надеяться, что дочь Времени, Забвение, которая исцеляет все скорби, подарит мне утешение»¹⁷². Его надежды оправдались, поскольку 4 года спустя он женился во второй раз на юной красавице Хелене Фурман, с которой счастливо провел остаток своей жизни.

Атрибуция авторства Рубенсу неоднократно оспаривалась западными историками искусств. Так, Густав Глюк и Вильгельм Боде утверждали, что «Портрет» был написан Антуаном ван Дэйк в 1620–1624 годах, идентифицируя его с «Портретом Изабеллы», о котором в 1666 году писал Андрэ Фелибьен,

утверждавший, что ван Дэйк, покидая мастерскую Рубенса, оставил учителю в знак благодарности написанный его учеником портрет Изабеллы^{173,174}.

Происхождение: Коллекция Луи-Антуана Кроза, барона де Тьер, генерал-лейтенанта Людовика XV (Париж). В 1772 году «Портрет» был приобретен для Екатерины II. В 1937 году работа была продана из собрания Государственного Эрмитажа Э. В. Меллону (как вошедшая в перечень 100 шедевров бывшего Императорского Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 47)¹⁷⁵.

— Диего Родригес де Сильва и Веласкес (1599–1660); этюд с натуры к «Портрету Папы Иннокентия X» (1649 г.; х., м.; 0,49 × 0,42 м).

Включен в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года под названием "*Portrait du Pape Innocent X*" (кат. № 418)¹⁷⁶; в Каталоги 1891, 1899, 1910 годов — "*Le Pape Innocent X*" (кат. № 418)^{177,178,179}.

Погрудный портрет (три четверти оборота влево, лицом к зрителю). На голове Папы красная скуфья, сам он облачен в короткую пелерину каноника того же цвета, с отогнутым белым воротником. Фон темный.

Этюд с натуры, как и сам «Портрет Папы Иннокентия X», были написаны Веласкесом в 1649–1650 годы, а именно, через 5 лет после восшествия Джамбаттисты Памфили (1574–1655) под именем Иннокентия X на папский престол 15 сентября 1644 года.

«Портрет Иннокентия X» находится в Риме в Галерее Дория Памфили.

Как известно, после посещения палаццо Дория Памфили в Риме, Томас Мур (1779–1852), ирландский поэт и музыкант, записал в своем дневнике: «Там был знаменитый портрет Веласкеса "Папа Памфили", провозглашенный Сэром Джошуа Рейнольдсом самым великолепным портретом в Риме». В самом деле, именно этот «Портрет Иннокентия X» Веласкеса и «Архангел Гавриил» Гвидо Рени удостоились чести быть скопированными Сэром Рейнольдсом в Риме.

Этюд и «Портрет» относятся к периоду второго итальянского путешествия Веласкеса (1649–1651 гг.), очевидно, обусловленного изменением новым Папой политического курса Ватикана, ущемлявшего интересы Франции, в лице Джулио Мазарини, в пользу Испании, в лице Габсбургов, в отличие от своего предшественника Урбана VIII. В сложившейся ситуации в Ватикан и был послан придворный художник короля Филиппа IV с тем, чтобы написать портрет нового союзника Испании, папы Иннокентия X. Однако дипломатия едва ли вдохновляла Веласкеса как живописца: художник сумел уловить в наполненном горечью взгляде Папы мучившие понтифика сомнения, его подозрительность и осторожность, граничившие с малодушием. Завершив «Портрет Иннокентия X», Веласкес преподнес его в дар новому Папе, а подготовительный этюд оставил себе, о чем свидетельствует содержание посмертной описи его имущества. Как известно, Папа послал к Веласкесу своего камергера с вознаграждением, но художник отказался принять плату, заявив, что король Филипп собственноручно расплачивается за картины. Так Папе пришлось удовлетворить требования придворного испанского живописца и явиться к нему собственной персоной.

Старая копия Этюда имеется в Академии Изящных Искусств Сан Фернандо в Мадриде; другая копия из коллекции герцога Веллингтона была продана на Парижском аукционе в 1810 году за 1150 франков; третья украшает Галерею маркиза Лэндсдауна (Лондон); четвертая находится в Галерее Альфреда Сеймура (Вилтс).

Этюд был гравирован В. Грином в 1770 году, Н. Мосоловым в 1910 году¹⁸⁰ и Г. Штруком для «Вестника Изящных Искусств» (1770 г., Т. VI).

Происхождение: этюд был куплен Сэром Робертом Уолполом, графом Орфорд, премьер-министром Георга I Английского. В Каталоге *Houghton Hall* (Норфолк), составленном сыном Сэра Роберта, Горацием, отмечалось, что в то время Иннокентий X слыл самым уродливым мужчиной и самым хитрым каноником в Риме. При продаже этой коллекции в 1779 году, этюд, оцененный в 60 ливров, в числе других работ на сумму 36 тысяч ливров, был приобретен агентами императрицы Екатерины II для ее картинной галереи в Малом Эрмитаже. В 1937 году этюд был продан из собрания Государственного Эрмитажа Э. В. Меллону (как вошедший в перечень 100 шедевров бывшего Императорского Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 80)¹⁸¹.

— Рембрандт ван Рейн (1606–1669); «Иосиф, оклеветанный женой Потифара» (подписана и датирована Рембрандтом 1655 г.; х., м.; 1,06 × 0,97 м).

Работа включена в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года, под названием "*La Femme de Potifar*" (кат. № 794)¹⁸²; в Каталог 1870 года — "*La Femme de Potifar accusant Joseph*" (кат. № 794)¹⁸³; в Каталоги 1895, 1901, 1910 годов — "*La Femme de Potifar accusant Joseph devant son mari*" (кат. № 794)^{184,185,186}.

Картина представляет собой наиболее спокойную, монументальную версию библейского сюжета (Бытие, 39:1–23), по сравнению с другими известными трактовками того времени. Как повествует 39-я глава Бытия, Иосиф был оклеветан Фраксанор, женой Потифара, безуспешно пытавшейся соблазнить прекрасного юношу. Эта сцена особенно привлекала барочных художников, традиционно изображавших Иосифа либо пытающимся вырваться из объятий соблазнительницы и оставляющим свою мантию у нее в руках, либо в панике выбегающим из спальни соблазнительницы, бросив свою мантию к подножию кровати. Рембрандт, напротив, в трактовке сцены намеренно уходит от динамики движений. Так, сцену фиксирует кровать с подушками и темно-синим занавесом, стоящая по центру. Фраксанор, жена Потифара, сидит в кресле (справа) у края постели, облаченная в розовый пеньюар с золотыми переливами; ее левая рука прижата к груди в жесте клятвы, подтверждающей правдивость ее слов, а правая указывает на обидчика, посягнувшего на ее честь, — молодого блондина с роскошными волнистыми волосами, падающими на плечи, который неподвижно стоит по другую сторону кровати, слегка наклонив голову вправо, с руками, скрещенными на поясе, на котором висит связка ключей. Иосиф облачен в широкий желтый хитон с красными полосками; его красная мантия брошена к подножию кровати. Потифар, в восточном костюме, с тюрбаном на голове и кривой саблей на поясе, слегка наклонился

к жене, дотрагиваясь правой рукой до ее левого плеча, с видимым намерением успокоить ее гнев. Фон темный. Свет падает слева. В Иосифе прослеживается очевидное физиогномическое сходство с сыном Рембрандта, Титусом, знакомым нам по «Портрету Титуса» и «Палладе».

В трактовке этого сюжета, полностью лишенной художником динамики, Рембрандт, тем не менее, поднимается до уровня трагедии. Застывшая в своей трагичности красота гнева оскорбленной отказом женщины, обманутой в иллюзиях, девственно-безмятежная красота златокудрого Иосифа, колебания озадаченного и раздосадованного Потифара, — все ошеломляет страстями, в своем бурлении не поддающимся разумному объяснению. И, однако, мы не можем не ощущать глубину сопереживания Рембрандтом каждому из действующих лиц этой архетипической семейной драмы. Имела ли подобная сцена крушения женских иллюзий особый символический смысл для обладавшей картиной стареющей императрицы Екатерины II, которая, как известно, подбирала фаворитов гораздо моложе себя?

