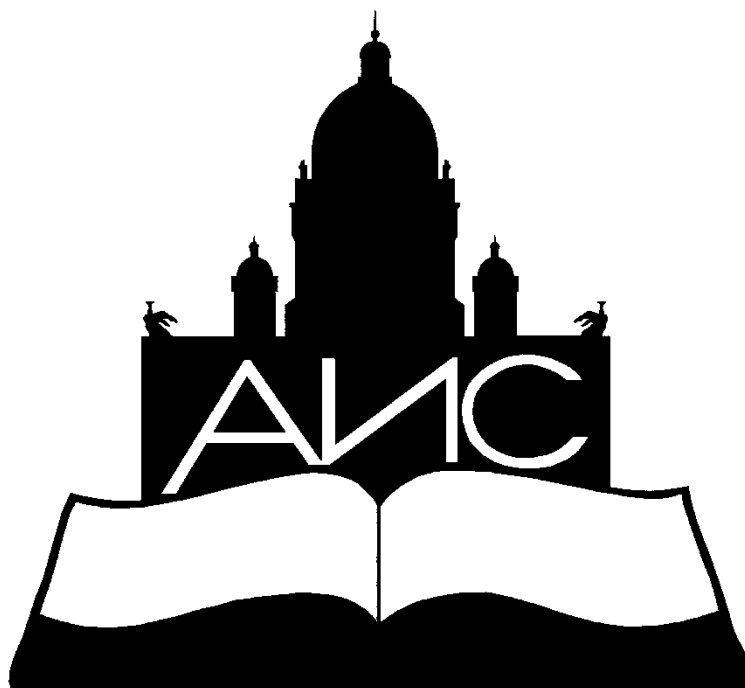


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

ВЫПУСК 28



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2013

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради

Статьи по истории искусства. СПб., 2013. 300 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 978-5-9902810-9-7

© Ассоциация искусствоведов, 2013.

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

Бахтияров Руслан Анатольевич — искусствовед. Кандидат искусствоведения. Научный сотрудник Государственного Русского музея. Член Союза художников России. Автор статей по отечественному искусству XX века и творчеству современных художников.

Башинская Ирина Альфредовна — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, и автор многочисленных научных и методических статей и книг по современной скульптуре и изобразительному искусству. С 1951 по 1980 год проработала: 5 лет старшим научным сотрудником в Государственном Ярославском художественном музее, 4 года в Государственном Харьковском музее изобразительных искусств, 20 лет в Государственном Русском музее. Занималась лекционной и преподавательской деятельностью в Педагогическом университете им. Герцена (русское и советское искусство) и ДХШ (русская культура). Вышли в свет: книга «Набат памяти», 1975 год и монография В. Мухиной, 1987 год.

Бешлиу Светлана Анатольевна — архитектор, генеральный директор проектно-строительной организации ООО «Горпроект», Москва. Аспирант заочной формы обучения Государственного образовательного учреждения высшего и профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет».

Блюмкин Евгений Лазаревич — художник-график, художник-редактор. Член Союза художников Санкт-Петербурга. Темы предыдущих публикаций — книговедение, история, персоналии о современных художниках. Участник многочисленных выставок в России и за рубежом, в том числе в Литве, Польше, Греции, Италии, Испании, Сербии, Швейцарии, Германии, Бельгии, Чехии, Франции, Аргентине, Канаде, Китае, Румынии, Турции, Азербайджане.

Буллах Анна Владимировна — искусствовед, работает искусствоведом-экспертом в Галерее «Либерти», занимается экспертизой в области антиквариата и укреплением контактов с различными галереями и музеями России.

Грачёва Светлана Михайловна — искусствовед, доктор искусствоведения, доцент, декан факультета теории и истории искусства СПб Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, профессор кафедры русского искусства. Член Союза художников России.

Дьяченко Андрей Петрович (псевдоним Сергей Макухин, Михаил Церувадзе) — филолог, музейный работник, научный сотрудник музея Истории Санкт-Петербурга. Автор более 600 печатных работ по изобразительному искусству. Член Чешского общества имени братьев Чапек при Консульстве Чешской Республики. Кавалер медали «За вклад в развитие коллекционирования». Дипломант интернет-конкурса «Моё лето» и «Рисунки цветным карандашом».

Ёлкина Аделаида Сергеевна — искусствовед, старший научный сотрудник Гос. Музея-заповедника «Павловск», многие годы — главный хранитель Гос. Музея-заповедника «Гатчина», автор ряда статей, книг о Гатчине и Павловске, императрице Марии Федоровне, А. И. Зеленовой. Биограф и наследница А. И. Зеленовой.

Жаданова Любовь Афанасьевна — художник, кандидат педагогических наук, доцент кафедры живописи Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Член Союза художников России. Темы предыдущих публикаций — «Основы

развития пленэрной живописи», «Развитие художественно-творческой индивидуальности при обучении живописи на пленэре», «Преемственность традиций в развитии современной школы пленэрной живописи», «Закономерности формирования творческой индивидуальности художника», «Художник, учёный, педагог, фронтовик П. А. Кудин», «Знание художественных средств достижения гармонии в композиции как существенный фактор развития и воспитания творческой индивидуальности художника».

Закревская Екатерина Павловна — искусствовед, переводчик в сфере профессиональной коммуникации, специалист в области PR и развития, сотрудник Лаборатории Экономике Культуры при НИУ Высшей Школы Экономики (филиал СПб), м.н.с., пресс-секретарь Центрального военно-морского музея, с 2002 года арт-менеджер петербургского художника Светланы Романовой. Индивидуальный член ICOM.

Иванов Сергей Васильевич — экономист, кандидат экономических наук. Профиль работы — ленинградская школа живописи: история и художественное наследие. Темы предыдущих публикаций — «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» — СПб: НП-принт, 2007, монография, «О ранних портретах Льва Русова», «О ленинградских пейзажах Александра Семёнова», «Тихая жизнь за ленинградским столом».

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

Иляшевский Константин Петрович — окончил ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, сотрудник государственного Эрмитажа. Участник многочисленных выставок в России и за рубежом.

Каминская Анна Генриховна — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СП ГХПА им.Штиглица, автор ряда научных публикаций, член бюро секции искусствоведения СПб отделения Союза художников России. Прожила вместе с А. А. Ахматовой со дня своего рождения до последнего часа поэта. Сопровождала А. А. Ахматову в 1965 году в Англию для вручения ей звания Почётного доктора Оксфордского университета.

Кареева Наталия Дмитриевна — историк, искусствовед, кандидат искусствоведения. Работает в Государственном Русском Музее и. о. заведующего отделом «Летний дворец и Домик Петра I». Член Санкт-Петербургского объединения ландшафтных архитекторов.

Кононихин Николай Юрьевич — образование высшее (ЛИТМО, 1982). Куратор выставок Б. Корнеева, В. Тюленева, учебников А. Осмеркина, «Группы 11-ти», общества «Аполлон», Ю. Иванова и др.

Кутейникова Нина Сергеевна — искусствовед, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ. Член Союза художников России. Член Санкт-Петербургской епархиальной комиссии по архитектурно-художественным вопросам.

Ламонт Наталия Фёдоровна — искусствовед, ответственный секретарь литературного журнала «Нева», член СТД РФ (секция критики), принимала неоднократное участие в персональных выставках графики, в том числе в последней в галерее «Rigs», Амстердам, Нидерланды.

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

Махлина Светлана Тевелевна — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, доктор философских наук, профессор кафедры «Теории и истории культуры» Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры и искусств, Заслуженный работник высшей школы РФ.

Микайлова Ирина Геннадиевна — историк искусств, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, преподаватель Санкт-Петербургского Гуманитарного Центра просвещения, член Санкт-Петербургского Философского общества, автор многочисленных научных трудов по истории искусства, формированию художественных пространств и стилей в переходные периоды социокультурной эволюции, по искусству и специфике цивилизаций, динамики качественных трансформаций художественной деятельности и художественной культуры, эстетические идеалы и специфика цивилизаций.

Мудров Юрий Витальевич — искусствовед, член Президиума Правления СПб СХ, председатель Секции искусствоведения и критики СПб СХ, член Международного Совета музеев (ИКОМ), член Европейского Общества культуры, президент Санкт-Петербургского общественного Фонда по содействию развитию культуры и искусства, член АИС, член Творческого Союза музейных работников СПб и Ленинградской области, Главный специалист по культурному наследию Гос. музея-заповедника «Павловск», организатор и куратор крупных художественных проектов, в т. ч. более двухсот — выставочных, автор более пятисот журнальных и газетных публикаций, радио- и телепередач, автор более пятидесяти статей в научных сборниках и каталогах, более двадцати книг и альбомов. Член Ученых Советов ряда музеев, редколлегий газет и журналов. Действительный член Петровской Академии.

Регинская Наталья Владимировна — искусствовед, СПб ГУКИ, кафедра реставрации и экспертизы. История и анализ современного искусства. Кандидат культурологии. Член Союза художников Санкт-Петербурга, член Академии народного искусства (Москва), руководитель и автор образовательно-художественного проекта «Героические лики святой Руси» (27 выставок).

Романова Светлана Ивановна — художник, искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент музееведения (ВАК), доцент кафедры английского языка и литературы Государственной полярной академии, профессиональный гид-переводчик, автор многочисленных публикаций по истории и теории искусства. Выставляется с 1991 года. Член Российского творческого союза работников культуры с 2007 года.

Сазонова Кира Константиновна — искусствовед, кандидат искусствоведения профессор СПб ГАИЖСА имени И. Е. Репина РАХ, занимается изучением творчества ленинградских и петербургских художников. Автор монографии, посвящённой творчеству известного ленинградского живописца, Народного художника РСФСР П. Т. Фомина.

Саутина Наталия Ивановна — искусствовед, научный сотрудник и начальник отдела негативов и фоторепродукций Научного архива РАХ. Награждена медалью Российской Академии художеств «За заслуги перед Академией» в 2007 году. Участник I, II и III Всероссийских конгрессов экслибриса (2004, 2007, 2011 в г. Вологда).

Сафарова Яна Рифовна — художник-модельер, доцент кафедры «Дизайн костюма» НОУ ВПО «Институт декоративно-прикладного искусства» СПб. С 2007 сотрудничество со «Студией Н+Н. Сценарии: «Музыка моды», «Северо-западный ветер свободы», «Пленитель-

ная Полония», «Ключ Аполлона», «Пространство Юрия Лотмана». С 1997 по 2012 год преподавательская деятельность в СПбГУКИ на факультете «История мировой культуры» (лекции «Основы моделирования»). Автор многочисленных учебных программ и лекций по культуре мировой моды, серии научно-популярных статей о моде, издаваемых в Эстонии и СПб, научных публикаций в области искусствоведения и культурологии. Имеет собственные творческие работы (живопись, авторские модели, бижутерия), находящиеся в частных коллекциях России, Эстонии, Чехии, Японии, Австралии. Участник и постоянный член жюри фестивалей моды в Москве, СПб, Эстонии, Латвии, Литве, на Кипре и конкурсов «Триумф», «Северная Венеция» и др.

Семанова-Фомина Мария Сергеевна — искусствовед, кандидат искусствоведения, доцент Государственного Академического института им. И. Е. Репина и Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Санкт-Петербургского Союза художников, автор публикаций по религиозному искусству и искусству сценографии, член Петербургского философского общества.

Смирнова Вера Георгиевна — писатель, искусствовед, кандидат искусствоведения. Автор около трёх десятков искусствоведческих статей, в том числе, начиная с 2006 года в «Петербургских искусствоведческих тетрадах». Тематика публикаций охватывает проблемы зарубежного искусства второй половины XIX и рубежа XIX — XX веков. Автор нескольких литературных сборников, в том числе, сборника прозы «В стиле ретро» (СПб.: Любавич, 2011) и «Пустячки» (СПб.: Любавич, 2012). Член Российского Межрегионального Союза писателей.

Суспицына Татьяна Владимировна — экономист, СПб ФИНАК. Помощник издателя в АНО «Издательство «Редкая книга из Санкт-Петербурга».

Фролаков Сергей Борисович — художник-дизайнер. Работает дизайнером-архитектором в Строительной компании и художником в галерее. Член Фонда Свободного Русского Современного Искусства. Постоянный участник выставок современного искусства в Петербурге с 1993 года. Темы предыдущих публикаций по истории архитектуры и дизайна и истории изобразительного искусства.

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

Цалобанова Вера Андреевна — преподаватель русского языка, литературы и риторики. Занимается исследовательской и издательской деятельностью. Научный руководитель проекта «Усадьба Марьино» на фестивале «Императорские сады России» (ГРМ. 2011). Работала главным хранителем в музее А. А. Ахматовой и Ф. М. Достоевского.

Червакова Вера Ивановна — художник, член Союза художников Санкт-Петербурга.



I

Кира Сазонова

ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОРБ (1903-1988)

Штрихи к творческой биографии

Настоящая статья посвящена памяти замечательного художника и педагога профессора Владимира Александровича Горба.

Ключевые слова: школа мастерства, традиции, преемственность.

В новых исторических условиях отчетливо обозначилась потребность обратиться к осмыслению наследия блистательной плеяды деятелей культуры, художников, бывших основоположников советского искусства и на протяжении многих лет определявших его развитие, к деятельности тех, кто составил целую эпоху в истории отечественной художественной школы.

Владимиру Александровичу Горбу в этой когорте принадлежит свое достойное место. Сегодня его знают и помнят только его многочисленные ученики.

Данная статья не претендует на всесторонне и глубокое освещение жизни, творчества и общественной деятельности художника. Статья преследует более скромную цель — донести до читателя своеобразие личности В. А. Горба, рассказать о деятельности этого замечательного художника и педагога, самобытного мастера и обратить внимание на развитие художественной школы XX столетия, — времени, когда работал этот замечательный художник.

Владимир Александрович Горб родился 31 декабря 1903 года в Одессе. Отец будущего художника был столяром — краснодеревцем, он любил свою профессию и с удовольствием также занимался резьбой по дереву, вырезая всевозможные узоры. Работая в своей мастерской, отец преображался, он трудился с искренним увлечением. От бесед с отцом, от всей этой волшебной обстановки мастерской, где пахло деревом и свежеструганными досками, жизнь будущего художника обретала колдовскую легкость, хотелось так же работать, как и отец, притронуться к живому материалу, подчинить его своей воли и фантазии. Очевидно, тогда то и возникло то бережное уважительное отношение к профессиональному мастерству, та требовательность к качеству исполнения работы, которая станет характерной чертой будущего художника. Когда мальчику исполнилось семь лет, родители отдали его в народное училище, где большое внимание уделялось развитию художественных наклонностей у детей, они занимались рисованием и лепкой. В последствии Владимир Александрович будет часто вспоминать это время, с теплотой и благодарностью будет вспоминать свою первую учительницу Ольгу Ивановну Брацлавич, вспоминать уроки рисования и лепки. В 1914 году

юноша поступает в Одесское реальное училище, где имелся превосходно оборудованный рисовальный класс. Именно здесь под руководством преподавателя С. Д. Данилова Горб получает первые профессиональные навыки и в 1920 году он становится учеником Одесского художественного института.) В прошлом это было Одесское художественное училище) Первым его руководителем был Кириак Константинович Костанди, прекрасный опытный педагог. В этот период институт отличался сильным педагогическим составом. После смерти Костанди Горб учится в мастерских живописцев — П. Г. Волокидина, Т. Б. Фраермана и параллельно в мастерской архитектора М. В. Замечека. Однако особенно яркой фигурой был для юноши К. К. Костанди.

Вот, как вспоминает, будущий художник это время: «С опозданием на три года началась организация новой советской власти. Совершенно новой формой была и организация в Одессе художественного института, которая дала мне возможность познакомиться с академиком живописи Кириаком Константиновичем Костанди.

Костанди был первым профессором, встречей с которым началась для меня школа искусства и, как все первое в жизни, он окружен ореолом неувядания.

В новом здании Одесского художественного училища, завоевавшего широкую известность еще до революции, под руководством Костанди проходила запись в мастерские Художественного института...

Посмотрев наивные карандашные и акварельные портреты, нарисованные мною с моих сверстников, Кириак Константинович согласился принять меня в свою мастерскую и задал рисовать анатомическую фигуру Гудона и писать маслом натюрморт...

Следует сказать, что общих курсов в институте не было и мастерские начинались с первого курса, разделяясь на две ступени. В первой писали натюрморт и портрет, рисовали — гипсовую голову и фигуру, и голову натурщика. Во второй рисовали и писали обнаженную модель...

Мастерская Костанди была самой многочисленной и занимала две аудитории второго этажа — угловые и смежные с окнами на залив, где работали с обнаженной моделью.

В Одессе в 20-ых годов, хотя это и звучит парадоксом, торговля была «ликвидирована», и купить масляные краски было невозможно. Приходилось, как на заре масляной живописи, готовить их самостоятельно. Много часов на мраморной плите красочные порошки и подсолнечное масло превращались в тонко-тертые краски. Залитые водой в аптекарских баночках в старой шкапулке бережно приносил я «свои» краски в мастерскую. Писали не на холсте (его не было), а на оберточной бумаге, так называемой «маслянке».

Кириак Константинович ни с кем не делил свою педагогическую работу. Всю жизнь он сам руководил своими учениками без помощников. Он преподавал рисунок, живопись и композицию и его ученики знали только его. Несмотря на трудности 20-х годов, о которых не расскажешь словами, ученики Костанди работали до самозабвения и после занятий в институте за кусок хлеба писали заказные портреты и иногда такие хорошие, что остались на всю жизнь в моей памяти. Например, портрет Всеволода Александровича Цымпакова.

В мастерской, как и вообще в институте очень любили наброски, делали их всюду, считая это неотъемлемым делом художника. Эта традиция учеников Кастанди долго жила в Одесской школе. Сильной подкупающей стороной была «портретность» всего изображаемого, но в то же время в ней таилась опасность этюдизма. Она захватывала и цепко держала внимание ученика только на натуре и часто сковывала его, не давая выхода в композиционную работу. Точность передачи видимого была обязательной заповедью, никто этого не требовал, но изменившего этому догмату все сочли бы кощунственно дерзким.

В мастерской Костанди писали светло, искали красоту цвета, впадая порою в красоту. Работали, как правило, от куска, никаких подмалевков не было. Любили детали и сходства. Смаковали плотный красочный слой.

Подражая Костанди, писали на дощечках корпусной краской, без растворителей, да их не было. Маленькими мастехинами наносили краску как эмаль, любили маленькие щетинные кисти. Подражая старым этюдам одесской школы, писали плотным мазком. Не имели и не знали другого и применяли только подсолнечное масло, но не было и черноты. Знали Серова и Врубеля... Метод обрубки гранения формы в рисунке глубоко не осознавали. Но так как это требовало все же острого наблюдения и любви, рисунок и живопись наполнялись живой тканью предметов и привлекали зрителя. Кастанди не упоминал имен мастеров. Я не помню ни одного случая. Очевидно, желая развить индивидуальные качества ученика, Кириак Константинович удерживался от предложения образцов.

Натюрморты Кириак Константинович ставил очень трудные — вазы, расписанные сложными мотивами и ткани тоже очень сложного рисунка...

В дальнейшем Кириак Константинович ставил более простые натюрморты, а на первых работах он как будто испытывал ученика...»¹

Только значительно позже Горб понял смысл этих постановок и уже в своей педагогической практике ставил подобные постановки, основанные на силуэте, на изыске его декоративной художественной формы, понимая его организующую роль в структуре композиции.

«Особенно тяжелыми были 20/21 и 21/22 учебные годы. В отличие от сегодняшних художественных школ в 20-е годы учились лишь те, для кого искусство было дороже жизни.

Кириак Константинович играл главную роль в художественной жизни Одессы... Институт проработал до 1935 года, когда снова реорганизован был в художественное училище. Но ни в музее, не в училище, которым была отдана жизнь талантливого художника и педагога нет и следов имени Костанди»².

Прошли годы, но светлая память о Кириаке Константиновиче не только не изгладилась, а со временем еще с большей силой стала проявляться в душе Владимира Александровича. Он возмущался и пытался исправить несправедливое забвение К. К. Костанди. Ведь Костанди был душой и ведущим педагогом широко известного Художественного училища, в котором под его руководством работали сотни молодых людей, впоследствии приобретших известность живописцев.

В годы обучения в мастерской Костанди у Горба явно проявилась тяга к монументальному искусству, к проблемам монументальной живописи. Это стремление еще больше окрепло, когда он приехал в Ленинград и в 1926 году

поступил в Всероссийскую академию художеств. Ленинград этого времени был полон творческой жизни. А в ВХТУПЕИНЕ, так называлась теперь бывшая Академия художеств, шла бесконечная борьба между левыми и правыми, и не было и не существовало никакой утвержденной учебной программы. Вследствие, полного разногласия преподавателям было трудно, о чем либо договориться. Наконец с 1922 года по 1924 учебный год была принята программа, составленная профессором К. С. Петровом-Водкиным, однако, такая специфическая программа, составленная оригинальным и своеобразным художником, не годилась для общеобразовательной художественной школы (речь идет о трехцветке и сферической перспективе), так как большинство инакомыслящих преподавателей не могли учить тому, чем они сами не владели. В этот период на первых курсах преподавали А. А. Рылов, С. В. Приселков, А. Е. Карев и П. С. Наумов. Первые годы обучения Горба прошли под руководством А. А. Рылова, А. Е. Карева и П. С. Наумова. С новыми силами с новыми впечатлениями и относительно слабым художественным багажом Горб с завидным терпением и упорством начал постигать профессиональные законы живописи и рисунка. Здесь нужно было писать и рисовать добротнo и без каких либо вывертов и фокусов.

Становление В. А. Горба, как художника проходило с большой последовательностью, он настойчиво и упорно нащупывая свой путь, опираясь только на свои внутренние побуждения.

После первых лет обучения Горб попадает в мастерскую монументальной живописи А. И. Савинова, бывшего ученика Д. Н. Кардовского, талантливого, тонкого живописца. Рисунок в мастерской вел помощник Савинова художник Н. Б. Бернштейн, ему помогал С. Л. Абугов. Для Горба начался период серьезной работы. Савинов считал, что школа должна воспитать художника, дав ему необходимое профессиональное мастерство, наличие которого поможет легче, проще создавать произведения. Значительно позже, вспоминая Савинова, замечательный художник А. А. Мыльников напишет: «Савинов был представителем искусства высочайшего, и у него были высочайшие требования. Все кто соприкасался с Савиновым, то ли в годы учебы, то ли случайно, всегда считали что это образец художника, что это человек, который сам стал высоким в своем стремлении к высокому искусству. Его работы говорят о том, с каким чувством прекрасного Александр Иванович видел жизнь»³.

Мастерская Савинова была одной из наиболее творческих и сильных мастерских. Здесь ученики получали не только профессиональные навыки, но их учили и профессиональному ремеслу. Свои педагогические установки несколько позже Савинов изложил в рукописи «Работа художника над картиной». Он довольно долго работал над этой рукописью, в которой были выражены его мысли о воспитании молодых художников, об искусстве, которые он реализовывал в своей педагогической практике. Его педагогические принципы, несомненно, привлекали учеников. Это, как вспоминает один из его учеников: «Во-первых своеобразный максимализм в вопросе вечных взаимоотношений: жизнь — искусство — художник, призыв к подвижничеству в творческой жизни и отдача искусству всего себя, всего на что способен человек и художник,

невзирая на трудности быта, на соблазны легкой жизни и тому подобное. Савинов не видел, не признавал легких путей в искусстве, угождения моде, стремлений к успеху временному, просто недобросовестности в работе — слишком высока была для него цель. Все это ему было чуждо, и человек в общем мягкий, он был суров, и не примерим в этом вопросе: он требовал от учеников честного и неустанного труда.

Во — вторых, он считал, что современный художник не может не думать о всей массе оставленного нам веками живого творчества. Культура мирового искусства, которую он прекрасно знал, пережив сам многие художественные увлечения и обретя мудрость, свойственную творческому опыту думающего художника, чувствовалась в его простых и ясных словах и указаниях.

И тяготение к искусству русскому были естественным в нем, русском художнике, и тоже привлекало его учеников, и как следствие развития в художнике знания искусства и размышления о нем. Савинов придавал огромное значение работе над изобразительным языком. Он считал, что от того, какими средствами выражается содержание произведения, зависит и выраженность этого содержания. Само новое, рожденное временем, эпохой, содержание должно продиктовать и средство выражения, «войти в руку» художника.

В—третьих, и это главное, Александр Иванович призывал к искренней любви к человеку, к своему народу, движущим его идеям, тому прекрасному, что дает жизнь. Он считал это чувство любви главной движущей силой для творчества современного художника, который должен быть чист и правдив»⁴.

Савинов довольно редко исправлял работы студентов — часто на полях он рисовал, стремясь яснее пояснить свою мысль и убедить ученика в его неправильном ходе поиска пластики натуры, о его неправильном понимании языка большой формы, ритмики, характера модели. Как правило, в мастерской ставились простые, ясные по своим задачам без оглядки на тематическую сторону постановки. Как вспоминает один из учеников мастерской: «Постановки Александр Иванович ставил своеобразно, пожалуй, даже несколько сурово. Враг всякой театральности и фальши Савинов ставил самые простые предметы в будничной обстановке часто без фона. В условиях ленинградских сумерек они иногда совсем лишены декоративности, и даже серы. Лишь в процессе работы, в поисках композиционного решения и цветовой гармонии постановка начинает увлекать и нравиться»⁵.

«Отличительной чертой Савинова, вспоминает его ученица Л. А. Ранчевская, — была его осторожность, и бережность при объяснении чего ни будь его ученикам во время работы. Он вообще очень осторожно давал советы. Можно было подумать, что он не хочет утверждать, что либо окончательно — « а вдруг в ученике таится гений, а он навяжет ему свое». Он никому ничего не навязывал, и поэтому его ученики были так непохожи друг на друга. Но как он радовался, когда в результате длительной в большинстве незаметной внутренней работы ученик, наконец, обретал свое лицо, «свое я», вдруг расцветал. В тот год расцвели Мочальский и Н. Асламазян»⁶.

В мастерской собрались талантливые люди. В числе ведущих учеников мастерской — Мочальский, Деблер, Асламазян, Андрияко, Кошевой, Горб

и другие. Атмосфера была творческая, все было направлено на то, чтобы овладеть профессиональными навыками и законами мастерства. Помощники Александра Ивановича Савинова, преподававшие рисунок, живопись, композицию были замечательными, опытными и талантливыми педагогами. Почему Александр Иванович привлекал к себе сердца учеников и пользовался их уважением, часто доходившим до поклонения? Очевидно, что, прежде всего, в его высокой моральной чистоте, в его художественном кредо. Он был прямым продолжателем передовых демократических устремлений великих русских художников — реалистов и одним из основателей русской художественной школы. «Когда крупный художник на протяжении долгих лет отдает значительную часть своего творческого потенциала обучению молодежи, это всегда становится заметным явлением в жизни искусства. Я убежден, что педагогические идеи, разрабатывавшиеся А. И. Савиновым, отнюдь не утратили свою ценность и сегодня. Наша художественная школа переживала слишком много кризисных периодов, чтобы пренебрегать наследием, которое оставили большие художники — педагоги — писал ученик Савинова В. А. Власов⁷.

В этой атмосфере искусства, единомыслия и художественных устремлений нашел себя Владимир Александрович Горб. В 1930 году Горб защитив дипломную работу на тему «Защита Ленинграда. Строительство», получил звание художника монументальной живописи. Работа над дипломом осуществила давние мечты художника о работе в области монументальной живописи. Он окончил раньше своих товарищей — Мочальского, Деблера, Асламазян, Андряко, с которыми его связывали наиболее теплые дружеские отношения, которые будут продолжаться всю его жизнь. Для него наступила новая пора, школа Александра Ивановича Савинова, сформировавшая художника определила и последующую дорогу творческой жизни живописца. Перед художником вставали сложные вопросы творчества, решать которые ему предстояло теперь самому. Он вступает в члены АХРР вместе с В. М. Орешниковым, В. Л. Анисовичем и И. П. Торнягиным и др.

В 1931 году Академия Художеств поручает ему проведение реорганизации художественного рабфака с которым он успешно справляется.

Сразу после окончания Академии Горб начинает свою педагогическую работу. Его приглашают преподавать рисунок и живопись в художественной школе, находящейся на Таврической улице. Особенно нравилось молодому художнику, что ему приходилось работать в этой школе с С. А. Абуговым, которого он хорошо знал по мастерской Савинова. С первых дней работы в школе его навсегда связала дружба с этим замечательным, душевным и талантливым человеком.

В 1934 году он был принят в аспирантуру и три года провел в напряженной работе под руководством Савинова и Петрова-Водкина, которые работали в этот период вместе. Владимира Александровича, по прежнему, связывали дружеские отношения с Савиновым и его семьей. Он часто бывал в доме своего учителя, где его, шутя, прозвали «Горб-Веласкес» — за его пристрастие к великому испанцу. Столкнувшись со всей сложностью творческих проблем, Горб с завидной трудоспособностью пишет этюды, делает наброски, рисует. Этот период совпал с приходом И. И. Бродского к руководству Академией Худо-

жеств. Эти годы в Академии Художеств, стали периодом всеобщего увлечения рисунком. «Все мы почувствовали, — говорит Горб, — возрождение этого благородного искусства в стенах Академии. Рисунок стал очень разнообразным и на выставках занимал место равное живописи. Рисунок вышел за пределы учебных мастерских, и самостоятельная работа студентов далеко превзошла объем классных работ... Никогда, пожалуй, рисунок в советской академии не привлекал к себе такого внимания студенчества и профессуры, как в те годы. Этому способствовали вечера зарисовок в Академии, в Доме художника, конкурсы, выставки. Интересу к рисунку содействовало наличие среди педагогов Академии таких прекрасных рисовальщиков, как Кардовский, Савинов, Абугов, Мешков, Савинский, Петров. Эти художники были педагогами по призванию, споры между ними способствовали поступательному движению школы»⁸.

Большое внимание на Горба оказало изучение живописи и графического наследия Веласкеза, Рембранта, Гойя, Валентина Серова и в первую очередь, их портретное мастерство. Постоянно занимаясь в мастерской Д. И. Киплика он знакомится с техникой живописи и материалами живописи, и прежде всего с техникой монументальной живописи. Он понимает, что грандиозный опыт и наблюдения, доставшиеся от прошлых веков, необходимы современному художнику. Его живо интересует важный элемент живописи — так называемая фактура — т.е. видимое и осязаемое построение красочного слоя, толщина слоя краски, состав его, характер, форма, направление, размер мазка, характер сочетания мазков друг с другом и с поверхностью основы — холста, картина и т. п. С большим интересом он исследует портретное искусство Рембрандта.

Волшебство рембрандтовского света, особая неповторимость его полотен не может быть объяснена без изучения и понимания материальных живописных средств, которыми достигается духовная красота — говорит Горб.. В его полотнах краска живет особой содержательной жизнью. Изучает художник и графическое наследие Рембрандта. К этому времени определяются творческие интересы Горба. С одной стороны это портрет, пейзаж, с другой — графическое искусство. Созданные им в это время рисунки тушью «Фонтан Витали на Васильевском острове» (1935) или «Невка белой ночью» (1936) и др., выполненные гусиным пером и кистью, говорят о графическом мастерстве художника — это законченные станковые листы, отличающиеся продуманностью построения, мастерством передачи состояния природы, поэтичностью. Художник достигает в черно-белом рисунке убедительной образности, живописного богатства видимого мира. За темными и светлыми пятнами, за тоном и штрихом ясно ощутимы цветовые гармонии отношений. Другим важным моментом творческого развития Горба было формирование его, как портретиста. Известно, что портретистом может быть лишь тот художник, кто свободно владеет рисунком. К графическому портрету художник проявляет в этот период особый интерес. Стремление раскрыть характер и в то же время пластически верно передать индивидуальный неповторимый облик проявляется в портретах: «Художник А. А. Деблер и В. С. Чуманова» (1930), выполненные тушью и кистью, «Художник М. В. Чернышов» (1931) также выполненные тушью и кистью, «Художник Суков» (1932), тушь, перо, «Художник Петр Кустов» (1932) тушь, перо, портрет В. Г. Шафранской» (1934) тушь, гусиное перо, портрет

«А. И. Савинова» (1936) ц. в. карандаш, «Искусствовед Н. А. Голубева (1937) карандаш, «Художник А. Д. Зайцев с гитарой»(1938) карандаш, «Е. Д. Зайцева»(1938) карандаш, «Профессор П. С. Наумов»(1940) карандаш. В творчестве Горба на протяжении всей его творческой деятельности также присутствуют портреты-наброски. Они кажутся сделанными сразу, одним росчерком пера. На самом деле их легкость, свежесть, лаконизм — результат тщательной, иногда многосеансной работы, длительного и вдумчивого отбора. Видимая незавершенность таких набросков — это сознательный прием вдумчивого строгого художника, который понимает, что в портретах такого рода есть возможность наиболее полного проникновенного художественно-убедительного решения.

Как графический, так и живописный портрет занимают значительное место в искусстве Горба. Художник относится к портрету, как к особо любимому, но сложному жанру. Он выявляет в портрете главную, поражающую его особенность натуры. Большинство его моделей — люди творческого труда. В портрете его волнует не только пластическая неповторимость модели, но и возможность передать мысли, характер людей.

Большая трудоспособность, постоянная неудовлетворенность достигнутым, приводит к созданию произведений, жизненно правдивых, отличающихся искренней взволнованностью чувств. Портреты художника покоряют человеческой теплотой, жизненно верной передачей образа. В пристальном изучении человеческого характера Горб создает интересные портреты Н. В. Чернышова (1932), м. х., товарища по Академии, Автопортрет (1932) м. х., студента Алексея Куделина (1937) м. х., историка, академика С. А. Жебелова (1938) м. х. и др. Работа над портретом проходит через все его творчество. Свообразен его метод. Он пишет портреты людей, которых хорошо знает, любит, которые неожиданно чем-то его поразили. Он долго вынашивает замысел будущих работ, делает зарисовки, наброски, наконец, рисунки, как бы подступает к модели, познает ее особенности и только потом работает на холсте. Иногда он возвращается к выполнению портрета одного и того же лица, и каждый раз открывает, что-то новое неповторимое. Интересны, в этом отношении, портреты А. И. Савинова, С. К. Исакова, И. П. Степашкина и многих других. Художник очень скупно вводит в портреты антураж, Его интересует только модель. Композиционно портреты просты, в них он стремится к более глубокой характеристике, к более полному выражению своего отношения к человеку. Живописно-пластический характер портретов художника чрезвычайно разнообразен и определяется, прежде всего, характером модели. Если сравнить ранние портреты с портретами зрелого периода становится ясным, что художник не изменил своему творческому принципу, его портреты, как и в более ранний период обладают крепкой формой и верной, точной характеристикой модели. Наблюдательность, верность жизненной правде — свойство, присущее художнику на протяжении всего его творческого пути.

В 1931 году художник уже ассистент кафедры рисунка Академии Художеств. Преподавательская работа нисколько не мешает его творческой деятельности.

Своими лучшими работами он участвует на выставке к десятилетию советской власти, они же и определили право живописца стать членом Ленин-

градского отделения Союза художников СССР. Наиболее интересные из выставленных на выставке работ — портрет художника Чернышова, портрет историка Гревса, студента Алексея Куделина свидетельствуют о наступлении творческой зрелости. Вспоминая это время, Горб пишет: «Бродского увлекла идея создания детской художественной школы — школы юных дарований, как первоначально она называлась. Директором был приглашен профессор К. Н. Лепилов, всю жизнь отдавший идеи создания такой школы. Чтобы школа была всесоюзной, при ней сразу был открыт интернат, на заведывание им Бродский пригласил замечательного старика-художника — игрушечника Михаила Александровича Семенова.

Бродский собрал коллектив педагогов школы из художников старшего поколения: К. Лепилова, Л. Овсянникова, С. Абугова и младшего — А. Зайцева, В. Анисовича, А. Деблера, Э. Казакова, С. Невельштейна, В. Горба, А. Трошечева и др... Лучшие мастерские Академии и комнаты общежития были отданы школе. Общим образованием руководил талантливый организатор — учитель биологии И. Н. Ефимов. Летом дети выезжали на базы в Крыму и в Юкках и на многие экскурсии по стране»...⁹

Школа была открыта 1 марта 1934 года. На протяжении двух лет до 1936 года шла реорганизация школы, разрабатывались учебные программы, как по общеобразовательным, так и по художественным дисциплинам, основной задачей была забота о творческом, художественном развитии детей. Общая художественная позиция школы заключалась в продолжении лучших реалистических традиций академической школы. Первый выпуск школа произвела в 1939 году. Большинство из выпускников поступило в Академию Художеств, многие из них вошли в число передовых студентов. Среди них — М. Аникушин, В. Соколов, Ю. Тулин, А. Пушнин, О. Ломакин, А. Левитин, Ю. Подлясский, Е. Табакова, И. Пентешин и многие другие. Много сил и энергии отдает в этот период Горб преподавательской деятельности, школа занимает почти все его время. Однако мирное время было нарушено внезапно начавшейся войной.

В годы Великой Отечественной войны, годы тяжелейших испытаний, в условиях вражеской блокады школа не прекращала своей деятельности. Горбу, как и большинству преподавателей, приходилось проводить большую часть времени с учащимися, несмотря на бомбежки и артобстрелы, участвовать в работах по сооружению оборонительных рубежей вокруг города, руководить студентами и учащимися школы в упаковке ценностей Эрмитажа, подготавливать к эвакуации фонды Библиотеки Академии Художеств и свою школу. Были и довольно опасные ситуации. В августе 1941 года, под селом Негорелово, учащиеся школы и студенты Академии, работавшие под руководством А. А. Мыльникова и В. О. Мунца, попали под вражеский обстрел, были окружены и с большими трудностями вышли на Детское село, среди них были Десницкая, Рудницкая, Масленникова, Веселова, Копнина, Козловская.

В феврале 1942 года школа вместе с Академией по ледовой дороге жизни эвакуируется на большую землю и дальше в г. Самарканд. Эвакуацией руководил Горб, в этот период он становится директором школы и школе отдает целиком себя, занимаясь воспитанием и образованием молодых художников. Ведя

преподавательскую работу и одновременно возглавляя Среднюю художественную школу, Горб пишет этюды и портреты своих товарищей, делает наброски, зарисовки. Некоторая незаконченность этих работ не снижает остроты и силы их воздействия.

Интересны жизненной правдивостью, образным решением портреты «Больной художник П. С. Наумов в дни блокады» (1941), «Грунтовщица Матрена Ивановна Агафонова» (1941) и др.

Несколько позже, в 1941–43 гг. после эвакуации детей Средней художественной школы по ледовой дороге из блокадного Ленинграда в Самарканд, Горб создает серию портретов. Это «Портрет Галины Рысиной», «Портрет С. К. Исакова», «Портрет Э. Кеа» и другие

В этих портретах нашло отражение дальнейшее развитие мастерства художника, его стремление к большей остроте и выразительности образа.

Вскоре школе предстоял еще один переезд из Самарканда в Загорск, а после окончательного освобождения Ленинграда от вражеской блокады летом 1944 года в Ленинград. С конца 40-х гг. Горб полностью переходит на преподавательскую работу в Академию художеств. Преподают на первом и втором курсах факультета живописи.

Лучшими произведениями послевоенного и более позднего времени являются: «Портрет артистки В. И. Ефимовой», «Автопортрет (1948)», «Портрет академика Е. В. Тарле» (1948), «Портрет артистки Надежды Толстой» (1950), «Портрет художника И. П. Степашкина» (1952), «Портрет Зои Самойловой» (1960), «Автопортрет» (1960-е), «Портрет О. А. Ершовой» (1969), «Портрет В. Б. Блэк» (1970-е) и др.. Его интересуют личности с подвижным и своеобразным внутренним миром, которые так неповторимо раскрывают психологическую основу индивидуального характера. Вглядываясь в портреты, созданные в поздний период, прежде всего, возникает глубокое ощущение сходства общего духовного состояния, настроения портретируемых. Как любой художник, он естественно имеет свое суждение о главном в человеке — это своего рода его представление о времени, о своем современнике. К этому времени приходит и оценка творческой деятельности художника. Так замечательный художник Л. Ф. Овсянников пишет: «Владимир Александрович Горб давно зарекомендовал себя как талантливый педагог, умевший направить усилия учащихся на единственно правильный путь социалистического реализма в рисунке, на острое и глубокое изучение природы, на искреннюю и правдивую передачу ее во всей полноте ее характерных особенностей в силуэте, моделировке и освещении.

Серьезное и непрестанное изучение классиков изобразительного искусства, особенно русского реалистического, избавили Владимира Александровича от всяких эстетических увлечений, шедших с упадочного Запада.

Свою любовь к классическому искусству Владимир Александрович прививает и своим ученикам, что всегда приносит им большую пользу, развивая их вкус и открывая им изобразительные методы великих мастеров прошлого.

В тяжелые дни блокады Ленинграда Владимир Александрович руководил Средней Художественной Школой при Всероссийской Академии художеств,

с необычайной заботливостью руководил ее эвакуацией, а потом работой и жизнью ее в Самарканде, чем сохранил от гибели не мало юных дарований.

Владимир Александрович всегда был прекрасным педагогом, честным гражданином и горячим патриотом своей социалистической родины.

Как художник Владимир Александрович никогда не прекращал своей творческой работы, главным образом, в области портрета, стремясь ярко охарактеризовать образ человека, хорошо организовать общую композицию портрета и решить его живописную сторону»¹¹.

Владимиру Александровичу были дороги слова Б. В. Иогансона о его творческой деятельности, который пишет: «Владимир Александрович Горб является прекрасным портретистом. Его портреты отличаются не только глубокой характеристикой, но и высокими живописными качествами.

Работая в Академии долгие годы, он воспитал в Средней школе и в Институте целый ряд студентов, которые проявили себя прекрасно подготовленными мастерами»¹².

Нельзя не сказать о его портретных рисунках.

Зрелость мастерства Горба — рисовальщика проявилась рано уже в рисунках 30-х годов, таких как «Наборщик типографии «Светоч» И. Т. Гомазов(1931), «Портрет ленинградского рабочего» (1931), «Портрет В. Г. Шафранского» (1934), «Худоник И. И. Бродский» (1935), «Портрет М. А. Голубевой».

Уже здесь появляется стремление художника к завершенности, к решению тех же задач портретиста, которые он ставит в живописи.

Совершенствуя свой графический язык, Горб прибегает к различным материалам и техникам рисунка. Он работает карандашом, пером, сангиной, кистью.

Рисунок, помимо своего самостоятельного значения, способствует всей его работе.

Рисунки художника, живые, лаконичные, выразительные, без заученной манерности, всегда находят выражение виденного без лишних деталей.

Есть рисунки живописные, с большой тональной нагрузкой, есть легкие, более тонкие.

Большое место в творчестве Горба занимает пейзаж. То это древний Самарканд (1942–1943), то Загорск (1944), то живописные окрестности Коростеня (1963), «На реке Уж, Коростень» (1963), «Вечер в Коростене» (1963), то «Дворик в старой Риге» (1964), то это «Теплый день Майори» (1966), то это «Светлый март» (1970-е годы).

Но, пожалуй, наиболее, близок художнику Северо-Запад страны. Пейзажи Вырицы 1960-1970-х годов показывают в художнике тонкого мастера, передающего едва уловимые нюансы состояний северной весны и осени, цветущих яблонь и вишен, прелесть белых ночей. Его восприятие устойчиво, он всегда тщательно продумывает и глубоко переживает выбранный мотив. Горб — художник целостного, лирического мироощущения.

Постоянно обращается художник и к теме города. Он любит наблюдать жизнь на Неве, любит Васильевский остров ранним утром и поздним вечером.

В пейзажах «Последний снег» (1964), «Невка белой ночью» (1965), «Ранняя весна (1960), «Большой проспект Васильевского острова» (1970) и других

художник с душевной привязанностью передает прелесть, неповторимую красоту ленинградского пейзажа.

Особое место в последние годы его творческой деятельности занимает натюрморт. Многочисленные натюрморты этих лет разнообразны по композиции, по цветовому и ритмическому решению. В них Горб выступает как художник обостренного, тонкого чувства прекрасного. Каждый из натюрмортов решается в своем особом цветовом ключе. Художник владеет драгоценным даром открывать прекрасное в обычных и казалось бы неприметных и будничных вещах.

И каждое следующее произведение раскрывает по-новому поэтически увиденную предметную среду.

С 1957 по 1972 год Владимир Александрович занимал должность проректора по учебной работе. Трудно переоценить его деятельность на этой должности. Руководство института во главе с ректором В. М. Орешниковым и проректором по учебной работе В. А. Горбом, опираясь на ведущих художников — педагогов Института, привлекало к педагогической деятельности лучших наиболее талантливых живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов, искусствоведов страны. Ленинградская художественная школа этого времени постепенно достигала блистательных результатов, располагая богатейшими традициями, сильным педагогическим составом, школа постепенно вырабатывала стройную методическую систему, опирающуюся на принципах реализма, и начинала занимать определенное историческое место в системе художественного образования страны.

В этот период, период работы Владимира Александровича на этой должности выходят методические пособия, совершенствуются учебные программы, проводятся конференции по вопросам искусства, выходят учебники по истории искусства, организовываются выставки учащихся и дипломников. Большое внимание руководство Института и Горб уделяли трудовой дисциплине. Были введены в практику индивидуальные педагогические журналы для преподавателей. Поэтому по поводу преподаватель графического факультета, замечательный талантливый график Василий Михайлович Звонцов написал шуточные строки:

« — Когда умру, скажите с чувством!

— Он не на поле брани пал
и не на поприще искусства,
а заполняя сей журнал!

* * *

В конце семестра, слава богу,
я понемногу осознал:
что педагогам дан в подмогу
Горбом ведущийся журнал»¹³.

По сей день, существует эта традиция записи в журнале учета работы педагогов Института имени И. Е. Репина. В новом историческом времени выдвигаемые Горбом требования высочайшего профессионального мастерства и трудовой дисциплины педагогов и студентов представляются особенно актуальными. Владимир Александрович Горб был наделен даром и талантом ви-

деть, в сложном сцеплении разнородных факторов и тенденций важнейшие узловые моменты, он обладал необходимым для живописца безошибочным глазом и исключительным вкусом, тонкостью эстетического восприятия. Он был человеком душевно щедрым, всегда готовым поделиться своими знаниями, своим временем, профессиональными советами, протянуть руку помощи тем, кому это было необходимо, о чем свидетельствуют многочисленные воспоминания его учеников и коллег.