Вильгельм Бодде предполагал, что последняя цифра даты в подписи "*Rembrandt.f.1655*" первоначально была «4» (1654 г.), замененная на «5» самим художником, который, после завершения картины в 1654 году, еще работал над ней в течение следующего 1655, ретушируя некоторые фрагменты. В самом деле, обследование последней цифры даты в подписи позволяет допустить, что первоначальная цифра, в действительности, была не «4», а именно «5», поскольку она того же цвета, что и другие цифры и буквы подписи "*Rembrandt.f.165...*", между тем как штрих, трансформирующий цифру «4» в «5», имеет другой оттенок. Возможно, что этот штрих появился гораздо позже, в процессе очистки работы или дублирования холста¹⁸⁷.

Подписная реплика картины, датированная Рембрандтом 1655 годом, была приобретена Йоханном ван Неелд, наследники которого продали ее Берлинскому Музею в 1882 году.

Происхождение: работа была приобретена Й. Э. Готцковским, немецким негодциантом, на аукционе *Hoet* в Гааге в 1750 году за 100 флоринов. В 1763 году картина, в числе других работ из коллекции Готцковски на сумму 180 тысяч талеров, была приобретена для Екатерины II¹⁸⁸. В 1937 году работа была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) Э. В. Меллону (как вошедшая в перечень 100 шедевров бывшего Императорского Эрмитажа, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 79)¹⁸⁹.

— Адриан Ханнеман (1601–1671); «Генри Стюарт, Герцог Глочестер» (ок. 1653 г.; х., м.; 1,05 × 0,87 м).

Работа включена в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года, под названием "*Portrait de Guillaume II de Nassau, Prince d'Orange*" («Портрет Вильгельма II Нассау, Принца Оранского») с атрибуцией авторства Антуану ван Дэйк (кат. № 611)¹⁹⁰; в Каталог 1870 года — "*Guillaume II de Nassau*" («Вильгельм II Нассау») с той же атрибуцией (кат. № 611)¹⁹¹; в Каталог 1910 года под тем же названием, но с атрибуцией Адриану Ханнеману (кат. № 611)¹⁹².

На портрете изображен юный 12-летний принц, стоящий на фоне пейзажа с деревьями и скалой; правой рукой он опирается на трость, в левой держит стек. На нем желтый камзол с разрезными рукавами, белая рубашка с рукавами буфф и плиссированными манжетами, с отложным воротником с кисточками; поверх камзола кираса и белая шелковая перевязь через левое плечо. Фигура до пояса. Фон темный.

Авторство Антуана ван Дэйк в этом портрете впервые оспорил Коллинз Бэкер, основывавшийся на признаках стилистического сходства «Портрета Вильгельма II Нассау» с подписным «Портретом Вильяма II, Принца Оранского» Адриана Ханнемана в Галерее *Hampton Court*¹⁹³.

Портрет рассматривается как реплика А. Ханнемана, при детальном сравнительном анализе обнаруживающая очевидные признаки физиогномического и возрастного различия модели с «Портретом Генри Глочестера» (разница в возрасте составляет 2 года) (оба портрета под кат. № 611).

Происхождение: портрет приобретен, вероятно, из коллекции графа де Брюль в Дрездене в 1768 году для Екатерины II с атрибуцией авторства Антуану ван Дэйк. В 1930 году «Портрет» был продан из собрания Государственного Эрмитажа Э. В. Меллону (как «Портрет Вильяма II Нассау, Принца Оранского» с атрибуцией авторства Антуану ван Дэйк. С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне. В Каталог Национальной Картинной Галереи Вашингтона 1975 года включен под названием "*Guillaume II de Nassau, Prince d'Orange*" с атрибуцией авторства Антуану ван Дэйк (кат. № 348)¹⁹⁴, тогда как в Новых, исправленных каталогах Национальной Галереи Вашингтона 1984 и 1995 годов «Портрет Вильгельма II Оранского» получил новый каталожный номер № 342, новую атрибуцию авторства и новую идентификацию модели: "*N. 342. Henry, Duke of Gloucester (1639–1660), Son of Charles I, c. 1653. Oil on canvas, 105 × 87cm. Andrew W. Mellon Collection*" («№ 342. Генри. Герцог Глочестер (1639–1660), сын Карла I, ок. 1654 г.; х., м., 105 × 87 см. Из коллекции Эндрю В. Меллона»^{195,196}).

— Жан-Батист-Симеон Шарден (1699–1779); «Карточный домик» (ок. 1735 г.; подпisanая; х., м.; 0,82 × 0,62 м).

Картина включена в Каталог Картинной Галереи Императорского Эрмитажа 1863 года, под названием "*Jeune Garçon, assis devant une table, joue avec les cartes*" (кат. № 1515)¹⁹⁷, в Каталоги 1899 и 1910 годов — "*Le Château de cartes*" («Карточный Замок») (кат. № 1515)^{198,199}. На картине изображен 12-летний мальчик (в профиль, по пояс), сидящий за столом, покрытым зеленым сукном, и расставляющий карты, согнутые пополам в высоту. Мальчик облачен в кафтан коричнево-каштанового цвета и темно-зеленый фартук. Его длинные волосы завиты и перевязаны голубой лентой по моде того времени. На столе лежит несколько монет. 2 карты видны из полуоткрытого ящика стола (на первом плане). Фон серый. Справа на столе подпись: "*J. Chardin*".

Как писал в своей монографии «Искусство и Наука» Адриан Стокс, в «Карточном Замке» Жана Шардена явлено искусство, служащее зеркалом эпох, разрушающихся под действием времени, подобно карточному домику, но непреходящая

ценность этой работы именно в том, что она помогает человеку осмыслить необратимость смерти для бренной плоти, как и вечности — для Духа²⁰⁰.

Картина представляет собой самую раннюю, наиболее ценную версию из всех, написанных Ж. Шарденом на эту тему, включая 2 авторские реплики "*Le jeune dessinateur*" («Юный Рисовальщик») (обе подписаны и датированы 1737 г.; х., м.; 0,81 × 0,65 м) из собраний Картинной Галереи в Берлине и Лувра в Париже. Известны и другие версии: в Галереях Виконта Аркур (Лондон), Оскара Рейнхардта (Швейцария) и Национальной Галерее (Лондон). Гравирована в 1792 году П. А. Авелином.

Реплика Ж. Шардена из собрания Лувра, приобретенная в 1741 году в Парижском Салоне, называлась «Картина, изображающая сына мадам Ленуар, занимающегося возведением карточного замка». Реплика, находящаяся в коллекции виконта Аркур, была куплена у Рудольфа Девужа, в свою очередь, купившего ее в 1782 году у наследников Жана Шардена. Третья реплика из коллекции Оскара Рейнхардта, гравированная Полем Фильолем, изображала мальчика, сидящего перед окном²⁰¹.

Происхождение: доподлинно неизвестно, откуда в 1838 году работа поступила в Картинную Галерею Императорского Эрмитажа^{202,203}. В 1937 году работа была продана из собрания Государственного Эрмитажа (Ленинград) Э. В. Меллону (как вошедшая в перечень шедевров, не подлежащих продаже ни при каких обстоятельствах). С 1941 года находится в Национальной Картинной Галерее в Вашингтоне (кат. № 90)²⁰⁴.

Примечания

¹ *Gulbenkian N. Nous, les Gulbenkian. Les aventures dorées du pétrole.* — Londre, 1965. — P. 97.

² *Perdigao J. de. Calouste Gulbenkian Collector.* — Lisbon: 1969. — P. 110.

³ *European Paintings from The Gulbenkian Collection.* — Washington, 1950. — P. 32–33.

⁴ *Perdigao J. de. Calouste Gulbenkian Collector.* — Lisbon: 1969. — P. 101–102.

⁵ *Ibid.* P. 102–105.

⁶ *Ibid.* P. 106.

⁷ *Ibid.* P. 106.

⁸ *Ibid.* P. 106.

⁹ *Ibid.* P. 109.

¹⁰ *Ibid.* P. 113–114.

¹¹ *Ibid.* P. 106.

¹² *National Gallery of Art, Washington.* — New York, 1975. — P. 34.

¹³ *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux.* — SPb., 1863. — P. 96.

¹⁴ *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux.* 2 vol. — SPb., 1870. — P. 6.

¹⁵ *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux.* 3 vol. — SPb., 1901. — P. 127–128.

¹⁶ *Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg.* — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 64.

¹⁷ *Baldass L. Die Altniederländische Malerei // Wiener Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen.* — Wien, 1911. — P. 112.

¹⁸ *Friedländer M. J. Die altniederländische Malerei.* In 3 Bde. — London, 1934. — III. — ill. 28.

¹⁹ *Ibid.* III. — Pls. 72, 74, 75.

²⁰ *Ibid.* III. — № 2595.

²¹ *Ibid.* III. — № 943.

²² *European Paintings from The Gulbenkian Collection.* — Washington, 1950. — P. 14.

- ²³ Pictures from The Gulbenkian Collection lent to The National Gallerie (London). — London, 1937. — P. 14.
- ²⁴ European Paintings from The Gulbenkian Collection. — Washington, 1950. — P. 14–15.
- ²⁵ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 174.
- ²⁶ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1870. — P. 140.
- ²⁷ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1895. — P. 289.
- ²⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1901. — P. 325–326.
- ²⁹ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 115.
- ³⁰ *Dutuit E.* Tableaux et dessins de Rembrandt. — Paris, 1885. — P. 38.
- ³¹ *Bode W. von.* Die Gemälde-Galerie in der Kaiserlichen Eremitage. — SPb., 1873. — III. — P. 201.
- ³² *Valentiner W. R.* Rembrandt, wiedergefundene Gemälde. — Stuttgart und Berlin, 1905 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. 27). — P. 188.
- ³³ *Dutuit E.* Tableaux et dessins de Rembrandt. — Paris, 1885. — P. 38. — № 402.
- ³⁴ *Bode W. von.* Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. — Braunschweig, 1883. — III. — P. 201.
- ³⁵ *Smith J.* Catalogue Raisonné of The Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters. — London, 1836. — P. 188.
- ³⁶ *Hind A. M.* A Catalogue of Rembrandt's Etchings. In 2 vol. — London, 1923. — vol. 2. — № 146.
- ³⁷ *Collins Baker C. H.* Catalogue of The Pictures at Hampton Court. — Glasgow, 1824. — P. 120. — № 381.
- ³⁸ *Smith J.* Catalogue Raisonné of The Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters. — London, 1836. — VII. — P. 113.
- ³⁹ *Groot C. H. de.* A Catalogue Raisonné. — London, 1916. — P. 387.
- ⁴⁰ *Valentiner W. R.* Rembrandt, wiedergefundene Gemälde. — Stuttgart und Berlin, 1905 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. 27). — P. 188.
- ⁴¹ *Микайлова И. Г.* Творческое наследие Паоло Веронезе (Калиари). Специфика идентификации и датировки его работ // Петербургские Искусствоведческие Тетради. — 2011. — Вып. 20. — С. 110–111.
- ⁴² Pictures from The Gulbenkian Collection lent to The National Gallerie (London). — London, 1937. — № 25.
- ⁴³ European Paintings from The Gulbenkian Collection. — Washington, 1950. — P. 78–79.
- ⁴⁴ *Smith J.* Catalogue Raisonné of The Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters. — London, 1836. — VII. — P. 113.
- ⁴⁵ *Bode W. von.* Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. — Braunschweig, 1883. — P. 480.
- ⁴⁶ Livret de la Galerie Impériale de l'Ermitage de Saint-Pétersburg. — SPb., 1838. — P. 123.
- ⁴⁷ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 136.
- ⁴⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1891. — P. 284.
- ⁴⁹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 320.
- ⁵⁰ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 110.
- ⁵¹ *Bredius A.* The Paintings of Rembrandt. The Complete Edition of The Paintings. — London, 1942. — P. 479.
- ⁵² *Bode W. von.* Die Gemälde-Galerie in der Kaiserlichen Eremitage. — SPb., 1873. — cat. № 825.
- ⁵³ European Paintings from The Gulbenkian Collection. — Washington, 1950. — P. 80.
- ⁵⁴ Pictures from The Gulbenkian Collection lent to The National Gallerie (London). — London, 1937. — P. 15.
- ⁵⁵ European Paintings from The Gulbenkian Collection. — Washington, 1950. — P. 80–81.
- ⁵⁶ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 174.
- ⁵⁷ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1870. — P. 141.
- ⁵⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1895. — P. 292.
- ⁵⁹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1901. — P. 328–329.

- ⁶⁰ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 132.
- ⁶¹ *Bode W. von.* Die Gemälde-Galerie in der Kaiserlichen Eremitage. — SPb., 1873. — P. 8. — № 828.
- ⁶² Livret de la Galerie Impériale de l'Ermitage de Saint-Pétersburg. — SPb., 1838. — P. 354.
- ⁶³ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — P. 129.
- ⁶⁴ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1870. — P. 61–62.
- ⁶⁵ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1895. — P. 325.
- ⁶⁶ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1901. — P. 367–368.
- ⁶⁷ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 79.
- ⁶⁸ *Bode W. von.* Die Gemälde-Galerie in der Kaiserlichen Eremitage. — SPb., 1873. — P. 14.
- ⁶⁹ *Glück G.* Rubens, van Dyck und ihr Kreis. — Wien, 1933. — P. 133ff.
- ⁷⁰ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 129. — cat. № 577.
- ⁷¹ *Glück G.* Rubens, van Dyck und ihr Kreis. — Wien, 1933. — P. 133ff.
- ⁷² European Paintings from The Gulbenkian Collection. — Washington, 1950. — P. 92.
- ⁷³ Pictures from The Gulbenkian Collection lent to The National Gallery (London). — London, 1937. — P. 17.
- ⁷⁴ European Paintings from The Gulbenkian Collection. — Washington, 1950. — P. 92–93.
- ⁷⁵ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 183–184.
- ⁷⁶ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1870. — P. 156.
- ⁷⁷ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1895. — P. 385.
- ⁷⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1901. — P. 430–431.
- ⁷⁹ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 159.
- ⁸⁰ *Микайлова И. Г.* Реставрация имени: Ван Дэйк или Ханнеман? История Портрета Принца Генри, Герцога Глочестер // Петербургские Искусствоведческие Тетради. — 2008. — Вып. 13. — С. 152–181.
- ⁸¹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1895. — P. 65.
- ⁸² Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1901. — P. 73–74.
- ⁸³ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 147.
- ⁸⁴ *Collins Baker C. H.* Catalogue of The Pictures at Hampton Court. — Glasgow, 1824. — P. 70. — cat. № 571.
- ⁸⁵ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 324.
- ⁸⁶ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1870. — P. 53.
- ⁸⁷ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 225.
- ⁸⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 324.
- ⁸⁹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — III. — P. 53.
- ⁹⁰ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 219.
- ⁹¹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 107–108.
- ⁹² *De Nolhac.* Huber Robert. — Paris, 1910. — P. 55–56.
- ⁹³ *Leclère T.* Huber Robert. — Paris, 1913. — P. 88.
- ⁹⁴ *Gabillot C.* Huber Robert et son temps. — Paris, 1895. — P. 162.
- ⁹⁵ *Réau L.* L'art français dans les musées russes. — Paris, 1929. — P. 53. — № 302.
- ⁹⁶ Pictures from The Gulbenkian Collection lent to The National Gallery (London). — London, 1937. — cat. 36.
- ⁹⁷ European Paintings from The Gulbenkian Collection. — Washington, 1950. — P. 84–85.
- ⁹⁸ *Gabillot C.* Huber Robert et son temps. — Paris, 1895. — P. 165.
- ⁹⁹ *Réau L.* L'art français dans les musées russes. — Paris, 1929. — P. 54. — № 316.