Владимиром Александровичем Горбом был пройден долгий и не простой путь в искусстве. Его поиски и находки — живое отражение многообразия и сложности художественной жизни его времени. Но, как правило, на всех этапах творческого пути ему были присущи искренность, неравнодушное, активное отношение к жизни, верность высокому призванию художника.

Художественная школа, находится в непрерывном развитии. Но, как и в любом развитии, есть периоды, которые становятся основополагающими для дальнейшей эволюции. К таким периодам в истории художественной школы относится и художественное наследие XX столетия.

Примечания.

¹ Архив семьи художника В. А. Горба.

² Там же.

³ Савинов А. И. Письма, Документы, Воспоминания. — Л, Изд. «Художник РСФСР», 1983. — С. 304–305.

⁴ Савинов А. И. Письма. Документы. Воспоминания. — Л., Изд. «Художник РСФСР», 1988. — С. 89.

⁵ Савинов А. И. Письма. Документы. Воспоминания. — Л., Изд. «Художник РСФСР», 1983. — С. 92.

⁶ Савинов А. И. Письма. Документы. Воспоминания. — Л., Изд. «Художник РСФСР». — С. 296.

⁷ Савинов А. И. Письма. Документы. Воспоминания. — Л., Изд. «Художник РСФСР», 1983. — С. 279.

⁸ Там же.

⁹ Памяти И. И. Бродского. Воспоминания. Документы. Письма. Л. Изд. «Художник РСФСР», 1959. — С. 153.

¹⁰ Памяти И. И. Бродского. Воспоминания. Документы. Письма. Л., Изд. «Художник РСФСР», 1958, с. 156.

¹¹ Архив семьи художника В. А. Горба.

¹² Там же.

¹³ К 100-летию со дня рождения Семена Степановича Гейченко. «Как у Вас, в Михайловском? Или история дружбы в письмах и записках Василия Михайловича Звонцова Семену Степановичу Гейченко». — Псков, 2003. — С. 200.



В ПАМЯТЬ О МАСТЕРЕ

1 января 2013 года ушел из жизни заслуженный художник России, известный мастер художественного стекла Адольф Михайлович Остроумов.

Адольф Михайлович родился в Москве в 1934 году. В 1960-м закончил ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, и, как один из самых способных студентов, для работы над дипломом был послан в Чехословакию. Он одним из первых в нашей стране освоил образную систему и технологии «современного» по тем временам стеклоделия чистой формы, как нельзя лучше отвечавшего духу 60-х годов. Его стекло стало символом времени, — символом свежести чувств, открытости, стремления к правде. Со студенческой скамьи он был принят на Ленинградский завод художественного стекла, где трудился всю свою жизнь вплоть до трагического развала предприятия в 1996 году. Это стало и личной драмой художника, потерявшего возможность работать в своем виде искусства. К счастью, коллекция завода стала основой Елагино-островского музея стекла, где можно видеть и композиции А. М. Остроумова, ставшие классикой отечественного стеклоделия. Его вещи отличаются поэтичностью, благородством и строгостью пропорций, чем славится наш город. Они являются продолжением в новых советских условиях классических петербургских традиций. Более других Остроумова можно счесть продолжателем В. И. Мухиной в стекле. Объединяет их ясность мысли, высокая простота, свойственные русской культуре. Будучи очень требовательным к себе, Адольф Михайлович отказывался от персональных выставок, которые неоднократно ему предлагались. Поразительно, что такой мастер никогда не был представлен публике так, как был достоин.

Мы печатаем здесь в сокращенном виде текст книги Н. И. Василевской «Адольф Михайлович Остроумов», изданной «Художником РСФСР» в 1990-м году. Нина Ивановна Василевская — известный наш искусствовед, влюбленный в искусство стекла. Среди ее многих героев главным был Остроумов, и не случайно эта книга — единственная среди ее многих печатных работ. Их связывала пожизненная дружба вплоть до последних в судьбе художника очень нелегких времен. Эта книга, как и ее герой, также является выдающимся памятником уникальной культуры советских 60-х-80-х годов, которые, несомненно, еще будут открыты и оценены.

Мы публикуем здесь также и стихотворение Н. И. Василевской, посвященное Остроумову.

Н. И. Василевская

АДОЛЬФ МИХАЙЛОВИЧ ОСТРОУМОВ (сокращенный вариант)

«Чуть наметив саму идею, художник строит скорее концепт образа, но никогда концепт формы, в которой пластика обнаруживает себя самостоятельно. И в ней — монолит и вертикаль. Таков Остроумов.» Таков Остроумов.»

Лучи, Корона, Маргарита -
Лишь посвященным эта даль.
Здесь все едино, все здесь слито,
Здесь монолит и вертикаль.

И искренне хочу сказать я
Постиг ты таинства стекла.
Ты — его истинный ваятель,
От Бога скульптор на века.

И оттого не рвутся грани,
А собраны в один порыв.
Лучи бегут и к Солнцу манят,
Иную сферу сотворив.

Концепт, концепт — такая мода,
Как к знаменателю сводить
Свою, художника, свободу,
Стекла извилистую нить.

Нет! Ты его гранишь и режешь,
И спектр искрится и блестит.
И поражает формы свежесть,
И вертикаль, и монолит.

Художник и время — сочетание не столь тривиальное, каким кажется в привычном определении «современный художник». Время в известной мере рождает художника, художник подтверждает его образной силой своих творений. Их содружество развивается далеко не всегда на равных. Общая культурная ситуация бывает благоприятной для одной творческой индивидуальности и резко отрицательной для другой. Особенности таланта художника могут не соответствовать распространенным художественным идеям времени, и тогда творчество долго остается незамеченным и даже бывает осуждаемым.

Адольф Михайлович Остроумов начал работать в стекле в 1960 году. После окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной он пришел на Ленинградский завод художественного стекла, с которым единственно и основательно связал свою творческую жизнь.

Его художническое видение, складывающееся миропонимание влились в общую тенденцию искусства того времени и в направленность ленинградской школы легко, свободно, естественно. Остроумов с первых самостоятельных шагов чувствовал не зыбкую почву, а твердые основы, заложенные в начале 1940-х годов В. И. Мухиной и работавшими с ней художниками, особенно А. А. Успенским

и Н. А. Тырсой. Развитие таланта обрело спокойную уверенную силу. Остроумову благоприятствовали и ситуация, и время.

Стилистическая особенность ленинградского стекла во многом объясняется тем, что у истоков создания школы стояла скульптор Мухина, которая особенно остро чувствовала форму предмета.

В особенности форм видна была рука не просто большого художника, но именно скульптора. Мухина и цвет использовала исключительно как компонент формы, а не как поверхностный декор. Окрашиваемое в массе стекло играло тонкими оттенками дыма, опаловыми переливами, насыщенностью рубина. Но все это стремилось исключительно к выявлению формы. Художественный стиль ленинградского стекла сложился строгим и сдержанным. Основным признаком его стала особая культура формы. Остроумов понимал, что изменить этому — значило забыть самую суть, самую основу стиля.

Немалую роль в становлении художнического кредо сыграла Чехословакия, страна развитого стеклоделия, с известными всему миру традициями. Там Остроумов исполнял свою дипломную работу, там в течение полугода знакомился с технологическими новшествами народных предприятий, изучал старое богемское стекло.

В Железном Броде, куда приехал Остроумов в 1959 году, из разрозненных кустарных групп образовалось народное предприятие «Гаррахов». Здесь пробовали такие способы и приемы обработки стекла, которые были реальны для уровня технической и технологической оснащенности предприятия. И это, пожалуй, определило направленность творческого поиска художника. Замыслы сразу соотносились с конкретностью их претворения. Невозможные или очень трудные для исполнения на потоке отменялись. Рождался художник промышленности.

В конце 1950-х годов советское стекло, как, впрочем, и все наше декоративно-прикладное искусство, еще «страдало» от чрезмерного украшения.

Стиль искусства послевоенного времени опирался на некую браваду зажиточности и богатства, успокоенности и удовлетворенности, наступивших после тяжелых лет лишений и невзгод. Будто хотелось еще и еще подтвердить обретенное благополучие. «Много, богато», — говорили о себе вещи.

В стекле это особенно проявилось в использовании декора из стандартных рисунков алмазной грани в виде кустиков, сеточек, звездочек и других элементов. Этот декор мало согласовывался с формой предметов, и использование его в промышленном производстве не несло в себе высокой художественности, а скорее выражало лишь степень дороговизны изделия — чем насыщеннее, тем богаче, дороже. Цена зависела от количества рисунка и сложности его воспроизведения.

Поворот от чрезмерно насыщенного к упрощенно-лаконичному был общим как для советского, так и для европейского декоративного искусства и стекла, в частности. Но в нашей стране он, по сути дела, лишь начался в конце 1950-х и особенно с 1961 года, с выставки «Искусство в быт». На ней доминировали утилитарно-функциональные предметы, из которых, однако, тиражных было немного. Тогда как чешское стекло на XII Триеннале в 1960 году международная критика отмечала как «производство, поднявшееся на уровень искусства».

Первые работы, исполненные уже на Ленинградском заводе художественного стекла, подтверждали стремление художника к ясному, четкому построению. В вазах «Кристалл», «Клин», «Фонарик» видна явная геометризация форм. В «Кристалле» и «Клине» развороты плоскостей создают главную тектоническую остроту.

В 1964–1965 годах многие художники увлекаются гладкой шлифованной гранью. Но работы Остроумова набирают все большую выразительную силу, приобретают характерные особенности, и ими все более утверждается самостоятельность его творческого метода.

В целом позиции бездекорности, выразительность гладких поверхностей, поиск «чистой формы» были укреплены и развиты на Ленинградском заводе художественного стекла Остроумовым, хотя многие талантливые художники работали в этом направлении еще раньше. Но в серийных выпусках чаще всего были работы Остроумова.

Дело в том, что изготовление недекорированных, гладких изделий из стекла для предприятия почти всегда невыгодно, так как видны дефекты при выработке, и образуется много брака. А в те годы на Ленинградском заводе это особенно не соответствовало ни экономическим условиям, ни технологической оснащенности. Остроумов же стремился в своих образцах предусмотреть все возможности производства, всю реальность воплощения замысла.

Эта особенность творческого подхода к созданию промышленной вещи крепла и становилась определяющей в дальнейших поисках художника любых стилистических ориентаций. За Остроумовым все более утверждалось определение «художник промышленности», которое он воспринял как высокое звание, труднейшую роль и как большую честь.

С конца 1960-х годов вновь стала нарастать декоративность во всех видах прикладного искусства. Гладкость хрустали казалась невыигрышной, так как не использовалось основное оптическое свойство материала — отражение и преломление падающих лучей света, создающее в гранях игру спектральных цветов.

В хрустале вновь наметилась тенденция к резному декору и цвету. Но, естественно, декор, ушедший от мелких рисунков 1950-х годов, должен был стать иным.

Принципиальная новизна приема Остроумова заключалась в интенсивности, страстности, какой-то всесильности алмазной грани: рисунок ложился не спокойно-поверхностно, а глубинно врезаясь в самую толщу стекла. И так же, как четкий силуэт и тектоника «чистой формы» создавали облик вещи, так теперь это делали могучие широкие борозды абразивного круга. Иногда по вещи проходили затем насечкой, тонкими штрихами гравировки. Но основная роль отводилась грани. Ее размашистость и глубина, упорядоченность и собранность чеканили образную канву предмета. Достаточно представить зрительный ряд из нескольких vaz, созданных в 1965–1970 годах, чтобы убедиться в этом.

«Аккорд» (1966), «Русты» (1967), «Лотос» (1968), «Корона» (1970). Все вазы исполнены на одном формальном приеме — цилиндры, на четверть или треть гладкие, с алмазной гранью, расположенной по вертикали. Каннелированные плоскости декорированы гранением — в «Короне» контраст алмазного рисунка нижней части и частоты гладких лучистых граней верха усилен перехватом, этим подчеркивается и тектоника, и подтвержденная названием образность.

Художественная тенденция времени сразу нашла отклик Остроумова — естественно и значимо. Пожалуй, именно в эти годы определяется, формируется «классичность» искусства Остроумова, стремившегося к совершенству как гармонии спокойной, продуманной, четкой, — искусства, ставшего олицетворением понятия «невский хрусталь».

После 1970 года в искусстве предметного мира все более ощущается стремление к декоративности, выставочности, уникальности создаваемых работ, а затем и к известному станковизму.

Художники будто хотят порвать с исконной предопределенностью судьбы предмета — быть утилитарно полезной вещью. Декоративные формы и многопредметные композиции предназначаются для общественных интерьеров. Но чаще всего они программно самостоятельны и остаются сугубо выставочными произведениями, некоторые затем попадают в музеи. Синтеза с архитектурой в традиционном смысле не получается. Значимость самой пластической идеи оказывается сильнее «прикладных» задач, и искусство предметного мира все явственнее выходит на рубежи, примыкающие к станковым, а подчас и к монументальным видам изобразительных искусств.

Одна из таких первых работ — «Жемчужина» (1971). Это еще ваза, но уже почти декоративная форма, программно выполненная на определенную тему. Голубой цвет хрусталя, играющий в лучевых и ромбовидных гранях, объединяет форму и декор и создает очень емкий по выразительности образ, который уводит не к прямой аналогии с жемчужиной, а к опоэтизированному смыслу названия.

В этом же году художник исполняет композицию «Капель», в которой виден уже откровенный отход от предмета к чисто декоративной форме. Художника все более увлекает прием объединения и в то же время противопоставления форм. Он варьирует его в других работах. В композиции «День и ночь» смысловой контраст выражен соотношением бесцветного и густого кобальтового хрусталя, а единство — характером идентичной грани.

В 1974 году на весеннюю выставку в Ленинграде Остроумов представил декоративную форму, решенную как круглая скульптура. Отойдя здесь от всяких утилитарных задач, художник, тем не менее, не ставит перед собой и чисто станковых. Это не стеклянный торс, тема уже известная в художественном стекле прошлого. Это именно декоративная форма, лишь ассоциативно напоминающая женский торс. «Галатея» — довольно обязывающее название. Остроумов всегда очень ответственно нарекает свои работы. И символ созданного художником ожившего творения выбран здесь не случайно.

Первое впечатление от «Галатеи» — трепетность живой жизни. Сплошь матированная шероховатая поверхность смягчает объемы, линии, а весь абрис формы растворяется, уплывает, вовлекая в «досказ», в «домысл», в активное вживание в образ. Но пластический ход при этом не литературно прямолинеен, а в рамках выразительных возможностей декоративно-прикладного искусства, с необходимой мерой условности и чувства материала.

Через несколько лет, уже и конце 1970-х, Остроумов стал активнее работать над созданием многофигурных композиций. И в 1980 году показал две такие работы — «Триумф» и «Зимний сад». Особенно значительна композиция «Зимний сад».

Взяв определенный сюжет, Остроумов сумел вписать его в условность композиционного построения из нескольких форм. Здесь ощутима пространственно-пластическая взаимосвязь объемов, но превалирует изобразительный мотив. Композиция воспринимается лирично, опозитизированно.

Веяния времени сказались в очевидном стремлении художника создать не «шутку», а именно композицию, в которой есть свой ход, своя подчеркнутая изобразительная сторона.

Как-то в передаче по телевидению на вопрос ведущего: «Какое искусство вы считаете современным?» — Остроумов ответил: «Художник не может быть не современным, если он не лжет». Композиции Остроумова достойно ответили на искания декоративности и «новой станковости» прикладного искусства 1970— начала 1980-х годов.

Осенью 1977 года в залах Исторического музея в Москве, па выставке «Художественное стекло заводов РСФСР», стояли небольшие вазочки, высотой пятнадцать—двадцать сантиметров, из бесцветного хрусталя с алмазной гранью — «Желудь», «Колокольчик», «Одуванчик». И мысль переносилась в почти сорокалетнюю давность, в истоки школы, к работам Мухиной. Ее вазы «Колокольчик», «Лотос». В основе форм — прототипы живой природы. Формальный прием — свободно льющаяся масса, покорная эстетической воле художника, образующая стройные формы... 1940-е годы, золотой фонд советского стекла.

У Остроумова природные прототипы преобразованы в хрустальные, чеканно отточенные, алмазногранные предметы.

Мост через десятилетия перекинут точно, преемственность высоких традиций подтверждена убедительно.

Логика его художественного творчества позиционно устойчива, ясна, определена. Всем ходом своего развития она подтверждает, что вообще вне своего времени художник действительно быть не может. Но где-то уступать, что-то накапливать, с чем-то рьяно не соглашаться будет непременно. И в этом его сила.

Оставив хронологический аспект рассуждений, сосредоточим внимание на том, в чем сила и самобытность дарования Остроумова, — в искусстве создания вазы и значительности традиционного приема алмазного гранения, из которого Остроумов сделал художественный принцип формообразования.

Основой для понимания той или иной формы сосуда может быть уяснение материальных потребностей общества. Для постижения «сосудования» как художественного процесса, как искусства необходимо знание идейного комплекса эпохи, мироощущенческого потенциала художника.

Появление новых утилитарных форм связано прежде всего с изменением социальных потребностей людей. Но если бы этим и ограничивалось значение утилитарных предметов, они не вышли бы за рамки своей функциональной назначенности, не образовали бы столь мощного пласта в мировом искусстве, не утверждали бы себя так самоценно и весомо.

Изначально в предмете были заложены вещевой и идейный комплексы. Естественно, что сосуд воспринимается более всего как емкость. Но сколько раз приходится слышать возгласы художников — не надо ставить в эту вазу цветы, а из этого бокала нельзя пить — и называют их «декоративными», отгораживая

от утилитарного, возвышая, возвеличивая. В этом усматривается желание подчеркнуть другую, идейную сторону предмета и, может, более того, напомнить его праотцовство.

С проникновением в кустарное производство машины, развитием индустрии возникло понятие «промышленное искусство». Дизайн XX века внес свои дополнительные коррективы, грозя нивелировать, разрушить предметный мир как искусство, отведя ему роль блистательного, по равнодушно-холодного обслуживателя человека.

С середины 1960-х годов в советском декоративно-прикладном искусстве все явственнее обозначаются три линии: декоративная, прикладная и дизайн. В советском стекле наиболее плодотворно развиваются первые две. В них-то очевиднее всего обнаруживается идейный баланс эпохи и творческий потенциал художника. Вазы Остроумова, — либо сугубо декоративные, уже почти скульптурные формы, либо, чаще всего, обычные, «предметные», — относятся именно к этим группам.

Из многообразия форм предметного мира вазе отведено какое-то особое место. Мы наделили ее надутилитарным смыслом, пожалуй, впервые по отношению к греческим сосудам: гидрии, амфоре, пелике, ойнохое и другим. Не только высоким искусством вазами, но и, как уже было сказано, формой своею они явили нам эстетическую значительность.

Значительность формообразующего момента в анализе работ прикладного характера не случайна. Сам процесс создания прикладной вещи отличен от творческого акта в других искусствах тем, что между художником промышленности и его творением стоит производство. Если живописец, скульптор может создавать большие произведения по эскизам и рисункам, komponуя из них окончательный вариант, то здесь возникают большие трудности.

Поэтому из творческой триады идея-образ-форма он вынашивает первую ее ипостась и идет к печи, к мастеру. Здесь уже рождаются как литое единство две других, ибо они сцеплены, и образ значительно и неоднократно ревоплощается, видоизменяется от своеволия материала, недочета технологии, производственных огрехов и тысяч мелких «невидимых миру слез» художника. Его же творческая воля «на ходу» часто превращает «дефект» в «эффект», талантливо обыгрывает эти неожиданности.

Вазы Остроумова целесообразнее всего обозначить по принципу формообразования, подразумевая под этим не только тектоническую основу вазы, но сумму всех ее составляющих, и особенно декора, так как использование алмазного декора как элемента формы есть наиважнейшая черта творчества этого художника.

Анализируя форму в искусстве предметного мира, мы принимаем ее прежде всего как эмоцию формы и именно ее считаем отправной, определяющей структуру всего произведения. Эмоция формы представляется высочайшим единением ее художественной идеи с идеей пластической, в которой слиты образ ч сама буквально понятая форма, рожденная у печи.

«Вазостный мир» Остроумова с этих позиций видится разделенным на геометризованный, ассоциативно-природный и изобразительный. Группы эти явно неравные. Большую часть составляют вазы геометризованной формы. Почему?

В творческой концепции Остроумова есть свои наследственные черты и благоприобретенные, то есть те, которые происходят от необходимости или увлеченности — то власть широких шлифованных плоскостей, то ритм алмазного гранения, то декоративная пластика. Самой же сильной наследственной особенностью остается такая логика форм, которая делает ее, по меткому выражению К. Петрова-Водкина, всегда «неизбежной, а не вкусокапризной».

Ход Остроумова — скульптурный. Он создает формы-монолиты. Остроумов не очень беспокоится о просматриваемости изображения. Он знает, что будет иссекать из хрусталя его брызжущий спектральный каскад, будет резать, шлифовать, снова резать, пока не добьется тектонической успокоенности. И для этого оптимальнее всего — цилиндр. Конус фривольнее, игривее. Здесь же — строгая обнесенность параллелями сторон будто сродни его упрямой сосредоточенности.

Первые значительные работы, исполненные в широкой грани, уже свидетельствовали об этих особенностях — «Клин», «Кристалл».

Сильнее и ярче художническое кредо Остроумова утверждают работы середины и конца 1960-х годов — «Аккорд», «Русты», «Лотос», «Корона», «Октябрина», «Салют», «Лучи», «Маргарита», «Эхо», «Мерцание», «Ананас», «Ожерелье». Они составляют золотой фонд всего творчества, вневременную основу, откуда черпать и черпать художнику вариации, благо-приобретая дополнительные черты и оттенки.

В блистательном ряду этих ваз не хочется устанавливать хронологическую последовательность — от чего к чему шел художник.

Здесь проявились прежде всего те стилистические устои, на которых зиждется творчество Остроумова. Геометрия его форм проявляет себя еще в одном пристрастии — в стремлении к вертикали. Даже и в таких вазах, как «Маргарита», «Лучи», формы которых округло-наполнены и тулова расширяются в средней части, стремление ввысь подчеркивается декором. В вазе «Октябрина» особое эмоциональное напряжение имеет цвет — рубиновая ножка-балясина будто отсекает сноп бесцветных вертикалей тулова.

Вертикаль как композиционный прием несет в себе одну из значительных черт пластической идеи художника. Она ощутима и в крупных декоративных формах, например, «Капель», «Карусель». Созданные как декоративные доминанты интерьера, они стремятся вобрать в себя пространство. Это — действительно доминанта, пик, средоточие. И не только визуальная компактность, заостренность формы исполняет эту роль, но само движение массы стекла, подержанное отточенным ритмом гранения, также создает целостный художественный образ. Ни тени разностилья приемов, ни намека на эклектичность.

Вертикаль явственно обозначается не только в формах геометризованных, но и в названных как ассоциативно-природные. Эта группа восходит к работам Мухиной такой же ориентации, затем их успешно использовала Яновская, несколько позже Лидия Смирнова.

Остроумов и здесь резко обозначает свое отношение. Вот одна из лучших работ 1960-х годов — ваза «Гранат». Рубиновый цвет ножки и сочность крупного гранения составляют образную основу, в которой мало от прямой ассоциативности с гранатом как плодом. Чуть наметив лишь саму идею, художник

строит скорее концепт образа, в котором пластика формы обнаруживает себя самостоятельно. И в ней — монолит и вертикаль. Из плотного основания-плитки вырастает сначала гладкий цилиндр ножки, затем по ней идут кольцеобразные перехваты, различные по конфигурации и толщине, подводящие к округлому тулову, суживающемуся кверху. Квадраты алмазного гранения собраны рядами по вертикали. Они выпуклы, в стиле знаменитого «русского камня», но ни их осязаемая фактурность, ни насыщенный композиционный строй не противоречат стройности общего пластического ритма вазы.

«Жемчужина» — одна из немногих конусообразных форм среди работ Остроумова. Но даже и здесь широкими гранями с матовыми поясками чуть сужены сверху и снизу ее ограненные бока, выстроены рядами ромбы рисунка, обнесены горизонталями и, форма заключена в диктуемые пространственные границы.

Особую группу составили работы с сюжетными тематическими изображениями, условно названные изобразительными. Таковы вазы «Ваятель», «Волейболисты», «Петровский кораблик», «Трезубец», «Дерево», «Гвоздика». «Роза», «Букет». В них часто применяется техника гравировки, пескоструйная обработка, цветные включения.

В вазе «Ваятель» сильный рисунок самого изображения, сплошь матированного песко-струйной обработкой, делает ее почти скульптурной, так он объемен, ощутим на прозрачной форме цилиндра.

В композиции «Зимний сад» изобразительность как прием явно уступает скульптурности. Разновеликие объемы завершаются раскрытыми многолепестковыми венчиками. Этот объединяющий композицию пластический мотив трактован художником с максимально ощутимой трепетностью. Ни в чем не повторяясь, то чуть отогнутые книзу, то слегка вытянутые в стороны лепестки будто замерли на ледящей стуже. Ослепительной белизной играет матовая поверхность хрусталя, напоминая снег.

Композиция рассчитана на восприятие условности сюжета в условности, диктуемой материалом и технологией. В зимнем саду может быть по-оранжерейному жарко, и тривиальнее всего было бы противопоставить холоду яркое цветение лета. Остроумов же подчеркивает состояние, адекватное выбранной теме, и великолепно раскрывает его в подчиняющемся ему материале.

Привлекает внимание необычный рельеф, обхватывающий формы композиции. Это не традиционный прилеп, а новый технологический прием — пескоструйное моделирование, при котором художник направляет струю песка в толщу хрусталя и таким образом вырезает форму. Эта техника позволила Остроумову создать органически цельную форму с большим пластическим акцентированием и усилить образное звучание темы. Рельефы воспринимаются в широких ассоциациях — то как топкий стелющийся побег, то как обхватившие ствол листья. Расположенные на разной высоте, они подчеркивают тектоническое равновесие всей композиции. Работа необычайно свежая, пожалуй, самая лирическая в творчестве Остроумова.

В 1970 году на очередной выставке Остроумов показал вазу «Маргарита». Если бы пришлось одним произведением охарактеризовать и творчество художника, и стиль ленинградского хрусталя — ваза «Маргарита» лучший тому пример. В ней

больше всего вазы как предметной формы; в ней больше всего грани как создающей эту форму и как раскрывающей всю потаенную силу материала; и ней больше всего эмоции формы как мироощущенческой полноты, благодати, счастья.

Не раз использует Остроумов уже ставший для пего традиционным прием соединения нескольких типов гранения. Но здесь общий поток рисунка будто не заканчивается ни вверх, ни вниз. Пояс огранного декора в других работах почти всегда отделен легким пояском, иногда чуть заметной «веревочкой». Здесь же скрещенные «усики» продолжения сторон ромбов сливаются с лучистыми гранями, подчеркивая это движение.

Глубина гранения «каменной» сверкает переливами спектра как радужное состояние души. Чуть отогнутый край создает плавный абрис всей вазы.

Форма вазы «Маргарита» несет в себе еще одну существенную особенность всего творчества художника. Ее тектонические акценты, произвольные, сдвинутые от классических пропорций, подтверждают иную пластическую систему, созданную Остроумовым.

Мы усматривали в Остроумове классика в работах 1960-х годов, созданных на основе цилиндрической формы. Но следует подчеркнуть, что классичность Остроумова — фактор скорее психологический, как дар природы художнику в его стремлении к высшей отобранности, совершенству, гармонии. Развивая его, он следует своим принципам формообразования. И эта его личностная, надстилевая позиция означает в декоративном искусстве систему «неклассической ориентации классика». В структуре своих работ он избегает малейшего намека на золотое сечение, не призывает себя к жесткости определенного модуля и komponует по единственному закону создания формы свободной, но продуманной и логичной, неизбежной не только для его художнического взгляда, но шире — для свойств материала, целесообразности и стилистической чистоты.

Если рассмотреть произведения Остроумова с точки зрения их образности, то при всем различии формообразующих начал (цилиндр, реже конус и шар) и идейного замысла (отвлеченная тема, прототип живой природы), в них можно наблюдать еще одну закономерность — везде сохраняется предметная узнаваемость. Уже в начале творческого пути Остроумов оберегал прежде всего предметность формы, хотя уйти в формообразование как таковое было легко и даже могло казаться оправданным для решения многих пластических задач. Предмет остался «жить» и под могучими ударами алмазного гранения, изобразительного или орнаментального. Художник стремился к иному — он искал новые возможности и ориентации своей конструктивной логики в формах бытовой вещи, не разрушая ее зримого образа.

Термин «алмазная грань» для обозначения резного стекла не совсем точен. Условимся называть так и декор, нанесенный алмазным кругом (а может, и не алмазным), и граненый, шлифованный на шайбе, соединяя два профессиональных понятия — алмазная и широкая грань. Так как основа этих приемов одна — резать стекло, и в творчестве не только Остроумова, но многих современных художников часто эти способы тесно перемежаются, вполне правомочно объединить их одним образным — алмазная грань.

Гранение и резьба — самые «знакомые» и распространенные способы обработки хрусталя. Они возникли в начале XVII века, когда техническое открытие получения более чистого прозрачного стекла дало возможность богемским мастерам делать стенки сосудов утолщенными и применять резьбу. В XVIII веке самобытно звучит русское резное стекло. К началу XIX века в России получил распространение особый способ обработки хрусталя, известный под названием «русский камень». Суть его состояла в том, что на поверхности сосудов вырезался рисунок сетки так, что получались четырехгранные, шестигранные, восьмигранные выпуклости, похожие на граненые драгоценные камни. Отсюда и название техники. Используемая на толстостенных изделиях, она придавала им особенно торжественный, парадный вид.

Популярность «русского камня» была ощутима и в зарубежном стекле вплоть до последней четверти XIX века, когда этот прием был несколько оттеснен разномасштабной динамичной гранью, достаточно самостоятельной и мало согласовывающейся с формой. Композиции из пересекающихся линий, пучков, всевозможные кустики, сеточки, паутинки образовали стилистически новый принцип декорирования стекла, получивший позже название «мальцевщина», так как его широко применяли на частных заводах купцов Мальцовых.

Относясь и к «русскому камню», и к «мальцевщине» как национальной традиции, советские художники много черпали здесь для своего творчества. Прослеживается это и в искусстве Остроумова. Однако в целом резное декорирование хрусталя основательно и серьезно им переосмыслено.

Как уже не раз было отмечено, алмазное гранение в работах Остроумова является активным компонентом формообразования. И традиционный декор обретает ярко выраженные тектонические свойства.

Другая существенная особенность алмазной грани Остроумова — ее ритмический строй, в котором хрусталь предстает как кристаллическая структура и в котором заключено остросовременное переживание пространства.

Значительными работами, раскрывающими структурную выразительность гранения, представляются вазы «Гранат» и набор «Кармен». Об этой вазе уже подробно сказано, напомним лишь о сравнении ее декора с «русским камнем» и продолжим эту мысль. Самостоятельная выразительность каждого элемента гранения, их соединенность без взаимоисключения, потерянности в общем потоке декора — основное, что привнес Остроумов к национальной традиции, что видоизменило прием существеннейшим образом.

Симметрия рельефных, плотно сомкнутых квадратов в декоре вазы «Гранат» хочет увести к сравнению с теснящимися зернами плода, но выходит из этой уподобленности, выпрямляется вертикалями, утверждая свой ритмический порядок.

В туалетном наборе «Кармен» выразительность «камней» достигает наибольшей силы. Они объемны, внушительны, даже как-то суровы. Не камни, а русты. В то же время они не вырвались своей самостоятельностью, а спокойно образовали дно и крышку предметов.

Традиция «русского камня» прочувствована Остроумовым лишь в самом его основном проявлении — глубине вреза в конфигурации геометрических фигур. «Традиция должна быть в художественном произведении как катализатор в хими-

ческом процессе, усиливать реакцию, но никогда не выпадать в осадок». Это сказал Кендзо Танге. Пожалуй, таким катализатором для Остроумова и явился русский хрусталь первой половины XIX столетия. Кажется, ну что можно извлечь из одного и того же материала по сути одним и тем же приемом. Но лишь равнодушный и ненаблюдательный человек не увидит всего богатства вариаций алмазной грани Остроумова, как не увидит он многообразия оттенков окружающего мира.

Шлифованные ромбические пояса грани перемежаются с матовыми полосами; матовые «окошки» различных форм соединены с блестящими гранями-лучами; вертикали полос с матовыми насечками, грань сплошная «ковровая»; грань фигурная, закругленная, грань мелкая, асимметрично расположенная.

И всякий раз в ней не просто различная образность, но свидетельство высокой культуры мастерства. Приемы гранения у Остроумова неординарны, эмоционально значимы и технологически оправданы потому, что рождены они не случайностью, не сиюминутностью порыва. Культура и мысль всегда превалируют над непосредственностью впечатления.

Более того, в общей культуре мастерства всегда отчетливо выражены не только духовный уровень художника, но и того круга, школы, к которым он относится, и шире — эпохи, которой он принадлежит.

Конкретно опыт Остроумова сводится к следующему. Художник заботится сразу о трех ролях грани: как тектонической основы, как образной канвы и как средства раскрытия материала. В природе ее выразительных возможностей он часто что-то усиливает, где-то приглушает, но всегда сохраняет общую целостность, и оттого его грань — «живая», изменяющаяся в развитии, отражающая вкусы художника, бывающая сильной и слабой, яркой и приглушенной, но никогда — безликой.

И это особенно, по-видимому, чувствовали мастера-алмазчики. Душою своею, сродненной с миром искусства, они не просто понимали, но постигали всю одухотворенность, вложенную сюда художником. Работа художника с мастером не равнозначна. Она во многом зависит от техники, в которой исполняется произведение. Так, в свободном выдувании отношения художника и мастера-стеклодува складываются более равноправно. Своеволие льющейся стекольной массы физически укрощается стеклодувом, и буквально на глазах у художника и мастера может родиться неожиданный вариант, устраивающий обоих. Мастер-алмазчик больше, чем стеклодув,— исполнитель ноли художника. И здесь решающую роль играет то обстоятельство, насколько художник понимает и «чувствует» машину. Мастера-алмазчики особенно любят художников, которые, как они говорят, «уважают шлифовальный круг». Такие художники создают свои рисунки с максимальным учетом всех возможностей и широкой, и узкой грани, глубины вреза, сочетания ее полированной поверхности с острой вершиной, удобства перехода от одной операции к другой, словом, всех технических и технологических особенностей изготовления. Такое задание окрыляет мастера, он чувствует себя соучастником творческого процесса, и содружество становится наиболее плодотворным.

«Промышленная» ориентация Остроумова, уже отмеченная в начале творческого пути, проявляется в таких ситуациях наиболее очевидно. И алмазчики, утверждая, что «лучшая грань — Остроумова», имеют в виду комплекс именно этих свойств.

Остроумов демонстрирует несколько типов алмазного гранения. Один из них — смешанное гранение (условно называемое соединением «камней» с широкой гранью). Он используется довольно часто. Художник создает запоминающийся ритм отношений этих приемов и в небольших вазах, таких, как «Эхо», «Мерцание», и умело соединяет их в декоративной форме «Жемчужина». Уже достаточно сказано и об образных, и о пластических свойствах этой работы, и все-таки хочется еще раз обратить внимание на ее алмазногранное великолепие.

Фигурную широкую грань демонстрирует композиция «День и ночь», мелкую асимметричную — вазы «Праздник». Примеры, подтверждающие образность каждого приема, можно продолжить. Но остановимся подробнее на композиции «День и ночь». Высокий накал этой работы — в точно найденных средствах раскрытия пластической идеи контраста (день — ночь, синее — белое, левое — правое). Не уступая друг другу, здесь одинаково сильно звучат все три значимости остроумовской грани — образная, тектоническая и «хрустальная». И может, именно эта концентрация сил так ощутимо раскрыла ее «четвертое измерение» — особую ритмику как пульс своего времени.

Страстный, размашисто очерченный рисунок сбегających друг к другу волнообразных граней взял на себя весь смысловой акцент, стал доминантой произведения. Новая ритмическая структура является и частью, и целым, принадлежностью формы и образа, и в то же время активным самоутверждением. И в этом ее сила.

В этом заключается то особое переживание пространства, которое характеризует состояние искусства конца XX века. В образном отношении это ведет к собранности, заостренности выразительных средств. От повествовательного образа — к удару, от спокойной обстоятельности — к экспрессии.

Композиция «День и ночь» именно такая работа. Она более всего воплощает в себе ту высшую отобранность, к которой устремлено все творчество Остроумова. И в этом смысле — продолжает принципы ваз «Грань» и «Гранит», «Маргарита» и «Жемчужина».

Таковыми видятся и вазы «Праздник» и «Новоселье».

Декор вазы «Праздник» асимметричен. Ряды алмазного гранения сдвинуты, стыки их разно-параллельны. Врезы глубокие, они образуют «рваные» ребра. Приглушены звенящие вертикали остроумовских ваз 1960-х годов. В беспокойстве разнообъемных фигур гранения своя образность — улыбочатое ликование праздника. Здесь нет дидактического навязывания сюжетности. Прием декорирования в этой работе более всего сродни «изобразительной грани», которую художник уже показал в 1960-е годы. Но там не было такой пластической раскованности и легкости.

Остроумов по-своему вошел в новую волну художественных исканий конца 1970-х годов. Цилиндрические формы он показал в ином, скорее живописном, претворении, создав пластический образ современной тематики, и еще раз доказал, что верность себе видит в возможности создания концепта образа, но никогда концепта формы, ее видит четко и определенно.

Кроме новой образности, в работе ново и значительно построение декора. Главное в нем не зримая асимметрия, но сам строй, живой и чувственный, наталкивающий на размышления более обобщенные.

Порывая с ритмической упорядоченностью, основанной на повторах аналогичных элементов, на их закономерном чередовании, нагнетая варианты, сопровождая основные удары полутенями, переходами, художник стремится к жизненности, природности как никогда. Это отношение во многом родилось из познания структурных основ жизни природы, в которых человек увидел особую ритмику, развивающуюся от мертвого, застывшего к живому, изменяющемуся.

И вот рождаются формы искусства, в которых художники как бы стремятся сохранить эту «утонченность распределения» в рамках самосогласованной схемы, где отсутствует жесткость, несовместимая с жизнью.

Будет справедливым отметить эту же направленность поиска — к более живому и живописному — в принципиально новых работах Остроумова 1980–1982 годов, созданных им для пресса или свободного моделирования с фигурным пуансоном. Ваза «Каскад», блюда «Листопад» и «Ива», пепельницы «Капитанская» и «Визит» исполнены так, что их внутренние полости неровные, с выемками от пуансона, а наружные — гладкие, которые можно как угодно декорировать. И тогда алмазное гранение, например, нанесенное в тех местах, где прошелся рифленый пуансон, не просто извлекает из хрусталя его оптический эффект, но делает грань поистине живой, все время движущейся, изменяющейся в зависимости от точки зрения. Внутри нее возникают многочисленные волнообразные штрихи, будто перемежающиеся в своем замкнутом пространстве. Такой динамичной грани подобный способ декорирования еще не знал. И Остроумов здесь — первооткрыватель.

В этих работах как-то особенно наглядно проявилась та композиционная свобода варьирования, которая играет решающую роль и образном строе его произведений. И этот прием оказался таким выигрышным, таким необходимым, что декор обрел самобытное пластическое выражение.

Но Остроумов по-прежнему не навязывает заданность образности, а предлагает эмоцию создаваемой формы как размышление, оставаясь в границах традиционной предметности.

Своим искусством Остроумов доказывает, что процессу художественного творчества канонические формы не являются помехой. Наоборот, приверженность им высвобождает творческую энергию для большей углубленности, сосредоточенности на самой сути создаваемого произведения. Канонические формы во всех областях искусства особенно трудны, на них ломаются посредственности и заостряются истинные дарования.

Такие художники не стремятся поразить неожиданностью, броской эффектностью. Они долго и обстоятельно вынашивают свои замыслы, и их создания как-то естественно и просто сами становятся стилем, направлением, и творчество Остроумова во многом определяет стиль ленинградского хрусталя.

В конце хочется еще раз вернуться к тому, что красной нитью проходит через всю творческую ориентацию Остроумова: быть художником декоративно-прикладного искусства в том высоком, значительном толковании этого понятия — художником, чьи творения «прикладываются» к самой жизни человека, к его постоянному окружению.

Общеизвестна значимость искусства в формировании эстетического вкуса человека, и предметная среда, окружающая его, играет в этом большую роль.

«Покажи, мне свое жилище, и я скажу тебе, кто ты», — говорили древние греки, непосредственные и живые в восприятии мира.

В наше время жилище изрядно застандартизировано, и трудно угадать, каков его хозяин. Оттого-то роль художника, формирующего эстетический образ быта, определяющий среду жилого и общественного интерьера, так возросла. И здесь в первых рядах должно стоять имя Адольфа Остроумова. И вот почему.

Декоративно-прикладное искусство 1980-х годов представляло собой два четко разделившихся направления — декоративно-станковое и утилитарно-прикладное. Если произведения декоративные предназначаются большей частью для общественных интерьеров и выставок, то традиционные предметные формы — для жилого дома.

Эти обычные и необходимые в быту вещи изготавливаются художественной промышленностью неравнозначно. Они могут выпускаться большими тиражами и небольшими сериями, но непременно должны отвечать высоким эстетическим требованиям.

Как же избежать фальши, не допустить засилья безликого стандарта в условиях, когда машина все активнее вторгается в производство, все настойчивее заменяет ручной труд и всякий раз ставит под угрозу художественное качество?

В этой ситуации художник не просто создает новый образец, но все время думает о возможности его повторений и вариантов, о длительной его жизни без утраты эстетической самооценности.

И с какой же убедительностью, с какой торжествующей победоносностью должны утверждать себя изделия, которые могут выдержать большие тиражи и не потеряться среди стилистических изменений времени, которые охотно приобретали бы люди и любовно оберегали в домах как символы красоты, а не признаки благосостояния. К таким относятся работы Остроумова. Потому что они созданы с максимальной продуманностью всех жизненных свойств вещи, всех ее сторон как произведения искусства. Они еще в замысле были уже рожденными, а не просто намеченными, конкретно-выполнимыми, а не просто нарисованными, созданными в уважительности к тем рукам, которые будут их выдувать, гранить, шлифовать, в уважительности к машине.

Оттого-то они так жизнестойки и основательны. Оттого-то они нужны именно сейчас, потому что они реальны для жизни подле человека и, стало быть, определяют собой его художественное представление быта. Такая творческая позиция мастера, несомненно, подтверждает его высокий гражданский пафос. Служение будням, искусству промышленному, радости каждодневной, красоте ненавязчивой и оттого проникновенной — всегда звучит гимном верности.



ЛИЧНЫЙ ПОДВИГ И ЧУДО ВОЗРОЖДЕНИЯ

К 100-летию рождения Анны Ивановны Зеленовой,
легендарного директора Павловского дворца-музея и парка (1941–1979)

1 февраля 1944 года. С художниками и музейными работниками ездила вчера в Дудергоф, Гатчину, Павловск, и Пушкин... В нашем автобусе были сотрудницы трех бывших музеев: Павловского, Гатчинского и Пушкинского.

И надо было видеть, с какой горечью смотрели они на разрушения... В Павловский дворец я не попала, только смотрела на него издали. Мост через реку Славянку (как вообще все мосты) взорван. Нужно было спуститься с крутого обрыва и пройти по оледеневшим бревнам: мне это было трудно. Но девушка из Павловского музея с такой быстротой сбежала вниз и взобралась на той стороне по ледяной круче, что мужчины едва поспевали за ней. Возвращалась она медленно и была бледна, что это было заметно даже на морозе. Она рассказала, что от дворца сохранилась только «коробка», то есть внешний силуэт.

Внутри — это руина.

Вера Инбер. «Ленинградский дневник»

Какой горькой не была эта первая февральская встреча с любимым Павловском (описанная Верой Инбер), но, о ней она мечтала все блокадные годы...

А 5 февраля 1944 года Анну Ивановну Зеленову вызвали в Управление по делам искусств Исполкома Ленсовета для подписания приказа о вторичном назначении директором Павловского дворца-музея и парка, и тут же она направилась в знаменитый пригород Ленинграда. Она «не дождалась попутной машины и пошла пешком. Машины нужны фронту, а не директорам «разбитого вдребезги», — с горькой самоиронией напишет А. И. Зеленова позднее.

Трудно пересказать (да и вряд ли это стоит делать!) впечатления, передать не словами Анны Ивановны картину, открывшуюся ее взору. Вспоминает она сама: «У Чугунных ворот Росси перед въездом в Павловск разрушены средние колонны, будто через эти ворота вошло в Павловск что-то страшное и разрушающее... Да так оно и есть...»

Прекрасен Павловск, но и страшен своими умножившимися в числе руинами. Особенно горько сознавать, что к числу этих руин теперь принадлежит и Павловский дворец, горевший в течение 10 дней. Нет купола, венчающего дворец, нет и башен с часами, нет библиотеки Росси, сгоревшей бесследно вместе со своими стенами, колоннадами, нет Картинной галереи, нет Дворца. Нет крыши, потолков, полов. Остались только фасадные стены, чудом сохранившие

всю наружную и внутреннюю лепку. Заглядывая в окна первого этажа, отовсюду можно увидеть небо и узнать все залы по остаткам на стенах лепных украшений и карнизов.

Все уцелевшее сохранилось только во фрагментах. Помпея не выглядела горестней. Высоко над зияющими провалами висят печи Зала Войны с их ликторскими связками и фигурой орла на ядрах и Зала Мира с гирляндами цветов с павлином в венке, который свешивает свою голову к еще дымящимся внизу балкам перекрытий. Словно распятые, стоят прижатые к стене почерневшие статуи времен года Египетской передней. На уровне арийского роста им раздроблены кисти рук, колени, бедра. Статуи летних месяцев уничтожены — эти месяцы не были счастливыми для гитлеровцев. Нет кариатид из Кабинета-Фонарика и Тронного зала...

...На фресках Скотти мелом готическим шрифтом начертана арийская похабщина. Из 10 фресок Гонзага пять можно «узнать», две совсем уничтожены... И надо всем этим, как погребальный колокол, висит Итальянский зал...».