- ¹⁰⁰ Réau L. Les trésors d'art français dans les musées russes // Gazette des Beaux-Arts. — 1914. — I. — P. 178–181. — P. 179.
- ¹⁰¹ Baedeker H. Paris et ses environs. — Paris, 1911. — P. 390.
- ¹⁰² Pictures from The Gulbenkian Collection lent to The National Gallery (London). — London, 1937. — cat. № 37.
- ¹⁰³ European Paintings from The Gulbenkian Collection. — Washington, 1950. — P. 86–87.
- ¹⁰⁴ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 95.
- ¹⁰⁵ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1870. — P. 3–4.
- ¹⁰⁶ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1895. — P. 98.
- ¹⁰⁷ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 209.
- ¹⁰⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1901. — P. 110–111.
- ¹⁰⁹ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 62.
- ¹¹⁰ Bode W. von. Die Gemälde-Galerie in der Kaiserlichen Eremitage. — SPb., 1873. — P. 109.
- ¹¹¹ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 96–97.
- ¹¹² Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — P. 131–135.
- ¹¹³ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 106–109.
- ¹¹⁴ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 8.
- ¹¹⁵ Longhena Fr. Istoria della vita et delle opere di Raffaello Sanzio di Quatremère de Quincy. — Milano, 1829. — P. 7.
- ¹¹⁶ Rosini Giov. Storia della pittura italiana, esposta coi monumenti. — In 7 tom. — Pisa, 1848–1852. — IV. — P. 24–25.
- ¹¹⁷ Peccori D. Storia della terra di San Gimignano. — in 4 tom. — Firenze, 1853. — II. — P. 419; IV. — P. 520.
- ¹¹⁸ Михайлова И. Г. Творческое наследие Паоло Веронезе (Калиари). Специфика идентификации и датировки его работ // Петербургские Искусствоведческие Тетради. — 2011. — Вып. 20. — С. 7.
- ¹¹⁹ Peccori D. Storia della terra di San Gimignano. — in 4 tom. — Firenze, 1853. — II. — P. 419; IV. — P. 520.
- ¹²⁰ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 109.
- ¹²¹ Rosini Giov. Storia della pittura italiana, esposta coi monumenti. — In 7 tom. — Pisa, 1848–1852. — IV. — P. 24–25.
- ¹²² Peccori D. Storia della terra di San Gimignano. — in 4 tom. — Firenze, 1853. — II. — P. 419; IV. — P. 520.
- ¹²³ Crowe R., Cavalcaselle A. Raphaël, His Life and Works. — London, 1882. — P. 132–133.
- ¹²⁴ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 107–109.
- ¹²⁵ Ibid. P. 109.
- ¹²⁶ Ibid. XXIII.
- ¹²⁷ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 88–89.
- ¹²⁸ Dutuit E. Tableaux et dessins de Rembrandt. — Paris, 1885. — P. 3–4.
- ¹²⁹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 55.
- ¹³⁰ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 3.
- ¹³¹ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 82–83.
- ¹³² Dutuit E. Tableaux et dessins de Rembrandt. — Paris, 1885. — P. 13–14.
- ¹³³ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — P. 139–140.
- ¹³⁴ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 112–113.
- ¹³⁵ Les Chefs-d'Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l'Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 9.
- ¹³⁶ Vertue G. A Catalogue and Description of King Charles The First's Capital Collection of Pictures, Limings etc. In 4 vol. — London, 1757. — IV. — P. 4.

- ¹³⁷ Бранский В. П., Михайлова И. Г. К вопросу о взаимопроникновении-взаимооталкивании художественного и нехудожественного в искусстве // *Философские исследования*. — 2007. — № 3–4. — С. 100–105.
- ¹³⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — XVIII.
- ¹³⁹ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 130.
- ¹⁴⁰ Dutuit E. Tableaux et dessins de Rembrandt. — Paris, 1885. — P. 13.
- ¹⁴¹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — P. 137–139.
- ¹⁴² Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 111–112.
- ¹⁴³ Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 11.
- ¹⁴⁴ Passavant J. D. Raphael d’Urbino et son père Giovanni Santi. In 2 Vol. — Paris, 1860. — II. — P. 105.
- ¹⁴⁵ Christie’s. Important Old Master & British Pictures. — London, 5 Juli 2007, Lot 91.
- ¹⁴⁶ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 110.
- ¹⁴⁷ Ibid. XX.
- ¹⁴⁸ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 134.
- ¹⁴⁹ Dutuit E. Tableaux et dessins de Rembrandt. — Paris, 1885. — P. 34.
- ¹⁵⁰ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — P. 142.
- ¹⁵¹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 33.
- ¹⁵² Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 23.
- ¹⁵³ Михайлова И. Г. Творческое наследие Паоло Веронезе (Калиари). Специфика идентификации и датировки его работ // *Петербургские Искусствоведческие Тетради*. — 2011. — Вып. 20. — С. 155.
- ¹⁵⁴ Fehl P. and Perry M. Painting and The Inquisition at Venice: Three Forgotten Files // *Interpretatione veneziane: Studi di Storia dell’arte in onore di Michelangelo Muraro*. — Venice, 1984. — P. 32.
- ¹⁵⁵ Бранский В. П., Михайлова И. Г. К вопросу о взаимопроникновении-взаимооталкивании художественного и нехудожественного в искусстве // *Философские исследования*. — 2007. — № 3–4. — С. 103.
- ¹⁵⁶ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 308.
- ¹⁵⁷ Dutuit E. Tableaux et dessins de Rembrandt. — Paris, 1885. — P. 26.
- ¹⁵⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — P. 161–162.
- ¹⁵⁹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 133.
- ¹⁶⁰ Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 21.
- ¹⁶¹ Вильям Батлер Йейтс (1865–1939 гг.) — ирландский поэт и драматург, автор поэм «Башня» (1928 г.) и «Винтовая Лестница» (1929 г.), пьесы «Графиня Кэтлин» (1892 г.) и сборника рассказов «Кельтские Сумерки» (1893 г.), лауреат Нобелевской премии в области литературы (1923 г.).
- ¹⁶² Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — cat. 108.
- ¹⁶³ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 27.
- ¹⁶⁴ Ticozzi S. Vite dei pittori Vecelli di Cadore. — Milano, 1817. — P. 59.
- ¹⁶⁵ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — XXI.
- ¹⁶⁶ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 148–149.
- ¹⁶⁷ Livret de la Galerie Impériale de l’Ermitage de Saint-Pétersburg. — SPb., 1838. — P. 361.
- ¹⁶⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 128.
- ¹⁶⁹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1870. — P. 61.
- ¹⁷⁰ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1891. — P. 63.
- ¹⁷¹ Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 78.
- ¹⁷² National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 172.
- ¹⁷³ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1891. — P. 63.
- ¹⁷⁴ Glück G. Van Dyck. — Amsterdam, 1931 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben). — P. 217.
- ¹⁷⁵ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — cat. № 172–173.

- ¹⁷⁶ *Dutuit E.* Tableaux et dessins de Rembrandt. — Paris, 1885. — P. 88.
- ¹⁷⁷ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — P. 225–226.
- ¹⁷⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 186.
- ¹⁷⁹ Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 45.
- ¹⁸⁰ Ibid. — Pl. 45.
- ¹⁸¹ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 166–167.
- ¹⁸² Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1887. — P. 169.
- ¹⁸³ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 129.
- ¹⁸⁴ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 2 vol. — SPb., 1891. — P. 273.
- ¹⁸⁵ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1901. — P. 308.
- ¹⁸⁶ Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 21.
- ¹⁸⁷ *Bode W. von.* Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. — Braunschweig, 1883. — P. 508.
- ¹⁸⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — X–XI.
- ¹⁸⁹ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 182–183.
- ¹⁹⁰ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 134.
- ¹⁹¹ Ibid. P. 70.
- ¹⁹² Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 147.
- ¹⁹³ *Collins Baker C. H.* Catalogue of The Pictures at Hampton Court. — Glasgow, 1824. — P. 70. — cat. № 571.
- ¹⁹⁴ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1975. — P. 264.
- ¹⁹⁵ National Gallery of Art, Washington. New and Revised Edition. — New York, 1984. — № 342.
- ¹⁹⁶ National Gallery of Art, Washington. New and Revised Edition. — New York, 1995. — cat. № 342.
- ¹⁹⁷ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. — SPb., 1863. — P. 326.
- ¹⁹⁸ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 21.
- ¹⁹⁹ Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 230.
- ²⁰⁰ *Stokes A.* Art and Science. — London, 1949. — P. 122.
- ²⁰¹ Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. 3 vol. — SPb., 1899. — P. 21.
- ²⁰² Livret de la Galerie Impériale de l’Ermitage de Saint-Pétersburg. — SPb., 1838. — P. 21.
- ²⁰³ Les Chefs-d’Oeuvre de la Galerie des Tableaux de l’Ermitage Impérial à St-Petersburg. — Londres-Munich-New York, 1910. — Pl. 21.
- ²⁰⁴ National Gallery of Art, Washington. — New York, 1963. — P. 316.

Источники

1. *Stevenson R. A. M.* Peter Paul Rubens. Des Meisters Gemälde. — Stuttgart und Leipzig, 1898.



ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Известный историк искусства XIX века Якоб Буркхардт писал: «Если желаете ясно представить значение и ценность великих и постоянных задач, которые ставило себе искусство определенной нации и эпохи, то прекраснейшими примерами для этого могут служить картины Мадонны с младенцем и святыми в XV веке в Италии»¹.