...В первый раз тяжкое «директорское бремя» было возложено на нее в августе 1941-го. С июля она была уполномоченной по проведению «спецработ» (эвакуации) Павловского дворца-музея. Мгновенно ушли в прошлое дни мирной жизни. Они были наполнены учебой, созидательной работой, профессиональным совершенствованием, полной отдачей нравственных и физических сил любимому делу.

Анна Зеленова родилась в Петербурге, в самом его центре. Детство и юность прошли в угловом доме Невского проспекта и Михайловской улицы, а находившиеся в пяти минутах ходьбы от дома, Белоколонный зал Филармонии и галерка Михайловского театра, были местами, куда она стремилась в свободное время. На самом деле, свободного времени — то и не было. Интенсивная учеба и особенно, с детских лет — работа, дисциплинировали, закаляли характер. Школьницей была репетитором, чертежницей, подменяла библиотекарей, дежурила и писала карточки для библиотек. Учеба — знаменитая Петершуле, попутно (как гласит составленный ею перечень «Чему я училась») — балетная школа, чертежные курсы, художественная школа-студия. Позднее, поучившись в Машиностроительном институте, искусствоведение — в Университете, литфакультет — в Герценовском институте. Еще в 14 лет по направлению районного штаба по ликвидации неграмотности взрослых борется с этим социальным «недугом», учит писать и читать. В 1930-м году Анна Зеленова — штатный сотрудник Ленинградского окружного отдела местного хозяйства, чертежник. Ей повезло (как сама считала): делала много обмеров старинных зданий в Новгороде, Острове, Пскове. Однако случилось несчастье, она упала со строительных лесов, и многие годы ей пришлось чувствовать последствия травмы. Дальнейшая работа Анны Зеленовой в технических институтах была успешной, но она «решила изменить свою специальность, так как имела постоянную склонность к области так называемых гуманитарных наук».

Как только здоровье позволило ей, она, пройдя положенные испытания, начала водить экскурсии по Эрмитажу, а затем и Русскому музею. Методисты «Общества пролетарского туризма и экскурсий» вскоре приняли у нее с десятков

экскурсионных маршрутов — «Пушкинский Петербург», экскурсии по Ленинграду, Петергофу, Красногвардейску (Гатчине), Детскому Селу (Пушкину), Ораниенбауму. «Неосвоенным» оставался Слуцк (Павловск)...

...Хрупкая двадцатилетняя девушка, сойдя с паровичка на платформу в Павловске, в районе Большой Звезды, шла по парку, словно замороженная. Достигла берега реки Славянка, откуда открывался чудесный вид на противоположный берег. На высоком природном береговом возвышении — классический дворец, венчаемый круглой широкой белой колоннадой дворцового купола, с отходящими от центрального здания изгибами пониженных корпусов. Итак, участь ее решилась, выбор сделан, судьба определена.

Павловск. Поначалу она продолжала работать по линии Общества туризма и экскурсий. Но с 1936 года она — штатный сотрудник Павловского дворца-музея и парка, быстро осваивает все экскурсионные маршруты и темы, ведет и методическую работу. Год спустя уже в качестве старшего научного сотрудника готовит экспозицию в Павильоне Роз, знаменитом своим литературно-художественным салоном императрицы Марии Федоровны, а также в первой постройке Павловска — павильоне «Крик». В 1938 году выходит в свет первая книжка Анны Ивановны о Павловске — путеводитель. В это время начинается сотрудничество и творческая дружба Анны Зеленовой с коллегами — супругами Зоей и Николаем Вейсами, Борисом Васильевым, Татьяной Баженовой, только что приглашенным на должность заместителя директора по научной работе Станиславом Валериановичем Трончинским. Последний совместно с главным хранителем Ф. Н. Выходцевым и Анной Ивановной будет заниматься важнейшей работой по генеральной инвентаризации фондов музея. Павловский дворец-музей, также как и многие другие музеи Ленинграда и пригородов, подверглись нещадному разграблению со стороны пресловутых внешнеторговых советских организаций «Антиквариат» и «Госфонд», когда были изъяты и проданы шедевры мирового изобразительного и декоративно-прикладного искусства. (Для того, чтобы понять масштаб утрат, можно упомянуть лишь «Христа» Рембрандта, мебель французского мастера Карлена и уникальные Гобелены восемнадцатого столетия). К концу 1939 года Генеральная инвентаризация была завершена. Важнейшей сферой деятельности Анны Ивановны в музее были исследования и организация реставрационных работ. Так, к реставрации Галереи Гонзага она пригласила профессора Д. И. Киплика. В музей пришли А. В. Трескин и Ф. Ф. Олейник. В 1940 году Зеленова пригласила группу студентов — дипломников Всероссийской Академии художеств, для проведения обмеров памятников Павловского парка. Пожалуй, еще более важной проблемой занялась Зеленова в это время: она привлекла к разработке методики инвентаризации и восстановления художественных пейзажей Павловского парка крупнейшего специалиста по ландшафтам, профессора П. М. Тверского. Впервые составлялись подробная пространственная схема с видовыми осями, выявлялись композиции, определялись древесные и кустарниковые породы и их состояние. Фиксировались сезонные аспекты — колористические нюансы, цвет и освещенность отдельно растущих «солитеров», крон, каждой группы деревьев и кустарников в различные времена года. Организованная ею работа успешно выполнялась, а Анну Ивановну ждал новый «музейный объект».

В Румянцевском особняке на набережной Невы открывали по сути новый музей — Музей истории и развития Ленинграда, долгие годы законсервированный. Ее откомандировали для создания новых экспозиций. Быстро пролетел год напряженного труда. В середине июня 1941 года по просьбе Управления культурно-просветительских учреждений, памятуя об исключительных знаниях А. И. Зеленовой, ее направили в Ораниенбаум, прослушать экскурсии по Китайскому дворцу. 22 июня утром она выехала в Ораниенбаум и выполнила поручение. Там в ее жизнь, как и в жизнь всех советских людей, ворвалась война. Вернувшись в Ленинград, в тот же день, получила приказ: срочно приступить к эвакуационным работам в Музее истории города.

Однако уже 6 июля ей было приказано незамедлительно выехать в Павловск, для налаживания процесса эвакуации его бесценных исторических и художественных сокровищ, где работы проходили неоправданно медленно. (Так, накануне, 5 июля, Павловск отправил лишь семьсот предметов. Ящики заказаны были в малом количестве. В первом эшелоне из Павловска вообще не было ни одного предмета). В середине августа вглубь страны, в Сарапул, отправляют 3168 предметов. 21 августа А. И. Зеленова назначается директором. Спустя десять дней эвакуируется еще 2180 экспонатов. Но не все было возможно вывести в Ленинград и в тыл. Скульптуру приходилось замуровывать в подвалах здания и закапывать в парке (Планы «захоронений» Анна Ивановна хранила всю блокаду). Условия работы ухудшались, людские ресурсы и резервы исчерпывались. Сжималось кольцо блокады Ленинграда. Удивительно, но 10 сентября, уже в блокадный город А. И. Зеленова с помощниками отправила последний транспорт с экспонатами, как оказалось, уже для хранения их в подвалах Исаакиевского собора. 14 сентября А. И. Зеленова и хранитель Н. В. Вейс обходят дворец и павильоны парка. (Следующий обход удастся осуществить лишь девятьсот дней спустя). Но 16 сентября, когда немцы вошли в Павловск, они покидают музей, пешком идут в Ленинград. Утром 17 сентября они были в блокадном городе. Зайдя домой, чтобы проведать маму, Зеленова проследовала в Исаакиевский собор. «В 10 часов я вошла в Исаакиевский собор, где начались мои 900 дней блокады... Все сотрудники — хранители музеев — с первого же дня своего прибытия из пригородов... переведены на казарменный режим» — вспоминала она позднее. В Исаакиевском соборе, подвалы которого стали местом хранения бесценных музейных экспонатов, не увезенных вглубь страны, поселились сотрудники пригородных дворцов — музеев. Здесь они работали, здесь они жили, здесь они умирали.

Анна Ивановна Зеленова обладала поразительной жизнестойкостью и работоспособностью. Выполняя работу хранителя музейных экспонатов (просушивали и переупаковывали экспонаты, при авариях — качали воду и таскали грузы и так далее), она была и руководителем музейного отдела Управления, членом научно-экспертного совета ГИОП. При этом, «...не было ни воды, ни еды, ни света, ни дров...». «В Исаакии — мороз и тьма». «Разгрузочной работой пришлось заниматься нам, женщинам, тогда, когда нас без стеснения причисляли к дистрофикам. И все же разгружали, двигали, таскали... Это было нашим делом среди многих других ленинградских трудных дел».

Несмотря на то, что Зеленова наравне со всеми в полной мере познала блокадные испытания — холод, голод, изнурительные бомбежки, гибель коллег, она почти не изменяла привычному образу жизни. Его составляли работа, посещение матери и уход за нею (покормить хоть чем-то, приласкать, выслушать страхи), посещение Публичной библиотеки, при возможности, походы в театр. Выполнением «собственных» обязанностей жизнь ее в блокадном городе не исчерпывалась. Она взяла на себя и чтение лекций в воинских частях, обход исторических памятников города и фиксация их состояния и сохранности, организацию общественно-политических, исторических и книжных выставок — «Сегодня на фронте», «Ленинград — город — герой», «Ленинград — город русской славы», «Ленинград в дни Отечественной войны». Выставки размещались на улицах города, в Публичной библиотеке, в павильоне Росси Сада отдыха, Доме Всеобуча, клубе НКВД.

Внесла свой вклад Анна Ивановна в организацию и создание «блокадного» Музея — Музея Оборона Ленинграда. «Создание музея рассматривалось как боевое задание», — вспоминала она. Руководил этой работой сотрудник Государственного Эрмитажа, гвардии майор Л. Л. Раков. Кроме Зеленовой, экспозиционерами выступили коллеги из других пригородных дворцов — Е. Л. Турова, М. Н. Тихомирова, а также С. М. Волынский.

«Еще не были написаны обозначительные этикетки ко всем экспонатам музея, когда мы, не выключавшие радио ни на один час, услышали сообщение об освобождении городов Пушкина и Павловска», — напишет она позднее.

О восстановлении дворца и парка Зеленова начала думать уже в первый год блокады! «Восстановление утраченного не явится невозможным» — напишет она в 1941 году. С трудом перенеся страшную блокадную зиму 1941–1942 годов, в план своей работы Зеленова первым пунктом поставит: «Продолжение работы над материалами, необходимыми для восстановления пригородов». Эта тема ею была включена и всем остальным сотрудникам пригородных ансамблей.

...И вот она снова в Павловске. Масштаб разрушений и уничтожения повергнут ее в шок. Но, пережив потрясение, она определила пути его возрождения. Ведь методика восстановления была ею уже тщательно продумана. Но первое..., дворец и подходы к нему необходимо было разминировать. В результате работ по разминированию только на плацу у дворца было обезврежено 240 мин. Работая над разбором завалов здания, профессиональный взгляд Зеленовой отмечал массу подлинных деталей, чудом

ущелевших на стенах и в обрушенных завалах перекрытий. Была поставлена задача: аккуратно разобрать завалы, вынуть подлинные фрагменты, определить их первоначальное местонахождение и сохранить для реставрации залов как эталон.

Война шла. А в Павловске началась грандиозная по масштабу работа по возрождению ансамбля. В своем стремлении возродить Павловск А. И. Зеленова была не одинока. Рядом с ней были Н. И. Громова, Ф. Ф. Олейник, С. В. Попова — Гунич, А. В. Трескин, В. Б. Можанская, О. И. Гендельман, Н. В. Вейс, К. И. и Г. О. Куровские, Д. М. Греков. Добивалась Зеленова и серьезной поддержки «власть предержащих», без чего никакая работа не могла быть выполнена. Анне Ивановне

«случилось» попасть на прием к К. Е. Ворошилову, отвечавшему в Политбюро за культуру. «Серьезные» руководители из государственного управления аэродромного строительства НКВД СССР способствовали производству общестроительных работ, так как в период продолжавшейся войны только они могли распоряжаться строительной техникой. Анна Ивановна смогла убедить руководителей крупнейших производственных мощностей на постоянной основе и дальше работать над восстановлением Павловска.

Наладив бесперебойное спасение дворцовых стен и подлинных деталей, пригласив для обмеров дворца архитекторов, Анна Ивановна взялась за парк. Минеры очистили от снарядов всю придворцовую часть и двинулись в глубину парка (Разминирование продолжалось и в последующие годы, так в 1950 году нашли 353 снаряда). Организовывались многочисленные общегородские субботники.

«Человечество всего мира стало беднее от утраты таких памятников, как Пушкин и Павловск», — констатировали в 1945 году зарубежные исследователи архитектуры. Однако согласиться с таким заявлением не могла ни Зеленова, ни ее коллеги. Основные методические принципы комплексного исследования Зеленова продумала еще в блокаду. Но масштаб разрушений многое ее заставил откорректировать, а кое-что полностью исключить. И работа была налажена, да так, что стала образцовой для всех прочих дворцово-парковых комплексов. «Метод, примененный в Павловске, автором которого является товарищ Зеленова, метод научного исследования и описания, был принят нами здесь на одном из музейных советов в 1945 году и распространен по всем остальным дворцам-музеям, занятым аналогичными работами, и, как показывают факты, именно методика Павловска оказалась единственно правильной», — отмечал С. В. Трончинский, известный исследователь, в те годы начальник музейного отдела Ленинграда.

Реставрацию дворца начали с залов «императорского» Павловска. Именно восстановление залов, созданных Винченцо Бренной, вновь началась музейная жизнь Павловска. Тяжелейшим этапом было восстановление Греческого зала, где полностью погибла колоннада. Первые залы для посетителей открыли летом 1957 года (всего семь, в их числе Тронный, Кавалерский), в 1958-м — Картинную галерею и три Проходных кабинета. Через год сдали Жилые комнаты императрицы Марии Федоровны. В 1960-е годы приняли посетителей Парадные залы центрального корпуса. 1970-й год считается датой завершения реставрационных работ в Павловском дворце-музее. Было объявлено: «Павловский дворец полностью восстановлен». Однако это утверждение содержало много лукавства, которое превратилось в тормоз для дальнейшей созидательной работы. А. И. Зеленова с коллегами продолжала трудиться над восстановлением и дворца, и парка, особенно. Ведь высаженные в первые послевоенные годы полутора сот тысяч деревьев и кустарников не исчерпывали потребности воссоздания изумительного дворцово-паркового ансамбля. Необходимо было восстановить не только ландшафт, но и многочисленные парковые сооружения.

Праздничные фанфары, время от времени раздававшиеся в честь «трудовых побед» в Павловске, не были для Зеленовой мерилom истинного служения Отечеству и сохранению ее великого культурного наследия. Медаль «За оборо-

ну Ленинграда» она ценила значительно больше ордена Октябрьской революции, вручив который, партийное руководство посчитало, что за труд с Зеленовой «рассчитались сполна». Энергичной, полной творческих сил и планов, ей предложили покинуть пост директора, уступив место уходящей на пенсию работнице обкома КПСС. Анна Ивановна умерла год спустя, в Павловском дворце-музее, 16 января 1980 года, в 17 часов 30 минут, выступая на партийном собрании. Ее последние слова были о необходимости дальнейших работ по восстановлению Павловска...

Жители Павловска, бесконечно уважавшие, любившие и продолжающие любить (!) Анну Ивановну, присвоили ей посмертно звание «Почетного гражданина Павловска». Есть в Павловске и улица ее имени. Недавно появился закладной камень на месте установки памятника.



Воспоминание о Летнем саде

27 мая в воскресный день я вошла в знакомые ворота Летнего сада, куда не входила два года, пока сад был закрыт. Перед закрытием его на «реставрацию», а по сути — на реконструкцию, мне с группой искусствоведов, философов, поэтов, фотохудожников пришлось поучаствовать в прощании с этим сакральным для нашего города местом, ибо мы понимали, что прощаемся с ним навсегда. Шумел зеленый июнь, и деревья вошли в свою полную силу и красоту. Они стояли обнявшись, сплотившись единою кроной. Волшебно белели мраморы еще не потревоженных статуй, привычно переглядываясь друг с другом. Полный жизни деревьев, птиц, живых и неживых существ, сад был прозрачен от Фонтанки до Марсова поля, от Мойки до Невы, от одной гениальной решетки до другой. По краю, прижавшись к реке, скромно стоял дворец и чудесный Россияевский павильон, арочная триада которого вершила середину сада. Эти две доминантных постройки, сторонясь, уступали главному — Саду — Пантеону богов. Сад был убран природой так, будто знал, что идет прощание. Статуи приосанились в последнем параде, вымытые июньским дождем, облаканные легкими тенями. Мы вспомнили историю сада. Приехавший специально из Петрозаводска доктор философских наук, поэт Юрий Линник раскрыл философию места. Читались стихи. Были отсняты каждая статуя, каждый уголок и персонально — многие деревья.

Особенно мне было тревожно за них, за старые липы вдоль Лебяжьей канавки по правому крылу. Я хорошо помню их с детства. Огромные дупла-раны, старческие «мозоли» их делали выразительной живой скульптурой. Уважение к этим деревьям, которые видели Пушкина, которые выстояли под Невской водой и во время бомбежек, которые не сожгли умиравшие от холода люди во время блокады, я пронесла через всю свою жизнь. Может, мои горячие мольбы попали «Богу в уши». Я очень признательна садоводам, которые пощадили их заслуженную старость, вылечили, спасли. Сотрудники сада рассказывали, что эти замечательные работники, стоя на коленях, выскребали мертвые ткани, обрабатывали дорогущими препаратами полости деревьев, продлевая им жизнь.

Человеческая культура началась с почитания деревьев. Так было и на Руси. Русич выбирал красивое дерево, долговечный дуб, ясень, мягкую, удобную для резанья, липу, или сам сажал. Дерево обихаживали, почитали. Оно становилось Древом Жизни или Рода. Именно такое Древо Предков стояло в Райском саду, и его Господь завещал почитать. В селе вокруг Древа собиралась семья, род. Около него водили хоровод — знак бесконечности родопродолжения и равенства всех членов общины. Здесь поминали предков, причащались совместной трапезой, обсуждали важные темы. Когда дерево умирало, из него резали символические фигуры предков в виде образов божеств. Роща таких деревьев-скульптур, сомкнутых ветками, родила первый храм. Он-то и был Родиной, сообществом Природы и предков.

Именно такой сад в Петербурге — Летний. Здесь жил отец города — Пётр и его семейство. Здесь было брошено семя, здесь — Матрица, Священная роща Петербурга. Тут много символов: тройная вилка аллей — «трезубец Нептуна», — важнейший персонаж для морской столицы. На эту вилку «наколот» овальный пруд — символ «прирученного» моря. Традиционно здесь обитала пара лебедей, — мужское и женское начало. Овал пруда был подтвержден в каменном яйце Эльфдальской вазы (камень ведь — имя Петра). Окаймленная, обузданная водная стихия словно бы вставала на дыбы в образе сосуда-вазы, спокойной, уверенной в своих пропорциях, и поставленной на призматический постамент, как овал пруда вставлен в прямоугольник.

Все это создавалось не сразу, и не вдруг: работала «матрица», — алгоритм, зародышевая структура. Поколение за поколением дополняло, усиливало ее, чему помогало время, отсекавшее лишнее. Так, наводнение смыло фонтанчики со скульптурками на темы басен, ибо расцвел Петергоф, — настоящая феерия фонтанов и скульптуры, и эти первые опыты стали не нужны. Так, была засыпана гавань, ибо в Летнем дворце уж не жила царская семья, и транспорт был другой. Постепенно исчезли ненужные бассейны и пруды. Но зато вычёртилась прямая и четкая перспектива дорожек и аллей, где спокойно и вольно гулять, наслаждаться покоем, думать. Исчезли барочные забавы, исчезли трельяжи и гроты, но пришел вид более «строгий и стройный», который и стал доминантным для Петербурга.

Следует ли думать, что Сад времен Екатерины II с гениальной Невской решеткой, или Сад, где гулял царь Николай, которому была подарена Эльфдальская ваза, Сад, куда Пушкин ходил в тапочках отдыхать и работать, Сад Ахматовой, Сад замечательных наших предков, которые зарывали статуи в землю во время блокады, — следует ли думать, что это — ничто в сравнении с глуповатыми порой инвенциями Петровского века? Следует ли думать, что «научное» воссоздание ранних утраченных объектов важнее того, что естественным, и не худшим образом, сложилось в последующие века? Да, — если бы можно было восстановить «по науке»! В природе ведь мы получили эклектичный муляж несочетаемых вещей! Исчез удивительный «уголок философов», который был расположен в удобной для раздумий угловой части сада. Нынче философов выставили лицом к барьеру фонтана, а зритель «любуется» их оборотной стороной. Глупо. Сам этот новодельный фонтан (бесформенная груда камня с золочеными масками) — из поэтики Петергофа, и мною воспринят как плевок в сторону Росси. Не тянет на художественность Менежерийный пруд. Оказался разрушен, смят сложившийся, уютный район статуи Крылова. Эти два бассейна, яма-«гавань» (с показом примитивного глиняного мощения), «Археологический павильон» с грудой черепков, ржавых скоб и нескольких бутылок, выкинутых пьяной петровской компанией в пруд, — разве не могло бы все это быть показано в ином, более подходящем месте? Я уже не говорю о клетках для зверьков...

На эти «затеи» истрачена большая прогулочная площадь, драгоценная в центре города. Пространство стало беспокойным, сумбурным, эклектичным. Уникальная особенность Летнего сада, выделяющая его из всех европейских садов, — зримое единство ансамбля, — не существует сейчас. Дерзка и не умна

мысль перекроить сад узкими дорожками с деревянными перголами. Тесные, неуютные коридорчики из стриженной зелени, — во времена Петра они воспринимались модной новинкой на Версальский манер, и это понятно, как впечатляло, когда вокруг простиралась леса. Но сегодня, когда сад оказался пупком гигантского мегаполиса, где люди, как рыбы в воду, рвутся к природной среде, загонять их в узилища не гуманно. Я не знаю ни одного лица, кто бы не удивился (не хочу сказать «возмутился») этой затее. Хуже станет, когда перголы зарастут. Пространство просто заглохнет. А те посадки, которые садовники осуществили внутри, будут радовать лишь воробьев.

Среди многих замечательных зодчих, строивших Санкт-Петербург, важнейший — Росси. Именно Карл Иванович сформировал уникальное пространство, которому нет равных в мире. Он обобщил, поставил доминанты (ансамбли Александринского театра, Главного штаба, площади Искусств). Он просмотрел и прочистил весь центральный район от Невского — до Невы, включая Михайловский и Летний сад, где он поставил прибрежные павильоны. Он срифмовал пространство, прощупал его, пролепил своими бело-желтыми, сияющими колоннадами и радостными сводами арок. Он и в Летнем саду создал мощнейшую, изящнейшую доминанту, совершенно иную по свойствам, нежели тут ранее бывший в петровские времена барочный грот. Росси реформировал сад в сторону мягкого классицизма. Так зачем же оскорблять его (и себя) грудями камней с аляповатой позолотой?

Росси грезил масштабами Рима. Он привнес в Петербург дух «всемирности», размеренного безграничья. Он, как никто, утвердил Аполлоново начало, не зря водрузив его образ на театральный фронтон. Росси облагородил и объединил в симфонию Садовую улицу, влив ее в Марсово поле, мощным аккордом которого воспринимается оборотный фасад Михайловского дворца (ныне — Русский музей). Он связал Фонтанку, неказистую Мойку, Лебяжью канавку, Екатерининский канал системой драгоценных по красоте фонарей и мостов. Нет в мире города, где на таком обширном пространстве звучит одна музыкально-архитектурная тема, и где этим город звучит как пространственный инструмент.

Летний сад по воле великого Росси стал частью этой структуры. Пифагорейская чистота, музыкальность форм и пространств отражают его эстетическую волю. Точнее — он проявил, допроявил архитектонику первоначального плана как мастер, двумя-тремя линиями уточнивший многословный эскиз.

Поэтому Петербург — античный город. Он вскормлен подлинной антикой через прямую передачу таких ее адептов, как Росси.

Дух антики — в самом понимании пространства, увлекающего в беспредельность, но осмысленного в каждой частице своей. Пунктуацию создает скульптура. Она вас ведет таким образом, что вам рассказывают философскую сказку, или проигрывают перед вами спектакль. Вы находитесь внутри театрализованного пространства, где природа впускает в себя образы идеальных людей.

Эта мысль явно не современна. Да кто нынче хочет быть идеальным? Да кто это хочет себя ограничивать, а может — ломать, если цивилизация поставляет массу удобств, и целью ее является потребление? Да и во времена Петра основная мас-

са людей была инертна. Только благодаря его сверхпассионарности организовалась система обновления жизни, включая белотелых античных богов.

Петербургу досталась очень качественная коллекция итальянских мраморов конца XVII – начала XVIII в., которая и образовала столь уникальный ансамбль. Набор был довольно случаен, но его удалось организовать в целостное представление. На главной аллее вас встречает божественная пара – Артемида и Аполлон, — дети Лето-Латоны, в имени которой соединились и благоприятный сезон тепла, и бесконечность лет. Звучит в нем и славянская Лада — Гармония, Любовь. Без этих двух статуй невозможно представить Летний сад. Дева-Артемида, — девственная природа, — родилась вперед Аполлона, роды которого у матери приняла, ибо Аполлонова разумная цивилизация возникла позже. Греки считали, что Аполлон появился с Севера, из Гипербореи (район Балтийского моря), — прилетел на паре лебедей. Вот почему так естественно-необходимой всегда была лебединая пара в пруду.

Аполлон и Диана-Артемида (они же — Солнце и Луна) имеют всегда в колчане стрелы («свет разума», солнечные быстрые стрелы). Прямые аллеи сада, ясность его планировки — дело их божественных рук. Это они мыслят прямо и четко, и имеют волю осуществлять свой план. Они — хозяева Сада, его божества. Они своей позой приглашают вас двинуться внутрь — к своим братьям и сестрам.

И вы, конечно, пройдете весь этот путь, пообщавшись с Флорой и Царицей ночи, с музами и аллегориями добродетелей, дойдя до старца Сатурна, олицетворяющего время, сжирающее своих детей. И тогда вы увидите светлое, широкое небо, и огневую Неву, блестящую сквозь чугунные прутья решетки, изображающей сомкнутые щиты, а в центре каждого — свастический золотой цветок.

Теперь этот путь пресечен. Где расступалась аллея, образуя смотровую площадку, чтобы снова продлиться, и влечь вас вперед, теперь — нелепый фонтан, неожиданно вылезший из эпохи барокко. Он хорош тем, что напомнит вам о чуде Петергофа, чтобы вы покинули сад, передвинулись на берег Невы, и отплыли туда на пароходе. Но он устарел в сравнении с глубинным, и более совершенным мировоззрением творцов того сада, каким он только что был, и каким нам достался. Зачем привязываться к названию? Фонтанный дом Шереметевых известен не тем, что там были фонтаны, а тем, что он фонтанировал талантами, прославившими его на века. Так и фонтаны Летнего сада для нас — лишь памятный звук, разразившийся фанфарами Петергофа.

Фонтаны навредили еще и тем, что убили тишину.

В период спора о будущем сада его посетила тогдашний губернатор В. И. Матвеевко, и сказала, что «тут птицы не поют». Но это не правда. Возможно, их напугал ее эскорт, возможно, был период гнездования. Птицы в Летнем пели, и их было на редкость много. Сотрудник утверждает, что даже филин жил (!). Еще более неправ основной заказчик работ В. А. Гусев, директор Русского музея, который заявил, что «сад мертв». Напротив, это было редкое место, где природа в купе с произведениями искусства создала гармонический сплав, который творился в течение 300 лет. Не решусь сказать, что сад нынче убили, но придушили основательно.

В этом саду люди лечили души. Спокойное величие, простота общего плана при наличии скульптур делали его музеем под открытым небом. Была созда-

на идеальная обстановка для рассмотрения скульптур как по отдельности, так и в ансамбле. Это получилось благодаря высокому, благородному вкусу тех, кто, век за веком, хранил, чувствовал, совершенствовал пластическое единство.

Конечно, большая потеря в том, что убраны подлинные скульптуры, но это продиктовано необходимостью, и нельзя с этим не согласиться. Хотя есть и другая точка зрения: сделав пластмассовые копии, поставить их в запасник музея, а оригиналам дать возможность честно, и даже жертвенно, дослужить на их постах. Конечно, нужна реставрация в разумных пределах, нужны защитные покрытия, но патина времени, трещинки-морщинки, — все это следы их жизни, нелегкой, как у людей, и они милы, даже необходимы любящему глазу.

В Берлинском музее скульптуры есть статуи П. Баратта, аналогичные тем, которые в нашем саду. Они стоят в прекрасном просторном зале на фоне мраморной стены, но не производят художественного впечатления. Сразу понимаешь, насколько итальянские скульпторы чувствовали пейзаж, как они рассчитывали на свободную игру бликов и теней, движение воздуха и древесной кроны. Как они формой скульптуры предлагали зрителю ее обойти, и насладиться движением, и самому стать пластичным, полетным!

Еще лучше это было видно, когда статуи стояли на временном хранении в Михайловском саду под окнами Русского музея. То была толпа пленников. Вырванные из организма сада, они стали беспомощны и жалки. Так вмиг беспомощными становятся многие люди, оторванные от дела, которому посвятили жизнь.

Для неопытного, малограмотного, приезжего посетителя чистенькие белые пластмассы достаточны, чтобы «сфоткаться» на их фоне, а потом с мороженым плюхнуться на скамейку, освободив усталые ноги от башмаков. Не мешает и шум фонтана, — в голове от обилия впечатлений все равно кавардак. Но, если бы мы хотели сохранить уникальный памятник «культурной столицы», то позаботились бы о главном — о сохранении удивительной гармонической атмосферы, очищающей, облагораживающей людей, если они и вправду к этому готовы, этого хотят.

Летний сад не годится (точнее — не годился) для массовых шествий. Это — рай одиночества, личного, тонкого общения. Это — Мекка художников, поэтов. По сути это — Священная роща города, открытый храм. Как нигде, дух города проявлен был именно здесь. Насколько он сохранился?

Хранителям города, которыми сегодня являются, начиная с губернатора, городская власть, Комитет по охране памятников, дирекция Русского музея, на мой ум, остро необходимо сегодня, пока не поздно, понять симфонизм Петербурга, который отличает его от всех городов на Земле. Наш город выстоял в жесточайшей войне не только потому, что люди мужественно его защищали. Его защищала духовно-пластическая структура, чудом организованная на Невских берегах. Немцы могли легко разбомбить Исаакий — вершину города, его «точку сборки», но она им служила пристрелкой, и они ее сберегли. Техническая ли это случайность, или не всегда нам понятная самозащита? Отсюда, от полумертвецов, неслась музыка Шостаковича, и немцы слушали радио, потрясаясь. Да разве имеем мы право ради «научности», турбизнеса, или бизнеса просто разоружать, разрушать наш город? — Он это не заслужил.

Совсем недавно мы могли наслаждаться исторически сложившимся синтезом природы, архитектуры, скульптуры, поэзии, — именно нашей городской культуры. Того единства, которое случилось и продолжалось триста лет именно здесь, на Невском берегу, и нигде больше не состоялось. Синтез разрушен. По воле безвкусных, необразованных людей сюда внедрился муляж «русской Версалии», справедливо уничтоженный временем, которое родило новый, гораздо более ценный образ. А если куча ненужных денег — так разве мало мест, где можно воткнуть такое забавное, но безвкусное сооружение, как фонтан «Корона», да еще поставить рядом статую Екатериноушки с коробкой конфет, написав, что фонтан был там-то и тогда-то? И все было бы хорошо, — благоустроено какое-то неблагоустроенное место, удовлетворены вкусы массовой публики. Но зачем же — в «святая святых»...? Зачем под благородной кроной уникального сада городить заборы со стрижкой несчастных кустов, которые придумал уродовать садовник французского честолюбца?

Справедливости ради, скажу, что Русский музей, потерпев неудачу с реконструкцией Летнего сада, прекрасно работает в Михайловском саду. Уместны, замечательно выполнены скульптурные портреты деятелей нашей культуры возле павильона Росси. В саду происходят прекрасные выставки, как недавняя — «Императорские сады». На ней были представлены и инсталляции (в самом хорошем смысле) на темы лучших российских садов, выставлена керамика на траве, остроумные, современные проекты «Кот-арт», «Стрит-арт», и другие. Особенно радостно было увидеть деревья, одетые художниками в вязаные цветные попоны на пуговицах. Пусть они станут символом нашего отношения к Городу и Природе навеки.

Недавно мы с группой художников проезжали на автобусе мимо Невской решетки Сада. Все заметили грустную перемену этого замечательного пейзажа. Прежде сквозь стройные вертикали в зеленых кущах светила маяющая белизна скульптур, пространство дышало и звало к себе... Теперь за стройной решеткой — клетчатый дешевый забор. «Летний сад — в тюрьме», — сказал какой-то художник...

Впрочем — кому-то нравится. Статуи — беленькие, как инкубаторские яички. Фонтаны жужжат, пирожки продаются, — все хорошо!

Летний сад
Застыл в пруду
В овале застекленном
Как будто там возник
Мой темный силуэт,
И рамой золотой
Как будто окаймленный,
Червонцами листов
Торжественно одет.

Вступаю я опять,
О, Сад, в твои владенья,

И мне вручаешь Ты
Опять свои права,
И каждодневно здесь
Зеленое каждое
Чем, ободряя дух,
Нам веют деревья.

Опять я здесь, с Тобой,
И за оградой память,
Утрата след, визжит
И пышет языком,
И, алчная, озлясь,
Что позади осталась,
По ляжкам бьет себя
Оранжевым хвостом.

А я опять пьяна
Зеленою свободой,
Платком прижав к лицу
Спасительный квадрат
С овальной вазою
И лебедью у входа
За пиками святых
И нерушимых Врат!

Как жрице снова здесь
Готовится мне треба.
Вновь в сердце наступил
Молитвенный покой:
Сквозь сень зеленую
К ногам кидает Небо
На розовый песок
Мне перстень золотой.

Под благовест дроздов
Вхожу в Твою державу,
В Твой храм незыблемый,
Не знающий смертей,
Где Аполлон
Встречает величавый,
Где Время жадное
Щадит своих детей.

Как мысль Петра —
Стремительны аллеи.

Как моря клич —
Тревожен чаек всхлип.
Рядами фрачников,
Приветствуя,
Чернеют
Тела улыбчивых
Чуть наклоненных лип.

В растворе их —
Иду императрицей,
Мне радостен
Их шепот за спиной.
Мне свиты праздничней —
Ликующие лица
Цветущих лип,
Со-временных со мной!

Сад вечности!
Где трепетны мгновенья!
Куда не всходит
Мысли нищета!
Где в каждом камне,
В каждой ветке — Гений
И Ангелов влажны
Горячие уста!

Сад праздности!
Где ленью вдохновенной
Овеян каждый мирный уголок!
Где мраморы манят меня
Красой нетленной,
А под кустом блаженно дремлет Бог!

Где вкупе — Гиппократ и Аристотель,
Где благостен изменчивый Нерон,
Где, сахарно-бела, — от белых копий, —
Льетса кровь на мраморный поддон.

Где парочкой — Ахматова и Пушкин,
И рифм по ветру веет перезвон,
И вокруг Крылова мельтешат зверушки,
И нас журит под их обличьем он.

Красавицы здесь — бережно-нетленны,
Герои — не утрачивают сил,

Возлюбленные — вечно-незабвенны,
И живы все, кто здесь когда-то жил.

Здесь воины стоят и музыканты,
Правители, богини, мудрецы,
Все в дар Тебе несут свои таланты,
Тебе друзья, и дети, и отцы.

Везде — следы мечты запечатленной.
Везде — сиятельства священные черты.
Стройны тела, и мысли углубленны
Восторгом благородной красоты.

Рай одиночества!
Всеобщности — блаженство!
Вас испытал —
Не изменить уже!

Здесь человек
Себя
Как совершенство
Познал
И полюбил
И внял своей душе.

Волшебный Сад,
Где закипает чувство
Со-бытия со всем, -
С тобою я опять!

И горькие плоды
Ума
В вино искусства
Иду
В твоих оградах
Превращать!



РАЗГОВОР С ВЛАДИМИРОМ ЖУКОВЫМ

Интервью 8 мая 1999, Санкт-Петербург, мастерская художника

Николай Кононихин: Несколько слов о том, что предшествовало началу Вашего творчества.

Владимир Жуков: В 1953 году я закончил Ярославское художественное училище и приехал в Ленинград поступать в Институт им.Репина. Успешно сдал экзамены и поступил на живописный факультет. До третьего курса у нас были общие занятия, а начиная с третьего курса, мы уходили по мастерским. Все шли в основном к Б. Иогансону и В. Орешникову, а я выбрал мастерскую Р. Френца. Меня привлекало то, что она была в академическом саду, у нее была стеклянная крыша, и можно было чувствовать себя как на пленере. А самое главное, там можно было писать лошадей, которых я очень любил. Я пошел туда добровольно, хотя обычно в мастерскую Френца шли уже те, кого не брал Иогансон и Орешников. Френц в этот же год умер, так что я у него учился всего полсеместра. После Френца был назначен декан Ивановский, который через год тоже умер, и года два наша мастерская была бесхозной. Преподавали у нас П. Белоусов и П. Фомин, на их руках мы и выросли. В 1958 г. мастерская поручена Е. Моисеенко.

— Какое у Вас осталось впечатление от Е. Моисеенко?

— Моисеенко в то время еще не был тем народным художником, которого мы знаем сейчас. Ему было 42 года, он только-только набирал вес, и мне не нравилось то, что он делал. Если бы я выбирал мастерскую, я бы к нему не пошел. Поэтому я не считаю себя его учеником.

После окончания института в 1959 г. я уехал в Ярославль. Меня пригласили художники, которые меня знали, дали комнату, мастерской не было. Я там работал до 1967 года, но наезжал в Ленинград, потому что там у меня уже образовалась семья. Большую часть времени я проводил в Ленинграде, а в Ярославль уезжал на заработки. В 1967 году окончательно перебрался сюда и стал ленинградцем.

— Как Вы вступили в Союз художников и почему попали в секцию графики?

— В Союз художников я был принят в Ярославле, а сюда просто переводился, а не поступал. Была такая нелепая история: заведующей секцией живописи тогда была Е. П. Жукова, которая терпеть не могла однофамильцев. Это одна причина. А вторая причина в том, что к тому времени я познакомился с графиками: В. Волковым, П. Кондратьевым и другими. Вообще графикой я уже занимался, у меня были работы и я даже беседовал с Фаворским. Я подал заявление в секцию графики, потому что там были художники, у которых я хотел учиться.

— Как Вы познакомились с Фаворским?

— Это было весной 1961 года. Я поехал в Москву и заявился к Фаворскому. Это была наглость с моей стороны. Меня пригласили к нему в комнатку, где он гравировал (есть известная гравюра Голицына «Фаворский за работой»).

Маленькая комнатка, сундук, покрытый узбекским одеялом, рабочий столик, лупа. Фаворский меня принял, я ему показал работы, он в общем одобрил (были, конечно, замечания) и подарил мне оттиск форзаца к «Маленьким трагедиям» Пушкина. Всего я у него был четыре раза.

— Какое влияние на вас оказал Фаворский?

— Дело в том, что к тому времени, как познакомился с Фаворским, я очень сильно увлекся графикой в ущерб живописи. Мне было очень важно встретиться с Фаворским, потому что это был единственный человек, от которого я мог получить то, что хотел. Мне кажется, что из этого общения я смог взять все, что мне было нужно. Потом это сказало и в живописи.

— Когда Вы вернулись в Ленинград, Ваша деятельность была связана с Волковым.

— Общение началось в Ярославле, и когда я приезжал в Ленинград, мы с ним встречались. Мне было интересно смотреть, что он делает. В то время он был еще в группе Стерлигова. Работы Волкова мне нравились с самого начала: его дипломные работы, офорты, которые он делал в деревне. Потом у него начались изменения, я с интересом следил за ними и пытался понять. Он тоже шел мне навстречу, давал литературу по этим вопросам. В то время в рукописи ходил перевод Герберта Рида о современном искусстве. Кто-то перевел из любителей-энтузиастов, перевод ходил по рукам. Володя переписал его собственной рукой, дал мне свою рукопись, я уехал с ней в деревню и тоже переписал. Переписывал каждый день и по главам посылал жене. За 20 дней переписал все 90 страниц.

— Волков был для Вас старшим товарищем?

— Да, он был старше меня на 10 лет. Он относился к поколению, которое прошло войну. Мы во время войны были детьми. Этот разрыв мы всегда чувствовали. Володя прошел войну от Сталинграда, потом еще с японцами воевал, так что ему досталось. Это нас разделяло, так что старшинство было буквальным. А в смысл творчества его сильно отличало от всех творческое беспокойство. Он как-то мне сказал: «Вот я сделал 20 хороших офортов. Скажем, проживу 20 лет, и буду делать каждый год такое же количество таких же офортов. И что из этого? Неужели в этом и есть смысл нашей работы?» Он уходил в сторону, искал новые пути. Его беспокойство — это то, что к нему привлекало.

— Вы с ним познакомились в 1960-е годы, когда он уже прекратил участвовать в официальных выставках. Какова была его творческая и человеческая позиция?

— Поначалу он участвовал во всех общественных делах, он был членом Правления, активно участвовал в общественной жизни и думал, что эти можно что-то изменить. Но когда его стали «бить» за попытки что-то изменить, он отошел от этого и считал, что главное — это творчество, а остальным не стоит заниматься. Сил это отнимает очень много, а толку никакого. Он даже перестал участвовать в выставках. Каждый раз, когда речь заходила о выставке, он никак на это не реагировал.

— Вы упомянули, что Волков начинал у Стерлигова. Почему Стерлигов собирал своих учеников в мастерской Волкова?

— У Стерлигова просто места не было, а Волков получил мастерскую на Лесном проспекте. Кстати, выставку Стерлигова он мне и показал. Что-то мне понравилось, а что-то оттолкнуло — бумажки, на которых были написаны изречения Стерлигова. Я не помню содержания, но тон этих бумажек мне очень не понравился, я называл их «дадзыбао». Это был, по-моему, 1962 год.

— Приехав в Ленинград, Вы стали работать с Волковым?

— Получилось так, что Волков пригласил меня поучаствовать в заказе для Военно-морского музея. Это было к 50-летию Советской власти. Там менялась экспозиция, автором проекта был Игорь Аминин. Они были в хороших отношениях с Волковым, и он пригласил Волкова в качестве исполнителя общего проекта, а проекты отдельных экспозиций Волков делал сам. Меня он пригласил в качестве помощника. Там было много работы по металлу, выколотка... Но произошла такая история, что заказчики не приняли работу Волкова...

— В целом всю?

— Всю! И не заплатили ни копейки. Тут еще сказался характер Волкова. Ему предложили переделать какую-то часть, но он отказался вносить изменения. С музеем расстались со скандалом и больше там никогда не появлялись.

— Мне не раз приходилось слышать о характере Волкова...

— Он был тяжелый человек, с ним было очень трудно. Но мне было интересно то, что он делал, учиться у него. Поэтому я относился к этому без напряжения, снисходительно. Ну, у человека такой характер, я относился к этому терпеливо.

— А история его разрыва со Стерлиговым?

— Я знаю лишь то, что он мне говорил: «Стерлигов повел себя точно так же, как наши власти, то есть повел себя как диктатор. Он стал навязывать свою волю, свои представления. Разницы никакой не было: они нам навязывают, этот нам навязывает.» Суть их разрыва была в том, что Стерлигов считал себя новым миссией в искусстве. Меня всегда смущал и возмущал этот спор, который сейчас ведут стерлиговцы по поводу приоритетов. Мне кажется, что идеи, которые носились в воздухе, навести сразу две головы.

— Вы имеете в виду идею «чашекупольной» организации?

— Да, тем более, что она проявляла себя еще раньше в архитектуре — Нимейер в Бразилии. Это все уже было до того, как Стерлигов назвал это своим. Я думаю, что эти идеи где-то возникают и потом навешают чьи-то головы или не навешают. А спорить, кто из них первый, я считаю, очень глупо.

— Вопрос в этом же контексте: сводится ли творческая система зрелого Кондратьева только к этой «чашекупольной» организации?

— Нет, совершенно нет. Он говорил об этом, что это может быть, а может и не быть. Но у него какой-то определенной системы я не замечал, и разговора о системах у него не было. У него была конкретная работа, сюжет, который он разрабатывал, и всегда появлялись неожиданные ходы. Он никогда ни на чем не настаивал и ничего не навязывал.

— И не был скован никакой системой?

— Нет. Лента Мебиуса, о которой он всегда говорил, она предполагает, наверное, бесконечное количество решений. Там не было никаких рецептов.

— Когда и как Вы с ним познакомились?

— Меня с ним познакомил Волков после выставки рисунка в 1968 году. Я к тому времени чего-то уже насмотрелся у Волкова и рисовал не так, как я раньше рисовал. Я был потрясен одним филоновским рисунком. В 1968 г. у нас в ЛОСХе была однодневная выставка рисунков Филонова. Ее сразу закрыли, но я успел посмотреть и увидел этот рисунок. Он мне очень понравился, и я попытался сделать что-то похожее. Я назвал этот рисунок «Вспоминая Филонова». Мои рисунки были замечены на этой выставке, и Кондратьев согласился со мной познакомиться, он не очень-то любил, когда много народу ходит. Разговор был об этих рисунках. После этого я попал к нему в мастерскую на Псковской улице. У него была крошечная мастерская, метров 14, там даже сидеть было негде, и мы стояли. Он показывал работы.

— Это было время, когда у него уже шли «Катастрофы» и Псковская серия?

— Да, именно они мне и запомнились. Потом он пригласил нас к себе домой на Лермонтовский, и уже после этого я смог пригласить его к себе в мастерскую. Они пришли вдвоем с Волковым. Я показывал им рисунки и цветные гравюры (серия пейзажей «За Невской заставой»). В общем, он одобрил мое направление и усилия. У нас сложилось так: осенью, когда он приехал из Таллинна, он приглашал к себе (приходили Волков, Моисеева и я), а весной он соглашался съездить в мастерскую к нам. То есть, встречались основательно два раза в год, с просмотром, с разговором.

— Что за человек был Кондратьев?