Действительно, образ этот стоит в центре творчества многих представителей литературы, философии, изобразительного искусства Ренессанса, в нем сконцентрированы многие важнейшие проблемы эпохи, вопросы художественной практики и теории.

Однако проблема изображения Богоматери не была привилегией Возрождения. Древнейший сохранившийся тип изображения относится к первой половине III века (в катакомбах св. Присциллы в Риме). Молодая красивая римлянка сидит в кресле и, наклонившись, кормит ребенка, бережно поддерживая его обеими руками. Классическая реальность и красота образа не повторяются до эпохи Возрождения. В следующие века (до V века) образ Марии имеет подчиненное положение. Он встречается в сюжетах — «Рождение Христа», «Поклонение волхвов», «Оранта». Богоматерь выступает в них как дева, посвятившая себя богу. В конце 20-х годов V века Константинопольский епископ (сириец по происхождению) Несторий выдвинул учение, согласно которому бог-сын пребывал с Человеком-Иисусом лишь в относительном соединении (вселтлся), т. е. не было «обожения». Страдания и крестная смерть не имели отношения к богу. Следовательно, Мария не была «Богородицей»². Суждение вызвало бурное негодование церковников и верующих. Дело в том, что культ Марии вобрал в себя черты многих древних богинь материнского начала, в чем люди видели не только черты синкретизма, но и залог «просветленной человеческой плоти, вознесения молитв до бога»³. Несторианство было объявлено ересью и осуждено Вселенским собором 431 года, который собрался в Эфесе, месте почитания космической богини Артемиды Эфесской. Оппонентом Нестория выступил александрийский епископ Кирилл, он ввел формулу «единая природа Бога-Слова, воплощенная»⁴, что означало тождество бога и человека. Вселенский собор 451 года в Халкидоне осудил и это определение, найдя компромиссное решение: «Христос вполне бог, но и вполне человек, единосущий: отцу по божеству и людям по человеческой сущности, т. е. пребывает в двух естествах неслиянно и неразделно»⁵. За этой борьбой мнений кроется важнейший вопрос — каким быть изображению Христа и Марии. Из всех ересей этого периода особенно интересна теория британца-аскета Палагея-Моргана, определившая: «каждый человек способен, опираясь на силу собственной воли и следуя нравственному примеру Христа, стать праведником»⁶. Теория эта была решительно осуждена Вселенским собором 529 года в Оронте, но отголоски античности, которые она несла, в дальнейшем получают разработку в эпоху Возрождения.

Во всяком случае, V век становится важной вехой в трактовке образа Марии. Осуждение Несторианства способствует широкому распространению культа Богородицы (ее изображения украшают алтари, входы в церковные здания и монастыри, киоты, ее изображения привязывают к мачтам кораблей, уходящих в опасное плавание, выносят на крепостные стены во время осады и т. д.). Возникает апокриф и легенды. Появляется канон изображения по преданию зафиксированный евангелистом Лукой⁷: строгий, правильный овал удлинённого лица, большие темные глаза, изящный лоб и полный подбородок. Одежда длинная, цвет символичен. Красное платье символизирует любовь, религиозную жажду, синий платок — знак небесной чистоты и постоянства. Христос, которого она держит, «большеватый» мальчик. Чаще всего встречаются два типа изображения — «Мария, царица небесная» и «Оранта» — мать всего человечества. V век характеризуется проникновением византийского влияния в Италию, вначале оно проникает в Равенну, а потом охватывает весь полуостров.

Позднее средневековье характеризуется новыми чертами отношения к традиционному сюжету Мадонны. Новые идеалы рыцарского служения даме, связанные с религиозным почитанием Богоматери, песни трубадуров, менестрелей, повествующие о единстве земной и небесной любви, рассказы паломников о посещении святых земель, а затем и участников крестовых походов с целью «освобождения гроба Господня», учение Франциска Ассизского о Христе выводят Марию на первый план почитания. Величайший поэт Италии XIII века Данте славит Марию, как высочайшее существо, как женщину огромной душевной красоты, за это она и избрана богом⁸. Для Петрарки — прекраснейшая из дев, «одетая солнцем, в короне из звезд».

Время требует нового толкования и воплощения Мадонны. С VIII по XV век над этим образом работают лучшие представители Проторенессанса. Чимабуэ (1240–1302) дает еще византийское изображение, но уже проникнутое итальянским темпераментом. Лучшее в «Мадонне», находящейся в Академии Изыщных искусств во Флоренции, — ангелы, поддерживающие трон небесной царицы. Настоящим новатором выступает Джотто (1266–1337), которого справедливо считают создателем национального стиля. Правда, он силен как психолог одного момента, одного состояния Мадонны. В отличие от византийского прототипа мы видим, что исчезает сильный изгиб носа и темная окраска лица, мягче становятся складки одежды, живее и правильнее рисунок. В руках мадонны появляются различные предметы — плод граната, книга, крест, цветок, птица. Искания Джотто продолжил Мазаччо (1401–1429), о котором Вазари писал: «Он понял, что живопись есть не что иное, как изображение вещей такими, какие они есть»⁹. Художник впервые стремится к передаче иллюзии действительности, для чего он вводит световые эффекты, дает живые группы людей, объединенные общей идеей. Его новаторское отношение к живописи коснулось и образа Мадонны (Академия Изыщных искусств, Флоренция). В ней мы уже видим попытку индивидуализации за счет движений фигуры, жестикуюляции и разнообразия лиц. Природа и человек отныне выступают как первообраз искусства. Мазаччо с полным основанием можно назвать основоположником ренессансного реализма. Он выразил новые гуманистические представления

о достоинстве человека, расширил рамки религиозной живописи, насытив ее жизненным содержанием.

XV век — время столкновения различных художественных направлений, время возникновения художественных школ во всех уголках Италии, среди которых на первое место выходит Флоренция. Отмечая особенности формирования искусства новой эпохи, следует выделить две предпосылки, способствующие преодолению средневековых традиций. Первую из них справедливо отмечает исследователь Т. П. Знамеровская: «Тот факт, что в XV веке заказчики, определило использование для скульптуры во Флоренции рядом с мрамором и бронзой мягкого сравнительно дешевого материала, как майолика <...> У делла Роббиа образ Мадонны и святых обычно простонароден по облику, по одежде, по окружающей их обстановке»¹⁰. Таково было положение до 30-х годов XV века. Последующие годы знаменуют во Флоренции установление господства банкирского дома Медичи, при котором искусство приобретает черты патрицианской утонченности. Т. П. Знамеровская так характеризует изображения Марии этого периода: «Между тем, у художников, выражающих вкусы флорентийского "жирного народа" Мадонны все больше становятся похожи на элегантных знатных дам: они сидят в красивых резных креслах, прозрачные вуали покрывают их модные прически, драгоценности украшают их одежду, у них аристократическая внешность, тонкие изнеженные руки, изящные позы и движения»¹¹.

Подтверждение этой мысли мы находим у итальянского знатока искусства А. Вентури: «Демократические основы и традиции искусства Возрождения были так сильны, что многие художники, воплощая в религиозных, т. е. идеальных, образах аристократические вкусы заказчиков в портретных жанрах, создавали объективно правдивые образы "жирных пополанов" второй половины XV века, не идеализируя их, не снимая индивидуализма и налета социально-типических недостатков, стремясь показать характеры, а не высокое положение, богатство и происхождение»¹².

Признавая справедливость этих суждений, следует все же отметить, что не жанровость, а создание обобщенно-поэтического образа является главным завоеванием Возрождения. Герой полотен лучших представителей этой эпохи — свободная, всесторонне развитая личность, Человек (с большой буквы) почти равен богу. Эти высокие идеалы должны быть выношены временем, сформулированы в научных трактатах. Поэтому второй предпосылкой, несомненно, является существование идеологов — ученых, художников, которые создали современную им эстетику и философию, подтвердив свои открытия авторитетом других наук, как это было принято уже в ту эпоху. Важным событием для гуманистов Возрождения стало открытие 7 ноября 1468 года, в принадлежащей Лоренцо Медичи вилле Кареджи под Флоренцией Платоновской Академии. Пир, устроенный в честь дня рождения древнегреческого философа, вылился в беседу о природе и сущности любви, в результате которой появился труд ученого Марсилио Фичино (1433–1499) «Толкование на "Пир" Платона» — важнейший памятник итальянского неоплатонизма XV века. К нему можно присоединить труды «О наслаждении» Лоренцо Валлы (1407–1457), «Речь о достоинстве человека» Джованни Пико делла Мирандолы, сочинения

архитектора и математика Леон-Батиста Альберти (1404–1472), а также теоретические разработки Леонардо да Винчи (1452–1519) и Микеланджело Буонаротти (1475–1564). Такое широкое развитие гуманистической мысли, преклонение перед античной культурой способствовали формированию светского мировосприятия и развитию искусства.

Совершенствование человека — этой цели служили античное искусство, особенно литература, общение в кружках гуманистов и, наконец, диспуты и дискуссии с представителями церкви об официальной морали. Исследователь Н. В. Ревякина в статье «Учение о человеке итальянского гуманиста Джанотто Манетти»¹³, анализируя трактат Манетти «О достоинстве человека» заостряет внимание на его полемичности, направленной против некоторых античных мыслителей, библейских пророков Иова и Евклизиаста, христианских писателей Амвросия Медиоланского и папы Иннокентия III, который, еще будучи кардиналом, написал трактат «О презрении к миру или ничтожестве человеческой жизни», где проводил средневековый взгляд на представление о природе человека, его положении в мире и его достоинстве. В действительности, трактат Иннокентия III, получивший широкое распространение (в XIV веке — 161 рукопись, а в XV — уже 204), говорил о кризисе средневекового мировоззрения на пути подчинения культуры власти церкви. Интересно, что отвергая утверждения средневекового схоласта, Манетти, человек нового времени, противопоставляет научные доводы, наблюдения над природой, гуманистические авторитеты. Острая борьба ведется вокруг отношения к женщине. Иннокентий III, пользуясь средневековыми доводами, утверждает, что ребенок уже в материнском лоне становится «грязным». Манетти, опираясь на свидетельства медицины, опровергает это положение. Неубедительным оказывается и другой довод Иннокентия III о символическом толковании имени Ева (якобы, происходящего из двух нелепых междометий, которые издают, рождаясь, дети). Поэтому, утверждает церковник, это имя скорби. Манетти, блестящий знаток древнееврейского языка, доказывает, что это имя произошло от еврейского «Аia» (мать всех живущих)¹⁴.

С женскими образами в большей мере связано и осознание понятия красоты, разрабатываемое в трактатах о достоинстве человека, о наслаждении, находящее выражение в многочисленных диалогах, диспутах и дискуссиях гуманистов. Л. М. Баткина в статье «Ренессансный миф о человеке» описывает один из них. Весной 1486 года 23-летний Джованни Пико делла Мирандолла, возвращаясь из Франции в Рим, где он собирался обнародовать свои знаменитые «900 тезисов» для вселенского диспута, похищает Монну Маргариту на глазах мужа. Разразился большой скандал. Тогда Марсилио Фичино обнародовал «Апологию о похищении нимфы Маргариты героем Пико», в которой писал, что Маргарита — дочь Венеры и Аполлона. «По божественному закону нимфы — супруги героев, а не людей», и даже ссылаясь на Евангелие, обещал ей царство небесное. Мы видим, что происходит мифологизация героев, как дань античности, в то же время утверждение нового образа мышления, активного отношения к красоте. Например, Джордано Бруно провозглашает, что «всякое наслаждение состоит не в чем ином, как в известном переходе, пути и движении <...> Что дает нам наслаждение, так это движение от одного состояния к другому»¹⁵.

Таким образом, главная установка развития ренессансного идеала — это движение от божественного к мифологическому, а затем земному, чтобы вскоре прийти к обобщению. Если в искусстве средневековья два направления повествования — символ и событие, то в эпоху Возрождения возникает синтез — «существо не небесное, но и не земное». Идеал Ренессанса должен обладать несколькими достоинствами. Прежде всего, это «физическое и духовное здоровье, затем — красота, потом сила и, наконец, все остальное»¹⁶. В своем трактате Лоренцо Валла уделяет внимание расшифровке понятия «красота», связывая его, прежде всего, с женской красотой: «Как говорил Теренций, природа — созидательница вещей — дала многим женщинам лицо красивое и благородное. По какой причине? — спрашивает философ. — Конечно, чтобы наслаждались и радовались <...> Украшение женщин — не только лицо, но и волосы, которые так восхвалял Гомер у своей Елены, и грудь, и бедра, и, наконец, все тело, такое стройное, такое белое и полное соков, такое совершенное в пропорциях. Поэтому мы часто видим, что у множества изображений богинь и женщин обнажена не только голова, но и у одной — руки, у другой — грудь, у третьей — голень, чтобы видна была телесная красота каждой <...> Я бы осмелился пожелать, чтобы женщины ходили по городу обнаженными, во всяком случае, в теплое время года...»¹⁷. И опять мы видим ссылки на античные авторитеты, но разговор идет о современности, и смелое предложение философа обращено к современникам. Именно оно может служить основанием знаменитых карнавалов во Флоренции, пиров в садах Медичи, произведений Боттичелли... И дело в том, что гуманисты не считали противоречащим морали откровенное изображение человеческого тела, они воспринимали произведение искусства как феномен культуры, а не быта, и, наконец, «перевоплощаясь» в античных греков и римлян, они входили внутрь даже той духовной ситуации, которая была чужда их времени.

Любование женщиной становится потребностью гуманистов. Аньоло Фиренцуола в диалоге «О красотах женщин» пишет: «Красота и красивые женщины заслуживают того, чтобы каждый их восхвалял, и ценил их превыше всего потому, что красота женская есть самый прекрасный объект, каким только можно любоваться, а красота величайшее благо»¹⁸. Для писателя красота — упорядоченная гармония. Однако свои чувства он связывает с духовностью, если дело «касается красоты, которая подобием божественности увлекает зрительную способность к ее созерцанию и приковывает ум к этой божественности, и которая начинается с груди и кончается во всем совершенстве лица»¹⁹.

Эстетическая категория красоты уже связывается в его сознании с обобщением. Не случайно, в этом трактате он находит возможность сослаться на античного художника Зевксиса, который, создавая изображение прекрасной Елены для кротонцев, отобрал из отборных девушек пятерых, у которых выбрал самую гармоничную часть, составил, в общем изображении удивительной красоты²⁰. Как это напоминает знаменитое письмо Рафаэля Б. Кастильоне: «И я скажу Вам, что для того, чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; при условии, что Ваше сиятельство будет находиться со мной, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоей идеей <...> Имеет ли она в се-

бе какое-то совершенство искусства я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть»²¹. Сколько в этом письме куртуазности, сколько истинного уважения к вкусу втора трактата «О придворных» трудно сказать, но важно, что в принципе ренессансного мастера прочно лежал принцип отбора, типизации, обобщения. Кстати, сам Б. Кастильоне чаще употреблял понятие «грация», а не красота, понимая под этим естественность человеческого поведения, без натянутости, внешних признаков усилия, как противовес «аффектации»²².

Еще дальше в понимании женской красоты продвинулся Марсилио Фичино. «Так, кто, возгоревшись любовью, жаждут красоты <...> должны искать сладчайшую влагу этой красоты, возбуждающей их жажду не в реке материи и не в ручейках величин, форм и каких-бы то не было красок, а в ином месте <...> ибо красота бестелесна, красота есть дар духовный»²³. Это уже близко устремлениям Леонардо да Винчи, который утверждал, что «хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление о душе. Первое — легко, второе — трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями человеческого тела...»²⁴. И здесь мы видим метод отличный от Зевксиса — не копирование природы, а «живописец спорит и соревнуется с природой»²⁵.

И все же женские образы, в отличие от мужских, даются художниками менее индивидуально, тяготея к довольно однообразному шаблону идеальной красоты. Живописцы словно стараются, передавая сходство, насколько возможно примирить индивидуальные особенности живого мира с идеалом.