— Внешне я видел его и раньше, но не знал, что это Кондратьев. Это был очень аккуратный человек. У меня было впечатление, что это бухгалтер. Он всегда ходил с чемоданчиком, аккуратно одетый...

— Он был военным...

— Военным-то он был во время войны. Нет, не в этом дело, у него была какая-то закваска... Он ведь начинал как музейный работник и основатель Рыбинского художественного музея. Ему было 19 лет, а он начинал собирать по разоренным усадьбам предметы быта, а в Ленинград попал в командировку.

— Если продолжить тему бухгалтера и аккуратного человека, каково Ваше личное восприятие Кондратьева?

— Мне очень нравилась его обязательность и четкость позиции. Когда он что-то объяснял, то всегда пытался очень ясно излагать. Когда я пытался взять несколько уроков Гурвича (у меня есть рисунки «Уроки Гурвича»), то он, когда начинал объяснять, так все запутывал или уходил в сторону, что уже сам переставал соображать, что он объясняет. Кондратьев же всегда пытался все четко разложить и объяснить суть. Просто он был человек очень светлый.

— В нем не было жажды диктата, жажды школы, жажды мессии?

— Нет! Это были просто человеческие отношения. Он хотел объяснить мне то, что я хотел узнать. Больше того, что я просил, он не предлагал и не навязывал. Если у меня возникал вопрос, я ему задавал. Первый вопрос, который я задал: «Павел Михайлович, откуда берутся те формы, которые на ваших

холстах? Когда я копирую натуру, я их не вижу, их нет в природе?» Это вопрос, на который, наверное, нет ответа. Кондратьев не смог мне на него ответить. Потом я долго размышлял над этим. Мне кажется, что эти формы живут в самом человеке и проявляются таким образом: спонтанно и подсознательно.

У Гурвича я видел такую картину. У него рабочий стол был застелен бумагой. Мы сидим, разговариваем, а его рука что-то рисует. Он всегда очень много говорил, энергично и эмоционально, и сам не контролировал эти рисунки, а делал их бессознательно. Потом он мне показывал целую папочку этих рисунков, которые вырезал, оформлял и делал папочку. Так что, ничего не пропадало. И мне кажется, что его формы сильно отличались от форм Кондратьева. Когда я стал рисовать таким же образом, у меня получались формы, не похожие ни на Кондратьева, ни на Гурвича. Наверное, эти формы живут в самом человеке и являются частью его натуры. И натура человека проявляется в этих формах и их связях. Потом, может быть, можно уже сознательно их связывать и компоновать.

— А у Волкова жили другие формы?

— Да. У него знаменитые «ленты» — это его. У Кондратьева этого не было.

— По всей видимости, и Волков, и Вы прошли через Малевича?

— Крестьянский цикл Малевича мы увидели таким образом. Однажды — это было начало 1970-х — из Москвы приехал Голицын, мы собрались у Волкова, и Ковтун пригласил нас посмотреть запасник Русского музея, который в то время был закрыт, но он каким-то образом нас провел. Вот там я впервые увидел Малевича. Очень сильное впечатление было от этих работ, которые сейчас уже всем известны, которые уже везде напечатаны, а тогда они были закрыты. Впечатление усиливалось и от того, что все это было закрыто. Вскоре началось передвижение начальников, но мы провели там два часа и сделали много зарисовок. Это было рискованно для Ковтуна.

— Кто конкретно там был?

— Галя, Володя, Голицын, я и Ковтун — пять человек.

— Какое влияние на Вас оказало посещение запасников Русского музея?

— Сейчас, вспоминая те времена, я понимаю, что «запретный плод сладок». Все, что вызывало сопротивление, что было нельзя, хотелось сделать. Сейчас все можно, но ничего не хочется делать. Не знаю, что же лучше, когда все запрещают, или когда все можно? Потому что ведь и Ковтун кончил печально и именно в то время, когда все стало можно.

— Вы считаете, что это закономерно?

— Я не знаю, как считать, но, боюсь, что именно так. Его напряжение все время было в сопротивлении, в постоянном сопротивлении давлению властей. И вдруг — все можно. Вдруг — этой стены нет. Раньше кидаешь мячик в стену, и он отскакивает. А сейчас кинешь, а он провалился — бесследно, беззвучно. Никакой реакции на то, что ты делаешь. Все проходит. Раньше мы все время были зажаты тем, что не могли высунуться. Как только ты высовывался, сразу «били» по голове. Мы знали, что всегда ударят, не надо высовываться.

— И это знание привносило особую остроту?

— Да, в 1978 году я получил приглашение из Италии от какого-то Джузеппе Камерини, и сразу же началась реакция. Я не один был приглашен, была приглашена целая группа художников. Он затеял издание альбома «Италия глазами художников мира», и пригласил художников со всех стран, прислал приглашение и нам. Меня включил в этот список — я не знаю кто и почему — как раз после моей персональной выставки 1977 года. И сразу началась реакция: почему этого, а не того, начали торговаться. Пока шли торги, там художники все уже приехали, уже работают, а у нас все дерутся. Год прошел, там уже все напечатали, все разъехались, а у нас все дерутся.

— Теперь о соотношении духовности и творчества. Существует мнение, что «путь компромиссов ведет к поражению», что «коммерческий успех вреден творчеству». Существует еще более радикальное высказывание Волкова, что «путь к духовному совершенству — это не путь приобретений, а путь утрат и отказов». Ваша позиция, как мне кажется, близка к ним?

— Я сейчас читаю о китайском искусстве XVII века. Удивительно много схожего в том, о чем вы сейчас сказали — позиции духовности в искусстве. Там все время считалось это самым главным: бескомпромиссность и духовная работа. Я это очень хорошо чувствую. Больше всего мне там понравилось высказывание художника о том, что известность — это начало конца. Художник должен себя чувствовать в самом начале своего творчества до конца дней своих. Он все время должен открывать для себя этот мир. Я же с самого начала говорил о словах Волкова, его позиция перекликается с китайской идеологией.

— Вопросы духовности, веры, богоискательства, как они связаны для вас с творчеством? Вы верующий человек?

— Я не могу назвать себя верующим человеком, потому что я закончил обычную сельскую школу, а отец мой был активным атеистом. Он был из крестьян, образование получил сам, был учителем народной школы, умер молодым в 42 года, но в семье остался дух неприятия (религии), у нас даже икон не было дома.

— Какой же путь Вы прошли к духовности?

— Духовность не обязательно религиозность.

— Конечно, я сейчас имею в виду не религиозность как институт церкви, а духовную жизнь и осознание человеком своей жизни как жизни духа. Ваши иконы, живописные работы, все Ваше творчество проникнуто этим. Как и когда это произошло?

— Я икону как форму воспринял, а не как предмет поклонения. Икона как форма существования живописи. Только. Мне нравится церковная архитектура, церковная музыка, церковная живопись, Дионисий. Но сама церковная жизнь мне не нравится, она меня не привлекает. Выработанное веками искусство — произведения архитектуры, музыки, живописи — существует само по себе и очень сильно воздействует.

В самом начале Герберта Рида меня потрясло вступление, я сейчас его читаю:

«Историку, изучающему рост научного или философского знания, история искусства может показаться болезненным зрелищем, где обычным оказыва-

ется движение не вперед, а назад. В науке и философии можно добиться успеха, если работать действительно хорошо. Но в искусстве оказывается вполне естественным, что однажды созданная школа в своем продолжении клонится к упадку. Она достигает совершенства в поразительной вспышке энергии, слишком быстрой для того, чтобы историк смог за ней уследить. Историк никогда не сможет объяснить или точно пересказать как она возникает. Но как только совершенство достигнуто, устанавливается меланхолическая определенность упадка, и то совершенство, которое усвоено потомством, не воспитывает и не очищает его вкуса, оно развращает его. Примерами могут служить елизаветинская драма и венецианская живопись...

В искусстве действует не закон прогресса, а закон реакции. В большом и малом уровень эстетической жизни постоянно колеблется. — Так пишет Колливуд, один из крупнейших философов искусства. Он добавляет, что современная история не поддается описанию, потому что мы знаем о ней слишком много».

Это, мне кажется, очень много объясняет в том, что сейчас происходит, и в том, что происходило. В моей личной жизни это очень многое объясняет: вспышка энергии была в моем маленьком пространстве где-то в 1980-х годах, потом постепенно все это угасало. Я не знаю, что будет дальше, не в моих силах изменить, подправить — все это совершается где-то вне нас — мне просто остается жить и работать, и надеяться. Больше ничего не могу добавить.

— Спасибо.

8 мая 1999 г.



РАЗМЫШЛЯЯ О ЮРИИ ЛОТМАНЕ

Фигура Юрия Лотмана — это не просто большое имя в науке, но, прежде всего, символ служения величайшей идее — идее гуманизма. Его роль в истории, грандиозный вклад в развитие русской филологии, казалось бы, изучены досконально, но все же его имя манит к себе неразрешимой загадкой, тайными кодами, которым он посвятил свою жизнь. Личность необычайно цельная и одновременно противоречивая, он стал мифом еще при жизни.

Соприкоснуться с феноменом этого человека мне довелось в процессе работы над сценарием документального фильма «Пространство Юрия Лотмана», посвященного его 90-летию. Встречи с друзьями и учениками Лотмана, интервью и беседы с ними позволили, пусть отчасти, представить зрителям его портрет: филолог, литературовед, семиотик, культуролог, основоположник целого направления в науке и создатель уникальной тартуской семиотической школы, Юрий Лотман удивительным образом сочетал в себе масштабное видение философа-просветителя и математически точный взгляд ученого. Его величайшими открытиями стали исследования в области филологии и семиотики, но не менее важным открытием был его жизненный путь — Педагога, Учителя, вдохновителя многих поколений студентов, стремившихся в Тарту, который во многом благодаря Лотману стал студенческой Меккой, территорией свободной мысли и беззаветного служения науке.

Примечательно, что в России Лотман в большей степени известен как филолог, исследователь пушкинской эпохи, но в мире его знают, прежде всего, как семиотика.

Созданное им понятие «семиосфера» (или семиотическое пространство), может стать ключевым для понимания его жизни. Биография Юрия Лотмана, казалось бы, подчинена тем таинственным законам знаковых структур, которым он посвятил свои многочисленные труды. Он не был склонен к мистицизму, а в своих воззрениях был скорее агностиком, но судьба его от рождения пронизана удивительными, порой мистическими знаками.

Всем известен знаменитый дом на Невском проспекте, где в XIX веке находилась кондитерская Вольфа и Беранже: сюда перед роковой дуэлью зашел А. С. Пушкин, а спустя 85 лет, 28 февраля 1922 г. в этом доме родился Юрий Михайлович Лотман. Именно ему было суждено вписать ярчайшие страницы в историю мировой пушкинистики. Вероятно, эти совпадения во многом предопределили его путь — пушкинская эпоха стала одной из центральных тем в работах Лотмана. Даже школа Петришуле, которую он окончил, казалось, связала нити времен — в ней учились еще современники Пушкина, участники войны 1812 г., декабристы.

И в дальнейшем Лотман искал эти связи, находя знаки времени в литературе, культуре, нравах и традициях эпохи. Мечтая в юности стать энтомологом, он выбрал филологию и привнес в нее стройность естественнонаучного подхода. Он всегда стремился к тому, к чему стремится каждый большой ученый — к поиску Истины.

Лотман вспоминал, как был счастлив, учась в университете, но шел 1940 год, он был призван в армию, а потом началась война... Но судьба чудесным образом хранила его, возможно, потому, что уготовила ему особую миссию. Утонченный интеллигент, даже в короткие минуты фронтовых передышек учивший французский язык, он стойко сражался, прошел всю войну и уже годы спустя вспоминал о тех страшных временах как истинный философ, находя метафорические знаки в трагических или веселых эпизодах своего военного прошлого. Ученики Лотмана считают не случайным то обстоятельство, что на фронте он был артиллерийским связистом, поскольку семиотика, как наука о коммуникациях, повсюду ищет невидимые связи — в текстах и знаках, образах и символах. Действительно, говоря о своем военном опыте, Лотман рассматривал его применительно к научному поиску, считая, что в науке, как и в артиллерии, именно различие позиций обеспечивает прорыв к истине.

Свое первое научное открытие Лотман сделал, будучи еще студентом Ленинградского университета. В какой-то степени, это событие также было почти мистическим — он нашел зашифрованный устав первого декабристского общества. Возможно, в то время он впервые по-настоящему вошел в загадочный мир знаков — перевел и расшифровал, текст, который столетие считался утерянным. Один из исследователей движения декабристов сказал тогда по этому поводу, что Лотман уже обеспечил себе почетное место в науке.

Это предсказание сбылось, но мировая слава пришла к Лотману не на родине, а в Эстонии: в 1950 г., блестящий выпускник университета Юрий Лотман не смог получить работу в Ленинграде. Был разгар ужасающей кампании борьбы с «космополитизмом», когда репрессиям подверглись многие известные ученые, университетские профессора, учителя Лотмана. Он вспоминал, как рассылал бесконечные письма, везде получая отказы, но приглашение на работу пришло лишь из Тарту, куда он и отправился, как оказалось позже — навсегда. И этот знак был поворотным моментом не только в судьбе Лотмана-человека, но, прежде всего, Лотмана-ученого.

Послевоенная Эстония, несмотря на то, что стала одной из республик СССР, оставалась островком свободы для многих поколений советской интеллигенции, притягивая европейским очарованием, достаточно либеральными взглядами, сдержанностью эстонцев, не пытавшихся ни ассимилироваться в русскую среду, ни втягивать ее представителей в свою орбиту. В Тартуский университет ехали поступать со всех концов страны те, кому был закрыт доступ в другие вузы Советского союза по причине инакомыслия или пресловутой «пятой графы». Все это способствовало особой атмосфере «вольномыслия», невозможной на остальной территории страны тех лет.

В те годы семиотика была почти запретной наукой, и только в Эстонии 60-80-х гг. стало возможным появление тартуской семиотической школы. Школа стала способом говорить с миром зашифрованным, знаковым языком, что было бесценным залогом внутренней свободы. Тогда же были организованы так называемые летние школы, в местечке Кяэрику, где собирались известные ученые и молодые аспиранты, где проходили семинары и лекции. Атмосфера, царившая там, напоминала, по словам очевидцев, знаменитую Платоновскую академию: выдаю-

щиеся философы и мыслители современности встречались на лоне природы, где могли свободно говорить на любые темы, не опасаясь гонений.

На лекции Лотмана в Тарту приезжали со всех концов страны, а быть учеником Лотмана стало особым званием, порой, более почетным, чем ученые степени. Блестящий оратор, наделенный великолепным чувством юмора, он был боготворим студентами. Двери его дома всегда были открыты равно — для друзей и учеников. Его уникальная система преподавания давала возможность раскрыться талантам, помогала найти свой путь в науке или искусстве. Среди учеников Лотмана есть филологи и лингвисты, журналисты и театроведы, семиотики и культурологи.

Спектр его знаний был бесконечно широк: он писал о культуре, языке, искусстве, кинематографе. Он мог снискать мировую славу, занимаясь лишь изучением русской литературы, как пушкинист и филолог, но жажда истины заставляла его искать все новые пути в науке. Так от филологии Лотман обратился к идее, что изучение текста невозможно в отрыве от эпохи — по сути, он стоял у истоков культурологии, анализируя целостность исторического пространства, воссоздавая культурную матрицу. И уже дальше, изучая коммуникационные процессы, пришел к рассмотрению культуры как знаковой системы — к семиотике.

Некоторые направления его деятельности поражают смелостью и размахом. Так, например, Лотман много работал над изучением проблем человеческого мозга — левого и правого полушарий, которые, как известно, отвечают за наше абстрактное и образное мышление. Он принимал участие в исследованиях, связанных с космосом, когда для полетов на Луну понадобилось создание нового типа роботов, точнее — группы роботов, способных к коммуникации. Проект, осуществлявшийся совместно с одним из ленинградских научных институтов, так и не был доведен до завершения, но идеи Лотмана отразились в его работах — он полагал, что существует прямая взаимосвязь между тем, как устроен текст и как устроен мозг.

И еще одна из тем, которая привлекала Лотмана, мало известна широкому кругу читателей, но представляется чрезвычайно интересной — тема альтернативной истории. Это направление, возникшее в мире не так давно, даже сегодня в большей степени является областью литературы, а не науки, и тем более удивительно, что ученый академической школы Лотман уделял ей достаточно серьезное внимание. Его интересовали пути развития истории в гипотетических, почти фантастических вариантах. Так, например, он серьезно размышлял о том, как развивалась бы русская история, если бы декабрьское восстание закончилось победой Пестеля, что происходило бы в этом случае с декабристами, как сложилась бы судьба Пушкина. Он допускал вероятность бесконечных вариантов этой исторической головоломки, момент игры, привнесенный в науку, что представляет фигуру Лотмана в совершенно новом ракурсе, как человека, наделенного громадными знаниями большого ученого и блестящей фантазией гениального художника.

Действительно, путь Лотмана — это, прежде всего, путь большого творчества. Его работы, книги, телевизионные лекции, в которых Лотман завораживает зрителей своим артистизмом, невозможно отнести лишь к области науки, но было бы правомерно говорить о них также как об истинном искусстве. По-

добно тому, как мы говорим о творцах эпохи Возрождения, многие столетия поражающих нас многогранностью и мощью своего гения.

Закономерно, что поздние работы Лотмана — это в большей степени труды философа, а его последняя книга «Культура и взрыв» выходит за рамки семиотических исследований и приближается к идеям синергетики, науки, изучающей общие закономерности явлений и процессов, развитие сложных систем и принципы их самоорганизации. Эта книга, оставшаяся незавершенной, считается самым глобальным трудом Лотмана, в которой он предстает в качестве большого философа и мыслителя.

Его жизнь была чрезвычайно насыщенной и, к сожалению, недолгой — он умер 28 октября 1993 года. Став легендой еще при жизни, он оставил после себя огромное научное наследие, множество учеников, а еще — тайну своей личности, которая, как представляется, до сих пор не разгадана. Все, кто знал Лотмана, находили его удивительное внешнее сходство с Эйнштейном, и многие из его учеников считают, что семиосфера, созданная Юрием Лотманом по своему значению для гуманитарной науки сопоставима с теорией относительности Эйнштейна. И еще в беседах с учениками Лотмана прозвучало утверждение, что Лотман предвидел будущее, а построенная им модель семиосферы — это проекция современной реальности, пронизанной бесконечным множеством виртуальных нитей, эпохи новых форм человеческих коммуникаций, расширяющих границы познания.

В юбилейный год, 375-летия со дня основания Тартуского университета, перед университетской Научной библиотекой был открыт памятник Юрию Лотману — это абстрактный портрет, который образуют пять огромных изогнутых стальных трубок, по которым стекает вода. В основу идеи положен графический автопортрет Юрия Лотмана — один из великолепных иронических набросков, которые, подобно рисункам Пушкина, сохранились на страницах его рукописей. Этот памятник-символ, несмотря на неоднозначность отношения к нему, возможно, действительно наиболее точно передает изысканную утонченность и одновременно — ренессансную мощь таланта Юрия Михайловича Лотмана, удивительного человека, опередившего свое время.



РЯДОМ С ХУДОЖНИКОМ А. З. ДАВЫДОВЫМ

Написав слово «рядом», я вдруг засомневалась. А правильно ли это? Ведь я хочу рассказать о самом близком для Анатолия Захаровича Давыдова человеке – его жене Людмиле Витальевне. Рядом ли? Ведь не только муж влиял на нее, но и она — важная составляющая его жизни. Это она в значительной мере определила характер зрелого периода творчества Давыдова, круг его интересов, наконец, ритм самой его жизни.

С Анатолием Захаровичем Давыдовым меня познакомил мой старший по кафедре коллега Вадим Степанович Матафонов. Это благодаря ему, я получила возможность написать монографию о художнике. Фактически он «подарил» мне этого мастера. Конечно, это был широкий жест, мало, кто из моих знакомых-искусствоведов, способен на такой шаг. В 1984 году Матафонов впервые привел меня и мою подругу-искусствоведа Ольгу Резницкую в мастерскую Анатолия Захаровича. Эта встреча многое определила в моей жизни. Пожалуй, до этого времени я не встречала человека, который объединял в себе столько художественных достоинств – графика и живописца, прекрасного рассказчика и интересного писателя, знатока искусства и литературы, ироничного, нередко язвительного, но доброго. Он никогда /во всяком случае внешне/, не сомневался в своих достоинствах, и это многих раздражало. Он был абсолютно самостоятелен в своих суждениях, и это тоже не вызывало одобрения. Для него не существовало авторитетов, узаконенных официально. У него были свои критерии. Он сам определял и выбирал для себя кумиров. И все-таки при такой авторитарности характера Людмиле Витальевне было суждено сыграть важную роль в его художественной судьбе.

Они встретились в 1975 году. И уже буквально сразу в его дневниках (а он писал ежедневно) появились записи: «были на выставке, были в Пушкинской квартире, ездили в Дудергоф...», и повсюду — «Люда, Людочка, написал два письма Людочке, великая нежность и благодарность просыпаются у меня к ней» и т. д. и т. п. Это вовсе не означает, что семейная жизнь была безоблачной, но Анатолий Захарович быстро понял и оценил не только красоту внешности Людмилы Витальевны, но и ее художественную натуру, родственную, именно родственную ему душу.

И благодарить было за что. Расширяется география выставок, многие из которых она организует, а к большинству готовит каталоги, пишет вступительные статьи, заметно изменяется круг портретируемых современников и исторических личностей, увеличивается количество экспериментов в различных техниках графики, а постепенно и в живописи. Это занимает мастера все более и более и это всегда находит поощрение в семье. Без преувеличения можно сказать, что совместная жизнь с Людмилой Витальевной открывает новый и, несомненно, плодотворный этап творчества Давыдова. Благодаря ей, возникает своеобразный круг почитателей таланта Анатолия Захаровича. Становятся если не частыми, то постоянными встречи разных, но необычайно интересных людей.

Именно в этом доме мне посчастливилось наблюдать и слушать известного тележурналиста В. Правдюка, регулярно здесь бывали: Б. Калаушин (один из близких друзей А. З. Давыдова), график и писатель в одном лице В. Кукушкин, семейства известных врачей А. Шимана и Д. Гайворонских, безусловно, талантливый мастер фотографии В. Теребенин со своей харизматичной женой, и многие, многие другие. Разговоры, каламбуры, просмотры новых работ суть таких встреч. В лице Людмилы Витальевны гостей встречала не только рачительная хозяйка, но умный организатор этих вечеров и прекрасный собеседник. К удовольствию многих сейчас, когда Анатолий Захарович уже ушел от нас, традиция таких «посиделок» сохраняется.

Мое знакомство с Людмилой Витальевной произошло спустя некоторое время после начала работы с художником над монографией. Этому предшествовало знакомство с творчеством Анатолия Захаровича в целом. Я приходила в мастерскую, он показывал мне работы, а я рассматривала их, все больше и больше заражаясь и его творчеством, и его необычными рассказами, записывала каталожные данные. Я не сразу заметила, что названия и годы создания произведений он каждый раз берет, как говорят «с потолка». Однако, когда пошли повторы, я заставила его подписать все работы, что бы в будущем не было никакого произвола.

Я боялась встречи с женой художника, боялась перепутать изображения его жен, но все как-то уладилось, а Людмила Витальевна оказалась очень милым, красивым и необычайно интересным человеком. Наши первые встречи постоянно вызывали мое удивление. Меня поражал не только широкий кругозор, но главное четкое определение тех тем и проблем в искусстве, в культуре нашего отечества в целом, которые остаются актуальными и сегодня. В ней, так же как и в Анатолии Захаровиче, явно ощущались навыки преподавателей-воспитателей, не зануд, а захватывающих своей увлеченностью. Именно Людмила Витальевна тогда подарила мне еще не имеющие широкого хождения статьи Е. Трубецкого, П. Флоренского, перепечатанные на машинке стихи О. Мандельштама и многое другое. Уже тогда я поняла, что она хорошо, если не сказать досконально, знает русскую историю, искусство. Ее прекрасная память и аналитический ум позволяют ей очень индивидуально интерпретировать многие явления отечественной и мировой культуры.

Интерес к искусству возник у Людмилы Витальевны еще в отрочестве, тогда это получило свое развитие в художественной студии Дома пионеров. В 1966 г. она закончила Дальневосточный политехнический институт (кораблестроительный факультет). Однако и тогда она не изменила своему увлечению искусством. Параллельно с занятиями в вузе были и занятия в студии Бориса Лобаса. Спустя несколько лет после окончания вуза она сама уже преподавала черчение и рисунок в Дальневосточном технологическом институте. Через три года после замужества Людмила Витальевна поступает в студию повышения квалификации художников при Художественном Фонде Ленинградского отделения Союза художников. Очень скоро она начинает вести живопись в творческом центре «ЮНА», а в специализированной художественной школе № 508 еще и рисунок, и «декоративную композицию». Ее авторские разработки про-

грамм получили лицензирование. Стоит обратить внимание, что именно ей принадлежит заслуга первенства введения в художественной школе заданий по композиции на библейские темы. Это произошло еще в самом начале 90-х, когда наше общество только начинало путь возвращения к «вечным истинам». Не трудно догадаться, что далеко не всеми родителями такие задания были восприняты однозначно, но таков характер Людмилы Витальевны — не останавливаться, а преодолевать препятствия. И теперь спустя два десятилетия можно сказать, что направление было ею выбрано правильно.

Писать маслом Людмила Витальевна впервые попробовала на творческой даче в «Дзинтари» в 1978 г. Анатолий Захарович довольно долго относился скептически к этим пробам. Слишком высоки были его требования. Однако время шло. Ее сын, Павел, под влиянием Анатолия Захаровича начинает учиться на реставрационном отделении Института им. И. Е. Репина. В этот период Людмила Витальевна нередко пишет этюды или делает зарисовки вместе с ним. Постепенно она осваивает различные приемы, внимательно изучает технику и технологию живописи.

Жажда живописать с особой силой начинает проявляться с конца 80-х годов. С этого времени она — ее неперенный спутник. Теперь мы, участники «посиделок», нередко покидаем гостеприимный дом Давыдовых, унося ее картины. Щедрость поразительна! За прошедшие двадцать лет у меня составила коллекция работ Людмилы Витальевны. Собранные вместе, они дают ясное представление о безусловном таланте их автора, о постоянном поиске не только и не столько новых тем, сколько новых форм выражения. Традиционный реализм с его вниманием к натуре, сменяет желание уяснить возможности фактурной живописи, а «правдоподобный» цвет окружающих предметов, природы вдруг приобретает необычайную насыщенность, декоративность. При этом декоративность существует в работах не ради самой себя, не ради игры цвета. Ассоциативность, как особая данность человеческих чувств и мыслей, неотъемлемая составляющая многих ее произведений. Кажется, Людмила Витальевна готова подвергнуть испытанию живописи буквально все, что попадает ей под руку. Для своей живописи она использует и холст, и картон, и фанеру. Нередко она пишет мастихином, применяя «бугристую» имприматуру. Трудно выделить в ее творчестве какую-либо одну тему или мотив в пейзаже. Древние земли Новгорода, Пскова, возвышенные или низкие берега чистой воды Сенежа, и, конечно, Петербург можно видеть в ее работах. А цветы натюрмортов Людмилы Витальевны составляют своеобразный, никем ранее не виданный, гербарий. Попытка выделить какие-нибудь периоды творчества этого художника ни к чему не приводят. Как поток стремительной реки ее искусство отвоевывает все новые и новые «территории», не останавливается, продолжая свой бег. Было бы вполне оправданным ожидать влияния искусства А. З. Давыдова на художественную манеру жены. Но этого не происходит. Нет и прямых указаний или заимствований у кого-либо из художников прошлого или наших современников. Сходство с Анатолием Захаровичем лишь в особом неумном желании работать и быть самостоятельной.

Серия картин, посвященных Петербургу, явное тому подтверждение. Людмила Витальевна вспомнила, что идея написать город так, как она это сделала, родилась у нее случайно: однажды она вдруг заметила как вечернее солнце буквально «зажгло» дома красным цветом и на фоне ровно «окрашенного» голубого неба четко определились силуэты набережных, деревьев, домов, мостов перекинутых через каналы. Мистическое начало столь свойственное северной Пальмире, ощутимо в этих пейзажах в полной мере. Ни у кого другого я не встречала подобных пейзажей нашего города. И первое, о чем мне подумалось: эти пейзажи могли быть выполнены и в другой технике – технике витража, приобретя благодаря ей особую изысканность, столь свойственную исторической его части.

Собранные вместе работы Людмилы Витальевны (даже в границах моей коллекции) говорят о способностях автора преображать мир. Это касается не только видов Петербурга, для которых так не привычны открытые цвета. Не менее удивительны ее натюрморты. В них поражает смелость (ярость!?) смешения красок. Некоторые работы написаны необычайно фактурно, «мясисто». Живописец, словно, скульптор лепит рельеф, только маслом. В других холстах нас привлекает ощущение «глобальности» мира цветов, который создает Людмила Витальевна. Розы, Тюльпаны, Подсолнухи, Ветки, тронутые багрянцем осени, распахнувшие свои «лица» Маки, какие-то невообразимые Белые цветы и т. д. и т. п. Я написала названия растений с большой буквы специально, чтобы подчеркнуть их особенность, неповторимость, как это делает красками художник. Полотна Давыдовой — большие, средние и совсем маленькие. С ними хорошо находится рядом. Радует (или может радовать) не только цвет, а то ощущение жизни, красоты данного нам мира, которыми пронизаны все живописные полотна Людмилы Витальевны. Кто-нибудь, придирчиво разбирая композиции, может вдруг заметить, что как-то не так, не по правилам написан горшок, в котором стоят цветы, или где-то нарушены пропорции или «хромает» перспектива, но всегда ли это важно? Сколько мы знаем правильных, но скучных работ, которые не «цепляют» ни глаз, ни сердце. Отличительная особенность живописи Людмилы Витальевны и состоит в том, что в ее картинах ощутимо биение жизни, красоты, рожденной и непрестанно рождаемой волею Создателя.

По мере того, как Людмила Витальевна обретала все больший и больший опыт, Анатолий Захарович мягчал и, наконец, стал одобрительно отзываться о ее живописи. Это, конечно, была победа. Редкая для семейного содружества ситуация, когда два художника, две индивидуальности смогли оценить друг друга. Людмила Витальевна и никогда не пыталась, как говорится, поставить себя в один с Анатолием Захарович ряд. Ее такт, женская мудрость и преданность мужу не позволяли ей сделать это. Вместе они обсуждали его работы, вместе устраивали выставки, вместе переживали художественные события города и страны, вместе преодолевали жизненные невзгоды. Было время, когда их семейный бюджет складывался только из средств, вырученных за работы именно Людмилы Витальевны. Вместе... Мне так и хотелось назвать эту статью воспоминаний, но творчество Людмилы Витальевны всегда оставалось самостоятельным, индивидуальным, и в этом отношении как художники они по жизни шли рядом.

ВОСПОМИНАНИЯ О ПРАКТИКЕ В ПЕРМСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ В 1947 ГОДУ

Впервые я начала изучать музейное дело в 1947 году в Пермском художественном музее, когда там проходила практику по направлению от института живописи скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Мы, студенты: В. Марди, С. Шерман и я, мало ждали от этой практики, так как еще мало умели. На деле все получилось неожиданно наоборот, благодаря директору музея Н. Н. Серебренникову. Это был удивительно активный и свободный творческий человек. Он с самого начала удивил нас, сказав: « Вам предстоит большая работа, так как кроме вас работать в музее в ближайшее время больше никому, научных сотрудников я отпустил в отпуск, кроме вас остались только главный хранитель и библиотечарь. Позднее мы поняли, что это был его блестящий организационный ход. Он рисковал, но верил в свои организационные способности. Сначала мы испугались, потом почувствовали свою ответственность, начали с увлечением работать и добились больших результатов. Это произошло не сразу. Он так увлекал своим примером, что мы соревновались, кто лучше выполнит его задание. Мы даже были огорчены, когда раньше времени вернулась из отпуска очень милая, заботливая сотрудница Г. Прибульская, отнеслись к ней с ревностью. Николай Николаевич увлек нас уже на утро на другой день, когда так блестяще провел с нами беседу о древнерусской деревянной скульптуре. Перед нами раскрылась панорама поисков и открытий целого явления в русской культуре. Перед нами и возник пример талантливого, ищущего искусствоведа. Поразила его независимость поисков. Так близко мы с этим явлением встречались впервые. Тем более мы почувствовали риск. Мы отлично знали что в тот период (1947 г.) экспонировать древнее русское искусство отчасти запрещалось. Даже в ТТГ, ГРМ Древняя Русь почти не была представлена в экспозициях.

Мы спросили Николая Николаевича не рискует ли он, когда так блестяще показывает Древнюю Русь в музее? Он спокойно сказал: «Нет. Со временем поймут, что этого делать нельзя...» И подарил нам по своей книжке о Пермской древней скульптуре. Уже тогда Серебренников показал, как можно демонстрировать произведение в экспозиции музея, говорил, что расположение произведения в экспозиции влияет на форму экскурсии. Мы тогда этого еще не знали.

Он боялся пафоса в рассказе об искусстве. Главное серьезность и естественность.

Большое впечатление производили его занятия в советской экспозиции, в которой он рассказывал о своих личных контактах с авторами. Впоследствии в своей работе в музеях я использовала его советы, я часто пользовалась его примерами в экскурсиях. Наш рабочий день располагался четко. Утром до обеда, мы занимались с Серебренниковым, а во второй половине дня переписывали каталожные карточки произведений музейных работ. На другой день Николай Николаевич просматривал их и отличал их особенности. Благодаря этому обычная механическая работа приобретала научное значение. Мы ее серьезно ценили. Все

что делал Николай Николаевич имело творческий смысл, хотя мы это не совсем понимали. Просто было интересно, мы даже согласились продлить нашу командировку. За работу над каталожными карточками нам заплатили.

В заключение мы должны были по-своему проанализировать по выбору одно произведение, показать его в контексте рядом с другими экспонатами. Я выбрала этюд И. Е. Репина. В конце была работа в фондах музея. Надо было определить автора и материал произведения. Мы уезжали счастливые после интересной работы. И даже не жалели что прошло все лето...

Через четыре года я ехала работать в Ярославский художественный музей. Ехала с желанием скорее так же начать работать как в Пермском музее. И смело, в течении четырех дней многое переделала в экспозиции музея. В Ярославском музее тогда не работало ни одного искусствоведа-специалиста. Если б не мой опыт «Пермского музея», мне пришлось бы, ох, как плохо! Под руководством Серебренникова Пермская галерея в относительно короткий срок стала одним из центров культуры Урала. Жаль, что такой талантливый ученый, хотя отчасти самоучка, сравнительно рано умер, но отголоски его влияния чувствуются и сейчас.



**СЦЕНОГРАФИЯ ЛЕНИНГРАДА — ПЕТЕРБУРГА
К 80-летию Союза художников**

XX век ознаменовался не только «восстанием масс», двумя мировыми войнами, образованием новых государств и ползучим распространением глобализма, но и неслыханным торжеством зрелищных видов искусств, тоже самых массовых, доступных и для восприятия, и для воздействия на умы, и для «манипуляции сознанием». К этим зрелищным искусствам относятся, прежде всего, кино и театр, несколько позже к ним подключилось телевидение, а с распространением в последнюю четверть века интернета, мы можем сказать, что человечество вступает в новую реальность.

В этом «прекрасном новом мире» зримые, визуальные образы вновь начнут доминировать над привычными для европейско-христианской традиции (по крайней мере, за последние 500 лет) словесно-текстовыми образами «гуттенберговой» модели цивилизации¹. В XX столетии театр и кино попеременно вырывались вперед в невольном соревновании за право быть главным властителем дум. И оба они, особенно в 1920 и 1960–1980-е годы, становились общественной трибуной и полем для художественных экспериментов.

Привлечение художников С. Мамонтовым в свою Частную оперу, участие мастеров «Мира искусства» в создании единого художественного организма спектаклей на рубеже XIX–XX столетий, триумф дягилевских «Русских сезонов» в Париже предопределили взлет театрально-декорационного искусства в России XX века. Но живописно-изобразительная традиция, блестящим воплощением которой стали спектакли в декорациях и костюмах В. Васнецова, А. Бенуа, А. Головина, Л. Бакста, М. Добужинского и др., вступает в соперничество с минималистской по духу «сценографией», которую отличает лаконизм выразительных средств, стремление к созданию «единой установки», «единой пластической среды» на сцене, а позже — и к эстетике «пустого пространства». Со временем терминологические грани стираются, и в наше время, говоря о ТДИ XX века, мы можем пользоваться понятиями «театрально-декорационное искусство» и «сценография» почти синонимически.

В театрально-декорационном искусстве (сценографии) XX столетия особенно выделяется петербургская (ленинградская) школа театральных художников, связанная с традициями императорских театров, Академии Художеств, а потом и Ленинградского театрального института (ныне Театральной академии). Многие известные театральные художники стали членами Союза художников в год его образования, 1932-й (среди них, например, известнейший мастер живописной декорации Михаил Бобышов, в мастерской которого в Академии Художеств учились многие известные мастера; тонкий стилизатор и театральный живописец Татьяна Бруни и др.).

В 1930–1940-е годы членами Союза стали такие «столпы» ленинградской декорации, как Николай Акимов (с 1941 года), Сулико Вирсаладзе (с 1947 года), Георгий Мосеев (с 1945 года), Софья Юнович (с 1938 года). Каталоги выставок Союза сохранили «следы» раннего присутствия театральных художников на союзовских же выставках: так, в крохотной книжице каталога весенней выставки 1945, еще военного, года нашлось место и для небольшого раздела «оформления спектакля».

В творчестве ленинградских театральных художников — членов Союза, как в капле воды, отразились основные художественные тенденции и типы сценографии, которые сложились в XX столетии. [В дальнейшем мы будем, говоря о ТДИ нашего города в хронологической последовательности, приводить нашу систему классификации типов сценографии, как она была впервые сформулирована автором этих строк в учебном пособии по истории ленинградского балета: Ленинградский балет 1960–1970-х гг. — СПб., 2008].

Еще в 1910–1920-е годы к традиционной кулисно-арочной системе декорации, использующей приемы иллюзорной живописи (живописная декорация) прибавилась новаторская, лаконичная, связанная с авангардными явлениями в искусстве геометрическая трансформирующаяся конструкция на сцене — так называемая единая установка. Вплоть до тридцатых годов XX века тяготение к условным, часто конструктивистским решениям было преобладающим. Уже после образования, наряду с другими творческими организациями под эгидой государства, и Союза художников, произошел возврат к более традиционным, живописным формам декорационного решения. Он был связан и с общим неоклассическим европейским художественным движением, и с установками соцреализма на большую ясность и понятность, традиционность художественного языка. Театрально-декорационное решение становилось частью общего просветительского проекта советской цивилизации с ее заявкой на всеобщий образовательный охват населения и его идеологическую обработку. Отсюда обращение к советской драматургии на сценах драматических театров, драмбалет в музыкальном театре, советская опера, которые требовали от художника работы и высокопрофессиональной, и одновременно конкретно-исторической, понятной массовому зрителю. Апофеозом хореодрамы и натуралистически-достоверных декораций на балетной сцене стал «Медный всадник» Р. Глиэра в оформлении М. Бобышова (1949 год), а затем и эпическая по духу и театрально-реалистическая по стилю декорация на темы Древнего Рима в «Спартаке» А. Хачатуряна, (оформление В. Ходасевич 1956 года, и то, и другое — на сцене Театра им. С. М. Кирова, ныне вновь Мариинского).

Новый виток условных, лаконичных решений, новое обращение к принципам единой установки на сцене происходит на рубеже 1950-х 1960х годов, в период «оттепели». Появляются гениальные сценические находки С. Вирсаладзе в балетах «Каменный цветок» С. Прокофьева и «Легенда о любви» А. Меликова (образы малахитовой шкатулки и раскрытой восточной книги, 1957 и 1961 годы). Следующий этап перехода от традиционной, подробной живописной декорации к поэтической обобщенности сценического решения и даже более — к эстетике «пустого пространства» — балет-поэма «Берег надежды» на музыку А. Петрова в оформлении еще одного замечательного ленинградского художника Валерия Доррера, тяготеющего к графически решенным формам (1959 год, Театр им. С. М. Кирова). Здесь кроме лаконично решенного задника были использованы и другие новации — световые проекции, которые станут в последние годы XX — начале XXI веков одним из главных выразительных средств театра. В духе распространившегося в 1960-е годы неоконструктивизма был оформлен балет «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича (декорации М. Гордона сводились к заднику с рисунком-очерком шпиля Адмиралтейства, как символа несдавшегося города — театр им.

С. М. Кирова, 1961 год); с отсылками к кубизму и даже поп-арту — балет «Клоп» 1962 года в оформлении Б. Мессерера, напомнивший гротеск «Окон РОСТА» и революционный агитплакат.

Но в те же десятилетия не прекращала своего существования и укорененная на европейской сцене живописно-строенная (изобразительная) декорация, традиции которой продолжили вслед за рано ушедшим гением сценографии В. В. Дмитриевым замечательные художники С. С. Мандель (работавший и в театре, и над прославленными кинолентами «Антон Иваныч сердится», «Музыкальная история», «Человек в футляре»); мастера драматического и музыкального театра А. И. Константиновский и Г. Н. Мосеев, на новом витке живописно-обобщенных решений — С. М. Юнович. Юнович, начавшая работать еще в тридцатые годы, также как и Вирсаладзе, создала собственный, узнаваемый поэтический живописный стиль («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. Римского-Корсакова, 1958 год, «Три сестры» А. Чехова, 1964 год). Ленинградские художники, вслед за своими великими предшественниками из «Мира искусства», стремились создать единый художественный стиль спектакля — в гармонии с текстом пьесы или музыкой, в союзе с режиссерской волей, ставшей в XX веке подлинным «хозяином спектакля». В Ленинграде работали выдающиеся режиссеры: Л. С. Вивьен в Театре им. Пушкина (Александринка), основатель первого в Советской России Тюза А. А. Брянцев, Г. А. Товстоногов, руководивший Большим драматическим театром в течение 33 лет. Вокруг харизматической фигуры Товстоногова сложился блестящий коллектив актеров и интереснейшая художественно-постановочная традиция, связанная с именем Эдуарда Кочергина. Э. С. Кочергин с 1972 года по настоящее время является главным художником БДТ, с его именем связаны такие прославленные постановки театра, как «Мольер» по М. Булгакову, «История лошади» по Л. Толстому, «На дне» М. Горького и многие другие. В «Истории лошади» Кочергин прибегнул к единой пластической среде, или фактурам — сцена была как бы «затянута» холстом, прорванным остриями коновязей, а холстинные костюмы актеров с ременными «уздечками» создавали условный, но безошибочный образ лошади — но мыслящей и чувствующей, как человек. Эдуард Кочергин одним из первых в 1960-е годы обратился к лаконично решенному сценическому пространству, к художественным приемам единой установки. Одной из самых заметных постановок Кочергина стала эпическая диалогия Л. Додина в Малом драматическом театре «Братья и сестры» по прозе Федора Абрамова (идет в театре с 1985 года). Главным сценографическим мотивом здесь явилась стена бревенчатой избы, которая становилась то частью дома, то полем, то амбаром.

Еще один из «столпов» ленинградской сцены, один из старейших членов Союза художников, участник Великой Отечественной войны Март Фролович Китаев. Его творчество было на протяжении десятков лет связано прежде всего с двумя театрами — Театром драмы им. Пушкина (Александринка) и ленинградским ТЮЗом. Художник умеет создавать лаконичные сценические решения, конструктивные или живописные, в зависимости от сути происходящего на сцене и замысла режиссера, создавал характерные именно для его театрального почерка коллажные композиции.

Интересные работы на протяжении многих лет творил на ленинградской сцене художнический тандем — Семен Пастух и его жена Галина Соловьева. С. Пастух был главным художником Малого театра (ныне Михайловский), а Г. Соловьева была художником по костюмам в Мариинском (Кировском театре — «Корсар» А. Адана, «Лебединое озеро» П. Чайковского и другие балеты), сотрудничала с Малым. До сих пор на сцене Михайловского идет поставленная режиссером С. Гаудасинским «Пиковая дама» в эффектной сценографии С. Пастуха, решенной в драпировках (один из вариантов того, что мы называли единой пластической средой, или фактурами). Художник, с 1992 году живущий в США, не чужд и лаконичных, «актуализированных» решений («Семен Котко» С. Прокофьева в Мариинском театре, режиссер Ю. Александров, 1999 год).

Продолжателем условной живописной декорации Т. Бруни (апофеозом которой было оформление романтического балета «Эсмеральда» Ч. Пуньи на сцене Малого оперного в 1981 г. — спектакль продержался более 20 лет!) стал ее талантливый ученик Геннадий Сотников. Большим событием стала сценография к балету «Тщетная предосторожность» (хореография О. Виноградова, 1971 год, Малый театр), где художник соединил писанные задники со строеными «домиками» в стилизацию под рокайльную пастораль, где «поселяне и поселянки» танцуют на фоне «фарфоровой» живописи и бутафорских коровок, кивающих головами. Традиции подобной живописно-изобразительной декорации особенно плодотворно воплощались современными художниками театра именно на балетной сцене, при воссоздании атмосферы романтического спектакля: так было при постановке «Жизели» в 1978 году в ГАТОБ им. С. М. Кирова (декорации И. Иванова, костюмы И. Пресс), при первой постановке «Сильфиды» на русской сцене в 1975 году в МАЛЕГОТе-Малом оперном (старинные эскизы декораций были воссозданы С. Соломко, соавтором художника в решении костюмов выступил балетмейстер О. Виноградов). Оригинальные сценографические и костюмные решения были представлены на материале современной интеллектуальной хореографии Николая Боярчикова в том же Малом оперном театре, бывшем своего рода лабораторией театральных экспериментов (декорации Р. Иванова и костюмы И. Сафроновой в балетах «Макбет», «Фауст» и др.).

В то же время драматический театр устремлялся к условному, порой аскетичному языку пустого сценического пространства и единой трансформирующейся конструкции на сцене. Большое впечатление на современников произвел спектакль В. А. Малышицкого в Молодежном театре по роману Ч. Айтматова «И дольше века длится день», который был признан лучшим в Ленинграде в 1982 году. Молодой тогда сценограф Александр Орлов построил на пустой сцене каре из шпал, а по сторонам разместил телевизоры, которые показывали запуски космических ракет: тема исторического безпамятства, «манкуртизации» сознания была явлена на фоне видимых успехов машинной цивилизации. Творческий и семейный союз сценографа Александр Орлова и художника по костюмам Ирины Чередниковой, учеников Э. Кочергина по Театральному институту, потом станет одним из самых плодотворных на ленинградской-петербургской сцене. Среди множества оформленных ими спектаклей есть удостоенные высших театральных премий страны и города «Золотая маска» и «Золотой софит», постановки, которые с успехом идут на миро-

вых площадках. Интересно решены были в сменяющейся по цвету пластической среде «Маленькие трагедии» режиссером Г. Козловым и художником А. Орловым на сцене Александринского театра; одним из лучших спектаклей Театра им. В. Ф. Комиссаржевской признан «Дон Жуан» Мольера, придуманный как игра вокруг единой сценической конструкции (постановка А. Морфова, художники Орлов и Чередникова); наконец, на музыкальной сцене большой удачей стал «Очарованный странник» на музыку Р. Щедрина по повести Н. Лескова: режиссер А. Степанюк вместе с художниками поместил исполнителей камерной оперной трагедии в «заросли» сухого степного ковыля, ставшие своеобразной единой пластической средой. Любопытный факт: если А. Орлов предпочитает все последние годы создавать виртуальные макеты будущих декораций («компьютер — это просто «навороченный» карандаш», — говорит художник), то И. Чередникова работает традиционным способом, создает «рукотворные» эскизы. Заметим здесь, что молодые сценографы, выпускники Театральной академии Петербурга, часто тоже используют богатые возможности компьютерной графики, в то время как их сверстники из сценографической мастерской Института им. Репина чаще предпочитают карандаш и краски. Впрочем, проникновение компьютерных технологий в нашу повседневную и культурную жизнь становится все глубже, и не исключено, что вскоре лишь единицы из новых поколений театральных художников будут работать «по старинке». Что это даст сценическому пространству, а что у него, возможно, отнимет; как это отразится на художественном значении эскиза и индивидуальной авторской манере художника — покажет будущее.

Еще один из ведущих современных петербургских сценографов — Михаил Мокров — также, как и Орлов с Чередниковой — ученик Эдуарда Кочергина, только уже не по Театральному институту, а по мастерской в Институте им. И. Е. Репина Академии Художеств. Ныне Мокров стал преемником своего учителя на посту руководителя этой театральной кузницы сценографических кадров. Мокров, как и другие мастера ленинградской-петербургской сценографии, много работал в разных городах России, был главным художником новосибирского театра «Красный факел». Мастер тяготеет к подробному, остро-характерному рисунку, иногда на грани гротеска (где-то «посередине» между Босхом и В. Конашевичем), с элементами сюрреализма и «гофманианы».

Учеником Кочергина является и Николай Слободяник. Его сценографическую манеру отличает «последняя прямота» неоконструктивистских решений, аскетичной единой установки и пустого пространства. Он много работает с материалом современной драматургии, близкой принципам «новой драмы». Среди совсем молодых выучеников школы Кочергина можно назвать еще одного приверженца аскетичных форм Фемистокла Ахмадзаса.

Николай Акимов был не только выдающимся режиссером и сценографом, но и наставником целого ряда мастеров сцены Северной столицы. Из ныне работающих можно упомянуть таких разных по стилю театральных художников, как Марина Азизян и Алексей Порай-Кошиц. Марина Азизян — поистине многодельный художник, она работала над фильмами-сказками на студии «Ленфильм» (среди них «Каин ХУП», «Старая, старая сказка», «Царевич Проша», «Синяя птица», «Как Иванушка-дурачок за чудом ходил» и др.), создавала кукол, театральные декора-

ции. Примером фактурного решения может служить трактовка шекспировской «Двенадцатой ночи» в БДТ (режиссер Г. Дитятковский). Тяжелые сине-зеленые завесы, которые то закрыты, напоминая нам о море, то приподнимаются, обнажая изнанку — своего рода шитый ковер, шпалеру, — и мы ощущаем интерьерный характер мизансцены. Само море здесь — огромная синяя ткань, свободными складками-волнами простирающаяся посреди сцены. Актеры преодолевают это море, приподымая край одежды, его сдвигают в сторону... швабрами нелепые тушки в синей униформе, напоминающие театральные смотрительниц (придворные дамы? — недосказанность, неоднозначность — часть современного игрового, постмодернистского театра); мягкая синяя поверхность этой первозданной «влаги» задает цветовой и фактурный тон всему спектаклю.

Алексей Порай-Кошиц, по образованию специалист-технолог, в течение долгого времени сотрудничает с Малым драматическим театром Петербурга (МДТ) Льва Додина сначала как зав.постановочной частью, а затем и художник-постановщик. На этом поприще он достиг значительных успехов, увенчан общероссийскими и городскими наградами, самые заметные спектакли Додина — «Пьеса без названия», «Чайка», «Чевенгур», «Московский хор», «Жизнь и судьба» и др. — связаны с его немногословными и остро-выразительными решениями (например, образ сетки-решетки в спектакле по роману В. Гроссмана).

Владимир Ильич Фирер, уроженец Красноярска (родного города великого Сурикова — в школе его имени и учился будущий мастер), закончив постановочный факультет ЛГИТМиКа по курсу Ильи Сегалия, стажировался в БДТ у Кочергина, был главным художником Театра на Литейном, ныне возглавляет секцию театра и кино Союза художников, является лауреатов различных театральных премий. Он работает и в драматическом, и в музыкальном театре, создавая остро-характерные, выверенные по передаче духа времени, но всегда чуть ироничные сценические формы. Его эскизы костюмов декоративны, красочны, насыщены историческими аллюзиями, порой гротескны и тяготеют к геометризации. Фирер — мастер современной живописно-изобразительной декорации, стилизаций и реконструкций (блестящим примером «вживания» в интерпретируемого художника может служить его «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова в Мариинском театре, сделанная по мотивом эскизов Билибина — режиссер А. Петров, 2005 год).

Примером игровой сценографии, лаконичного единого пластического решения оголенного сценического пространства может служить знаменитый спектакль «Ворон» по сказке К. Гоцци режиссера Г. Тростянецкого в Театре на Литейном, который поражал зрителя изобретательностью игровых приемов и красочностью костюмов в духе итальянской комедии масок. Совершенно противоположным по стилю мастером является еще один «властитель» петербургской сцены — Эмиль Капелюш. Он принадлежит к тому же поколению, что и Фирер, Окунев, Орлов. Они, а также сценограф музыкального театра Вячеслав Окунев, входят в число самых востребованных театрами художников нашего города. Но если у Орлова важна магия оголенного пространства, если Фирер любит постмодернистскую ироничную игру с изобразительными приемами декорации, то для Капелюша существенна сама жизнь почти одушевленных предметов в свето-воздушной среде театральной коробки.

Э. Капелюш закончил постановочный факультет ЛГИТМиКа по мастерской И. Иванова, отдал дань книжной иллюстрации, а на сцене стал приверженцем условного, часто минималистского, изысканно монохромного пространства. Он таков и в камерных спектаклях («Старосветские помещики по Н. Гоголю в петербургском ТЮЗе, режиссер Г. Васильев, «Нора» по Г. Ибсену, режиссер М. Бычков), и в спектаклях крупной формы на большой «академической» сцене, как в самой, пожалуй, известной работе Капелюша — увенчанной «Золотой маской» за сценографию постмодернистской, игровой «Бурей» по Шекспиру в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской — в постановке А. Морфова, 1998 год. (Справедливости ради скажем, что к терминам «минимализм» или «постмодернизм» художники относятся по-разному: так, Эмиль Капелюш полушутя говорит, что у нас сейчас принято называть постмодернизмом все, слегка попорченное авторами, а минимализм — это не просто голое пространство с небольшим количеством предметов, нет, это — по Брехту — подчинение всего главному, «фанатичный и кропотливый труд по отбору деталей» — цитата из интервью Э. Капелюша автору этих строк). Главным визуальным мотивом спектакля стал образ некоего остова, «скелета» корабля — но решенный как единая установка, как театральная машина для актерской игры: это «ребра» и реи корабля из деревянных планок, на которых актеры декламируют текст великого Барда, вставляют шутовую «отсебятину», раскачиваются и «левитируют». В сочетании с развевающимися полотнищами, то белыми, то подсвеченными светом, они создавали образ морской стихии, кораблекрушения, островного уединения. Высокохудожественным дополнением к декорации Капелюша стали костюмы Стефании Граурогкайте (она часто сотрудничает с ленинградским мастером, дополняя его сценографию, «как две половинки яблока», по собственному выражению литовской художницы) — с историческими мотивами, но решенные в таком же игровом ключе: разорванные в клочья придворные елизаветинские туалеты, воротник-фреза на голой шее, горловина свитера, болтающаяся между ног звероподобного Калибана... «Буря» и сейчас остается одним из лучших проявлений игровой постмодернистской тенденции на петербургских подмостках.

Наконец, Вячеслав Окунев. Он считается одним из лучших мастеров сценографии именно музыкального театра. В балетном же театре он — известный интерпретатор современно решенной, но исторически достоверной декорации, которая может быть названа живописно-иллюзорной. За его плечами — более 300 постановок в географическом диапазоне от Астаны до Вашингтона, он главный художник Михайловского театра (бывш. Малого оперного) в Петербурге. (По иронии судьбы, этот крупный мастер музыкального театра Петербурга не является членом Союза художников, но без краткой характеристики его творчества театральная картина нашего города была бы неполной). Он тоже выученик И. Сегалья, поклонника мирискуснической традиции, и во многом сам является ее нынешним продолжателем. Для него характерна метода культурно-исторических ассоциаций, тонкая отсылка к историческим стилям, интерпретация изобразительной декорации для нужд современного музыкального театра. Он умеет работать и в рамках кулисной декорации (что он часто демонстрировал в спектаклях С. Гаудасинского в Малом оперном — бывшем МАЛЕГОТе, ныне Михайловском). В то же время Окунев создал оригинальное решение для

балетного театра Бориса Эйфмана: своего рода единую установку-задник, когда главный изобразительный мотив выражается в исторически узнаваемой строенной конструкции в глубине сцены. Главным зрительным мотивом трагического повествования о жизни русской Жизели (балет Б. Эйфмана «Красная Жизель», 1997 год) стала установка-задник, представляющая собой план театра, его архитектурный разрез. По мысли художника, это своего рода «анатомия театра». Вначале под прозрачным плафоном-куполом — узнаваемый занавес Мариинки цвета морской волны, во втором акте его сменяет красный тон Гранд-Опера, ставшей пристанищем балерины в эмиграции.

Уже в течение многих лет традиционные весенние и осенние выставки Союза художников, представляющие весь спектр профессиональной художественной картины нашего города, не обходятся без театрального раздела. В зале, который традиционно отводится художникам театра и кино, выставляются эскизы декораций и костюмов, макеты (которые, увы, так плохо сохраняются в театрах и все реже делаются самими художниками), сами костюмы, куклы. Здесь находят свой уголок и графические эскизы к кинолентам, и макеты к телевизионным передачам (их, в частности, регулярно выставляет художник, связанный с ленинградским-петербургским телевидением Леонид Пережигин, один из создателей таких передач, как «Кружатся диски», «Музыкальный ринг», «Песенки нашего двора» и др.).

Кино также являлось ареной приложения сил и талантов театральных художников. В разные годы с кинематографом (в частности, со студией «Ленфильм») сотрудничали Марина Азизян и Валерий Доррер, Анатолий Босулаев и Моисей Левин, и старое название секции — «теа-кино» вполне оправдывается.

Союз художников Петербурга, связанный с такими именами, как Татьяна Бруни, Николай Акимов, Александр Константиновский, Владимир Лебедев, и сейчас — один из главных центров сценографического «культурного слоя» города. Членами Союза художников Петербурга являются такие разные по возрасту и творческой манере, но востребованные театром художники, как И. Долгова и Н. Клемина, Ф. Волосенков и М. Лукка, Т. Астафьева и П. Окунев и многие другие, которых мы не называем здесь только по одной причине — недостатке каталожной «площади». Все вместе они определяют сегодняшнюю художественную составляющую театральной жизни Петербурга — и как бы ни относились критики и зрители к режиссерским новациям, к вольному обращению с классикой и к современной драматургии — работа сценографа в современном театре остается, как правило, честным и высоким художественным ремеслом.

Примечания

¹ Возможно даже, как считают некоторые исследователи, торжество «механического театра»: взаимодействие пассивного реципиента — пользователя компьютера — с экраном, предоставляющим ему нескончаемый поток визуальной информации. Или преобразование «общества спектакля» в общество «моноспектакля» (культура блогов, публичных дневников и т. д.), переход к тотальному одиночеству человека наедине с механическими приспособлениями для просмотра «картинок мира».

ЯРКИЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА — ЛИЯ ШУЛЬМАН

Обширные технологические и декоративные возможности стекла человечество раскрывало в течение многих столетий. Сегодняшнее время открывает в нем все новые возможности, утверждая и доказывая его принадлежность не только к традиционному быту человека, но и к высокому Искусству.

Одним из художников, совершивших это открытие, является Лия Шульман — интереснейший представитель петербургской школы художественного стекла.

В этом ей помогает богатая палитра выразительных средств, создающая многогранный образно-эмоциональный мир стекольных произведений. Благодаря этому ее художественное стекло становится своеобразным видом авторского творчества и занимает индивидуальное место среди коллег по цеху.

Петербургское художественное стекло, представленное в залах государственных и частных музеев, уже давно стало обязательным атрибутом выставок.

Возвращаясь к творчеству Лии Шульман надо отметить, главное, что ее характеризует как художника — это неподдельный интерес к окружающему миру. Круг тем задаваемых мастером широк и многообразен. Одним ее работам присуще камерность и гармония, в которых проявляется индивидуальное отношение к материалу, интересный набор художественно-выразительных средств, своя система образных представлений. В других ощущается экспериментальное начало, ощущение некой загадочности и таинственности.

В 1973 г. художница окончила кафедру художественной керамики и стекла Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой.

Там кроме профессионального обучения старались студентам привить хороший вкус, чувство стиля. Врожденный талант и прекрасное владение материалом, стали определяющими в творчестве Лии Шульман.

Успешно работая в области художественного стеклоделия, она принимала участие во многих ленинградских и союзных выставках, в Международных Симпозиумах по художественному стеклу: Чехия (2005) и Германия (2006).

В 1973–80 гг. в объединении (ЛПТО) «Русские самоцветы» проектировала образцы ювелирных изделий для серийного и массового производства и создавала камерные произведения, умело сочетая «стекло с металлом».

Среди этих камерных произведений можно выделить: «Серебряные цветы» (1979), «Лев стережет город» (1980), «Первый лист» (1981). В эти же годы ею был создан ряд расписных пластов по гутному стеклу — например, «Шагалу посвящается» (1981), и стеклянные скульптуры из оптического стекла со скользящей гравировкой, «...Город мой непостижимый...» (1990).

«Изделия Шульман выполнялись в гуте, хрустале, листовом стекле, многие — из оптического стекла. Используя оптические свойства материала, редко применяемые приемы холодной обработки (метод скользящей гравировки), восстанавливала забытые технологии (холодное золочение и серебрение по гравировке, пользуясь новыми методами обработки стекла (голография), Шульман создает про-

изведения, сочетающие классику и современное звучание («Симфония Летнего сада» (1990), «Объединение двух Германий» (1993), «В синагогах древности» (1993)» — вот что можно прочесть в Российской Еврейской Энциклопедии.

Также ярко Лия Шульман выразила себя в искусстве витража. В конце прошлого века и в начале нового тысячелетия этот вид декоративного искусства переживает новый подъем. Дизайнеры интерьеров охотно включают «цветные стекла» в современные проекты, в ретроспективные вариации различных стилей. Вспоминаются строки Андрея Вознесенского:

«Пузырьки внутри сколов стоят, как боржом
Прибью витраж на калитку тесовую.
Пусть лес исповедуется
Перед витражом».

Не менее важной для Лии остается тема «Города».

Для художницы Петербург — это город, «отраженный в стекле», но настолько красиво и изысканно! Стекло — материал, позволяющий автору в его творчестве передавать различные оттенки эмоциональных состояний. Знакомство с работами Лии Шульман — это и своеобразная прогулка по городу, увиденному глазами художника, полюбившего раз и навсегда.

Это мы можем прочесть в книге отзывов:

«Большое спасибо Вам за Вашу любовь к Городу и за Вашу поэзию в стекле», «Город мой непостижимый», 2.02.91, Ускова, Ленинград.

«Тема Города, его цветовая феерия, фантазия воды и воздуха, звука и тишины — одна из граней музыкально-творческой мозаики художника»

Марина Цветаева, доктор искусствоведения, Петербург.

Лия очень многогранная и интересный человек, заявившая о себе еще, как и талантливый педагог. С 1994 года — она педагог в системе еврейского образования и ведет студию по росписи стекла. В том же году по ее инициативе была основана (международная) группа творческих работников «Пеле» куда входил ряд художников, музыкантов, педагогов, интересующихся еврейским искусством. «Пеле» в переводе с иврита означает «чудо».

Также благодаря и усилиям Лии Шульман впервые в Нарве в 2009 году открылся постоянно действующий «Международный Выставочный проект» «Единение». В выставках принимали участие: живописцы, художники по стеклу, керамики, батику, фотографы — из Германии, Швеции, России, Эстонии и других стран.

Данный проект позволяет в новом формате познакомить коренных жителей города и гостей с представителями современного европейского искусства, а участников проекта из других стран — с культурой Эстонии.

Опять обращаясь к творчеству мастера, хочется отметить, что Лия Шульман — самостоятельный творец, не копирующий ничью манеру.

Она скрупулезно отбирает состав и характер элементов своих произведений.

Творчество Лии Шульман — яркое доказательство того, что в современном стекле далеко не исчерпано его формовыражение.

И продолжается творчество мастера — свободное, глубокое, стройное, легкое, раскрывающее все новые грани таланта и вдохновения.

ПОСТИЖЕНИЕ ПЕЙЗАЖА

Известно, что, сформировавшись в русской школе живописи в XIX веке, реалистический пейзаж достиг своих вершин в творчестве К. Саврасова, И. Шишкина, Ф. Васильева, И. Левитана, А. Куинджи. А рубеж XIX–XX веков ознаменовался, по словам А. Федорова-Давыдова, своеобразным «пейзажным взрывом», когда этот жанр, ярко прозвучавший в живописи таких мастеров как К. Коровин, В. Серов, представителей «Союза русских художников» оказал огромное влияние буквально на все другие жанры.

XX век, переживший так много потрясений и перемен, авангардных, модернистских и постмодернистских поисков в искусстве, представил богатейшее разнообразие пейзажных видов и типов: от традиционного «чистого» до «урбанистического» и «индустриального». Через пейзаж выражали свой ретроспективизм — мирискусники, ироничность и бунтарский дух — бубнововалетцы, многомерность и многозначность бытия — символисты, выход в пятое измерение — супрематисты, симультанное видение мира — абстракционисты.

В СССР, в сталинский период, «чистый» пейзаж был занесен в разряд буржуазного, формалистического искусства, далекого от задач строительства коммунизма. И все же, этот жанр был особенно любим почти всеми живописцами и графиками и, несмотря на существовавшую иерархию искусств и идеологические запреты, продолжал развиваться, постоянно находя отклик в зрительской душе.

В петербургской живописи пейзаж всегда был заметным жанром, начиная от «Мира искусства», «Круга художников», затем группы «Одиннадцать», ну и, конечно же, в академической школе. Здесь можно вспомнить имена А. Осмёркина, В. Загонёка, Е. Моисеенко, А. Мыльниковы, П. Фомина и других замечательных мастеров.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что современный петербургский художник А. В. Чувин предпочитает работать именно в рамках «чистого» пейзажа», осваивая богатейший опыт своих предшественников и, находя при этом, свой индивидуальный почерк и вполне узнаваемый способ выражения.

А. В. Чувин — художник разноплановый. Закончив в 1981 году мастерскую монументальной живописи известного российского мэтра А. А. Мыльникова, а затем творческую мастерскую Академии, он остался преподавать в Институте. В настоящее время он уже более 10 лет успешно возглавляет факультет живописи Института имени И. Е. Репина, и является профессором в персональной мастерской С. Н. Репина. У него десятки учеников, ставших уже достаточно известными мастерами.

Безусловно, преподавательская, да еще и административная работа отнимает у художника много времени и сил, но при этом он сохраняет завидную творческую активность, постоянно выполняя крупные проекты. Так, например, в 1980-е годы им были созданы для Музея Революции в соавторстве с А. Чариным и А. Ивановым монументальные полотна на тему «От Февраля до Октября», для музея Г. Седова в

Азове — несколько картин шпалерной развески. В 1990-е годы он трудился как художник-монументалист вместе с другими своими коллегами над росписями храма Христа Спасителя в Москве, писал иконы для иконостаса Храма Ильи Пророка в Петропавловске-Камчатском. В музее Н. Чернышевского в Саратове им были сделаны (в соавторстве) росписи по левкасу, посвященные жизни выдающегося писателя и публициста размером 4,5 на 80 метров! Эти монументальные работы стали важным этапом в его творческой карьере.

Однако основную часть творческого багажа А. В. Чувина составляют все же станковые произведения, которые хорошо известны, например, в Китае, где регулярно проходят его персональные выставки, а вот в Петербурге, как ни странно, такая выставка прошла впервые (отметим, что почти сразу же после закрытия, она отправилась именно в Китай, в город Сю Джоу, где было экспонировано 22 композиции, преимущественно — пастель).

Персональная, юбилейная выставка заслуженного художника РФ, члена-корреспондента РАХ Александра Валентиновича Чувина, приуроченная к его 60-летию, в Итальянском зале Института имени И. Е. Репина, представившая 32 его произведения, стала одним из заметных событий петербургской культурной жизни уходящего 2012 года.

На открытии выставки, собравшем в вестибюле Академии более сотни зрителей, запомнившимся особой торжественностью и вместе с тем душевной теплотой, собрались многие ценители живописи, педагоги, студенты, академическое руководство. Звучали теплые слова и признания. Из этих приветствий как бы возник новый, весьма значимый образ известного художника и коллеги, возвышающий его над повседневной суетой и обыденностью, да и сама выставка позволила иначе посмотреть на его творчество.

Пейзаж, а точнее сказать его особый вид — «чистый» пейзаж, стал главной темой зрелого творчества А. В. Чувина. В нем он находит воплощение своих творческих идей.

А. В. Чувин занимается пейзажем еще с ученического периода, сформировав некую собственную концепцию этого жанра. Здесь важно вспомнить, что родом он с Волжских берегов, из Самарской области, и закончил в молодости Саратовское художественное училище им. А. Боголюбова, славное своими традициями¹. К образам Волги и родного Поволжья он обращается постоянно, и, возможно, поэтому ему не чужд некий «планетарный размах», как бы исходящий от этой земли, от *Genius loci*. Впрочем, чем опытнее становится этот автор, тем меньше он связан буквально только с натурным мировидением. В его полотнах пристальный взгляд на натуру уступает все более и более пристальному взгляду художника вглубь самого себя и на холст. Такой метод удивительно точно сформулировал В. Кандинский в своей работе «Текст художника. Ступени», определяя соотношение творческих усилий следующим образом: «десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру»².

Пейзажи А. В. Чувина отличаются лиризмом выбранных мотивов в сочетании с лаконичностью изобразительных средств, и даже некоторой жесткостью, монументальным размахом и чрезвычайно обобщенным характером композиционных построений, энергичностью линейных ритмов и при этом декоративной яр-

костью и эмоциональным напряжением колорита, отсутствием лишних деталей. Профессионализм мастера, основанный на совершенном, можно сказать «волевым» владении формой, соседствует с тонкими, порой ничем незащищенными переживаниями, что не оставляет даже намеков на сентиментальные настроения. Сила сочетаний казалось бы несочетаемого, парадоксальность восприятия действительности и привлекает внимание, не оставляет равнодушным зрителя.

Сразу хочется подчеркнуть, что А. В. Чувин не стремится к излишней повествовательности, к тематическому или сюжетному разнообразию своих полотен — это, как правило, изображения бескрайних просторов родной земли, берега рек, озер, бесконечное глубокое небо, пастбища, деревеньки, «бегущие» по склонам холмов, или впечатления, привезенные из заграничных поездок, но очень напоминающие знакомые волжские или псковские виды. Мотивы его малой родины: Волжские просторы, «затоновские» холмы, нехитрые сцены сельского быта превращены в вечные, вневременные образы с истинно вселенским размахом и поэтическим мироощущением. Порой, даже кажется, что не столько предмет изображения волнует художника, не собственно тема того или иного «полотна», сколько сугубо пластические открытия, формальные решения. Будто, скрываясь за порой нехитрым реалистичным изображением, художник ищет ответы на бесконечные вопросы бытия, размышляет над смыслом жизни, ведет неспешный диалог со своим зрителем, раскрывая перед ним череду настроений, переживаний, чувств, вовлекая его в свои тайны. Такой прием делает живопись Чувина остросовременной, наполненной многими смыслами, провоцирующей на множество интерпретаций.

Казалось бы, простые решения — линия горизонта чуть ниже, линия горизонта чуть выше, небо заполняет почти все пространство холста, или совсем отсутствует, одно-два дерева на дальнем плане, избушка — на втором, лошадка, блики на воде или лодка. И так из работы в работу. Однако намеренное повторение мотивов — лишь кажущаяся простота. В этих повторах нет монотонности, усталости, разочарования, скепсиса, утомления обыденностью, зато есть бесконечное «благоговение перед жизнью». Так из простоты рождается величие. Стоит только внимательно взглянуться в экспозицию, сталкиваешься с бесконечными композиционными и колористическими вариациями. Вот тут уж можно только восхититься профессионализмом автора — завидное разнообразие композиционных схем, пространственных построений, колористических нюансов, разнообразия фактуры, и других собственно живописных тонкостей, способствующих передаче самых сложных душевных состояний. Каждая работа удивляет, вызывая ответную реакцию зрителей.

Пейзаж «На Белогуле» (2005) связан с Пушкиногорьем, со скупой красотой Псковской земли. В нем, как в стихах замечательного поэта Н. Рубцова: «золото зари упало на серебряную воду». Раскинулось безмятежное величественно-спокойное северное озеро, холодные воды его пронизаны вечной тайной, берега устланы скупой суровой растительностью, а в недрах озера видимо-невидимо заветных богатств. Разлилась над озером почти звенящая предрасветная тишина, в которой можно услышать даже «перешептывание» рыб на глубине. Сидящая фигура рыбака на берегу вносит жанровый подтекст в эту

по-существу картину-притчу, родственную возможно нестеровским северным пейзажам. И как в период символизма пейзаж сближается здесь с сюжетной картиной, выполняя важнейшую семантическую функцию, являясь частью философского размышления, приобретая черты многозначности и многообразия. Пространственные построения как бы уходят от трехмерности, а колорит — от пленэрности, превращаясь, как некогда определил М. Волошин — в «пейзаж как исторический портрет земли», архаический, или археологический пейзаж.

Псковская деревня Бирюли (1996), раскинувшаяся на берегах озера Белогуль — довольно частый «персонаж» пейзажей А. В. Чувина. Простой мотив сельской панорамы — холмы, склоны, скромные домишки, аккуратные огороды, стога, березы, изгородь — конечно, как водится в русской классике, покосившаяся. И вместе с тем, присутствует ощущение величия, мощи русской земли, воспетой нашими прекрасными поэтами. Темное, мрачное небо, написанное энергично, словно одним-двумя мазками «собирается» воедино в мощный образ, лишая опять-таки его бытописательства, мелочного перечисления деталей и событий.

В подобных пейзажах, таких как «Август» (2010), «Волга» (2011), «Гроза прошла» (2011) присутствует образ деревни как некой коренной основы мироздания, фундамента человеческого существования, о которой, например, пишет в своей работе о народной культуре «Лад» В. Белов: «Родная деревня была родной безо всяких преувеличений [...] Оторвать человека от родины означало разрушить не только экономическую, но и нравственную основу его жизни»³. Именно такой целостный образ воссоздает в своих полотнах и живописец.

Иногда в пейзажах появляются силуэты мирно пасущихся лошадей или коров, чьи очертания как бы усиливают эффект спокойного, несуетного течения «почвенной» жизни. И снова приходят в голову строки Н. Рубцова — «...И сердце до боли радо покою родимых мест». Покой родимых мест — это то, что остро ощущает, и то, по чему тоскует художник, давно уже укоренившийся в пространстве современного мегаполиса.

Покой есть и в картине «Вечер» (1998). Однако здесь усиливается символическое звучание монументального пейзажного образа. Каждая линия отточена и неслучайна. Лесное озеро, окруженное таинственными деревьями, лиловые и красные всполохи на небе, отраженные в незыблемой глади воды, и едва заметный след от костра на противоположном берегу, играющий важную роль композиционного центра.

Мощным аккордом зазвучали на выставке пейзажи «Облака плывут» (2012), «Хмурый день» (2012), «Радуга» (2012) и «Теплый вечер» (2012), тематически связанные с Волгой. Эти пейзажи словно открыли новую ипостась в творчестве художника, в них с новой силой раскрылось его монументальное пластическое дарование.

Декоративной яркостью и необычайной сочностью цвета отличается «Радуга», пейзаж, раскрывающий дивное состояние после проливного летнего дождя с грозой, когда еще где-то рядом грохочет гром, а в тщательно «умытой» и посвежевшей природе наступает внезапное умиротворение и на небе появляется радуга. Особой синевой отливает непрозрачная темная волжская вода, по-

чти изумрудна зелень травы и деревьев на берегах, и каждый живописный мазок приобретает вдруг нереальный «сказочный» эффект.

Эпическая, чуть вытянутая по горизонтали, композиция «Хмурый день» раскрывает бесконечную панораму Волжского простора. Широкая, вольная русская река, ее необъятные берега, прибрежные утесы, низкое небо над водой, с нависшими тревожными облаками — все сплелось воедино. Без детального пересказа, но с мощной эмоциональной силой передано острое драматическое переживание. Серьезную роль играют в этом полотне фактура холста и пастозная, местами почти рельефная фактура самой живописи, придающие дополнительный динамизм образу. В колорите преобладают холодноватые серебристо-синие, темно-синие, голубые, белые цвета, уравновешенные теплым цветом песчаного берега.

Любовь художника к такому колориту, основанному на различных оттенках и холодных переливах голубого и синего цветов (индиго, кобальт, лазурь) особенно сильна в последнее время. Своеобразной концентрацией таких колористических пристрастий автора стала масштабная картина «Облака плывут», написанная с монументальной силой и одновременно с какой-то импрессионистической легкостью, словно этюд с натуры за несколько часов. И, вместе с тем, в ней присутствуют черты декоративности и обобщения. Композиция холста приближена к квадрату (этот формат довольно часто использует художник), примерно одну четверть которого занимает поверхность воды и линии невысоких холмов на берегу, а остальное пространство — небо. Бесконечное, захватывающее дух, ясное небо солнечного летнего дня, с бегущими по нему легкими облаками. Эти облака под воздействием солнечных лучей отражаются в воде, образуя в ней множество бликов и рефлексов, доводя ее поверхность местами до зеркального блеска. Художник не скрывает свой почти детский восторг перед красотой этого яркого лета, и делится со зрителем охватившими его радостными и чистыми переживаниями.

Приверженность Чувина к холодной колористической гамме выражается и в многочисленных зимних пейзажах «Зима» (2012), «Дачи зимой» (2008), «Холодное солнце» (2010). Построенные на сближенных цветах и всевозможных оттенках синего и голубого, они притягивают сочетанием довольно ясных композиционных решений с разнообразной живописной фактурой, желанием передать и морозную свежесть первого снега, и графическую живописность зимних деревьев, откровенным любованием красотой зимней природы, и яркостью контрастных сочетаний в атмосфере солнечных дней.

Иногда живописец как бы нарочно акцентирует внимание на неких пограничных, и даже аномальных состояниях природы, чтобы усилить драматизм переживаний, раскрывая свой мощный живописный темперамент.

В пейзажах «Гроза на Волге» (2010), «Перед грозой» (2010) и «На Волге» (2009) есть реалистическая основа натурального мировосприятия, но художник ставит несколько иные задачи. Ему гораздо важнее передать свое глубокое восхищение перед стихией и могуществом природы, даже некоторую растерянность перед ее непредсказуемостью. Это своеобразные философские размышления о вечных проблемах мироздания. Волжский утес расположился как богатырь-великан

на фоне неподвижной матовой глади речной воды и глубокого синего неба. В вечном триединстве разных природных начал видится великая основа жизни.

А. В. Чувин уделяет особое внимание живописной фактуре, точно выстраивая цветовые отношения, построенные на сочетании теплых и холодных пятен, и несколько утрирует правильную форму рисунка, в чем-то нарушая законы линейной перспективы, наполняя работы неопримитивистским духом, что делает их более открытыми и близкими зрителю. Особенно это чувствуется в пейзаже «Перед грозой», где простой мотив превращается в событие почти вселенского масштаба — предчувствие грозы, ее «дыхание», приметы, наступление.

Близкими чертами отличаются и зарубежные циклы. Так, в норвежском цикле пейзажей 2008 года «Фьорды», «Норвегия», «Земля Норвегии» художник также восхищается суровой и могучей красотой северной природы, сохранившей свое превосходство над человеком, свою величественную первозданность. Это в его представлении страна, овеянная легендами и преданиями, страна К.Гамсуна, Э. Грига, Э. Мунка. Загадочно молчат огромные синие скалы-исполины как великаны-викинги, склонившие свои «головы» к зеркалу вод. Холодная гладь этих вод и завораживает, и пугает, и очаровывает нас. Только легкая дорожка света, да цветущие дикие северные цветы, пробивающиеся сквозь холод камней, возвращают нас назад к жизни, буквально вырывая из мертвенного оцепенения.

Последнее время А. В. Чувин предпочитает работать пастелью. Пастель в его исполнении приобретает черты преимущественно живописной, а не графической, техники, много тайн которой он знает. Художник постоянно экспериментирует и придумывает новые приемы, доводя их до совершенства и виртуозного исполнения. Он работает на листах большого, почти «картинного» формата, практически равномерно заполняя всю их поверхность мелкими, подвижными, как бы бегущими или вибрирующими, едва различимыми штрихами, что придает пастельной живописи мерцающую светоносность, глубину и объемность. Местами краска положена очень плотно, в несколько слоев и доведена до глухой плотности, а иногда по акварельному прозрачна. Четко проработанные одна-две детали композиции соседствуют с обобщенными декоративными пятнами цвета. Художнику удается избежать привычной разбеленности пастельных цветов, достигая мощной цветности и интенсивности колорита.

С. Есенин писал еще в 1920-м году в трактате «Ключи Марии», сокрушаясь о том, что художники уже несколько десятков лет как утратили внутреннюю грамотность, т.е. ощущение гармонии, чувство своих корней и истоков, что одна из важнейших тайн искусства — «создать мир воздуха из предметов земных вещей, или рассыпать его на вещи»⁴. Современному художнику всегда очень сложно сделать выбор — пойти ли по пути эпатажа, чудачеств и постмодернистских экспериментов, или обратиться к гармонии мира, к своей душе, к истокам культуры. Второй путь не выглядит «актуальным», но это надежный путь. Современный пейзаж как форма отношения к действительности, расширяет свои границы, позволяя ощутить всю палитру чувств, верований, переживаний, сомнений, рациональных и иррациональных представлений художника. Как и столетие назад, пейзаж являет-

ся одним из стилеобразующих жанров современной эпохи. И творчество А. В. Чувина вносит свою лепту в его постижение и развитие.

Примечания

¹ Материалы к биографии А. В. Чувина собраны в первой публикации о нем: *Кутейникова Н. С., Резницкая О. А.* Пейзажи Александра Чувина (материалы к биографии художника) // Научные труды. Вып. 12. — 2010. — январь/март — СПб.: Институт им. И. Е. Репина, 2010. — С. 172–180.

² *Кандинский В. В.* Текст художника. Ступени. // Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2003. — С. 43.

³ См.: *Белов В. И.* Лад // <http://www.booksite.ru/fulltext/vas/ily/lad/45.htm>

⁴ *Есенин С.* Ключи Марии // Собрание соч. Т. 3. — М. : Правда, 1983. — С. 156.



ПЕТЕРБУРГ И ГОЛЛАНДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ ШЛЫКОВОЙ

Тема культурного диалога России и Голландии, намеченная когда-то «в назидание» будущим поколениям масштабными реформами основателя Северной столицы, впоследствии, к сожалению, не так уж часто становилась объектом образного осмысления, при том, что применительно к пространству художественного Петербурга она, казалось бы, вот уже третье столетие «лежит на поверхности». А нынешний 2013 год актуализировал эту тему самым своим официальным статусом, равно как и 310-летним юбилеем Петербурга. Однако если образы Голландии (в широком стилистическом и жанровом диапазоне — от конкретных пейзажных мотивов до образов-посвящений одному из ее гениальных сынов Рембрандту, творчество которого некогда удостоилось специальной масштабной выставки в залах Союза художников) и появлялись, время от времени, в пространстве экспозиционных залов петербургских музеев, галерей и выставочных площадок, они существовали как-то сами по себе, в качестве некой самодостаточной величины. С этой точки зрения заслуживают внимания две живописные серии Татьяны Шлыковой, в которых, как представляется, естественно и тактично находит свое преломление начавшийся когда-то диалог двух великих стран, причем «представителем» России вновь, как это уже случилось когда-то, выступает ее родной город.

В самом деле, основание Петербурга, как известно, символически обозначило победоносное завершение длительной, насчитывающей не одно столетие борьбы России за выход к Балтийскому морю. Но это событие обернулось также судьбоносным для нашей страны обретением Европы, ее культурных ценностей, великих достижений науки и искусства. Петербург утверждает статус европейского города уже в первые годы своего существования. И на всем протяжении его истории неизменно ощущалась преемственная связь со славной эпохой петровских преобразований, воплощенная в величии всемирно известных архитектурных ансамблей, в регулярной планировке города, наконец, в самом ритме его жизни.

Примечательно, что среди живописных работ Татьяны Шлыковой, которые не раз экспонировались на выставках, проходивших в Петербургском Союзе художников и ЦВЗ «Манеж», а также участвовали в выставочных мероприятиях, организованных творческим объединением «Авангард Ингрии», образу Северной столицы неизменно принадлежало заметное место. Улицы и набережные исторического центра Петербурга и его окраины с архитектурными сооружениями из стекла и бетона возникают уже в ранних полотнах молодой художницы. Город властно требовал все новых и новых возвращений к себе... И, как представляется, он должен был рано или поздно получить необходимое дополнение в образах городов, расположенных уже на других, голландских берегах. Судьба дважды приводила художницу на землю Нидерландов, и эти поездки неизбежно подводили не просто к созданию новых живописных работ (в итоге составивших серию «По городам

Голландии и Фландрии)), но и к осмыслению через живопись исторической и культурной миссии города, основание которого открыло вожаделенное «окно в Европу».

Уже в первых самостоятельных живописных работах, выполненных вскоре после окончания Художественно-промышленного училища имени А. Л. Штиглица, Шлыкова обращается к широкому кругу образных источников, лежащих преимущественно в сфере русского и зарубежного авангарда первой половины XX века. В картине «Мойка» можно видеть своего рода реплику на произведения мастеров ленинградской школы камерного пейзажа, существовавшей в 1930–1940-е гг., равно как и на работы их французского кумира Альбера Марке. В этой работе привлекает внимание само совмещение импрессионистической непосредственности в передаче световоздушной среды с конструктивной устойчивостью композиции, заданной плавными очертаниями парапетов набережной и вторящих им очертаний домов, обрамляющих Мойку. Вершина купола Исаакия трактована как светлое охристое пятно, словно постепенно выходящее, «расплывающееся» за границы его естественных очертаний. Но такое ощущение возникает лишь в случае приближения к картине — стоит немного отступить от нее, и такой живописный прием становится оправданным, обусловленным логикой образного решения. Взгляд поневоле сосредотачивается на следующей по оси горизонтальной симметрии линии набережной, написанной плотными широкими мазками и выдержанной в холодной гамме, и затем переключается на упругий ритм чередующихся вертикалей и горизонталей в изображении зданий. С этой точки зрения неожиданная для поклонников традиционного жизнеподобия трактовка купола собора оборачивается необходимым приемом, призванным сохранить органичное зрительное соотношение ближнего и дальнего планов.

Законы визуального восприятия картины учитываются и в таких работах, как «Ломоносовский мост зимой», «Петропавловка» и «Зеленый пейзаж». В первом случае определяющая роль принадлежит уже не горизонтальной, а вертикальной оси симметрии, где находится левая башенка моста, при всей обобщенности живописного решения выдержанная в границах, predeterminedенных натурным мотивом. Этого нельзя сказать о такой же башенке справа, где проемы между пилонами резко сближены друг с другом. Возможно, здесь проявляется не только потребность в создании ощущения внутренней целостности живописно-пластической структуры полотна, но и стремление уйти от неизбежной «связанности» кисти и краски натурным мотивом, которое в полной мере раскроется в других работах автора. Некоторые из них отмечены верно найденным композиционным равновесием, поддержанным подчеркнута плотной, весомой манерой письма. Монументальный характер, собранность живописного решения отличает небольшую по размерам картину «Ледовый дворец», написанную в несколько иной манере. Здесь все решено большими широкими мазками, имеющими разную плотность и передающими обобщенными цветовыми планами как материальные, осязаемые объекты, так и зыбкое отражение неба и кирпично-красных стен жилых домов, наполняющее энергичными ритмами однородную зеркальную поверхность. В огромный массив Ледового дворца безошибочно по ритму вписаны изображения грифонов, словно горделиво утверждающих свое право на жизнь в современном искусстве наравне со своими предками, уже

второе столетие обитающими на Банковском мостике. Казалось бы, здесь обретен гармоничный, целостный образ и найдена та совокупность художественных приемов, которыми удалось его создать. Но эта же приближенность к натурному мотиву, скорее всего, кажется, не могла удовлетворить самого автора, и тем более стать единственно верным живописным методом, который можно уверенно и безболезненно использовать в последующих работах.

Быть может, не случайно в это время для Татьяны Шлыковой одним из основных источников вдохновения становится творчество Николая де Сталя — французского художника, создавшего в середине XX в. ряд значительных полотен, достойно продолжающих «классику авангарда», но, к сожалению, малоизвестного широкому зрителю. Отчасти это было связано с тем, что временем создания лучших его работ стала эпоха окончательного утверждения арт-рынка с его собственными законами и требованиями, оценочными критериями, далекими от объективной оценки таланта того или иного мастера и его произведений. Мощно прозвучав на рубеже 1940–1950-х гг., его открытия отошли на второй план в последующие десятилетия, когда возникли различные формы антиискусства, весьма далекие от традиционных ценностей станковой живописи. Они, как теперь совершенно очевидно, отнюдь не отрицались даже самыми решительными первопроходцами модернизма. Возможно, этим они также оказались близки художнику начала XXI в. В какой-то мере судьбоносным стало проведение выставки работ де Сталя в Петербурге в 2003 г., когда появились первые самостоятельные работы Татьяны Шлыковой. С другой стороны, представляется вполне закономерным, что, проходя в своих работах «школу» Сезанна, Матисса, Марке, она ощущала потребность в постановке и решении более сложных живописных проблем. В этом отношении понятна притягательность для нее пластических откровений этого французского художника, равно как и таких мастеров, как Никонов и Андронов, а также представителей «альтернативного» и неофициального искусства послевоенного времени, утверждавших право на творческую самостоятельность прежде всего высоким художественным уровнем своих работ, не приемлющим как штампов официального искусства, так и лукавого нигилизма и расчетливого бунтарства «новейших течений».

В этом отношении интересен сам прием органичного, корректного включения живописных приемов этих мастеров в найденную самим художником пластическую систему достоверно трактованного натурального мотива. В «Петропавловке» есть та же попытка передать изменчивую игру на поверхности воды, которую мы отмечали в «Мойке». И тот же прием «выхода» за границы архитектурного завершения здания — на этот раз шпиля Петропавловского собора, словно освещенного вышедшим лишь на мгновение солнцем в пасмурный день. Но мера условности ощутимо возрастает здесь за счет обобщенной трактовки архитектурной части пейзажа: стены бастионов крепости и деревья даны предельно обобщенными, плотно подогнанными друг к другу цветовыми пятнами — условными геометрическими формами, обнаруживающими истоки в живописи де Сталя. В совокупности они создают своего рода ритмичную, не лишенную внутренней пластической напряженности декоративную аппликацию, вложенную в достоверно переданное пространство натурального городского мотива. Здесь намечается та

черта, которая в полной мере раскроет себя в последующих работах художника. Это стремление целиком перевести объект изображения на язык акцентированных выразительных живописных средств: мощных красочных масс, воссоздающих зримую реальность — и в то же время утверждающих свою декоративную самодостаточность. К примеру, в изображении интерьера кафе («Идеальная чашка») привлекает созвучие крупных обобщенных геометризованных форм, в которых есть своя лаконичная экспрессия, поддержанная напряженным, несколько жестким аккордом оранжевых, темно-красных и изумрудно-зеленых. В результате создается неспешный, но энергичный ритм, сообщающий внутреннюю динамику статичному интерьерному мотиву.

Знакомясь с петербургской серией Татьяны Шлыковой, нельзя обойти вниманием также одну из ее ранних работ, которую условно можно назвать портретной. Однако это портрет не конкретного человека («модель» представлена со спины), а определенного эмоционального состояния, где есть сложность, недосказанность, открытость чему-то неизъяснимому. Эмоциональны, прежде всего, сами живописные средства, использованные в картине «У Выборгской крепости». Выборг — еще одно историческое и географическое «связующее звено» между Россией и Европой, предстает здесь поэтическим образом открытия, или, точнее, прозрения неизведанного пространства. В таком, иносказательном плане эта работа воспринимается и как духовный автопортрет художника, понимающего значимость творческих обретений своих предшественников, работавших в разное время и в разных странах. Единым сложным ритмом связаны разнонаправленные движения линий — плавных, мягко скользящих, обозначающих силуэт фигуры, показанной в легком пространственном развороте, и поддержанных столь же плавными певучими линиями слегка склоненной головы и прически. С ними контрастно сопоставлены более угловатые, жесткие линии очертаний руки, благодаря чему и создается то спокойный, волнообразный, то несколько напряженный пульсирующий ритм, пронизывающий холст и задающий многоплановое эмоциональное звучание образа.