Это трудности художественной жизни, ее становления, но были и другие, например, прихоти заказчиков. Исследователь В. Н. Гращенков в своей статье приводит пример капризов просвещенной Изабеллы д'Эсте, маркизы Мантуанской. С женской непосредственностью она требовала, чтобы ее портреты одновременно были схожими и красивыми. Из ее переписки мы узнаем, что в 1493 году она отвергла портрет работы Мантеньи из-за отсутствия сходства и заказала новый Джованни Санти, рекомендованного ей герцогиней Урбинской. Посылая в 1499 году в Милан Изабелле Арагонской портрет кисти Джанфранческо Майнери, она, однако, сообщила, что на портрете она полнее, чем есть на самом деле. Портрет, написанный Лоренце Коста, ей понравился. А вот другой портрет, исполненный Франческо Франчи, ей показался чересчур красивым, она отослала его в переделку.

В 1496 году она просила Чичелио Галлерани прислать из Милана портрет Леонардо да Винчи, чтобы проверить свое впечатление от портретов Джованни Беллини... Этот случай, с другой стороны, характеризует еще одну особенность времени: с появлением множества творческих индивидуальностей формировались и новые критерии оценки их труда, т. е. шло развитие эстетического вкуса потребителей искусства. Это тоже приводило к усложнению отношений художника и заказчика.

«Гуманистическое учение о человеке, возвышая человека и человеческую природу, обожествляя ее, — писал А. Горфункель, — вело к отказу от противопоставления природного и божественного начал»²⁶. Это в полной мере можно отнести и к трактовке образа Мадонны. Заказчики теперь в традиционном сюжете искали более радостного, простого и человеческого настроения. Поэтому так по-

пулярны стали в начале XV века произведения Луки делла Роббиа (1400–1482), который вырос и воспитался на идеалах здорового натурализма Донателло. Его Мадонна — молоденькая девушка с прелестным личиком, большими и широко поставленными глазами, точеным носиком; мягко волнующиеся складки светлой широкой одежды, немного вырезанной у шеи и подпоясанной высоко под грудью, овевают ее стан. На плечах и хорошо причесанной голове лежит белый плащ. Изящны ее тонкие руки. Изображение дышит благородством, чистотой. Красивый кудрявый мальчик покоится у нее на руках («Мадонна у розовой изгороди», Национальный музей во Флоренции). Не случайно так много взял из этих фаянсовых рельефов для своего творчества Рафаэль.

Реформатором образа Богоматери в живописи XV века в Тоскане стал Фра Филиппо Липпи (1406–1469). В ранних работах живописец находился под влиянием Фра Анджелико, но скоро реальность наполняет его произведения. Он первым открыто решает писать Мадонну со своей жены, бывшей монахини. На картине (Галерея Уффици, Флоренция) Мадонна сидит на стуле так, что, кажется, ее колени выходят за пределы рамы. Лицо ее лишено эмоций, руки сложены для молитвы, но глаза, поднятые от ребенка, направлены на зрителя. Современное платье, модный чепчик сменили строгую одежду Марии. Два ангела, напоминающих плутоватых уличных мальчишек, держат перед ней Иисуса, тянувшегося к груди. Группа построена пирамидально. А в следующем образе «Мадонна с младенцем» (Галерея Питти, Флоренция) интересен задний план, на котором мы видим дом флорентийского горожанина, улицу. Явно, что художник радовался окружающей жизни и щедрой рукой заносил ее на полотна. Это уничтожало возвышенность настроения, но картина выигрывала в живой передаче жанра.

Недостатком последней картины, пожалуй, является неверная перспектива.

Окончательное научное обоснование открытий Возрождения сделал Леонардо да Винчи (1452–1519). Первой задачей живописца он считал передачу объема и перспективы, второй — яркую индивидуализацию образов, третьей игру света, четвертой — изучение природы, пятой — умение компоновать и т. д.²⁷. Благородный и чуткий гений Леонардо да Винчи ярко проявился и в его Мадоннах. Одно из лучших изображений «Мадонна в гроте» (1483–1494), Лувр. Все здесь ново: и трактовка сюжета, пейзажа, и единство человека и природы, прекрасные образы. Слабое мерцание мягких золотых тонов наполняет грот. Вдали виднеется окутанный голубым туманом горный ландшафт. Мадонна — хрупкий образ: утонченное ее лицо полно кротости, почти печально, глаза опущены. Вдоль впалых щек струятся пряди мягких волос. Рука ее протянута над головой Иисуса, правая рука лежит на плечах Иоанна. Справа от Иисуса опустился на одно колено ангел, который левой рукой поддерживает Иисуса, а правой указывает на Иоанна. Вся группа образует пирамидальную композицию, а тончайшая светотень (сфумато) объединяет все планы. Произведение проникнуто трепетом творчества большого мастера и знаменует собой новый этап его открытий.

В этой картине Леонардо нашел гармоничное воплощение человеческого образа и естественного бытия, выраженных в равновесии внутренних и внешних движений, по выражению Е. И. Ротенберга «длящегося» состояния²⁸. По-новому представлен окружающий мир — узнаваемый, многообразный, пре-

красный, выступающий скорее, как эмоциональная среда. В композиции утверждается пирамидальное решение, с четко найденным геометрическим построением, лишенным, однако, сухости, обогащенным движением диагонали. Новая легкая нюансированная моделировка лиц и фигур сообщает им высокую недосказанность, психологизм.

Влияние Леонардо да Винчи на современников было велико. «Леонардовские» типы долго будут встречаться в Италии. Испытал на себе обаяние его творчества и Рафаэль Санти (1483–1520), которого современники называли «певцом Мадонны». Ученик главы умбрийской школы Пьетро Перуджино, он воспринял лучшие черты творчества этого популярного в конце XV века мастера. Уже первую его «Мадонну Конестабиле» (1500–1502, Гос. Эрмитаж) отличает наивное, но полное чистого чувства, юношеское прочтение темы.

В период пребывания во Флоренции на восприимчивого юношу производит огромное впечатление не только накопленный культурой города художественный опыт, но и различные философские движения, которыми были увлечены современники. Среди них первое место принадлежит Д. Савонароле, впервые поставившего проблемы этической значимости искусства. В одной из своих проповедей, направленных против роскоши богатых и искусства, служащего им, он обличает художников в мелкой и бытовой трактовке образа Богоматери: «Вы наряжаете богородицу, как ваших куртизанок и придаете ей черты ваших возлюбленных»²⁹. В этой фразе, вырвавшейся из глубин души фанатика, признание реализма произведений флорентийских художников, но в то же время призыв к большому, гражданственному, этическому искусству, которое привлекло к нему многих мастеров, таких как С. Боттичелли, Рафаэль и др. В восприятии произведений Рафаэля главное — это нарастание внутреннего напряжения, мощный подъем духа зрителя, выявление его новых возможностей. Это был следующий шаг искусства Возрождения. Между произведением Рафаэля и реципиентом исчезают преграды, дистанции, несоразмерность понятий: в «Афинской школе» зритель как бы оказывается среди славнейших умов античной Греции, а в «Сикстинской мадонне» (1514–1518) (Дрезден, Картинная галерея) рядом с божеством, даже больше, здесь Рафаэль применяет прием низведения каримны к зрителю: это ради него божья мать несет на муки своего сына. Алтарный образ мудро преобразован художником. Распахивается зеленоватый занавес, за которым, словно видение, возникает образ простоволосой и босоногой Марии, ступающей по облакам. На руках она держит мальчика с недетским тельцем и блестящим взглядом. По сторонам картины, по колена утопая в наплывающем тумане, стоят святые Варвара и Сикст, который протягивает руки к видению. Единственной твердой точкой в картине является нижняя часть, на которой стоит папская тиара, и сама рама, о которую как бы опираются два кудрявых и лукавых ангелочка, напоминая нам своим обликом римских детишек. Образ видения Мадонны, широко распространенный в Средневековье, здесь получает новое важное качество — повышенный духовный контакт со зрителем.