Земли Нидерландов, разделенные в далеком семнадцатом столетии на Фландрию и Голландию, а ныне представляющие собой два независимых государства, воссоединились волшебной силой искусства в пространстве большой живописной серии, появившейся несколько лет назад. В самом деле, возможности искусства позволяют преодолеть географические и временные границы, раскрывая в образах городов то общее, что их сближает — и неповторимое, присущее каждому из них. Порой кажется, что Татьяна Шлыкова ставит перед собой задачу постичь духовную атмосферу родины Ван Эйка и Питера Брейгеля, Хальса и Вермеера Дельфтского, Рубенса и Рембрандта, Ван Гога и Мондриана. Образы Амстердама, Утрехта, Харлема, Делфта, Гента, Брюгге — это одновременно условные и реальные образы-воспоминания и образы-размышления. Автор словно приглашает зрителя совершить увлекательное путешествие не только в пространство улиц и площадей голландских городов, но также — в пространство Времени и Истории, память о которой хранят камни старинных зданий и мостовых, воды рек и каналов, когда-то вдохновивших российского императора на создание Северной Венеции. Конструктивная логика, четкость композиционного решения, преобладающая в голландском разделе живописной серии, сменяется в видах го-

родов Фландрии подвижностью архитектурных форм, словно пришедших в движение под влиянием неведомой силы. Образ каждого города так же, как и в петербургских пейзажах, воплощен в стилистике современной живописи, помнящей о своих истоках в многовековой европейской художественной традиции. Так, в напряженной энергии, переполняющей Гентский собор или набережную в зимнем Брюгге, кажется, оживает жизненная сила, мощь бессмертных творений мастеров стиля барокко, творивших когда-то на этой земле. Напротив, в картинах «Делфт», «Харлем», «Утрехт» и «Гаага» подчеркнута конструктивная логика строгих очертаний зданий и каналов, логику которых основатель Петербурга когда-то настойчиво стремился привить на невских берегах. При этом в «Гааге» ломкий узор ветвей на фоне холодного февральского неба сам создает хрупкую подвижную структуру, насыщающую атмосферу города едва различимым трепетом, сложным внутренним движением. А в картине «Заансе Сханс», посвященной музею-деревне вблизи Амстердама, один из узнаваемых символов голландской земли — разноцветные «смеющиеся» мельницы воспринимаются не просто эффектной достопримечательностью, но и неотъемлемой частью пространства картины, где подобная необычность деревянного сооружения тактично вводится в композиционно-пластическую структуру, характеризующую узнаваемую живописную манеру автора.

Примечательно, что среди работ серии «По городам Голландии и Фландрии» присутствует эффектный красочный букет, подобно красочному салюту расцветающий среди зданий старого Амстердама. Здесь органично и оригинально соединяются два мотива, две образные величины — пейзажная и натюрмортная. Известно, сколь глубоким эмоциональным содержанием наполнился жанр натюрморта в произведениях Ван Гога, чей мятежный гений в равной степени принадлежит Голландии и Франции, а также в работах художников этих стран, работавших в начале XX века и пролагавших пути искусства авангарда. Заявленный в «Амстердамском букете» и в картине «Купол» мотив окна, границы, разделяющей или сближающей пространства — реальное и воображаемое, опять же, воспринимается метафорическим указанием на роль Петербурга — «окна в Европу». Интересно, что в отличие от «Идеальной чашки», где интерьер замкнут в самодостаточном декоративном пространстве, готовом «отречься» от своего натурального источника, «Купол» создает ощущение выхода (в буквальном смысле этого слова!) из интерьера кафе (вновь, как и в «Идеальной чашке» обозначенного изображением столика) в городскую среду. Любопытно, что смелый прорыв в пространство обозначен и в изображении Владимирского собора, торжественно венчающего узкое пространство между стенами домов. Напротив, в таких работах, как «Осень в Летнем саду» и «Пейзаж с художницей» мы наблюдаем умиротворенное созерцание традиционных петербургских мотивов — набережной Фонтанки и Банковского мостика, где взгляд неспешно осваивает пространство, столь же плавно уходящее в глубину и задающее дугообразную структуру композиции. Итак, залогом единства серии работ петербургских и «европейских» является сама живописная интерпретация городских мотивов. Знакомясь с этими полотнами, зритель вслед за автором словно заново обретает реально существующий, зримый мир в условных, подчеркнута декоративных формах, диссонирующих пространственных композиционных и цветовых «смещениях», заставляющих понимать саму гармонию, красо-

ту как вечное созидание. В напряженном взаимодействии живописных структур — соприкасающихся и порой проникающих друг в друга цветовых плоскостей разной величины и формы, порой как бы выводится на поверхность тот «нерв» творческого процесса, который исправно обеспечивает преемственную связь между художественными обретениями разных эпох.

Не случайно работы Шлыковой воспринимаются явлением иного порядка по сравнению как с традиционными добротными штудиями архитектурных мотивов — своего рода творческих самоотчетов художников по результатам путешествий, так и с распространенными ныне стилизациями под урбанистические мотивы классиков постимпрессионизма и авангарда, где нам как бы предлагается угадать, какой конкретный первоисточник или этап творческой эволюции живописца был использован. Путь, который избрала для себя Татьяна Шлыкова, находится в стороне от скоростных трасс актуального искусства и много раз пройденных троп поверхностных жизнеподобных образов. Пожалуй, сейчас именно этот путь способен дать счастливую возможность вслушаться в сложное созвучие сокровенных чувств и эмоций автора, открытого тревогам и противоречиям современного мира — возможность, столь ценимую по-настоящему чутким зрителем, умеющим размышлять и сопереживать вместе с художником.

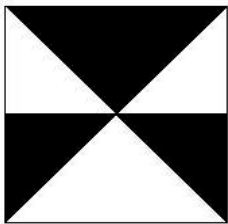


**РОМАНОВА О РОМАНОВОЙ: ИНТЕРВЬЮ С ХУДОЖНИКОМ,
ВЗЯТОЕ ИСКУССТВОВЕДОМ ЕКАТЕРИНОЙ ЗАКРЕВСКОЙ**
(Часть 3, декабрь, 2012)

«Любая гениальная идея — только новая аналогия, новый тип смежности, когда два очень далеких явления вдруг оказываются рядом, в то время как об их родстве никто из живущих не подозревал. Но вот человек указал на это родство — и оно тотчас же стало очевидным для всех. Впрочем, может быть, и не тотчас же... — уж как повезет!»
Е. Клюев. «Между двух стульев».

Екатерина Закревская: На этот раз мои вопросы будут об одном произведении, картине «Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза» 1989. 2003.¹

В первом интервью² Вы сказали, что эта картина и написанный о ней текст «Двуликий Леонардо. Из опыта интерпретации ренессансного портрета»³, есть лучшее из созданного Вами. Текст написан в форме философской интерпретации и труден для восприятия из-за предельной сложности проблемы границы, которую Вы истолковываете. Поэтому мне бы хотелось задать вам ряд вопросов и по поводу выбранной Вами формы текста и по поводу раскрываемого в нем содержания.



Исходя из Вашего текста, я понимаю, что: 1) Вы неосознанно воспроизвели в своей картине «Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза» образ того, что Леонардо описывал как границу или «ничто»; 2) Вы прокомментировали представления Леонардо о границе, сравнив их с представлениями Аристотеля; 3) Вы доказываете, что существующее описание листа Мёбиуса нуждается в дополнении, и даете дополненное описание; 4) Вы доказываете, что образ леонардовского «ничто» или границы, образ листа Мёбиуса и образ зеркала имеют общий признак метафизической границы, которая организует особое, противоположенное и удвоенное в себе, пространство; 5) В конечном итоге Вы интерпретируете образ леонардовского «ничто» или границы как описание соединения противоположностей и связываете его с архетипическим символом целостности / самости⁴, который, что очевидно, долгое время находился в центре внимания художника.

Поясните, пожалуйста, эти положения. Итак, все началось в 1988 году с изучения картины «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. Что произошло дальше?

Светлана Романова: Я уже говорила, что форма, которую я впоследствии назвала «Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза», появилась в сознании спонтанно и неожиданно для меня. Она представляла собой визуальную мысль, организованную в виде геометрического символа, мысль, которая потребовала не словесного, а изобразительного выраже-

ния. Геометрическая форма явилась неким посредником между живописной картиной, созданной великим флорентинцем, и интерпретирующим искусствоведческим сознанием, которое составляло словесную картину ее восприятия.

Подобное желание «изобразить» не что иное, как желание причастности реальности искусства. Один из исследователей творчества Леонардо, А. Л. Волынский, писал (1909) о портрете Моны Лизы: «...странная вещь: сколько раз я не всматривался в нее, мне казалось, что передо мною не изображение живого человека, а условный символ весьма сложной идеи <...> целые миры идей»⁵. К. Юнг отмечал, что, «...идея может предстать в сознании без присущих ей аффективных акцентов; тогда ее надлежит переместить назад, в ее архетипический контекст — задача, выполняемая обычно поэтами и пророками»⁶. Ведь «...именно благодаря «аффекту» субъект становится сопричастным реальности и начинает ощущать всю ее весомость»⁷.

Так в 1989 году появилась моя первая картина — «Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза». Так как эта форма возникла в пространстве искусствоведческого текста, как подсказка-загадка, которая что-то сообщала о Леонардо да Винчи и знаменитом портрете, то я приложила значительные усилия для ее расшифровки. Дальнейший процесс интерпретации учитывал этот внесознательный результат восприятия знаменитого портрета.

Я прочла все изданные на русском языке труды Леонардо. Мне было понятно, что естественнонаучные представления художника являлись основой для «науки живописи», которую Леонардо создавал и совершенствовал на протяжении жизни, и, в частности, для правил изображения света и тени при воспроизведении объектов и сред окружающего мира. Леонардо полагал, что свет и тень в живописном произведении должны быть объединены, «без черты или края, как дым», подчеркивая отсутствие границ у наблюдаемых объектов, и называл формальный прием такого изображения *sfumato*, что значит «дымка». Однако вывод был сделан не только из наблюдения за восприятием тел в световоздушной среде, а явился также итогом рассуждения и умозаключения о природе границы.

Е. З.: Вы обнаруживаете и рассматриваете в статье сходство и различие представлений о физической точке и границе у Леонардо да Винчи и Аристотеля. В чем новизна ваших выводов?

С. Р.: Я показываю, что и Аристотель и Леонардо да Винчи задавались вопросом о том, прерывен или нет физический континуум, и какова природа границы. Леонардо, по-видимому, был знаком с мнением Аристотеля по этому вопросу.

У Аристотеля «границы принадлежат только тому, чьими границами они являются», то есть предметам и средам, также как в потоке времени «<...> “теперь” служит началом и концом не одного и того же, иначе в одном и том же сразу окажутся две противоположности». Однако между предметами и средами нет физической пустоты, как и в потоке време-

ни нет прерывности. В итоге рассуждения Аристотель не говорит, что есть место соединения физических предметов и сред.

Леонардо считал, что границы не являются частью соприкасающихся тел и сред; они есть то среднее, что находится между ними. Он описал границу как неделимое «ничто», которое является не частью физического мира, а его началом и имеет нефизическую природу.

Я не знаю, чтобы кто-то до меня сравнивал взгляды Аристотеля и Леонардо по этому вопросу. Я привожу выдержки из работ Аристотеля и записей Леонардо да Винчи, для того, чтобы читатель сам мог в этом убедиться.

Леонардо писал о границе следующее:

Точка есть особое образование — «она неделима». Линия же делима только в длину, границы этого деления — две точки (С. А., 132 b)⁸.

«Точка не есть часть линии» (Tr., 35)⁹.

«<...> граница вещи есть поверхность, которая не есть часть тела, облеченного этой поверхностью, и не есть часть воздуха, окружающего это тело, а есть то среднее, что находится между воздухом и телом <...>» (G., 37)¹⁰.

«Если границы тел не являются их частями, а началом других тел, с ними соприкасающихся, то, и наоборот, первое тело оказывается границей второго без всякого посредствующего звена; следовательно, такая граница, не будучи частью какого-либо предмета, не занимает никакого пространства.

<...> Границы тел не являются частью этих тел.

“Ничто” — то, что не причастно никакой вещи. Следовательно, поскольку границы тел не являются какой-либо их частью, а взаимно являются началом того и другого тела, эти границы ничто, и поэтому поверхность ничто.

Воздух соединен с водою и граница его — общая с водою, так что их можно назвать непрерывной величиной, поскольку они примыкают друг к другу, и вместе с тем величиной дискретной, так как они имеют две разные природы.

Две вещи, соприкасающиеся друг с другом, будут иметь одну единственную границу, которая не есть часть вещей, находящихся в соприкосновении» (В. М., 130)¹¹.

«<...> физическая точка есть величина непрерывная, а все непрерывное делимо до бесконечности, а точка математическая неделима, потому что не есть величина» (В. М., 131)¹².

Во времени “ничто” находится в прошлом и будущем и ничего не имеет от настоящего <...> (В. М., 131)¹³

«“Ничто” не имеет середины и границы его ничто. <...> “ничто” мыслится не занимающим места; следовательно, “ничто” и “пустота” не одно и то же, поскольку пустота делима до бесконечности, а “ничто” не делится, — ведь не существует вещи, которая могла бы оказаться меньше, чем “ничто” <...>» (С.А., 289об. b)¹⁴.

Я думаю, что эти и подобные им записи Леонардо о границе и времени прямо связаны с работами Аристотеля, а именно с «Физикой», Книгой четвертой (Δ), где рассматривается вопрос о том, что есть место

нахождения физических тел. Отечественный переводчик и комментатор рукописей художника В. П. Зубов писал: «уже давно справедливо было указано, что дошедшие до нас заметки Леонардо — не только плод самостоятельных изысканий художника и ученого, но и след разнообразных его чтений»¹⁵. Так же как и в его картинах мы видим этот след, а иногда и прямое воплощение достаточно сложных идей.

Труды Аристотеля были доступны флорентинцам, современникам художника. После захвата Константинополя турками в 1453 году в Италию приехал знаток Аристотеля, греческий ученый Иоаннес Аргиропулос. С 1456 по 1471 он читал лекции во Флорентинском университете и переводил на латынь «Этику», «Физику», «Метафизику», «Аналитику» и другие сочинения философа. Учениками и поклонниками Аргиропулоса были М.Фичино, К.Ландино, А.Полициано, учился у него и Лоренцо Медичи¹⁶. Упоминание об Аргиропулосе встречается в записях Леонардо. И в то же время мы не знаем, какого качества перевод «Физики» имелся в распоряжении современников Леонардо.

Хотя художник не владел латынью, его знакомство с идеями, изложенными в «Физике», вполне возможно. Судя по записям Леонардо, его привлекали многие положения Аристотеля, которые он проверял опытным путем. Вероятно также, что Леонардо был свидетелем или участником обсуждений вопроса о границе, инициированного работой Аристотеля. Убедиться в этом можно, сопоставив тексты.

Аристотель считал, что «<...> форма кажется [местом] вследствие того, что она объемлет, так как края объемлющего и объемлемого совпадают. Те и другие представляют собой границы, однако [границы] не одного и того же, но форма — предмета, а место — объемлющего тела»¹⁷. Философ считал, что между объемлющим и объемлемым телом не существует «протяжения», пребывающего физически «в самом себе»¹⁸.

Аристотель полагал, что одной точкой на линии нельзя пользоваться как двумя, поэтому одна точка не является одновременно концом одного отрезка и началом другого, «точки не делят линию». Поэтому «<...> “теперь”, очевидно, не есть частица времени и не делит движение, так же как точки не делят линию <...> “теперь” есть граница, оно не есть время <...> границы принадлежат только тому, чьими границами они являются»¹⁹. «<...> “теперь” служит началом и концом не одного и того же, иначе в одном и том же сразу окажутся две противоположности»²⁰.

Я думаю, что Леонардо, отчасти соглашаясь с Аристотелем, хотел продолжить его рассуждения; а возможно, он зафиксировал положения, над которыми стоит размышлять. В любом случае Леонардо определил то, что не определил Аристотель, а именно, что находится между предметом и объемлющим телом, — «ничто» или граница в себе, которая взаимно является началом объемлемого и объемлющего тела. Граница неделима, и подобно математической точке не есть величина; в то же время она находится в физическом мире, являясь его началом, а не частью. Для Леонардо именно в границе сходятся физический и нефизический миры. Итак, граница заклю-

чает в себе «разные начала» физического мира и имеет нефизическую природу. Так полагал Леонардо, чтобы никогда в живописной практике не окружать тела линиями.

Е. З.: Понятно, что Леонардо да Винчи, в отличие от Аристотеля, впервые описал границу как существующее «ничто». Далее в статье Вы переходите к рассмотрению листа (или ленты) Мёбиуса. Почему Вы начинаете говорить о листе Мёбиуса? Как возник подобный переход?

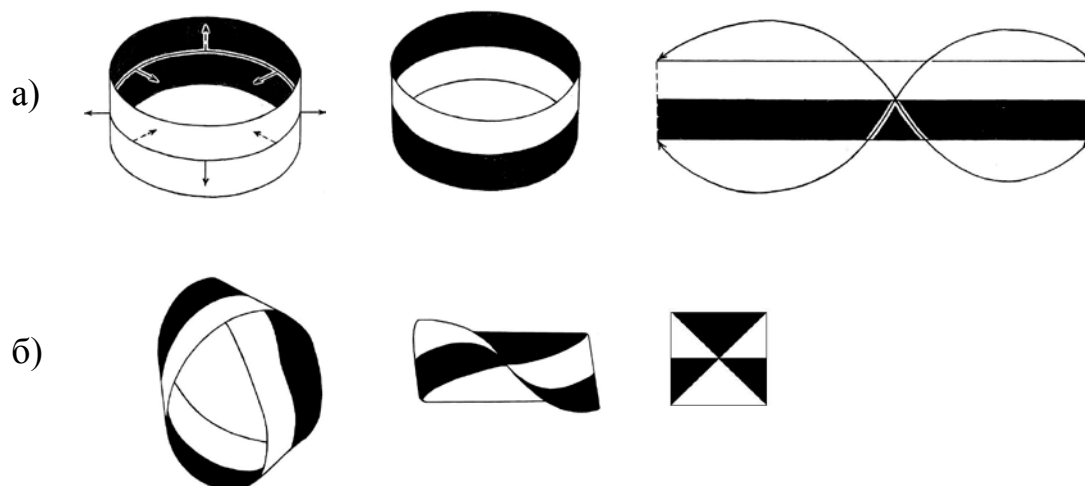
С. Р.: Долгое время я сама не понимала, что я изобразила. Для меня факт несознательного возникновения абстрактного геометрического образа очень важен. Я считаю, что произведение искусства не создается разумом по заданию художника, а создается целым художником, если художник владеет собой как целостностью²¹. Конечно, в том случае, если мы под словом «искусство» подразумеваем именно искусство, которое начинается с того, что мы овладеваем собой как целостностью. Таких произведений мало.

Е. З.: Существует множество мнений о том, что такое искусство.

С. Р.: Не спорю, что они существуют.

В 2003 году я решила, наконец, задуматься о том, что я изобразила. Через некоторое время я прочитала в Математической энциклопедии статью о листе Мёбиуса²². Я склеила ленту и начала «играть» с ней, вертеть, рассматривать... Дня через два я увидела в ленте свою картину. Ниже приведен рисунок, из которого видно как это произошло.

Рис. 1



а) объемлющее пространство двусторонней поверхности цилиндра;
 б) объемлющее пространство односторонней поверхности листа Мёбиуса

Я поняла также, что то описание листа Мёбиуса, которое дает Математическая энциклопедия, является, по меньшей мере, неполным. Кроме этого я увидела, что символ листа Мёбиуса, воспроизведенный мной в картине «Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза» является также символом зеркала. То есть символ листа Мёбиуса дает представление о том, каким образом возникает зеркальное отражение в том виде, в каком мы его фиксируем, глядя в зеркало. Поэтому я сделала вывод, что пространство, которое задает лист Мёбиуса, и пространство, ко-

торое задает зеркало, имеют одинаковый признак противоположности и удвоенности в себе. (См.: Рис. 2.)

Е. З.: Что нового Вы внесли в описание листа Мёбиуса?

С. Р.: В современной математике различают два типа поверхностей «по способу их расположения в объемлющем пространстве»: двусторонние поверхности (например, цилиндр) и односторонние (например, лист Мёбиуса). Необходимо понимать, что односторонность и двусторонность не являются внутренними свойствами поверхности, а являются характеристиками объемлющего пространства. Так как любая математическая поверхность — это множество математических точек, она двумерна. То есть, речь идет о математической поверхности, рассматриваемой вместе с прилегающей частью физического пространства.

Рассмотрим Рис. 1

а) Обнесем вокруг, либо снаружи либо внутри, двусторонней поверхности цилиндра нормальный вектор, при возвращении в исходную точку он совпадет сам с собой. Таким образом, объемлющее пространство делится двусторонней поверхностью на внутреннее и внешнее. Нормальные векторы так же принадлежат один внешнему, а другой внутреннему объемлющим пространствам. Эти векторы не зависят друг от друга и не связаны между собой.

б) Двустороннюю поверхность цилиндра можно преобразовать в одностороннюю поверхность, соединив внешнее и внутреннее объемлющие пространства в одно. Векторы, принадлежащие внутреннему и внешнему пространствам, также станут единым целым. Такая односторонняя поверхность носит название листа Мёбиуса.



Парадокс состоит в том, что после соответствующего преобразования цилиндра в лист Мёбиуса и объединения внутреннего и внешнего пространств, математическая точка, принадлежащая поверхности листа Мёбиуса, оказывается противоположной в себе.

Символ листа Мёбиуса: изображение противоположной в себе точки, единицы односторонней поверхности, принадлежащей двумерному неевклидову пространству. Черный и белый цвет использованы для обозначения качества противоположности.

Лист Мёбиуса является односторонней поверхностью и принадлежит двумерному неевклидову пространству. Повторим обнесение нормального вектора по односторонней поверхности листа Мёбиуса, нормаль при возвращении в исходную точку будет противоположной.

Надо особо отметить тот факт, что, совершая обнесение нормального вектора по односторонней поверхности листа Мёбиуса один раз, мы обнаруживаем у нормали обратное направление в исходной точке, так как поверхность листа Мёбиуса есть множество математических точек, то есть через одну точку можно пройти только один раз. Повторное обнесение нормали приводит к совпадению вектора с первоначальным направлением. Таким образом, чтобы направление нормального вектора совпало с исходным, его надо обнести по односторонней поверхности листа

Мёбиуса два раза. То есть, для того чтобы нормальный вектор при обходе односторонней поверхности совпал с собой, ему надо сначала обратиться в свою противоположность, а затем, повторив путь, — в противоположность противоположности.

Из этого можно сделать следующие выводы:

1) При превращении двусторонней поверхности в одностороннюю, изменяются свойства объемлющего пространства, а так же нормального вектора, который принадлежит именно этому пространству. Это пространство удваивается внутри себя. Нормаль внутреннего и внешнего объемлющих пространств становится единой и противоположно направленной в самой себе.

2) Так как внешнее и внутреннее объемлющие пространства, разделенные условной границей, перестают существовать как таковые, и становятся единым целым, граница становится метафизической или внутренней границей.

3) Собственно противоположно направленная точка, принадлежащая метафизической границе, организует объемлющее пространство любой односторонней поверхности.

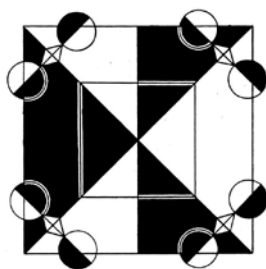
Однако необходимо отметить, во-первых, что точка как таковая не задает поверхность: к ней можно провести бесконечное множество нормалей; и одна точка может принадлежать одновременно бесконечному числу поверхностей. В данном случае мы говорим о точке, которая имеет признак противоположно направленности в себе и которая может организовать одну из бесконечного числа возможных односторонней поверхностей. Во-вторых, говоря, что точка задает одностороннюю поверхность листа Мёбиуса, мы должны подчеркнуть, что точка не задает радиус кривизны данной конкретной поверхности (нормали к поверхности листа Мёбиуса не параллельны), но лишь общие свойства внутренней противоположно направленности и удвоенности этого пространства в себе.

4) Особо отметим, что любая точка односторонней поверхности листа Мёбиуса организует удвоенное в себе объемлющее пространство соответствующей поверхности, то есть является центром этого пространства, который таким образом находится одновременно везде.

5) Противоположно направленная в себе математическая точка является единицей односторонней поверхности листа Мёбиуса.

6) Противоположно направленность есть признак отражения. Точка, задающая одностороннюю поверхность листа Мёбиуса, отражает сама себя. Зеркальная точка и точка, задающая одностороннюю поверхность листа Мёбиуса — одно и то же.

Рис. 2



«Зеркальная точка» плоского зеркала, самая маленькая частица зеркальной поверхности, отражает относительно бесконечное трехмерное пространство, находящееся перед ней, в «полусферическом развороте», точно так же как зеркальная поверхность любого другого размера.

Нормали плоского зеркала строго параллельны.

Зеркальное отражение дает идентичное, но противоположенное изображение.

Отражаемые пространства не замкнуты по отношению друг к другу. Их поверхности физически равны, другими словами преобразуются друг в друга симметричным преобразованием.

В современной науке есть понятие полярная плоскость: воображаемая плоскость, в которой обе ее поверхности физически не равны друг другу, относятся друг к другу, говоря образно, как «лицо» и «изнанка». Полярная ось (прямая): ось, в которой физически различаются направления вперед и назад²³.

Например, воображаемая геометрическая плоскость, разделяющая поверхность воды и воздух, полярна, так как одна ее сторона соприкасается с воздухом, а другая с водой. Или лист бумаги, выкрашенный с обеих сторон в разные цвета, представляет собой полярную плоскость в отношении окраски. Стороны полярной плоскости (оси) не могут быть приведены в совмещение симметрическим преобразованием.

Напротив, с неполярной плоскостью совпадает плоскость симметрии, и обе поверхности такой плоскости преобразуются друг в друга симметрическим преобразованием, или отражением в плоскости симметрии.

Например, возьмем лист бумаги, нарисуем на нем окружность, припишем ей «правое» вращение, проколем в центре иглой. Перевернем лист, нарисуем с этой стороны такую же окружность, припишем ей «левое» вращение. Посмотрев на лист, в проходящем свете можно увидеть, что окружности вращаются в одну сторону. Таким образом, с плоскостью листа бумаги совпадает плоскость симметрии. Плоскость листа бумаги неполярна, так как обе ее поверхности преобразуются симметричным преобразованием²⁴.

Рис. А



Рис. В



Рис. А Условный разворот одного листа бумаги. Плоскость симметрии не полярна.

Рис. В Разворот двух листов бумаги, поверхности которых физически не равны друг другу. Плоскость симметрии между листами бумаги полярна.

Для нас совершенно очевидно, что:

1) Точка, принадлежащая неполярной плоскости, организует два пространства, которые физически равны друг другу и противоположены в себе, то есть отражают друг друга. Однако фактически, точка, принадлежащая неполярной плоскости, организует одно пространство с особым свойством внутренней противоположенности и удвоенности в себе. Это зеркальная точка.

2) Точка, принадлежащая полярной плоскости симметрии, создает возможность существования множества замкнутых пространств, которые физически не равны друг другу и противоположены вовне. Каждое из таких пространств центрировано и может быть приведено в совмещение

с помощью центральной симметрии. Трехмерное пространство является общим для множества описанных пространств и имеет те же свойства.

Е. З.: Вы называете замкнутыми пространства, в которых поверхности тел и сред физически не равны друг другу, и незамкнутыми пространства, где поверхности тел и сред физически равны друг другу. Таким образом, к замкнутым пространствам Вы относите объекты и среды трехмерного континуума, к незамкнутым — объемлющее пространство листа Мёбиуса, пространства, образованные зеркальными поверхностями. Это утверждение принято в научном сообществе?

С. Р.: Я еще не пробовала опубликовать этот материал в естественнонаучных журналах, однако я показывала его нескольким физикам, занимающимся оптикой. Мне сказали, что принципиальных ошибок в моих рассуждениях нет, и что об этом никто не писал, насколько им известно. Думаю, что, в конце концов, я осуществлю подобную публикацию.

Е. З.: Каким образом Вы связываете символ листа Мёбиуса и зеркала с архетипом самости К. Г. Юнга?

С. Р.: В настоящее время ученые полагают, что у человека правое полушарие мозга организует зрительно-пространственное восприятие и для него присущ синтетический способ обработки информации, а левое полушарие организует лингвистические операции и для него характерно преобладание аналитических процессов. То есть невербальная коммуникация — функция правого полушария, а вербальная — левого. Поэтому «правое полушарие специализируется на коммуникации посредством иконических знаков, а левое — символических. Иконические знаки являются формой образных представлений»²⁵. Нервная система человека устроена так, что каждое полушарие получает информацию главным образом от противоположной стороны тела. Сенсорные и моторные пути, связывающие мозг и тело, почти полностью перекрещены. Поэтому левая рука связана с правым полушарием, а правая — с левым.²⁶

Перекрестная связь позволяет предположить, что полушария разделены полярной плоскостью симметрии, то есть реальной физической границей и образуют замкнутые пространства. Противоположности, таким образом, существуют в разделенном виде. Но полушария можно объединить соответствующим преобразованием и создать единое пространство с метафизической внутренней границей.

К. Юнг в статье «AION. Исследование феноменологии самости» расширяет понятие «эго» до понятия «самости»²⁷. Если эго — центр поля сознания, то самость — центр объединенного сознания, точка объединения всех возможных противоположностей.

Однако важно помнить, что эквивалентность противоположностей составляет неотъемлемое, необходимое условие актов сознательного различения и познания. В то время как символы самости (единства), спонтанно порождаемые бессознательным на протяжении истории человечества, попадая в сознание, создают ситуацию конфликта, «<...> ибо единство противоположностей представимо только в виде их взаимного уничтожения.

Парадоксальность характерна для всех трансцендентальных ситуаций, поскольку лишь она одна способна адекватно выразить их природу, не поддающуюся описанию»²⁸. «Распятие» между противоположностями является естественным результатом переживания архетипа самости отдельным индивидом.

Е. З.: И Аристотель и Леонардо да Винчи в своих рассуждениях сравнивают границу с «теперь», настоящим моментом времени. Как бы Вы прокомментировали эти рассуждения?

С. Р.: Очень сложно комментировать из-за того, что надо разводить свойства объективных явлений и восприятие их коллективной субъективной психикой. Пространство, которое мы воспринимаем и частью которого являемся, имеет для нашего сознания форму времени, или существует как время. Поэтому наше сознание не может отделиться от времени и увидеть его извне. Хотя для меня очевидно, что феномен времени порождается существованием метафизической границы и пространства, в основании которого она находится, то есть основан на отражении.

Говоря о восприятии человеком пространства-времени, нельзя не сказать, что человеческие органы чувственного восприятия, и прежде всего органы зрения, предназначенные для ориентации в трехмерном мире, обслуживают только сознание. Поэтому в картине мира, которая основывается на показаниях органов чувств, время линейно (либо спиралевидно / циклично-линейно) и однонаправлено. Органы чувств могут фиксировать только прошлое, то, что уже проявилось. Будущее не может быть зафиксировано органами чувственного восприятия, так как находится не в пределах трехмерного мира. Другими словами «трехмерное сознание» опираясь на органы чувств, способно фиксировать только внешний мир, принадлежащий прошлому, или отраженную картину.

Вполне возможно представить гипотетическую модель организации мира, где синтезсознание объединяет внутреннее и внешнее, будущее и прошлое в одно. Синтезсознание способно отделять от себя / производить / порождать соответствующим преобразованием трехмерный мир, в тоже время, оставаясь его внутренней формой (Таким же образом, как мы цилиндр превратили в лист Мёбиуса. См.: Рис. 1). Синтезсознание являясь метафизической границей контролирует теперь — момент перехода изнутри вовне, из будущего в прошлое, совпадая с ним.

Современные мистики говорят, что одна из великих тайн оккультизма состоит в том, что «<...> Астральный свет имеет два полюса: один положительный, другой отрицательный. Поднимающаяся Змея — положительна. Опускающаяся Змея — отрицательна. Когда она поднимается — это Бронзовая Змея, излечившая израильтян в пустыне. Когда опускается — это Искусшающая Змея Эдема»²⁹. «В астральном Свете бьются колонны Ангелов и Демонов. Перед каждым Ангелом стоит Демон. <...> Двойники во всем похожи друг на друга. Двойники аналогичны, <...> но при этом различаются соответствующими противоположностями»³⁰.

В мифах олицетворением единства внутреннего и внешнего, будущего и прошлого, мужского и женского и т.д. были Осирис/Исида и ряд других древнеегипетских Богов; в Древней Греции символом носителей синтезсознания служили двойные топоры — *la* ~~Г~~помещавшиеся в центре лабиринтов; у древних римлян существовал Двуликий Янус, Бог всякого начала, прошлого и будущего, а также дверей, входов и выходов; у христиан — Иисус, говоривший «Я есть дверь», «Я есть Альфа и Омега»; у буддистов «синтезсознание» символизировали правосторонние (мужские) и левосторонние (женские) свастики; у алхимиков символом синтезсознания был двухголовый химический андрогин; повсеместно восьмерка — символ единства горнего и дольного и т. д. (Однако символ инь/ян символизирует равновесное единство двух физически неравных друг другу пространств. См. Рис. В).

«Мона Лиза» Леонардо да Винчи является образом весьма сходного содержания. Уровень осмысления понятия «граница» побуждал Леонардо к размышлениям о том, как можно воплотить все его содержание в художественном образе, так как применения только формального приема *sfumato* для этого было недостаточно. Тем более что в настоящее время исследователи творчества художника убеждены, что он в своих картинах создавал образы весьма сложного идейного содержания.

С уверенностью можно сказать, что идея объединения мужского и женского начал на уровне человеческого образа весьма привлекала Леонардо, так как известен целый ряд сделанных им таких аллегорических рисунков-набросков, в том числе рисунки двуполых существ, среди которых алхимические символы.

В результате компьютерного совмещения основных черт лица на портрете «Моны Лизы» и лица Леонардо на самом позднем его автопортрете, хранящимся в Туринской библиотеке, исследователи (Л. Шварц (США) и Д. Квестед (Великобритания)) пришли к выводу, что они являют собой зеркальное отражение. Здесь нельзя не вспомнить об особенности письма Леонардо. Он писал и отдельные буквы и слова справа налево зеркально, как это было естественно для левши, хотя, как известно, мог пользоваться свободно как правой, так и левой рукой. Картины Леонардо писал также левой рукой. Так как образ графики письма у Леонардо имел форму зеркального отражения, его письмо надо читать либо с помощью зеркала, либо в проходящем свете. По аналогии можно предположить, что образы его психики имели также форму зеркального отражения. Другими словами образное пространство его психики и воспринимаемый внешний мир составляли единое незамкнутое пространство. Поэтому физическая поверхность представлялась им как «ничто». Можно думать, что в портрете «Моны Лизы» также запечатлена эта его природная данность. Но было ли подобное запечатление сознательным желанием художника, мы не знаем никогда.

Е. З.: Подводя итог, скажите, какое место занимает картина «Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза» в вашем творчестве?

С. Р.: Эта картина была не только первой. Она стала толчком для моего дальнейшего художественного и научного творчества, для изучения символов. На ее основе был сделан целый ряд произведений: «Улыбка без кота». Посвящается Л.Кэрроллу. Триптих. 1991. 2001.; Без названия (Бант). 1991. 2001.; Рыба, разрезанная вдоль и развернутая на плоскости. 1992. 2004.;

Видение. Посвящается Леонардо да Винчи. 2003.

В картине изображен символ внутреннего центра как целого, содержащего в себе противоположности (внешнее / внутреннее, светлое / темное, мужское / женское и т. д.) и, что важно, принцип их объединения. Символ является свернутой программой определенного архетипа коллективного бессознательного. При некоторых условиях архетипы, обладающие автономией по отношению к конкретной психике, подчиняют себе человека и, обладая ситуативной логикой, контролируют его существование в реальном мире. Эти ситуации имеют цель привести человека из одной точки пути в другую, заданную вектором развития, и в конечном итоге к индивидуальному центру, то есть к себе. Чтобы достичь цели, внутреннее пространство должно быть из хаоса упорядочено в космос, а это связано с нахождением сакрального центра пространства. Индивидуальные архетипы целостности и завершенности (например, мандалы и др.), как утверждает К. Г. Юнг, возникают у людей в периоды психической дезориентации или переориентации и символизируют силы преобразующие хаос в космос.³¹ «Центр всего сакрального Пространства отмечается алтарем, храмом, крестом, деревом мировым, мировой осью (*axis mundi*), пупом земли, камнем, мировой горой, высшей персонифицированной сакральной ценностью»³². Я бы добавила — точкой. Кроме всего, надо понимать, что существенная часть архетипа целостности (если не он весь) представлена парой анимус / анима. Результатом, символизирующим их единство, является алхимический андрогин.³³ Таким образом, картина «Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза» стала для меня отправным пунктом переживания символического процесса.

Е. З.: Позволю себе сделать заключение. Можно утверждать, что в сакральном мире изобразительных символов нельзя говорить о символах, их можно только еще и еще раз открывать и изображать, так как символ для его понимания требует отождествления, слияния с собой. В мире символов нет позиции зрителя, есть лишь множество субъективных позиций творцов символа. Извне, в пространстве профанного понимания, «можно» лишь механически играть с символом.

Символ фиксирует не только определенное объективное содержание — значение символа, но и способ отношения к объектам внешнего мира, в котором содержится субъективный смысл использования интуитивного познания как способный здесь и сразу охватить всю ситуацию во всей ее глубине. Как отметил А. С. Козлов, цитируя К. Г. Юнга, будучи «настолько же идеями, как и эмоциями», архетипы служат архаически интуитивным средством «психологического постижения объекта»³⁴. Таким образом, в картине «Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза» зафиксирован опыт интуитивного познания мира.

Примечания

- ¹ Romanova S. (Barykina S.) Space of a Point. Leonardo da Vinci and Mona Lisa. Dedicated to Leonardo da Vinci. September 6, 1989. Tempera on paper. 61 x 43
Романова С. (Барыкина С.) Пространство точки. Леонардо да Винчи и Мона Лиза. Посвящается Леонардо да Винчи. 06 сентября 1989. Бумага, темпера. 61 x 43
Ярославский художественный музей. Р-7934 ЯХМ-60518.
Space of a Point: Leonardo da Vinci and Mona Lisa. Upper part. 1989. 2003.
Oil on canvas. 110 x 110
Пространство точки: Леонардо да Винчи и Мона Лиза. Верхняя часть.
1989. 2003. Холст, масло. 110 x 110 Собственность автора.
- ² Закревская Е. П., Романова С. И. Романова о Романовой: интервью с художником, взятое искусствоведом Екатериной Закревской (февраль, 2011 г.). // Петербургские искусствоведческие тетради (Ассоциация искусствоведов (АИС). Вып. 22. — СПб., 2011. — С. 57–69.
- ³ Романова С. И. Двухликий Леонардо: Из опыта интерпретации ренессансного портрета. // Культура и история. Материалы межвузовских научных конференций «Культура и история» (2004–2007). / Под ред. Ю. К. Руденко, А. А. Шелаевой, В. В. Горячих, М. А. Шибяева (Санкт-Петербургский государственный университет, Исторический факультет, Кафедра истории западноевропейской и русской культуры). — СПб., 2009. — С. 59–71.
- ⁴ Юнг К. АИОН. Исследование феноменологии самости. — Юнг К. Избранное. Минск, 1998. — С. 159–246.
- ⁵ Вольнский А. Л. Леонардо да Винчи. Киев, 1909. — С. 125.
- ⁶ Юнг К. Указ. соч. — С. 194.
- ⁷ Там же. — С. 198.
- ⁸ Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения. — М., 1955. — С. 78.
- ⁹ Там же. — С. 79.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же. — С. 79–80.
- ¹² Там же. — С. 80.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же. — С. 81.
- ¹⁵ Зубов В. П. Леонардо да Винчи и его научное наследие. // Леонардо да Винчи. Избранные естественнонаучные произведения. — М., 1955. — С. 925.
- ¹⁶ Николл Ч. Леонардо да Винчи. Полет разума. — М., 2006. — С. 197–198.
- ¹⁷ Аристотель. Физика (Перевод В. П. Карпова). IV. 4. 211 b 10.
- ¹⁸ Там же. IV. 4. 211 b 15, 20.
- ¹⁹ Там же. IV. 11. 220 a.
- ²⁰ Там же. IV. 13. 222 b, 5.
- ²¹ См. об этом: Серкин В. Хохот Шамана. — М., 2012. — С. 85, 181.
- ²² Иванов А. Б. Мёбиуса лист. // Математическая энциклопедия / Гл. ред. И. М. Виноградов. В 5-ти томах. Т.3. — М., 1982. — С. 630.
- ²³ Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. 3-е изд. — М.; Ижевск, 2004. — С. 53.
- ²⁴ Там же. — С. 53–54.
- ²⁵ Данные Л. Р. Зенкова и Л. Т. Попова (1987). См.: Сергиенко Е. А., Дозорцева А. В. Функциональная асимметрия полушарий мозга. URL: <http://cerebral-asymmetry.narod.ru/Sergienko.htm>
- ²⁶ Сергиенко Е. А., Дозорцева А. В. Указ. соч.
- ²⁷ Юнг К. Указ. соч. — С. 159–246.
- ²⁸ Юнг К. Указ. соч. — С. 236–237.
- ²⁹ Самаэль Аун Веор П. М. Совершенный брак. Б.м., б.г. © AGEAC (Гностическая Ассоциация по Изучению Антропологии, Культуры и Науки). Напечатано в типографии PAPYRUS. — С. 34.

³⁰ Там же. — С. 35.

³¹ Юнг К. Г. Указ. соч. — С. 197.

³² Топоров В. Н. Пространство. // Мифы народов мира. Т.2. — М., 1994. — С. 341.

³³ Юнг К. Г. Указ. соч. — С. 196–197.

³⁴ Козлов А. С. Архетип. // Западное литературоведение XX века. — М., 2004. — С. 37.





II

Леонид Матвеев

ИЗРАЗЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-КЕРАМИЧЕСКОГО ПРОИЗВОДСТВА «ГЕЛЬДВЕЙН — ВАУЛИН» ИЗ СОБРАНИЯ ГРМ¹

Как отмечал известный исследователь русской керамики А. Б. Салтыков, в конце XIX — начале XX вв. в России возникает и развивается «...стремление найти новые пути для керамического искусства. Оно выражается в возврате к майолике и в освоении новых видов техники: восстановительных, потечных и кристаллических глазурей, ангобов и пр.»². Одним из наиболее интересных предприятий начала XX столетия, занимавшихся новаторскими разработками в области архитектурной керамики, является художественно-керамическое производство «Гельдвейн — Ваулин», основанное в 1907 г. в Кикерино (Губаницкая волость Петергофского уезда), под Гатчиной.

В 1900 г. Ф. П. фон Лиlienфельд-Тоаль на принадлежащих ему землях в Кикерино построил Балтийский гончарно-изразцовый завод, контора которого по данным справочника «Весь Петербург» за 1907 г. находилась в Столярном переулке (д.13). В июле 1906 г. П. К. Ваулин вместе с почетным гражданином О. О. Гельдвейном, занимавшимся финансовой стороной предприятия, взял завод Лиlienфельд-Тоаля в аренду, а впоследствии и выкупил его.

20 мая 1907 г. группа членов Общества архитекторов — художников побывала на новом производстве, и один из посетителей оставил записи, дающие живое представление о Кикеринском заводе: «Во время осмотра завод работал, что дало возможность проследить все операции в действии. Добыча глины производится тут же, возле завода. Глина вымачивается летом на открытом воздухе, а зимой в особом бараке, где установлен нефтяной двигатель, приводящий в действие фильтр-пресс в 5 атмосфер, дробилку, глиномятку и ленточный пресс, на котором вальцуется кровельная плоская черепица. В другом бараке имеется ручной пресс для формовки стеновых плиток, и формуется вручную печные изразцы. Там же ведутся прирезка, раскраска, поливка и обжиг. Глазурь и все сорта красок (за исключением золотой эмали, приобретаемой на Мейсенском заводе в Германии) изготавливаются заводом. Гамма тонов подбирается в особой камере; элементы, входящие в состав каждой краски, плавятся в особой печи и затем обращаются в порошок. Над раскраской работают мастера, окончившие Миргородскую школу».³

Первоначально находившаяся на Гороховой ул. (д. 4), контора Кикеринской мастерской, производившей «художественную майолику для внутренней

отделки и облицовки фасадов, панно, иконы, иконостасы, камины, печи, металлизированные вазы, плитки, вставки и проч.»⁴, позднее разместились на набережной Адмиралтейского канала (д.29), а в 1913 г. переехала в здание на Благовещенской пл., 3.

Согласно данным за 1912 г. предприятие, на котором было занято 30 рабочих, в год выпускало изразцов, черепицы и фаянсовых изделий на сумму 26.880 руб.⁵

Начавшаяся Первая мировая война внесла свои коррективы в деятельность художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин» — с 1915 года там начинается сборка и набивка снарядов. В конце следующего, 1916 г., на производстве происходит пожар, уничтоживший оборудование и архив, а в июне 1917 года предприятие П. К. Ваулина окончательно закрылось.

В проспекте Кикеринской мастерской, в котором компаньоны (О. О. Гельдвейн, П. К. Ваулин и В. С. Карпович) говорят о целях и произведениях их завода, указывается: «Наша задача — сохранить в майолике тот подлинный стиль, который мы видим в наших лучших исторических образцах. Отсюда, однако, не следует делать вывода, что мы, во имя патриотизма, стали пренебрегать богатым опытом западно-европейской культуры. Нет — мы возьмем у последней ее богатая средства для воспроизведения русской национальной красоты».⁶ Благодаря такой позиции основателей мастерской среди произведений художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин» можно встретить изделия, носящие черты не только модерна, но и других стилей (неоклассицизм, историзм, русский стиль), что выделяет Кикеринскую мастерскую среди отечественных производителей архитектурной керамики рубежа XIX-XX вв. (Абрамцево, Талашкино, завод М. В. Харламова, артель художников — гончаров «Мурава», Миргородская художественно-промышленная школа керамики им. Н. В. Гоголя, Товарищество М. С. Кузнецова и др.).

В собрании отдела Декоративно-прикладного искусства ГРМ представлен ряд изразцов художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин», большинство из которых поступило в 1928 г. из Государственного Музейного фонда.

Вероятно, одним из ранних произведений мастерской является архитектурный изразец, декорированный длинными стилизованными перистыми листьями, белыми бусинами и цветными лентами, входивший в состав монументального керамического панно.⁷ На оборотной стороне изразца в тесте стоит оттиснутое штампом клеймо, состоящее из растительно-геометрической виньетки и монограммы «Кв» (Кикерино, Ваулин?). Можно утверждать, что данное клеймо принадлежит художественно-керамическому производству «Гельдвейн — Ваулин», поскольку аналогичная виньетка, но без монограммы воспроизводится на одном из ранних рекламных объявлений этого керамического завода, хранящемся в РГАЛИ.⁸

Растительные мотивы в стиле модерн украшают и фрагмент решетки домика садовника из усадьбы Я. Е. Жуковского «Новый Кучук-Кой» (Крым), исполненной по проекту А. Т. Матвеева.⁹

Усадебный комплекс «Новый Кучук-Кой», сложившийся в 1902–1914 годах, принадлежал действительному статскому советнику, сотруднику Мини-

стерства финансов Я. Е. Жуковскому. Над созданием ансамбля работали архитектор В. С. Сергеев, художники В. Д. Замирайло, П. С. Уткин, П. В. Кузнецов, Е. Е. Лансере, график Н. П. Феофилакт, скульпторы А. Т. Матвеев и, возможно, А. Л. Обер. Известно, что для домика садовника А. Т. Матвеев выполнил барельефы в аттике здания и полихромную майоликовую виноградную лозу с плодами, обвивавшую печную трубу. Им же создана и решетка, фрагмент которой представляет собой две стилизованные изогнутые ветви, между которыми помещены зеленый лист и желтый цветок. Весь керамический декор усадьбы, в том числе и по проектам А. Т. Матвеева, создавался в 1907–1914 годах художественно-керамическим производством «Гельдвейн — Ваулин».¹⁰

С Кикеринской мастерской связаны и два печных изразца, решенные в форме стилизованных капителей полуколонн.¹¹ Несколько аналогичных изразцов, изготовленных по более ранним, абрамцевским формам (созданы М. А. Врубелем), были использованы в декоре интерьеров конторы этой мастерской на Благовещенской площади в Петербурге (находилась в доме № 3 с 1913 по 1917 гг.).¹² Подобные изразцы, но с иным цветовым решением (вместо желтого цвета применен коричневый) входят в облицовку печи-лежанки (исполнена Абрамцевской керамической мастерской в 1890-х гг. по проекту М. А. Врубеля, находится в усадебном доме Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево»¹³), а также представлены отдельными экземплярами в собрании Абрамцевского музея-заповедника.¹⁴ Графическое изображение данных изразцов встречается на эскизе майоликовой скамьи, выполненном М. А. Врубелем в начале 1890-х гг. (ГРМ).¹⁵

Уникальными образцами интерьерной архитектурной керамики являются два фрагмента киота, решенные в форме прямоугольника и полуарки.¹⁶

Изразцы декорированы сложным орнаментом из переплетающихся растительных завитков с листьями и яркими цветочными бутонами. В левой части каждого изразца-фрагмента помещена золоченая пальметта, а по внутреннему краю идет пояс из чередующихся рельефных позолоченных бусин и цветов в вазонах. Яркость росписи и богатство орнаментики подчеркивается нейтральным коричневым фоном. Аналогичные изразцы (возможно, что даже именно эти) входили в набор майоликового киота, выполненного художественно-керамическим производством «Гельдвейн — Ваулин» по проекту П. К. Ваулина.¹⁷ Отдельный изразец — карниз данного киота в настоящее время находится в собрании ГМИ СПб.¹⁸

Несколько особняком среди названных произведений стоит стенной печной изразец¹⁹, представляющий ретроспективное направление деятельности художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин».

В центре изразца, на фоне пейзажа с архитектурными сооружениями, изображена мифологическая сцена — бросивший факел Амур, беседующий с Венерой. Сходный сюжет встречается на офорте К. О. Дюфло по картине А. Куапеля «Амур, ужаленный пчелой» (1770-е гг.; ГЭ) и иллюстрирует 19-ю идиллию Феокрита (тема заимствована у Анакреона), согласно которой Амур, потянувшийся за любовным медом, был ужален пчелой и прибежал жаловаться к Венере.²⁰

Сюжет заключен в сложнофигурное обрамление из изломанных линий с завитками и рокайлями по углам, характерное для петербургских изразцов 1740–1750-х гг.²¹, которое, в свою очередь, было привнесено в Россию из северогерманского изразцового производства.²²

Среди произведений, художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин» подобные обращения к стилистике эпохи барокко встречаются неоднократно. Например, для петербургского Городского училищного дома им. Петра Великого (1909–1911; ныне — Нахимовское училище) Кикеринской мастерской были исполнены печи и изразцовые панели (расписаны С. В. Чехониным и А. Плехановым) по образцам изразцов Меншиковского дворца.²³ В собрании ОНИ ГРМ представлен выполненный в аналогичной манере изразец, созданный художественно-керамическим производством «Гельдвейн — Ваулин». На его лицевой стороне помещено изображение человеческих фигур и пасущихся овец, а на обороте стоит подпись: «Сергей Чехонин // 1911 г.».

Еще два произведения из коллекции отдела ДПИ ГРМ могут быть приписаны Кикеринской мастерской с большой долей вероятности.

В центре первого печного изразца²⁴ помещен круг с тремя расходящимися лучами, на фоне которого дана геометризированная цветочная розетка с размашистыми зубчатыми лепестками (еще один аналогичный изразец представлен в коллекции ОНИ ГРМ). Близкое решение цветочных розеток встречается на изразцах, размещенных на зеркале одной из печей в рекламном проспекте художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин».²⁵

Другая облицовочная плитка²⁶, покрытая полихромными потечными глазурями, декорирована рельефным посеребренным стилизованным листом с тремя углублениями в центре. Близкие мотивы встречаются в декоре двух каминов, созданных по проектам П. К. Ваулина.²⁷

В проспекте Кикеринской мастерской О. О. Гельдвейн и П. К. Ваулин писали: «Богатое наследие оставили нам прежние века, и наша задача заключается в том, чтобы, воспринимая новую эстетику, прислушиваясь к новым лозунгам, не прерывать в то же время и с традициями, не потерять своей самобытности».²⁸ Как показывают произведения художественно-керамического производства «Гельдвейн — Ваулин», этой мастерской удалось действительно органично соединить художественное наследие прошлого (восточное искусство, ренессанс, русскую национальную традицию, барокко, классицизм) с доминировавшим в искусстве конца XIX — начала XX вв. модерном и стать одним из ведущих производителей архитектурной керамики этого времени.

Примечания

¹ Доклад прочитан на научном заседании отдела Декоративно-прикладного искусства ГРМ 10.12.2010.

² Салтыков А. Б. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII — начала XX в. — М., 1952. — С. 69.

³ Зодчий, 1907, №21. — С. 218.

⁴ Ежегодник Общества архитекторов — художников. Вып.5. — СПб., 1910. С. XIX.

⁵ Список фабрик и заводов Российской империи. Ч. I. — СПб., 1912. — С. 302.

⁶ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. — СПб., б.г. С. III.

- ⁷ Глина, формовка, рельеф, цветные глазури; черным — цифра «73»; В.-79,0; Ш.-40,5; Фс-1273.
- ⁸ РГАЛИ, ф.494, оп.1, д.11, л.28.
- ⁹ Глина, формовка, рельеф, эмали четырех цветов; Дл.-29,0; В.-31,5; Ш.-6,0; Дф-1483; Пост. В 1964 г. через ЭЗК ГРМ из пансионата «Горняк» (бывший «Новый Кучук-Кой»).
- ¹⁰ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. — СПб., б. г. С.ХХV.; *Нащокина М. В.* Московская «Голубая роза» и крымский «Новый Кучук-Кой» // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып.5 (21). — М., 1999. — С. 129–154.
- ¹¹ Вторая половина 1900-х гг. (не ранее 1907 г.); Глина, формовка, рельеф, эмали трех цветов; Карандашом — «Хо ГРМ 731» (Дф-1101); «732» (Дф-1108); В.-13,2; Ш.-12,3; Дф-1101, Дф-1108
- ¹² *Кудрявцева Т. В.* Керамист Петр Ваулин в Петербурге // Труды Государственного Эрмитажа. Вып.ХХХ. — СПб., 2004. — С. 151.
- ¹³ *Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нащокина М. В.* Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. — М., 2000. — С. 20.
- ¹⁴ *Невский А. В.* Абрамцевская керамическая мастерская. Майолика М. А. Врубеля // Абрамцево: Сб. статей. Л., 1988. — С. 197.
- ¹⁵ Михаил Врубель из собрания Русского музея / Альманах. Вып.151. — СПб., 2006. — С. 139,289 (Кат.134).
- ¹⁶ Глина, формовка, рельеф, цветные глазури, золочение; Пост. в 1957 г. (источник поступления не установлен)
- а) Архитектурный изразец; В.-14,5; Дл.-59,0; ФС-1271
- б) Архитектурный изразец; В.-45,5; Ш.-45,0; ФС-1272
- ¹⁷ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. — СПб., б.г. С.ХVII.
- ¹⁸ *Дутов А. А.* Работы художника-керамиста П. К. Ваулина и его мастерских для интерьеров Петербурга // Пунинские чтения'98. — СПб., 1998. — С. 63.
- ¹⁹ Глина, формовка, кобальтовая роспись по белой эмали; Черным — цифра «61». В тесте — шесть симметричных прямоугольных оттисков; 21,0 x 30,0; ФС-1551; Пост. в 2007 г. (дар М. П. Петровой)
- ²⁰ *Озерков Д. Ю.* Воспитание Амура. Французская гравюра галантного столетия в собрании Эрмитажа: Каталог выставки. — СПб., 2006. — С. 43 (Кат.14).
- ²¹ См.: *Маслих С. А.* Русское изразцовое искусство XV-XIX веков. Изд.2. — М., 1983. Кат. 207.
- ²² См.: *Немецкая керамика: Каталог выставки.* Л., 1984. — С. 46–47 (Кат. 17).
- ²³ *Кудрявцева Т. В.* Керамист Петр Ваулин в Петербурге // Труды Государственного Эрмитажа. Вып.ХХХ. — СПб., 2004. — С. 151.
- ²⁴ Глина, формовка, рельеф, глазури четырех цветов; В.-18,0; Ш.-18,0; ДФ-1113
- ²⁵ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. Печи и каминь. — СПб., б. г. № 27.
- ²⁶ Глина, формовка, рельеф, цветные глазури, серебрение; Черным (на обороте) — цифра «63»; В.-14,0; Ш.-9,2; ДФ-1099
- ²⁷ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. — СПб., б.г. С. ХХIX, ХХХV.
- ²⁸ Художественно-керамическое производство. Гельдвейн — Ваулин. — СПб., б.г. С.Ш.



ДУХОВНЫЕ ПИСЬМЕНА И НАРОДНАЯ КАРТИНКА В ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Народно-ремесленная иконопись XVIII – начала XX веков представляет собой огромный и необыкновенно сложный по художественному языку и составу религиозного чувства материал. В данном издании сделана попытка наметить пути художественного переосмысления иконописной традиции в период Нового и Новейшего времени. В Новое Время коммуникативная функция религиозного искусства испытывала серьезное усложнение опытом культуры. Если субъективный религиозный опыт обнаружил тенденцию к отграничению и индивидуализации, то культура в это же время обнаружила прямо противоположную тенденцию — стремление к единству и тяготение к пониманию себя в качестве целого.

О том, как взаимодействовали и взаимопроникали древнерусские, старообрядческие и инокультурные традиции в опыте «народной» иконы, ставшей основой иконной драматургии экспериментального искусства, пойдет речь в данной главе.

Изучение современного живописного творчества рождает ряд размышлений — аналогий, связанных с историей появления самой светской живописи в России. Иконное писание (создание священных изображений) предназначалось быть посредником между миром Божественным и земным, являлось одной из форм проявления Божественной истины. Икона, как основной предмет почитания, в ходе христианского богослужения бытовала в средневековой Руси XI–XVII веков, России Нового времени, XVII–XIX веков, продолжает развиваться и сейчас в Новейший период истории.

Социально-исторический процесс развития Российского государства привел к расширению связи Руси со странами Европы в XVII веке.¹ На Русь стали попадать образцы западноевропейского изобразительного искусства. Русские художники начали изображать светские и исторические сюжеты. События национальной истории так же способствовали проникновению народных (непрофессиональных) и инородных черт в иконографию.²

Внимание современных исследователей к проблемам поэтики маньеризма и «низового барокко» и введение в научный оборот при анализе сложных по составу низовых форм искусства таких понятий, как «примитив», "*vernacular*"³, а также «народный маньеризм» не случайно. Речь идет о поиске глубоко закодированных категорий народного художественного сознания, позволяющих нащупать связи и параллели с, казалось бы, давно минувшими культурными эпохами. В этом плане остается актуальным и известный тезис Арнольда Хаузера, что XVI век ближе к нашему времени, чем все последовавшие за ним столетия.

XVII век на Руси — время кровавых смут и крестьянских восстаний, воцарения династии Романовых (1613) и церковного раскола. В конце столетия началось царствование великого преобразователя Петра I. Деспотическое по своей

сути правление привнесло в художественную систему определенные демократические элементы, со временем разрушившие стройный лад русской иконы.

Иконописцы местных монастырских школ XVI–XVII веков в основном работали по заказам посадского населения, ориентируясь на его вкусы. Здесь усложнялись традиционные изображения в иконах, создавались новые композиции, появлялось множество бытовых подробностей, характерных также для маньеристического мировосприятия высокой культуры.

«Возникнув на исходе средневековья, маньеризм открыл такие законы формообразования, которые во многом оказались созвучными особенностям художественного мышления Нового времени в целом, а точнее — художественного мышления низовых социальных слоев и групп. «Игра» с традиционными формами и тяготение к эклектике, историзм и понимание старого искусства в аспекте его мифологизации — все это, попав как бы в резонанс со спецификой формообразования народно-ремесленных и низовых модификаций высокого искусства, позволяет исследователям приложить к ним понятие «маньеризм» в метафорическом смысле.⁴ Маньеризм был стилем, открытым во все стороны, в том числе и в сторону «неофициальной» народной культуры. Более того, с некоторой осторожностью можно говорить, что на определенном этапе принципы маньеризма встретились и переплелись с художественными принципами барокко, чему в немалой степени способствовало тяготение последнего к «массовой культуре», к популяризации своих религиозных и эстетических идей. Отсюда в низкой нормированной поэтике XVII–XIX веков можно наблюдать самые неожиданные и парадоксальные трансформации важнейших категорий художественного мышления маньеризма и барокко.⁵

В сферу иконописания стали активно проникать, с одной стороны, элементы светских европейских стилей, что со временем привело к академической религиозной живописи, а с другой стороны — деревенские (ремесленно-народные) сюжеты, приемы и техники.

Русский лубок, появившийся в XVII веке, явился «графическим сценарием» крестьянской жизни допетровской поры, собравшим в себя как сюжеты духовно-религиозной жизни, так и улично-балаганной.⁶

Бытование религиозно-духовных сюжетов в искусстве России Нового времени XVIII–XIX веков формировало новые течения в светской живописи:

- Иконографический канон с различными вкраплениями светских стилевых элементов продолжил развитие в монастырских иконописных мастерских, воспринявших приемы прорисей и техники средневековых русских школ (Новгородской, Псковской, Тверской, Владимирской и других) — школьная иконопись.

- Сюжеты Священного Писания создали новый жанр академической светской живописи, которая была активно востребована церковью — академическая религиозная живопись.

- Проникновение религиозных сюжетов в ярмарочно-зрелищную культуру городов и деревень сформировали мир народной картинки — примитивно-упрощенный стиль, который был понятен и любим народу России.

- И наиболее неизученный и как не парадоксально, наиболее обширный пласт иконописного творчества — деревенская, примитивная икона. Выполня-

емая деревенскими ремесленниками кустарями, она по способу изготовления является ремесленной.⁷

XVII–XVIII века в русском искусстве — эпоха перехода от сакрально-закрытого христианского искусства к открытому — светскому. Этот период, так же как и в Европе в эпоху Возрождения, связан с нарушением «первоначальной интегральности» культуры.

С одной стороны, происходит активизация расхождения дворянского академического и народно-традиционного пластов, а с другой, формируется новый пласт маргинальной культуры, заполняющий «межкультурный вакуум», уже менее востребованный городом церковной культуры и еще не сформировавшейся светской.

Признаки маргинального искусства содержат: наслаждение процессом творчества, спокойное отношение к не всегда удачному результату деятельности, принцип творчества — «рисую, как знаю». А не «рисую, как вижу»⁸.

В произведениях маргиналов время предстает как вечность. Как звено, соединяющее космос.

С течением времени происходит размывание границ культурного поля. Что сначала признавалось маргинальным, потом перестает оцениваться таким, становясь креативным потенциалом новой эпохи.

Живописным выражением маргинальной субкультуры в этот период становится сначала иконописный, а позже городской примитив, иконы непрофессиональных народных умельцев.

Существование в императорской России множества разных типов икон говорит не только о сложности русского религиозного опыта, но также о развитии в эту эпоху искусства иконы преимущественно на уровне низовой народно-ремесленной культуры.

Начиная со второй половины XVI века, установка официальной православной церкви на укрепление народной религиозности совпала с выделением и расширением сферы массового религиозного искусства. Некогда целостная религиозная художественная культура постепенно начинает расслаиваться на официальную и массовую низовую сферы. Общие процессы обмирщения, усиление народного начала в социально-политической и культурной жизни общества, борьба за «среднего религиозного человека» — все это создавало идейную подоснову для оживления и расцвета низовых форм религиозного искусства, как на католическом Западе, так и на православном Востоке.⁹

Главный внутренний импульс формообразования в ремесленном слое культуры заключался в примитивной, упрощенно-понятной системе изображений.

К примитиву в иконописи относят памятники, которые граничат, с одной стороны, с фольклором, а с другой — с высокопрофессиональным искусством. Будучи вполне каноничными, глубоко осмысленными духовно, они имеют самостоятельную эстетическую систему, далекую от ценностей иконного мастерства. Эти иконы не однородны по особенностям художественного облика, по качеству исполнения, различаются по социальному адресу и происхождению.

Отмечая роль в фольклоре «сниженного культурного фонда» П. Г. Богатырев и Р. О. Якобсон отстаивали тезис «о постоянной диффузии между искусством так называемым «высоким» и искусством народным».

Тезис о выделении на грани Нового времени «маргинального» слоя искусства и зыбкости его границ был развит в целом ряде отечественных специальных исследований, значительно расширивших и конкретизировавших эволюцию его художественной структуры и имманентные законы формообразования. С этой целью в научный оборот было введено условное наименование этого слоя «примитив» (Тананаева, 1978; 1979; 1992; Прокофьев, 1983; Софронова, 1983; Островский, 1987 и другие). Относящиеся к нему явления — это «некая материализованная граница, соотношение между большим искусством и фольклором», причем именно эти явления заставляют историка культуры «особенно остро ощущать неразрывность всей сферы художественного производства».

Элементы стиля и иконографии, имеющие источником основные направления искусства, перерабатываются в них сообразно простонародным или провинциальным вкусам. Вместе с тем, они являются плодом обратного процесса «всплывания» в иконописи мотивов и приемов, порождаемых фольклорным мироощущением. «Низовая культура» породила то «бесхитрое и препростое» искусство, которое говорило на привычном и внятном для народной среды языке, отражало мировоззрение и традиции веками слагавшейся культуры городских посадов и деревень»¹⁰. Создавая образы, способные оказать сильное духовной воздействие, оно выступало и как активный фактор, формирующий эту культуру.

В произведениях примитивных художников ярко проявляются архетипические образы бессознательного, формирующие свой особый язык, родственный по своей семантике фольклору.

Московская Русь, превратившаяся в начале XVIII века в императорскую Россию, представляла собой особое историко-культурное пространство по сравнению с Западной Европой. Отсутствие здесь «классических» ренессансных форм и более длительный процесс расслоения культуры на ученую и низовую сферы обусловили усвоение принципов маньеризма и барокко независимо от их генезиса, то есть в плане «отражения». В процессе усвоения эти принципы формообразования получали особую смысловую нагрузку в контексте национальной специфики сложения новой картины мира, появления нового отношения к человеку, возрастающей роли светского искусства, наконец, в контексте более длительного развития средневековой традиции искусства, к которой относилось старообрядческое иконное дело. Художественное мышление ремесленника, впитав на определенном этапе развития культуры созвучные ему категории поэтики, продолжало с ними работать на протяжении столетий.

Знаковая система иконы пронизывала знаковую систему русской народной культуры в целом: избыточная наполненность русского историко-культурного пространства иконами, особая роль икон в народном благочестии не могли не проявиться на уровне формообразования массового светского искусства, то есть на уровне стереотипов художественного мышления народного ремесленника.

Эпос любой европейской (и не только) страны содержит мотивы змеборчества и поединков с драконами. Геракл уничтожает Лернейскую гидру,

святой Георгий побеждает змееподобное чудовище, дракона убивают немецкий Зигфрид и скандинавский Сигурд. Змея связана с образом славянского Велеса.

«Для ильменских славян Велес не просто бог — он еще и родоначальник их рода. Не зря вещей Боян называет себя в «Слове о полку Игореве» Велесовым внуком, тогда как князь Игорь — внук Дажьбога»¹¹.

В. Я. Пропп в известном труде «Исторические корни волшебной сказки» посвящает исследованию мотива змеборчества целую главу. Змей, по словам автора, одна из наиболее сложных и неразгаданных фигур мирового фольклора и мировой религии: «Змеборчество в развитом виде встречается во всех древних государственных религиях: в Египте, Вавилонии, античности, в Индии, в Китае. Оно перешло в христианство, было канонизировано католической церковью... Но мотива змеборчества нет у народов, еще не образовавшихся государств... Мотив змеборчества возник не как новый мотив, а развивался из других, бывших до него. Например, из мотива поглощения — части обряда инициации — посвящения... Сказка отражает все этапы развития змеборчества. Сказка вновь предстала перед нами как драгоценный источник, как драгоценное хранилище давно исчезнувших из нашего сознания явлений культуры»¹².

Иконописные образы, соединяясь в мышлении городских художников с рисунками сказок, создавали наивно-умильное пространство воспоминаний детства, понятного и любимого всеми группами общества.

С самого раннего детства человек ищет и находит того, кому он хотел бы подражать, «с кого делать жизнь».

Наблюдения за детьми показали, что самое первое сознательное ограничение инстинктивных желаний и импульсов начинается с попыток скопировать рассуждения и действия тех, кем они восхищаются, кто является для них объектом подражания. Чаще всего в качестве объекта почитания и подражания ребенок принимает кого-то из старших в своей семье — отца, мать, старшего брата. В более позднем возрасте поиски объекта почитания выходят за пределы семьи.

Герой-змеборец, избранный человеком в качестве объекта подражания, представляет собой действующую модель, по которой человек строит свою жизнь.

С годами, на основе первоначального ядра психики как некоего каркаса, человек формирует сценарную основу своей жизнедеятельности, постоянно достраивает и дорабатывает ее, приводя в соответствии с новой информацией, вытекающими из нее новыми представлениями о мире. Но в непрофессиональных увлечениях искусством, в его мышлении остается первоначальный образ героя, концентрирующий в себе наиболее значимые черты выражения. Детский рисунок является основой примитивной, наивной живописи, соединившись с увиденным иконописным образом, актуализирует идею понимания непрофессиональным умельцем сюжета иконографического письма.

Живописные иконы XVIII — начала XX века — культурный пласт с массой переходных вариантов и типов, чутко впитывавших то, что появлялось в верхних слоях культуры, начиная с середины XVII века, когда в русскую иконопись хлынуло западное влияние. Сюжетно-повествовательные религиозные картины стали образцом для кремлевских иконописцев. Направленные на изображение «рассказа» о дольном мире, они не отличались глубоким смыслом ис-

ихастской традиции. Повторяя сюжеты и приемы увиденных картин, русские живописцы постепенно уходили от религиозной искренности, которая присутствовала в иконах средневековья. Здесь у ремесленника всегда был под руками особый «строительный материал», показывающий глубокую первооснову «маньеристических» и «барочных» формул его творческого мышления. Строительный материал, составленный из элементов «фряжских листов», гравюр европейских мастеров и огромного количества фотографий работ русских академистов явился основой иконы Нового времени.

Эти образцы, с одной стороны, говорят об активном перемещении в пространство православной иконы знаков «чужой» — католической и протестантской — культуры; с другой — об активном содействии этому перемещению законов формообразования низового, народно-ремесленного слоя искусства. «Усваивая эти образцы в отраженном виде, народные ремесленники XVIII–XIX веков подсознательно следовали «маньеристическим» правилам — установке на цитату — и привлекали целый набор самых разных стилевых тенденций. В поздней ремесленной культуре появились *свои* правила. Это не только сознательное упрощение, «снижение» и свободное комбинирование, но и подсознательная трансляция, и трансформация символов предшествовавших культурных традиций...» в художественную среду России Нового времени.¹³

Универсальные законы формообразования в иконном деле ремесленника очень часто оказывались выше субъективной религиозности. В «маргинальных» слоях искусства художественные формы могли «замораживаться» и «отвердевать», но они же постоянно находились в движении: здесь происходило как «снижение» и примитивизация образцов искусства высокого, так и взаимодействие с художественным фольклором. Мастер-ремесленник не только копировал, но и выступал своего рода творцом форм: «Преобразование принадлежащего к так называемому монументальному искусству произведения в так называемый примитив также является творческим актом. Творческий подход проявляется здесь как в выборе заимствуемого произведения, так и в его приспособлении к инородным навыкам»¹⁴.

Примитив со временем стал «повторяемостью в больших масштабах». Структурные элементы примитива в своей упрощенно-незамысловатой форме несли дух религиозной традиции, выраженной в «фольклорной эстетике» народа.

«Простая формула, представляющая определенный цвет, очертание, текстуру или контраст... может буквально или метафизически связать большой ряд явлений и понятий. В противоположность этому сложная форма — на уровне чувственного восприятия — уже проведена через множество контрастов, и это сужает и ограничивает ее миссию». Наблюдение о коммуникативной функции архаической структуры примитива важно, так как выявляет два важных аспекта данной проблемы: во-первых, национальное религиозное сознание может обнаруживать свою относительную устойчивость и фиксированность лишь в наиболее *контрастных оттенках*; и, во-вторых, принимая во внимание ограниченный объем формирующих его текстов, среди которых иконопись способна, по словам исследователя, «к наиболее точному захвату сферы идеального и наиболее глубокому проникновению в тайны религиозного сознания...»¹⁵.

Нормированность поэтики, массовость и структурная повторяемость контрастных черт религиозного чувства в примитивной иконе и народной религиозной картинке явно обуславливают их способность удерживать важные смыслы того или иного культурно-исторического и религиозного опыта.

Все искусства, основанные на ремесленной традиции, работают на геометрическом или хроматическом принципе, которые невозможно отделить от материальных процессов ремесел, но, тем не менее, сохраняют характер символических «ключей», способных раскрывать космическое измерение каждого этноса. Поэтому такое искусство неизбежно «абстрактно» именно благодаря тому, что оно «конкретно» в своих процессах; его замысел, идея зависят от соответствующего применения в мастерстве, и в интуиции, однако при необходимости они будут превращаться в изобразительный язык, сохраняющий нечто от архаического стиля ремесленных творений. Это происходит в искусстве цветного стекла: оно поддерживается техническими приемами и правилами композиции этого искусства, воспроизводя в то же время образцы, унаследованные от иконы.¹⁶

В Центральной Европе развитие живописи на стекле приходится на XVII столетие. Активными центрами этого вида искусства были Румыния, Словакия, Польша. На Украине в основном в горных районах Карпат на Гуцульщине, а так же в районных Покутья.¹⁷ Здесь иконы на стекле, написанные маслом, были самыми любимыми предметами, украшающими красный угол дома.

Примитивные иконы, выполненные в различных техниках и материалах (дерево, бумага, ткань, стекло), пользовались большой популярностью. Они служили объектами культа и являлись необъемлемым компонентом быта народа, его эстетических и духовных запросов.

Иконе южных народов России присуще мягкость колорита, применение червонного золота с более теплым оттенком цвета, чем в суровых северных иконах; применение растительных орнаментов с использованием цветов в росписи орнамента одежды святых, краев рамы, фона иконы; мягкое, почти трепетно-детское написание самых любимых образов иконографии Христа, Богородицы, Святых Георгия, Николая, Параскевы.¹⁸

Для примитивной иконописи на стекле южных районов характерно «уплотнение» сюжетов иконографического письма. В одной композиции помещались в горизонтальном развитии изображения слева — «Чудо Георгия о змие», в центре — «Богоматерь Одигитрия», справа — Святой Николай (или другие Святые, покровители данного края). Эти композиции своим строем «письма» напоминают алтарные трехчастные композиции Западной Европы, или же складни, привезенные из крито-итальянского региона. Визуальная память народных умельцев, «быстро схватив» понравившиеся композиции профессиональных мастеров, по-детски, наивно воспроизводило их в свободной интерпретации индивидуального исполнения.

Все композиционные элементы «расхожих» трансильванских и молдавских икон на стекле в большинстве случаев сориентированы на максимальное овладение «внешним» художественным пространством, на его заполнение и подчинение. Это «сбивает» в «зеркале» иконы тон молитвенной сосредоточенности, появляется иллюзия фольклорно-сказочного космоса, которая допол-

нительно разрабатывалась соответствующими цветовыми решениями. Цвета святости располагаются без строгой соотнесенности с божественным началом. Они активно проникают в позем, растительный орнамент, архитектурные кулисы и т.п., что сразу же делает сакральное пространство иконы заземленным и сказочным. Отсюда же высвечиваются иные семантические нюансы, лежащие в основе опыта.

Примитивные иконы встречались как в храмах, так и в крестьянских хатах и скромных придорожных часовнях.

В крестьянских домах иконы размещались не произвольно — их владельцы строго придерживались традиций, передаваемых из поколения в поколение. Иконы помещали в «красный» угол дома во всех славянских культурах.

Это было «святая святых» жилища. Здесь под иконами происходили самые важные события года в традиционной патриархальной семье: садились к святой вечере перед Рождеством, а также на Пасху, здесь сидели молодожены после церковного венчания, здесь на лавке (скамье) клали покойника, провожая в последний путь. Иконы в доме не висели. Они крепились под легким наклоном вплотную одна к другой.¹⁹

Размещенные в один ряд на одном месте, эти образы выполняли роль домашнего иконостаса. Среди красочных тканых и шерстяных покрывал лежников, вышитых рушников, резьба по дереву и зачастую с юмористическими сюжетами кафельных изразцов «живопись на духовные темы» являлась центром, фокусирующим космическое пространство народного интерьера.

Декорирование убранства дома было характерно для мирного времени, в момент, когда помыслы человека направлены на счастливую жизнь, продолжение рода, деятельное обустройство своего очага.

Из поколения в поколение передавала народная память закрепившийся образец обустройства среды обитания.

Маргинальные поля этнокультуры чаще всего расширяются в период войн. На завоеванных территориях создается пространство «уплотнения» мозаично внедряемых ценностей культуры победителей в уже существующую культуру побежденных народов. Закономерным художественным явлением этого процесса выступает примитивная живопись. Умельцы коренного населения воспринимают эталоны профессионального искусства завоевателей, перенимая и трансформируя их в своем сознании. Результатами этого являются произведения, соединяющие элементы форм и техник исполнения двух или нескольких взаимодействующих или воюющих культур. Развитие данной межкультурной (маргинальной) ситуации идет, как правило, в сторону привнесенной культуры.

В деревенской иконе чаще всего распространялись сюжеты, связанные с давними представлениями о борьбе, победе, с идеей заступничества, с мировоззрением земледельцев и обрядами скотоводов.

В иконографии примитивной иконописи православных стран ведущее место занимали образы святых Николая, Георгия, Ильи, Петра и Павла. Наиболее популярным образ Георгия Победоносца становится в светском звучании Нового времени, вероятнее всего, это связано с формированием национального самосознания стран Европы и славянского мира. Национальная самоидентификация, завоеванная в кровопролитных войнах средневековья, требовала художественной репрезента-

ции образа национального героя. Образ Святого Георгия отвечал духовным запросам и нуждам освободившихся или стремящихся к освобождению государств. И именно фольклорные источники вдохновляли народных мастеров при создании образа Георгия Победоносца.

Изучая композиционную структуру средневековой иконы возможно провести аналогии с современным концептуализмом, выстраивание произведений в котором подчинено тотально-лаконичному принципу репрезентации наиболее значимых персонажей. Современный концептуализм отличается от иконописной прориси отсутствием духовно-содержательной основы, присутствующей у древнерусских мастеров. Примитивная икона стала тем необходимым проводником духовности, насыщенным духовными ценностями для художников духовно-иконологического течения экспериментального искусства.

Облики святых на «расхожих» примитивных образах чаще всего написаны так, что почти всегда создается иллюзия их неотмирности и бестелесности, внутреннего напряженного состояния. Для их ликов характерно стереотипное выражение отрешенности и замкнутости. Их фигуры вытянуты, плечи скошенные, головы с мелкими чертами сосредоточенных лиц. Взгляд святых всегда обращен как бы внутрь, и порой кажется, что они обладают некоей тайной, которую не хотят открыть.

Скупость и лаконичность художественного языка, автоматизм заученных элементов передают мотивы смирения и самоотвержения, усилия к самоуглублению и сосредоточению духовной энергии, которые несколько веков ранее позволяли древнерусской иконе создавать тот особый аскетизм и энергию внутреннего движения, которые всегда отличали ее от икон других стран. Этот древнерусский аскетизм можно связать, с одной стороны, с пониманием святости по преимуществу как жертвенности, с другой — как упования на иной, небесный мир, на ценности, которые не от мира сего. В условиях императорской России такое понимание святости не только не потеряло в народе своей силы, но и находило порой в сектантской и старообрядческой религиозности свои крайние формы, что не могло не проявиться в особой строгости и «аскетизме» художественного языка старообрядческой иконы. В низовых слоях культуры «удерживаются только такие формы, которые для данного коллектива оказываются функционально пригодными», которые проходят «предварительную цензуру коллектива».²⁰

Передача пространства и времени и связанные с этим обратная перспектива, симметрия «предстояния», статика, цвет и умозрительность — все это народная картинка получила от того «бремени количества» моленных образов, которые издавна освящали внутреннее и внешнее пространство русского деревенского мира.²¹

Художественное пространство даже «копеечных» икон порой разрабатывалось таким образом, что «свет» и сияние соотносились, как правило, с высшим началом и на этой стадии обращали свой тепло как бы внутрь, в сердце человека.

В периоды тотальных миграций как внутри государства, так и между соседними, создаются наиболее благоприятные условия для развития искусства примитивных форм; универсальные механизмы стилеобразования примитива

с их импульсами «низового барокко» работают намного активнее. Вот почему намного активнее происходили и процессы взаимодействия языка иконы со светским и фольклорным искусством, что вело к быстрому разрушению канона, нарушению оппозиции «сакральное — мирское» и — как следствие — к насыщению иконы многочисленными элементами окружающей реальности.

Появляются упрощенные народные рисунки, композиционно восходящие к иконописным подлинникам древней Руси, по набору же элементов и приемов в них присутствующих они уже представляли симультанный монтаж существующих изобразительных форм.

В росписях наиболее распространенным «клише» являлись гравюры, выходившие большими тиражами в XVII–XVIII веках в печатных мастерских европейских городов, а также книжная миниатюра, живописный и рисованный лубок, широко распространившиеся с развитием книгопечатания.

Подобная графика служила для мастеров скорее схемой, а не образом для дословного копирования. Избранный сюжет свободно интерпретировался в зависимости от одаренности мастера и его технических навыков.

Техника исполнения рисованного лубка своеобразна. Настенные листы исполнялись жидкой темперой, нанесенной по легкому карандашному рисунку, следы которого заметны только там, где он впоследствии был стерт. Мастера пользовались красками, разведенными на яичной эмульсии или камеди (клеякие вещества различных растений). Как известно, живописные возможности темперы весьма широки и при сильном разведении они позволяют работать в технике прозрачной живописи с просвечивающимися слоями, подобно акварели.²²

Рисованный лубок исполнялся мастерами с начала до конца от руки. Нанесение рисунка, его раскраска, написание заглавий и пояснительных текстов — все производилось ручным способом, придавая каждому произведению импровизационную неповторимость. Рисованные картинки поражают яркостью, красотой рисунка, гармонией цветовых сочетаний, высокой орнаментальной культурой.²³

Усложнившаяся иконография русской иконописи XVII–XVIII веков требовала «опрошения» письма и иконописных сюжетов для возможности прочтения и понимания видимых образов простым обывателем.

Одновременно удаленность монастырских общежитий от российских центров позволяла мастерам «творить образа» не по прорисам, а по собственному усмотрению.

Производство рисованных настенных листов было сосредоточено, по большей части, на севере России — в Олонецкой, Вологодской губерниях, в отдаленных районах по Северной Двине, Печоре и Выге.²⁴

Одновременно рисованный лубок существовал в Подмосковье и в самой Москве. Имелось несколько центров, где в XVIII, и особенно в XIX веке, процветало искусство рисованного лубка. Это Выго-Лексинский монастырь, Великопоженское общежитие, Гуслицы, в районе Подмосковья и другие. Существует мнение, что начало искусству рисованного лубка положили старообрядцы. У идеологов старообрядчества, в конце XVII — начале XVIII века существовала потребность в разработке и популяризации определенных идей и сюжетов, обосновывавших приверженность «старой вере», удовлетворить ко-

тору можно было наглядными способами передачи информации. Именно в старообрядческом Выго-Лексинском общежительстве были сделаны первые шаги по изготовлению и распространению настенных картинок религиозно-нравственного содержания.

Среди лубочных настенных картинок большое количество посвящено идее змеборчества. Сюжеты заимствованы из западноевропейских народных картинок «Бова королевич поражает многоглавого змия», былинные богатыри русской старины сражаются с огнедышащим Змеем-Горынычем.

Примитивная иконопись, являясь первоначальной основой лубка, народной картинки, проникла в городскую среду в процессе миграции ее владельцев. Там «духовные письма» восприняли всю эклектику разновременного и разнoproстранственного опыта профессиональных и народных умельцев.

Искусство этого периода так же, как и в XVI–XVII веках продолжает функционировать в открытом пространстве маргинальной коммуникации, в котором дописьменная традиция крестьянской культуры, в отличие от письменной дворянской, поддерживается живыми, действующими людьми, а не фиксированными знаковыми системами.

Былинные герои на лубочных картинках нередко изображались в момент их триумфа над соперником. Царь Александр Македонский — во время победы над индийским царем Пором, Еруслан Лазаревич — одолевавшим семиглавого дракона. Илью Муромца рисовали пораженным стрелой Соловья-Разбойника, причем Илья походил на царя Петра I, а Соловей — на сокрушенного им шведского короля Карла XII. Большой популярностью пользовались и лубочные серии про русского солдата, одолевающего всех врагов.

Кочуя из мастерской в мастерскую, идеи и сюжеты лубков обрастали нововведениями, сохраняя свою самобытность. К концу XVIII столетия сформировалась главная отличительная особенность лубочных листов — неразрывное единство графики и текста.²⁵ Иногда надписи стали входить в композицию рисунка, составляя его часть, чаще же превращались в фон, а иногда просто окаймляли изображение. Типичным для лубочной графики стало разбивание сюжетов на отдельные «кадры» (схожие с житийными «клеймами» на древнерусских иконах), сопровождавшиеся соответствующим текстом. Иногда, как и на иконах, текст располагался внутри клейм. Графическая монументальность плоских фигур в окружении пышных декоративных элементов — травы, цветов и разных мелких деталей, заставляющая современных зрителей вспомнить классические фрески ярославских и костромских мастеров XVIII века, продержались как основа лубочного стиля до самого конца XVIII века. В последствии, уже в советском плакате, данные черты найдут свое яркое воплощение.

Не исчезает на протяжении XVIII века и традиционная иконопись, бытование которой связано с окраинными, в основном северными и южными, губерниями. Испытывая сильное влияние традиционной крестьянской культуры, в частности лубка, народная ветвь северных писем формируется в самостоятельное направление.

Разнообразие «пошиба» появляющихся образов настолько пестро, что с середины XVIII столетия церковные и государственные представители были вынуждены контролировать ее качество на рынках и ярмарках.

Академия художеств открыла класс иконописи только через девяносто девять лет после своего основания. Принятая система обучения сочетала приемы классической живописи с сохранением отдельных элементов традиционной русской иконы. Такая официальная иконопись также находит большой спрос. Привившаяся к посадской полуремесленной среде, она порождает своеобразные примитивные образы, наделенные чертами «упрощенного» классицизма.

Русские лубочные картинки XIX века еще более усилили свою роль как «иллюстрации русской действительности». Во время Отечественной войны 1812 года было издано множество патриотических лубков с рисунками и подписями. Под влиянием устойчивых приемов изображения народных потешных листов, в годы войны появились авторские имитации народных лубков, выполненные профессиональными художниками в лубочном стиле. Среди них — офорты И. И. Терebeneва, А. Г. Венецианова, И. А. Иванова, отобразившие изгнание войск Наполеона из России. Реалистические изображения русских воинов, крестьян-партизан соседствовали на них с фантастическими, гротескными образами. Началось параллельное существование авторских офортов «под лубок» и собственно народных, анонимных лубочных картинок.

Лубочные листы первоначально появившиеся в Типографии Киево-Печерской лавры (XVI век) имели строгую очередность процесса создания. Мастер резал вручную и картинку, и текст на гладко струганной, шлифованной липовой доске, оставляя выпуклым текст и линии рисунка. Далее особой кожаной подушкой — мацой — на рисунок наносили черную краску из смеси жженого сена, сажи и вареного льняного масла. Поверх доски накладывали лист влажной бумаги и все вместе зажимали в пресс типографского стана. Полученный оттиск затем раскрашивался от руки в один или несколько цветов (этот вид работы, часто поручавшийся женщинам, в некоторых областях именовался «мазней по носам» — раскраской с учетом контуров)²⁶.

Распространившись из южных районов России по всей империи, лубок дал начало новому типу «школьных» икон в XIX веке, в монастырских мастерских стали печатать свои листы, которые продавали в виде досок, оклеенных бумажными иконами.

А. А. Федотов-Давыдов назвал бумажные иконы «в известной мере светским изображением на духовные темы».

Интересно то, что бумажная икона получила широкое распространение ввиду своей дешевой цены и яркого тиражированного колорита. Впоследствии, с развитием фотографии, во второй половине XX века бумажная икона превратилась в фотографию иконного образа, приклеенная на доску, она стала одной из самых доступных и популярных форм церковного искусства XX века.

В 1822 году московский ученый И. Снегирев стал собирать и изучать народные картинки, но когда он предложил членам Общества российской словесности свой доклад о них, те засомневались, может ли подлежать научному рассмотрению «столь пошлый и площадный предмет, какой предоставлен

в удел черни». Для доклада о лубках было предложено иное название — «О простонародных изображениях». Оценка этого вида народного искусства оказалась весьма мрачной: «Груб и даже безобразен пошиб лубочной картинки, но простолюдин свыкся с ним, как с обычным покроем своего серого кафтана или с нагольной шубой из домашней овчины». Однако у Снегирева нашлись последователи, среди них был Д. А. Ровинский, ставший крупнейшим собирателем лубков и затем оставивший свою коллекцию в дар Румянцевскому музею в Москве.²⁷ Собираем и коллекционированием предметов русской старины также занимался московский меценат Н. Рябушинский.

О судьбах русского лубка глубоко и емко написал в 90-е годы XX века известный советский искусствовед Е. Ф. Ковтун в эссе «Столкновение двух художественных концепций».

«В XIX веке народная картинка благодаря трудам И. М. Снегирева, Д. А. Ровинского и других была известна культурной части общества, но воспринималась она как явление этнографического, культурно-исторического или фольклорного порядка. Никому и в голову не приходило поставить лубки в один ряд с «высоким искусством»²⁸. Таковую же слепоту в отношении лубка и других форм народного искусства мы встречаем и у самих живописцев: ни в академическом искусстве, ни в творчестве передвижников не найти точек соприкосновения с красочным миром лубка. Любившие деревню живописцы второй половины XIX века тысячи раз видели лубки на стенах крестьянских изб, но не замечали их: лубок был для них художественно не актуален и, думаю, живописно не интересен. Конечно, между живописью передвижников и лубком могли быть встречи и совпадения, но они относятся только к сфере сюжетно-тематической, этнографической или к области типажа. Говорят же они на разных языках. Качество живописи передвижников и красочный фейерверк лубка производят впечатление живописной несовместимости.

Как могло такое случиться? Почему русская профессиональная живопись и русское же народное искусство оказались в положении антиподов? Это был длительный процесс, решительно ускоренный реформами Петра.

Суть его в том, что на русской почве произошло столкновение двух миропониманий, двух художественных концепций — восточной, или византийской (в лоне которой развивалось искусство Древней Руси), и западной, или ренессансной. Здесь невозможно обстоятельно говорить об их различии. Нужно отметить лишь то, что в главных пунктах эти концепции были противоположны: в понимании художественного пространства и плоскости, перспективы и пластической формы, в чувстве цвета и его организации в произведении. В этом столкновении победу (хотя, как увидим, и не полную) одержала западная концепция. Возникло «ученое» искусство, типологически подобное искусству западноевропейских академий. Начались переоценки ценностей и перевоспитание вкусов. Они шли успешно, так как новое искусство (живопись, архитектура, декоративно-прикладное творчество) в XVIII и начале XIX века достигло блестящего цветения. Новые вкусы неизбежно проникали и в народную толщу. Так, в начале нашего века верующий крестьянин уже не признавал «своей» расчищенную многокрасочную древнюю икону.