Одно из средств достижения этого эффекта — многозначность всех компонентов картины. Ритм композиции, крупные массы фигур, между которыми точно найдено пространство, движение одежд, связанных в единую мелодию и

поддержанных колоритом — все создает гармонию. Зритель сначала видит картину издали, читая ее композиционное решение, затем наступает новая эмоциональная волна восприятия, когда видны детали, в этот момент поражает чистый облик и человеческая простота образа Марии, но при следующем рассмотрении раскрывается драматическая сущность произведения: лицо ее лишено равновесия, далекое от идеальных норм, как бы скорбно растеряно, взгляд глаз затуманен. Линии плаща строятся так, что кажется, Мадонна идет нам навстречу, протягивая ребенка, и в то же время — это движение остановлено. Только мы привыкаем к этой мысли, как движение начинается снова. В образе Марии нет ничего церковно-мистического, но она — величава. Это не простая римлянка, но и не богиня. В этом произведении явно обнаруживается рационалистическая намеренность Рафаэля передать живую конкретность в идеализированной форме, где морально-философская идея выступает не прямо, а косвенно: не путем создания драматической коллизии противопоставления человека и мира, а через формальные художественные решения, многие из которых были открыты предшественниками Рафаэля, но впервые были синтезированы им. Сохранение гармонии лежит в равновесии всех частей и компонентов полотна. Рафаэль этим произведением как бы подвел своеобразный итог завоеваниям эпохи. Это завершение исторического и художественного опыта своего времени, новый виток, который вновь переносит акцент с эстетического на этическое, обращая нас к предшествующей эпохе Средневековья, но уже на новом, обогащенном художественными завоеваниями эпохи Возрождения, уровне, отмеченном стремлением к гармоническому единству формы и содержания, к совершенному воплощению замысла мастера.

Примечания

¹ Буркхард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. — СПб., 1905. — С. 50.

² Гуревич А. Я. Популярное богословие и народная религиозность средних веков. Из истории культуры средних веков и Возрождения. — СПб., М., 1976. — С. 47.

³ Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 48.

⁴ Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 48.

⁵ Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 49.

⁶ Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 52.

⁷ Didron. Anrales Archeologiques dirigees par Didron aeine... — Paris, 1844–1865. — P. 363.

⁸ Данте А. Человеческая комедия. Рай. — С. XXXIII — М. 1961. — С. 47.

⁹ Вазари Дж. Жизнеописание знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М., 1971. — Т. V, Ч. 2. — С. 110.

¹⁰ Знамеровская Т. П. О роли народных масс в создании изобразительного искусства эпохи феодализма и первых буржуазно-демократических революций. Ученые записки ЛГУ. — 1955, № 193. — С. 138.

¹¹ Знамеровская Т. П. Указ. соч. С. 154.

¹² Venturi A. Storia dell'arte italiana. — VI, Milano, 1908. — P. 274.

¹³ Ревякина Н. В. Учение о человеке итальянского гуманиста Джанотци Манетти. История культуры средних веков и Возрождения. СПб., М., 1976. — С. 250

¹⁴ Ревякина Н. В. Указ. соч. С. 260.

¹⁵ Баткин Л. М. Ренессансный миф о человеке. Вопросы литературы. — 1977. — № 9. — С. 20.

¹⁶ Хоментовская А. И. Лоренцо Вала — великий гуманист. — М.-Л., 1964. — С. 40

- ¹⁷ Вала Л. О наслаждении. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т-х. — М., 1962. — Т. 1. — С. 490.
- ¹⁸ Фиренцуола А. О красотах женщин. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. 1. — С. 562.
- ¹⁹ Там же. С. 562.
- ²⁰ Фиренцуола А. Указ. соч. С. 564.
- ²¹ Мастера искусства об искусстве. В VII т-х. — М., 1966. — Т. II. — С. 156–157.
- ²² Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве. XVI в. — М., 1956. — С. 274.
- ²³ Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. I. — С. 505.
- ²⁴ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. I. — С. 552.
- ²⁵ Леонардо да Винчи. Указ. соч. С. 541.
- ²⁶ Горфункель А. Х. Диалектика в эпоху Возрождения. — М., 1974. — С. 56.
- ²⁷ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. I. — С. 553–556.
- ²⁸ Ротенберг Е. Изобразительное искусство Средней Италии в период Высокого Возрождения. Всеобщая история искусств. — М., 1962. — Т. III. — С. 170.
- ²⁹ Иоффе И. Культура и стиль. — Л., 1927. — С. 120.



СОДЕРЖАНИЕ

I

Руслан Бахтияров

ПОЭЗИЯ СВЕТА И ЦВЕТА

Выставка Ашота Хачатряна в ЦВЗ «Манеж» (февраль 2012 г.) 6

Елена Григорьянц

Я ВИЖУ МЕЧТУ:

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЖИВОПИСИ АНДРЕЯ КОРОЛЬЧУКА 12

Людмила Митрохина

Лариса Кириллова

ОБХОД

По итогам полугодического (сентябрь–декабрь 2011 г.) просмотра художественных работ учащихся Санкт-Петербургского государственного академического художественного лицея им. Б. В. Иогансона Российской академии художеств 15

Алексей Мудров

ХУДОЖНИК МИХАИЛ КУДРЕВАТЫЙ: ПЕТЕРБУРГСКАЯ БЫЛЬ. 29

Юлия Ровицкая

ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ ДМИТРИЯ КАЗНИНА 34

Юрий Мудров

ВСТРЕЧАЯ ТВОРЧЕСКИЙ ЮБИЛЕЙ

Андрей Яковлев — 50 лет в Союзе художников 38

Александра Лебедева

ПРОПОВЕДНИКИ ДОБРА

О работе с детьми Юрия Константиновича и Марии Анатольевны Люкшиных 44

Юрий Мудров

ВОЗРОЖДАЯ МИНИАТЮРНУЮ ЖИВОПИСЬ. НОВОЕ ИМЯ В ИСКУССТВЕ 47

Елена Григорьянц

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕННЫХ — АЛЕКСЕЙ ПАРЫГИН:

ДИАЛОГ С ФУТУРИЗМОМ В СОВРЕМЕННОЙ «КНИГЕ ХУДОЖНИКА» 50

ИСКУССТВО — ЭТО И НАША ПАМЯТЬ

Выставка Юрия Тулина (1921–1983) в Фонтанном доме

Анатолий Дмитренко

Юрий Тулин — наш современник 55

Руслан Бахтияров

Животворящий огонь созидания 57

Вера Соловьёва

ИНТУИТИВНЫЙ СИМВОЛИЗМ ФОТОХУДОЖНИКА ВАЛЕРИЯ ДОРОХОВА.

«НАТЮРМОРТ С ПЕРЦАМИ» или...? 61

Алексей Мудров ГЕОРГИЙ ПАНАЙОТОВ Дебют на Большой Морской, 38.....	65
---	----

II

Абрам Раскин РУССКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ Из рукописи «Актеры и художники. Этюды русского театрального портрета».....	67
---	----

Анна Лакомская ИКОНОПИСЬ КАРЕЛИИ И РУССКОГО СЕВЕРА.....	174
---	-----

Елена Боровская ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А. А. КИСЕЛЁВА В ПЕТЕРБУРГЕ	183
---	-----

Маргарита Изотова ВАСИЛИЙ ГОЛУБЕВ. РУССКИЙ ПЕЙЗАЖ	189
---	-----

Дмитрий Любин ОБЕЛИСК НА ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ Неосуществленный проект памятника императору Александру I архитектора О. Монферрана	197
--	-----

III

Александра Омнина АВСТРИЙСКИЙ АРХИТЕКТОР ЙОЗЕФ ФРАНК, ЕГО РОЛЬ В ДИЗАЙНЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ПЕЧАТНЫХ ТКАНЕЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	210
---	-----

Анна Лакомская СТАРООБРЯДЧЕСКИЕ МОНАСТЫРИ И ИКОНЫ ИЗ НИХ НА ТЕРРИТОРИИ ФИНЛЯНДИИ.....	215
--	-----

Дмитрий Любин НОВАЯ ЖИЗНЬ, НОВАЯ МЕЧТА, НОВАЯ РОДИНА Советский период творчества Генриха Фогелера.....	220
---	-----

IV

Ирина Г. Микайлова УТРАЧЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ БЫВШЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ЭРМИТАЖА: ИХ ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ОПИСАНИЕ И ИСТОРИЯ ПРОДАЖ В ЗАРУБЕЖНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ	240
---	-----

Алевтина Черняк ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО ВОЗРОЖДЕНИЯ	275
--	-----

Для записей

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 25

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

Редактор выпуска А. Г. Раскин

Корректурa и компьютерная верстка В. А. Богородицкая

Подписано в печать — май 2012.

Печать РИЗО, обложка ОФСЕТ. Уч.-изд. л. 20.

Тираж 200 экз. Заказ № 389

Отпечатано в ООО «Спектр» Оперативной полиграфии «АБРИС»

191002, Санкт-Петербург, а/я 10