И все же искусство, несущее на себе отблеск русско-византийской традиции, вытесненное из города, продолжало жить в древне — в лубке и росписи домов и прялок, в резьбе по дереву, в набойке и многих других формах. Продолжало жить открыто, но никем не замечаемое. К концу XIX столетия казалось, что победившее «ученое» искусство разошлось с народным творчеством окончательно и бесповоротно. Но тут произошло нечто неожиданное, что поставило народное искусство в центр внимания художников»²⁹.

Обращение профессиональных художников к национальной истории и этнографии делало примитивную иконопись «жизненно-ощущаемой и творимой вещественной реальностью», которую хотелось понять, объяснить, найти глубинные смыслы.

Люди, жившие в разные исторические эпохи, не только по-разному мыслили, но и иначе видели мир. Характер их мышления накладывал отпечаток и на художественное видение, поэтому и способы изображения менялись на протяжении длительного развития истории человечества.

Отношение художника к традиции не всегда прочитывается прямо. Это редкостное взаимодействие различных явлений, которые «будучи сохранены внутренней памятью культуры, неожиданно приходят из далекой глубины веков»³⁰.

Отторжение академического искусства Западом обнаружилось в конце XIX века, предварительно «проработав» эксперименты прерафаэлитов и импрессионистов, создал уникальную систему внешне простых, но уплотненно наполненных символических кодов художественного произведения.

В русском авангарде художники обратились к исследованию своих корней. «Жажда примитива породила в начале XX века «ренессанс народного искусства», интерес к лубку, к крестьянской деревянной резьбе, народным картинкам и игрушкам»³¹.

Художники экспериментального искусства, являясь носителями вкусов народной культуры, начали «вводить» ремесленно-деревенскую икону в обиход своих творческих опытов, создавая иконную драматургию в изобразительном пространстве экспериментального искусства.

«В аспекте выявления «всеприсутствия» знаковой системы иконы в народной культуре важно подчеркнуть, что искусство авангарда относится к одному из тех «пограничных» слоев культуры, в которых архетипические знаки обладают высокой типологизирующей значимостью, то есть позволяют судить с определенной осторожностью о типе культуры в целом»³². На формальном уровне поэтику авангарда и поэтику фольклорного искусства сближали «орнаментализм», «маньеристические» формулы текстопостроения и архетипическое мышление — изучением которых занимались этнографы, историки и новаторы «новой реальности».

Примечания

¹ Глузман С. А. ментальное пространство России. — СПб.: Алетейя, 2010. — С. 69.

² Иткина Е. И. Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XIX века. Альбом из собрания ММ. — М.: Русская книга, 1992. — С. 18.

³ Bialostocki J. Symbol i obrazy w swiecie sztuki. W-wa, 1982.

- ⁴ *Тарасов*. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс –культура, 1995. — С. 293.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Иткина Е. И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XIX века. Альбом из собрания гос. исторического музея. — М.: Русская книга, 1992. — С. 19.
- ⁷ *Регинская Н. В.* Святой Георгий Победоносец — небесный покровитель России в изобразительном искусстве Европы и России. — СПб.: «СПбКО», 2010. — С. 200.
- ⁸ *Тевоз М.* Ар-брют / Мишель Тевоз; Пер. с франц. Жака Петивера и Вл. Леграна. — Женева, Швейцария: *Vu Editions d'Art Albert Skira S/A/?* Б.г. — С. 98.
- ⁹ *Тарасов*. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс –культура, 1995. — С. 291.
- ¹⁰ *Прокофьев А.* Искусство примитива и самодеятельности в культуре Нового и Новейшего времени. М., 1979. — С. 69.
- ¹¹ *Цветков С. В.* В поисках славянской парадигмы. — СПб.: «БЛИЦ», 2007. — С. 167.
- ¹² *Пропт В.* Исторические корни волшебной сказки. — М.: Издательство Лабиринт, 2004. — С. 138.
- ¹³ *Тарасов*. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс –культура, 1995.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ *Соколов Б. М.* Художественный язык русского лубка. — М., 1999. — С. 104.
- ¹⁶ *Буххардт Т.* Сакральное искусство Востока и Запада: принципы и методы. — М.: Алетея, 1999. — С. 77–78.
- ¹⁷ *Откович В.* Икона на стекле//Наше наследие. — 1991. — № 3. — С. 150.
- ¹⁸ *Островский Г.* Украинская народная живопись на стекле/Панорама искусств. — № 5. — М., 1982. — С. 246–248.
- ¹⁹ *Откович В.* Икона на стекле//Наше наследие. — 1991. — № 3. — С. 150–151.
- ²⁰ *Прокофьев В.* Искусство примитива и самодеятельности в культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1979. — С. 69.
- ²¹ *Ковтун Е. Ф.* Столкновение двух художественных концепций. Народная картинка XVII–XIX веков. Материалы и исследования. — СПб., 1996. — С. 111.
- ²² *Иткина Е. И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XIX века. Альбом из собрания гос. исторического музея. — М.: Русская книга, 1992. — С. 7.
- ²³ *Соколов Б. М.* Художественный язык русского лубка. — М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 1999. — С. 55.
- ²⁴ *Иткина Е. И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XIX века. Альбом из собрания гос. исторического музея. — М.: Русская книга, 1992. — С. 7.
- ²⁵ *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. — Л.: Искусство, 1984. — С. 100.
- ²⁶ *Ковтун Е. Ф.* Столкновение двух художественных концепций. Народная картинка XVII–XIX веков. Материалы и исследования. — СПб., 1996. — С. 106.
- ²⁷ *Муратов П. П.* Древняя русская живопись: История открытия и исследования. — СПб: Библиополис, 2008.
- ²⁸ *Ковтун Е. Ф.* Столкновение двух художественных концепций. Народная картинка XVII–XIX веков. Материалы и исследования. СПб., 1996. С. 174.
- ²⁹ Там же. С. 174.
- ³⁰ *Каменский А.* Истоки стиля Пиросмани // ДИ СССР. — 1981. — № 3. — С. 22.
- ³¹ *Хренов Н.* Апология наивности // Философия наивности / Сост. Мигунов А. С. — М.: Изд-во МГУ, 2001. — С. 99.
- ³² *Тарасов*. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. — М.: Прогресс –культура, 1995. — С. 296.



ВОЗРОЖДЕНИЕ РОДОВОГО «ВЕРСАЛЯ»

Усадьба Марьино Строгановых-Голицыных
в Тосненском районе Ленинградской области

«Человек — первое сокровище государства»
Павел 1. «Рассуждение о государстве».

Год 2012, объявленный Правительством РФ Историческим, подытожит 1150-летнюю историю Российской государственности, которая слагается из разных компонентов и создается неординарными личностями. Многие имена россиян, принимавших деятельное участие в историческом процессе, преданы забвению. Лишь памятник Тысячелетию России в Великом Новгороде сохранил в бронзе лики некоторых государственных мужей, в том числе князя М. М. Голицына (верховника) и Ермака, связавшего свою судьбу со Строгановыми.

В Новгородском княжестве начинали свою деятельность купцы Строгановы, по велению царя Ивана IV получившие звание «именитые люди», а землями владели потомки Гедмина — Голицыны. Находясь на службе при Дворе, Строгановы и Голицыны всегда водили дружбу с императорской семьей, были с ней в родстве, и это не мешало им оставаться последовательными сторонниками конституционных реформ. Представители этих родов были прекрасными полководцами и просвещенными дипломатами, основателями более трехсот новых городов в Сибири, строителями горнорудных заводов и храмов, коллекционерами, щедрыми меценатами и гостеприимными хозяевами. Свои богатства они считали не личным обогащением, а делом для общественного развития.

Тосненское имение с господской усадьбой в деревне Андрианово, с 1831 года майорат являлся одним из многочисленных владений Строгановых-Голицыных, находившийся в Новгородском уезде Новгородской губернии, в 70 верстах от Санкт-Петербурга. Сейчас — это чудом сохранившийся памятник дворцово-парковой архитектуры первой четверти XIX века с каменным господским домом. Первым архитектором усадьбы был А. Н. Воронихин (1759–1814).

История усадьбы неразрывно связана с историей России, жизнью и деятельностью ярких представителей славных дворянских родов. Усадьба Марьино — это памятник героям персидской, шведской, турецкой и наполеоновской войнам XIX века, детище просвещенной владелицы. На этой памяти воспитывались дети, внуки и правнуки графини. Все здесь хранило память об ушедших близких людях, которые сыграли значительную роль в русской истории.

Усадьба Марьино как отдельно стоящее творение многих русских художников и архитекторов, воспринявших и обогативших прекрасные традиции итальянского искусства, корни которого уходят в античность, является памятником мирового значения.

Интерес к бывшим дворянским усадьбам растет стремительно. Каждая усадьба отождествляется с незабываемой страницей истории знаменитых фамилий великой империи, славы ее триумфальных побед, но равно поражений

и падений. Усадьба это — центр интеллектуальной, художественной и бытовой культуры, которая созидалась различными слоями общества на протяжении многих поколений ее владельцев и обитателей, потому, помимо типических черт эпохи, каждая очень индивидуальна. Исчезновение дворянства повлекло за собой и исчезновение аристократической и поместной культуры. Но мы продолжаем пользоваться этими культурными ценностями, несущими в себе высоко эстетические и гуманистические начала.

Владельцы Тосненского имения Строгановы были одни из первых людей империи, которые ее создавали и обустроивали. Они вырастили и подготовили не одну плеяду первоклассных ученых, строителей, мастеров искусств, управляющих. Они были заказчиками многих архитектурных шедевров по всей России, в том числе и дворцово-паркового ансамбля в деревне Андрианово.

Деревня Андрианово в Писцовых книгах Дмитрия Китаева упоминается с XV века. В XVIII по архивным документам ее владельцем числится сосед баронов Строгановых В. М. Хлебников (1742–1803), в 1760-е секретарь Статс-конторы, статский советник, через 20 лет государственный казначей. В 1786 году он купил у новгородского помещика «Я. А. Воронина село Андрианово на р. Тосне с дер. Тарасово, Пялью, Камовскою, Берёзовкой, Сенкиною и Липовкою с 82 душами с господским и крестьянскими каменным и деревянными строениями, с лошадьёю, пашнями, санными угодьями по межеванию 1785 за 40000 руб.»¹ В эту глушь для вырубki леса он привез 58 беглых крестьян с семьями. Для «проведения духовных треб» переведенцев по ходатайству перед императрицей и Духовной консисторией в 1788 году он построил деревянную церковь во имя Святой Живоначальной Троицы, которая относилась к Ильинско-Тиготскому погосту. Вырубкой леса занимался и сын финансиста, Андрей, тайный советник, которому отец в 1798 году подарил эти земли. Он обустроивал деревню, строил фермы и конюшни, и в 1801 продал ее с прилегающими селами статской советнице Саре Андреевне фон Фок.

Лишь 5 (19) мая 1811 года дети фон Фоков, после смерти родителей, продали часть имения с дер. Андрианово графине С. В. Строгановой (1775–1845).² По купчей, хранящейся в Российском государственном архиве древних актов, нам удалось установить дату рождения усадьбы, которая в разных источниках была неточной. Второй документ, подтверждающий дату основания усадьбы, хранится в Российском государственном историческом архиве. Это «Аттестат», заверенный печатью графини, выданный в 1829 году матросу 1-й ст. Гвардейского Экипажа Василию Скоробогатову, в отставке получившему звание унтер-офицера, в том, что «он в течение 19-ти лет находясь на даче Ея Сиятельства Госпожи Генерал Лейтенантши Графини Софии Владимировны Строгановой в услужении с начала на вахту а потом в должности старосты, вел сей службу всегда честно, трезво...».³ Надо отметить, что Гвардейский Экипаж использовался в качестве инженерных войск, имел свою артиллерийскую батарею и принимал непосредственное участие во многих сражениях, в том числе и Бородинском. Помещики Фон Фоки остались добрыми соседями еще на долгие годы, о чем говорит: «Свидетельство», которое «Дано сие крепостной моей Марьянской Вотчины состоящей в Новгородской Губернии и уезда деревни

Кирковой крестьянина Ефима Леосикина дочери девки Акии Леосикиной имеющей от роду 18 лет в том, что дозволено ей от меня выйти в замужество за крепостного Полковника Александра Андреевича Фок крестьянина Тимофея Кондратьева. Генваря 8 дня 1829 года».⁴

Тосненское имение, вблизи от нового столичного города, стала обустраивать вдова последнего именитого человека Григория Дмитриевича Строганова, по словам Корнелия де Бруина «самого богатого в России»,⁵ баронесса Мария Яковлевна Строганова, урожденная Новосильцева, по матери Воронцова (1678–1734). К свадьбе своего младшего сына барона Сергея Григорьевича (1707–1756), который летом 1726 года венчался с Софией Кирилловной (1707–1737), дочерью Московского губернатора К. А. Нарышкина и княжны А. Я. Мышецкой, 27 июля она прикупила земли в устье реки Тосны у бывшего «статс-секретаря А. В. Макарова за 600 рублей, а продал ему в 1717 г. января 23 новгородский дворянин Иван Михайлов сын Путилов».⁶ Она вложила средства в рискованную недвижимость в бывшей Ингерманландии, где в устье Невы в 1703 году, в том числе и на средства ее мужа, Пётр I заложил Санкт-Петербург. Она поддержала императрицу Екатерину I, которая в жесткой борьбе кланов стремилась продолжать реформы Петра и строительство Санкт-Петербурга. Еще два года назад, в 1724, перед коронацией императрицы, Строганова была челом Екатерине I: «Пожалованы мы... в комнату государыни цесаревны. А я, раба ваша, не сведома, каким порядком себя между другими вести; также и сыновья мои чину себе никакого не имеют, а указом Вашего Величества всему гражданству определены различные чины и места по своим рангам, чтоб всяк между собою свое достоинство ведал. Просим, дабы я пожалована была местом, а дети мои чинами ради приходящего всенародного торжества».⁷ В ответ на челобитную императрица назначила ее статс-дамой. До М. Я. Строгановой должности статс-дамы при царском дворе не существовало, она появилась с указом первого императора России Петра I, который узаконил структуру европейских королевских дворов.

Тосненские земли перешли по наследству и служили, в основном, для увеселительных поездок и охоты барона Александра Строганова (1733–1811), сына Сергея Григорьевича, с 1800 года Президента императорской Академии художеств, строителя Казанского собора, и внука графа Павла (1772–1817), известного якобинца. Они по традиции покупали вдоль реки Тосны деревни и пустоши, присоединяя их к Тосненскому имению, иногда называя его Марьинским.

Память о зачинательнице Тосненского имения, чье имя носит усадьба Марьино, сохранила первая владелица усадьбы жена генерал-лейтенанта П. А. Строганова графиня София Владимировна, в какой-то мере повторившая судьбу прабабки своего мужа. По сохранившимся описям Марьинского дома нам удалось установить, что живописные портреты Марии Яковлевны и Григория Дмитриевича Строгановых работы братьев Ивана и Романа Никитиных всегда находились в семейной галерее усадьбы рядом с живописными портретами Петра I и Екатерины I.

Графиня С. В. Строганова (1775–1845), урожденная княжна Голицына, известна как меценат и просветительница, владелица аристократического салона и картинной галереи в доме Строгановых на Невском пр., построенном по

проекту Ф. Растрелли в 1754 году по заказу барона С. Г. Строганова, деда ее мужа. Она дочь отставного бригадира князя Владимира Борисовича Голицына (1731–1797), правнука воспитателя Петра I князя Б. А. Голицына (1654–1714), и княгини Натальи Петровны, урожденной гр. Чернышевой (1741–1837), статс-дамы, ставшей прообразом Пиковой дамы в одноименной повести А. С. Пушкина.

На Васильевском острове София Владимировна купила дом адмирала Моллера, чтобы разместить там Санкт-Петербургское отделение Школы земледелия и горнозаводских наук. Директором Школы был ее брат генерал-губернатор Москвы светлейший князь Д. В. Голицын, который отстроил Москву после пожара 1812 года большей частью на собственные средства. Ее образованность, интерес к литературе и искусству, переводы «Ада» Данте на русский язык позволили ей принимать у себя видных писателей и ученых. Державин посвящал ей оды. Крылов был учителем русского языка у ее троюродных братьев в Зубриловке и завсегдатаем ее салона, где в 1811 году читал басню «Огородник и философ», зная сельские увлечения графини.

Какой знали ее современники, читаем в «Записках» М. Н. Волконской: «Вечеру поехали мы к графине Строгановой. Она предложила нам погулять в саду. Мы нашли тут много людей. Походивши много, вошли в беседку, наполненную цветами, чай был готов. Некоторые расположились в беседке, а другие в саду на лавках. Графиня с непринужденным вниманием занималась всеми, переходя от одного круга к другому, распространяя свою веселость, свою любезность и живость, одушевляющие ее разговоры. Сия госпожа очень почтенна. Она в сем почтенном возрасте, в котором соединяют приятности молодости со всеми преимуществами зрелых лет, и имеет все качества, чтоб быть украшением общества».⁸

Права на собственность Тосненского имения передал ей в 1801 году ее муж, оставаясь при этом правителем. Граф Павел Александрович Строганов был ярким человеком эпохи, до конца своих дней так и оставшийся поклонником Ж.-Ж. Руссо. Он родился 7 июня 1772 года в Париже, умер 10 июня 1817 близ Копенгагена, погребен 5 июля 1817 на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры, рядом с сыном и отцом.

Новая черта русского общества — потребность в образовании появилась еще в середине XVIII века у представителей просвещенного дворянства, к которому относилась семья Строгановых. Граф Павел, как и его отец, получил европейское образование под руководством французского математика, ученого философа и якобинца Жольбера Ромма. Вместе они были участниками Великой Французской Революции и штурмовали Бастилию. Сторонились монархистов, среди которых была будущая жена Павла Строганова. Граф Е. Ф. Комаровский перечислил русский аристократический Париж конца 1780-х: «Княгиня Н. П. Голицына с мужем и со своим семейством [5 мая 1793 года граф П. А. Строганов женится на ее дочери княжне Софии — авт. В. Ц.], — я у нее несколько раз обедал, Р. А. Кошелев с женою, В. Н. Зиновьев, А. П. Ермолов, бывший фаворит, и граф Бобринский, сын Екатерины II и Г. Орлова».⁹ Однако в Париже он встречался с историком Н. М. Карамзиным, подробно интересовавшимся революцией. Во Франции шестнадцатилетний Павел Строганов пытался поменять свою судьбу,

жить на трудовые доходы, любить открыто простолюдинку Теремир де Мерикур, старше его лет на 15. Письменно отказавшись от своих титулов и несметного богатства, стал гражданином Очер. Он служил библиотекарем в Якобинском клубе и посещал заседания Национальной ассамблеи, которые для него были практическим курсом политической науки. Эти знания пригодились графу в так называемом «Негласном комитете», созданном при императоре Александре I в самом начале его правления, и республиканских мечтах «Дней Александровых прекрасного начала». В гражданской службе граф был тайный советник и дипломат, на военной — прекрасный полководец, любимец генерала П. И. Багратиона. Портрет графа П. А. Строганова в мундире генерал-лейтенанта помещен в Военной галерее 1812 года Зимнего дворца.

Граф Павел вернулся из победоносного европейского похода в 1814 году с печальным известием о гибели сына, 19-летнего поручика графа Александра, на котором пресеклась младшая линия Строгановых. В официальном рапорте Барклаю де Толли барон Сакен упомянул: «юноша храбрый и милый, граф Строганов тут также жизнь свою положил». Императрица Мария Фёдоровна, чтобы поддержать графиню, извещает ее в своем письме через два месяца после гибели сына: «Графиня Софья Владимировна! В доказательство особого нашего к Вам благоволения и уважения к заслугам вашего супруга Мы с согласия императора, любезнейшего нашего сына приняли Вас в числе дам Меньшого креста ордена Св. Екатерины. Которого знака здесь доставлялся с тем, чтобы Вы их на себя возложили. Пребываем впрочем Вам благосклонно. Мария. В Таврическом дворце. 1814, 26 апреля».¹⁰ Пушкин, хорошо знавший семью Строгановых и будучи с ними в родстве, в черновой рукописи VI главы романа «Евгений Онегин» так откликнулся на гибель юного графа А. П. Строганова:

О страх! О горькое мгновенье!
О Строганов, когда твой сын
Упал, сражен, и ты один,
Забыл ты славу и сраженье
И предал славе ты чужой
Успех, одобренный тобой.

Граф П. А. Строганов, кавалер орденов Св. Александра Невского, Св. Георгия 2 и 3 ст., Св. Владимира 2 ст., Св. Анны 1 ст. с алмазами, награжденный золотой шпагой с алмазами, участник войн 1806–1814 годов, командир лейб-гвардии 2 пехотной дивизии, член Главного правления училищ, с головой уходит в мирное строительство усадьбы, параллельно занимаясь созданием майората на строгановские владения.

В период непрекращающихся войн, стараясь приблизить победу, графиня Строганова спешила возвести торжественный дворец в честь побед русского оружия, создать семейный мемориал. Окончание Отечественной войны император Александр I объявил 25 декабря 1812 года. Уже был готов эскизный проект дворца, выполненный домашним архитектором, профессором Императорской Академии художеств, бывшим крепостным из Нового Усолья, А. Н. Ворониным, который в юности прошел обучение у московских архитекторов В. И. Баженова и М. Ф. Ка-

закова, закончивших Школу Каменного приказа Д. В. Ухтомского. В это время Воронихин служил обер-архитектором Павловского дворца и реставрировал шедевр Ч. Камерона после пожара 1803 года. Он успел сделать первый проект Марьинского дворца, в котором продолжил развитие классицистического стиля «дома с циркумференциями». Используя опыт строительства дач для своего барина графа А. С. Строганова на Чёрной речке и в Братцеве под Москвой, для княгини Н. П. Голицыной в Городне, а для княгини А. А. Голицыной, ур. Строгановой в Кузьминках, архитектор представил еще более совершенный проект палладианской виллы. Хранящийся в Научно-исследовательском музее Академии художеств чертеж не подписан, но именно он, как считают исследователи, лег в основу архитектурных разработок его учеников И. Ф. Колодина и П. С. Садовникова.

Проект на двух листах представляет собой центрическую композицию в форме почти замкнутого круга. На одном листе расположены два эскиза: «Марьино или загородный дом ея сиятельства С. В. Строгановой» — изображен южный фасад со стороны пруда, который огражден невысокими столбиками, ограда разрывается у пирса с лестницей, видимо, парадный вход в курдонер предполагался с воды, как и на даче Строганова на Чёрной речке; в центре листа «Сторона дома от деревни Тарасово» — изображены двухэтажный центральный корпус, который венчает бельведер, протяженные одноэтажные галереи, флигель с двусветным помещением по северному фасаду в виде двух уступного ризалита с фигурами львов на крыльцах и павильон в начале галереи; в нижней части листа — «План нижнего этажа».

Первый лист идет под названием «Марьино». Но чаще всего усадьбы назывались в честь первых владелиц, и, возможно, усадьба на Тосне, задуманная графиней Строгановой как семейный мемориальный памятник должна была именоваться — Софьино. Впервые, «Марьино — это наименование, которое я отныне даю тому, что мы, называли Тосной. Это имя ранит мое самолюбие, но я не начну с имени», графиня напишет мужу в феврале 1813 года. Лист можно датировать 1811–1812 годами. На втором листе идентичные по расположению изображения: На верхней части дуги расположены три флигеля: центральный в плане в виде квадрата с выступающими небольшими ризалитами, в южной части напоминающий вестибюль в Павловском дворце с парадной лестницей в центре. Именно он на акварели Есакова 1814 года изображен уже построенным. К сожалению, шедевр до конца не был осуществлен. После внезапной смерти Воронихина 23 февраля 1814, по просьбе графа П. А. Строганова Колодин срочно вернулся из Саратова, где реставрировал храм, и уже 19 мая 1814 представил подписанный им чертеж. Он очень деликатно отредактировал чертежи своего учителя, сохранив его основной замысел. Главное украшение дворца — одноэтажные колоннады под кровлей Колодин довел только до половины круга и завершил торжественными павильонами с высокими крыльцами, на которых четыре тосканских колонны держат массивный антаблемент с треугольным фронтоном, в который вписан обрамленный лепниной картуш. В этой части дома угадываются черты проекта первого казенного заказа Воронихина «Колоннады у фонтана Самсон в Петергофе». За боковыми флигелями

видны кровли ризалитов по северному фасаду, где в последствие в западном — разместится двухсветный танцевальный зал, а в восточном — библиотека.

Знакомясь со счетами подрядчиков, которые трудились на строительстве, можно составить образ дворца, построенного в 1816 году. Но уже в чертеже от 3 марта 1817 года Колодин представил заказчикам новый план перестройки. Он предложил полностью заложить колоннады, увеличить их по ширине дуги в два раза и надстроить над ними второй жилой этаж, доведя их высоту до высоты центрального корпуса. Кровлю второго этажа он подвел под кровлю северных ризалитов. Боковые павильоны также надстроены вторым объемом, который завершается полусферой, увенчанной скульптурой. Фасады павильонов рустованы, появляются балконы над крыльцами, на постаментах, ограждающих лестничные марши, фигуры львов. У флигелей по южному фасаду тоже появляются балконы и фигуры лежащих львиц на крыльцах. От крайних углов павильонов изображен глухой забор, на месте которого в 1830-х Садовников пристроил кухонный и конторский (паркачевский) корпуса, органично вписавшиеся в общий вид дворца.

В 1819 году И. Ф. Колодин завершил поэтапное строительство дворца, и в 1820–1822 годы группа итальянских художников под руководством Ф. Торричелли выполнила живописные росписи в парадных помещениях по проектам известного декоратора Д. Б. Скотти, три подписных листа которого хранятся в библиотеке СПГУЖТ. С 1823 года главным архитектором усадьбы был утвержден П. С. Садовников.

Графиня Строганова развивала усадьбу Марьино по образцу Авчуриной, владельцем которой с 1792 года был известный ученый агроном Д. М. Полторацкий (1761–1818).¹¹ Просвещенные владельцы следовали «Наказу» Павла I: «Крестьянство содержит собою все прочие части общества и трудами своими особого уважения достойно...». На конец десятих годов XIX века усадьба Марьино была самой прогрессивной провинциальной усадьбой на северо-западе России. В сложной по структуре усадьбе графиня наладила совершенно новые взаимоотношения помещицы и крепостных крестьян, которые уже с 1820-х годов при разных условиях получали вольную, арендовали землю и могли самостоятельно развиваться. Для эффективного управления имением Строганова создала из вольных крестьян Марьинское правление, состоящее из управляющего, бурмистра, старосты, сотника, десятника, третейского судьи, смотрителей, конторщиков, письмоводителя и прочих. Правление занималось развитием хозяйственной деятельности, правопорядком и исполнением законов, торговлей, распоряжалось марьинскими финансами, контролировало крестьянскую ссудную кассу, поддерживала отношения с Императорским Вольным экономическим обществом. В усадьбе существовало Марьинское мирское общество, которое на своих сходках решало жизненно важные вопросы крестьянских семей. Члены Общества создали «Страховое общество защиты от огня и падежа скота», а также предлагали кандидатов в Марьинское правления. По сути, это были истоки гражданского общества, которые создали предпосылки для буржуазных реформ 1860–1870-х годов.

Первым садовником в английском парке был подданный Великобритании Осберр Пигг. Разбивкой дорожек, вырубкой просек и формированием баскетов

он стал заниматься после постройки центрального корпуса «вновь строящегося дома».¹² Впоследствии он арендует у графини старую деревянную усадьбу в Слудицах и часть Княщинского леса для развития прогрессивного фермерского хозяйства. Он занимался чисткой леса, вырубкой деревьев, новыми посадками в Марьинском парке, развел фруктовый сад на левом берегу Тосны. Англичанин был всесторонне образованным человеком, и в зоне рискованного земледелия активно применял новые технологии. По его эскизному плану в 1829 году Садовников построил амбар, конюшни и мельницу с конской тягой. Управляющий Штоф докладывал графине «Англичанин Пигг, приступая к постройке молотильной машины, затрудняется плотничьими постройками, произведенными в прошлом году архитектором Садовниковым для отращения ущербов и расходов, имеющих произойти от ломки и перестройки, назначенных Пиггом». Он же предложил графине «весь чугун от бывшей здесь молотильной машины и деревянную модель, присланную в прошлом году вашим сиятельством, отправить в СПб на Васильевский остров к фабриканту Чугунного завода Илису, с тем, чтобы помянутый фабрикант осмотрел чугун, отобрал годные из оного части и приделал бы к оным новые колеса и штуки на модель. Контора сия покорнейше просит не угодно ли будет с оным чугуном отправить и чугунный лом, имеющийся в довольном количестве в Марьине. За этот лом фабрикант Илис даст 1 р.10 к. за пуд».¹³ Надо сказать, что графиня Строганова входила в десятку крупных металлургических заводчиков России. Но, видимо, иногда было дешевле пользоваться услугами своих столичных коллег. «Его сиятельству князю В. С. Голицыну — марьинской конторы рапорт. Контора сия имеет честь препроводить на 3-х подводах деревянную модель молотильной машины, чугунные колеса от прежней машины и разный лом всего 76 пудов для отправки фабриканту Илису, живущему на В. О. в 9-й линии за Чёрною речкою в угольном доме. Управляющий Штоф, Конторщик А. Волков. Марьино. Генваря 30 дня 1830».¹⁴

Обширное тосненское лесное хозяйство, служившее, в основном, для охоты и неограниченной вырубке леса на строительные нужды и дрова, пришло в упадок. Частые пожары уничтожали лучшие участки строевого леса, а наступающее болото делало лес непроходимым. Для изучения и сохранения Марьинского леса в 1816 году графиня пригласила саксонского ученого лесовода Александра Зандрока, который подготовил отчет об удручающем состоянии леса и предложил меры по его сохранению и возобновлению.¹⁵

Графиня лично интересовалась иностранными и отечественными достижениями в области сельского хозяйства. Прочитав в журнале «Сельское хозяйство и овцеводство» за 1842 г. статью г-на Зименса о приготовлении клеверного сена, графиня поинтересовалась у управляющего Марьинской вотчиной: «Я хочу знать, отчего в Марьине клеверное сено приготавливается не так, как пишет Зименс. Предписываю тебе прочитать и на все дать мне объяснение».¹⁶

До покупки графиней Строгановой деревни Андрианово строительством дорог в этой местности никто не занимался, так как летом по полноводной Тосне сплавливали лес, на суденышках доставляли продукты и инструменты, а зимой сообщение с деревнями было на санях по замерзшей реке и болотам, которые вдвое со-

крашали путь до Новгорода или Петербурга. В военное время графине удалось привлечь инженеров-фортификаторов, в том числе полковника С. П. Лукина, в качестве рабочей силы — пленных шведов, датчан, французов, и серьезно заняться созданием дорог в сторону Московского тракта, осушением болот вокруг Жаровского озера, расчисткой леса и, самое главное, созданием гидротехнической системы, которая позволила провести водопровод в усадьбу.¹⁷

Пятикилометровый Жаровский канал строился по лучшим образцам военной науки московским подрядчиком Н. Чаусовым под надзором Зандрока. Вынутая земля послужила основой для Жаровского и Церковного проспектов, вдоль которых высадили деревья, а берега канала обложили дерном. Многочисленные деревянные мосты через канал, речки и ручьи позволили соединить удаленные части леса и строящиеся деревни. После завершения единой дренажной системы, по всей вотчине были расчищены погорелые места, разработаны пашни и сенокосы, высажен молодой сосновый лес, построены фермы и птичьи дворы. На реке Пялье появилась водяная мельница, на Тосне — паровая, ее обслуживал механик, выписанный из Англии. Он качал воду в кухню и уборные комнаты, а также в бани и купальни. В Большой пруд запустили карпов, а в Тосне ловили лосося, стерлядку, сома и раков. На завтрак крестьяне употребляли свежепресоленную лососевую икру с блинами, а помещики лакомились карпами, запеченными в сметане.

В 1814 году на территории усадьбы, недалеко от Свято-Троицкой церкви, графиня Строганова открыла больницу (арх. Х. Ф. Мейер) на 20 коек. В ней лечились бесплатно не только крестьяне, но и помещики, которые пользовались услугами ученых врачей Штаубе, Сентимира и Герата, приехавших из Швейцарии по просьбе графини. Больница просуществовала до середины XX века. В 1970-х на ее фундаментах построили жилой дом. Рядом с больницей находилась образцовая молочная ферма. Между больницей и фермой Садовников построил на берегу Тосны в готическом вкусе баню. В 1828 году графиня приказала Садовникову на месте ветхой деревянной церкви поставить каменную тоже в модном тогда готическом стиле. Осветили церковь в 1831 году. К югу от церкви по проекту Садовникова возвели на каменном фундаменте оранжерею. В XX веке Советы устроили в ней клуб. В семидесятых годах на ее месте построили школу.

Летом в усадьбе работала Практическая школа земледелия, горнорудных и лесных наук, просуществовавшая с 1823 по 1844 год. Она была создана при поддержке Императорского Вольного экономического общества, членом которого С. В. Строганова была с 1824 года, и личного участия его председателя графа Н. С. Мордвинова.¹⁸ Из Школы вышел первый русский ученый-лесничий А. Е. Теплоухов (1811–1885), который продолжил свое образование на средства графини в Саксонской королевской академии лесных наук в Таранте. Проправнуки лесничего Валентин и Сергей Немковы приезжали в Марьино показать Дневники А. Е. Теплоухова 1823–1895 годов, которые их бабушка, М. Ф. Теплоухова-Вологодина, сохранила. С разрешения владельца Дневника цитирую из V тома: «В сегодняшнем 52 номере «Северной пчелы» сказано: 5-го числа марта скончалась здесь в Санкт-Петербурге вдова Генерал-Лейтенанта,

Кавалерственная Дама, графиня С. В. Строганова, урожд. княжна Голицына. Память о ней останется незабвенной! Она любила все изящное, покровительствовала Литераторам и Художникам, и была истинной матерью бедных. Сестра и жена двух заслуженных мужей в России, она поддерживала с достоинством высокое имя и сопряженную с ним славу!».

После смерти графини С. В. Строгановой Марьино развивалось как охотничье хозяйство, которым управлял внук графини князь П. В. Голицын (1822–1871), президент Придворной конюшенной конторы, член Императорского скакового общества. В Марьино князь часто устраивал охоту для членов императорской фамилии. С 1862 Голицын член от правительства в Новгородском комитете по улучшению быта помещичьих крестьян, попечитель Новгородской гимназии в 1858/59 годы, судья петербургского суда в 1860/61. Первым браком с 1850 года он был женат на своей пятиюродной сестре Наталье Александровне Строгановой (1828–1853), от которой имел дочь Марию. Вторая жена Екатерина Никитична Трубецкая и его брат Эммануил после смерти Павла Васильевича на правах опекунов управляли майоратом, так как наследнику Павлу Голицыну (1856–1914) было 15 лет. Он стал следующим владельцем майората, начав свою карьеру с боевых действий в Русско-турецкой войне 1878/1879 годов. С 1912 года он егермейстер Двора, с 1906 член Государственного Совета от новгородского дворянства. С 1890 князь являлся предводителем дворянства Новгородской уезда, а с 1900 всей губернии. С 1892 по 1898 являлся членом губернского училищного совета, с 1893 года почетным попечителем Новгородского реального училища. Серьезно занимался охотой, содержал в усадьбе охотничье хозяйство в собственном лесничестве. Он был почетный член Охотничьего кружка Гвардейского экипажа и член Новгородского охотничьего общества, которые арендовали марьинские леса для охоты. Вся его деятельность, в основном, носила общественный характер и требовала много средств. В переписке с Новгородским губернатором он искренне отказывался от высокого доверия кого-то содержать, так как у самого дети болеют и много забот по приходившим в упадок собственным имениям. Марьинское садоводство, как стала называться усадьба, приносила Голицыну небольшие деньги. Основная статья доходов была продажа растений. Например, в 1896 году он закупил в Англии большую партию живых растений, в том числе и для семьи Романовых.

Надо сказать, что князь один из первых имел страховку на свое имущество и недвижимость в Страховом обществе «Россия», которое находилось на Б. Морской.¹⁹ Но и она не спасла князя в период национализации.

Бывшие дворянские усадьбы уже более чем полтора века, после либеральных реформ Александра II, стали приходиться в упадок. Они становились заброшенными и неухоженными, жизнь в них замирала, их грабили, продавали, делили на дачи, приспособляли под провинциальные учреждения. Владельцы же усадьбы Марьино до последних сил старались не бросать на произвол судьбы огромное хозяйство майората. Семья князя П. П. Голицына в трудное время начала XX века регулярно приезжала сюда. Заготавливали дрова, грибы, ягоды, травы, ремонтировали дом и мосты. Зимой приезжали на охоту. Ежегодно 10 февраля в Троицкой церкви служили молебен на могиле княгини А. П. Голицыной. Последние письма из Марьино датируются 1916 годом. Некоторые се-

мейные реликвии пыталась спасти последняя владелица княгиня А. Н. Голицына. При переходе финляндской границы в 1918 году Белоостровский ЧК конфисковал у нее семь вырезанных из рам полотен, список которых хранится в архиве Эрмитажа, дневники, письма, семейные альбомы и награды.

Девяносто лет усадьба была общественной собственностью и ее приспособляли под нужды государства: музей, санаторий Академии наук, детский дом и пансионат завода «Сокол». За XX век здесь никто не оставил культурный след. Наоборот, усадьбу эксплуатировали и постепенно уничтожали, вытравляя из нее истинный дух многих эпох. Некому было за нее молиться и бороться, да и жертвоприношения на ее алтарь давно не совершались.

Владелица галереи «Петербургский художник» Г. Г. Степанова в 2008 году купила в Тосненском районе Ленинградской области бывшую усадьбу Марьино с каменным двухэтажным домом, сохранившимся в архитектурных объемах XIX века, площадью более 3000 кв. м., и парк 28 га, к ним прикупила еще сотню вокруг. Степанова заявила о себе как человеку с активной позицией. Она сразу определила приоритеты возрождения усадьбы: охранную зону сделать максимально удаленной от центра усадьбы, тем самым сохранить пейзажи XIX века, расчистить парк в его исторических границах, отвести шоссе к деревне Мельница, чтобы вернуть главную аллею парка, провести научную реставрацию дворца, воссоздать исторические интерьеры, начать собирать новые художественные коллекции, открыть музей.

Теперь памятник первой четверти XIX века сохраняется как семейная и отчасти музейная ценность. В усадьбе в 2011 году широко отметили ее 200-летний юбилей. К этому событию приурочили открытие в парке галереи под открытым небом «Е. И. Есаков. Виды усадьбы 1811–1819 годов» и Колонны — 200 лет усадьбе Марьино (скульптор И. Литвинов), а также презентацию коллекции саней и карет XIX века, часть из которых отреставрирована и используется по своему прямому назначению.

Как выглядела усадьба Марьино в 2008 году можно сравнить с впечатлением, которое произвело на С. К. Маковского, создателя журнала «Аполлон», посещение усадьбы Кузьминки Строгановых-Голицыных в начале XX века: «Это один из самых впечатляющих памятников московского барства. Но, Боже, какое запустение! От былого великолепия остался только остов, молчаливый и надменный... Со всех сторон уже ворвалась в зачарованное царство бесцеремонная и пошлая «современность», и, правда, с чувством какой-то неизгладимой потери смотришь на белую колоннаду дома, отраженную в полувысохшем пруду, на вековые липы, поломанные ветром, на заросшие травой цветники... Эти грустные впечатления не прекращаются во все время осмотра Кузьминок. Какая роскошь была здесь прежде, сколько поколений прожило здесь беспечно, празднично, заботясь о нарядности родового «Версаля», об украшении парка, о приеме коронованных гостей, о фейерверках и маскарадах в дни семейных торжеств! кругом — дачи, тридцать две доходных дачи, населенных «чеховскими интеллигентами», и на террасе огромного белого дома с голицынским гербом в треугольнике фронтона как-то смешно видеть современного нам «обывателя».

Познакомившись с Галиной Георгиевной на встрече Нового 2009 года в только что купленной усадьбе Марьино, я предложила ей свои услуги в качестве главного хранителя. За это время проведена большая работа по созданию Марьинского архива копированных документов. Выявлены эскизные планы, архитектурные чертежи, изобразительный материал (в частности акварели XIX в., 200 копий ГРМ передал в архив усадьбы безвозмездно, этому ценному вкладу мы обязаны зам. директора по научной работе ГРМ Е. Н. Петровой, зав. отд. Графики Н. М. Козыревой и хранителю Марьинских альбомов О. А. Капарулиной, семь изображений уже экспонируются в виде металлических дибонов в парке), также найдены изображения интерьеров, отдельных вещей и предметов, более 3000 документов Марьинского архива скопировано в РГИА, РГАДА, ИРЛИ РАН, РНБ и других хранилищах. Бесценные материалы позволили поэтапно составить картину угасшей ныне усадьбы, и определить круг лиц с ней связанных. На этих материалах воссоздаются идеи и концепции приспособления усадьбы для частной жизни, проведения реконструкции усадебных построек, реставрации интерьеров центрального флигеля, а также создания музейной экспозиции.

С первых дней Г. Г. Степанова серьезно занялась реконструкцией английского парка по имеющейся иконографии. Первый садовник Д. А. Баранов с группой андриановских рабочих проделал колоссальную работу по расчистке 15 га центральной части парка, посадке более тысячи новых деревьев и кустарников, привезенных большей частью из питомника Лисинского учебного лесничества и ООО «Татьяна». Очисткой прудов, реставрацией единственного сохранившегося Каменного моста, построенного в 1816 году по проекту Колодина, и воссозданием утраченных деревянных мостов занялся директор ООО «Невское» Б. Ю. Акименко. Красный мост через реку Тосну и Зеленый через Верхний пруд, а также металлические ворота на Липовой аллее были сделаны по эскизу петербургского архитектора Б. Е. Бейдера инженером-предпринимателем О. В. Ивановым в собственном цехе металлических конструкций в деревне Андрианово. На сегодняшний день через водные магистрали в парке перекинута пять мостов, правда, деревянные воссозданы в металле.

Весной 2012 года Галина Степанова знакомилась с жизнью старых французских замков. Следуя просветительским традициям графини Строгановой, в это путешествие она пригласила старшего садовника усадьбы Андрея Лутошкина, чтобы он наглядно познакомился с европейским опытом ведения садового хозяйства.

Благодаря восстановительным работам, сделанным по проектам «Спецпроектреставрации» в 1960-х и 1980-х годах, в центральном флигеле сохранены помещения в своих первоначальных архитектурно-планировочных объемах, но без декоративного решения. В 2009 году Степанова сделала в нем косметический ремонт и устроила небольшие экспозиции из предметов конца XIX начала XX веков и современных копий мебельных гарнитуров разных исторических стилей. На первом этаже по южному фасаду расположилась Большая гостиная (Жёлтая)²⁰; по северному фасаду три комнаты Пиковой дамы, княгини Н. П. Голицыной: уборная, опочивальня и кабинет. На втором этаже: шесть жилых помещений графини Строгановой. В бывших покоях графини Строгановой находятся несколько вещей,

представляющих антикварную ценность. Прежде всего, в бывшей уборной представлен шкафчик для белья конца XIX века. Работа немецких мастеров фирмы "MIG end FISHER". В бывшей опочивальне, где хранились семейные реликвии, помещены копии портретов М. Я. и Г. Д. Строгановых, Ермака, С. В. и П. А. Строгановых, выполненные в 2010 году с оригиналов художницей О. Вьюношевой. В помещении бывшего Готического кабинета представлены копии исторических фотографий с изображением интерьера этого помещения и две готические полочки из ореха, сделанные в 2011 по фотографии реставратором Н. Килуновским. Подарки-книги от музеев и частных лиц, антикварные издания легли в основу новой усадебной библиотеки, которая пока находится в бывшей уборной Н. П. Голицыной.

В галереях первого этажа в XIX веке находились парадные помещения. В восточной — библиотека, собравшая более 10 000 томов на семи языках, ноты, партитуры, гравюры, эстампы, графику, коллекции монет и медалей. В западной — портретная галерея, диванная, бильярдная, двусветная парадная столовая и передняя, по северному фасаду находился утраченный в результате пожара в 1899 году Танцевальный зал в два света. В нем хранилась коллекция музыкальных инструментов. В 1960-х в галереях была сделана перепланировка, исчезли анфилады. В западной галерее, после косметического ремонта в 2009 году, находится гостиница с полным пансионом. Для гостей организуются экскурсии и Марьинские салоны. Восточная — на реконструкции. В 2009 архитектор А. Е. Аверьянова, представляющая ООО «Научно-Производственный Реставрационный Центр» под руководством В. М. Калинина, предложила несколько эскизных планов реставрации крылец, фундаментов, восточного флигеля, павильона, галерей и реконструкции восточного ризалита по северному фасаду. Эти материалы хранятся в усадебном архиве. Крыльца реставрирует ООО «Стиль». В период реставрации обнаружены арочные несущие конструкции, которые упоминаются в «Предварительной смете погоревшей части загородного марьинского дома 1900 год».²¹ Реконструкция северного фасада, полностью утраченного в XX веке во время войны, началась в 2010 году со строительства восточного ризалита.²²

Несомненно, усадьба должна оставаться культурно-историческим центром, каковым она была на протяжении своего первого столетия. В Марьинском дворце уже были попытки создания Музея — это был один из четырех Музеев дворянского быта, закрытый «за ненадобностью как вредный». Он просуществовал с 1918 по 1929, но не имел развития, кроме, как утраты высоко художественных вещей и предметов, часть их которых были проданы на Берлинском аукционе 1930 года. После передачи оставшихся коллекций в Общemuзейный фонд, Эрмитаж, Русский музей они так и остаются не включенными в культурный оборот. Много вещей утрачено.

Сейчас жизнь в усадьбе возрождается по старому образцу в качестве экзотики для туристов. Скоро в восточном флигеле будет готово помещение библиотеки, в шкафах которой, помимо книг, мы планируем разместить копированный Марьинский архив, разрозненный и хранящийся более чем в 55-ти хранилищах.

Опыт просветительской деятельности Строгановой не устарел и в новейшей истории. Россия должна богатеть и прирастать Провинцией, которая ждет

своих Строгановых. С приходом в усадьбу нового владельца Г. Г. Степановой, если я не идеализирую ситуацию, многое должно измениться. Потребность России в новых культурных центрах никогда не иссякала. Таковым может стать частная усадьба Марьино.

Примечания

¹ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 532. л.

² Цалобанова В. А. Усадьба Марьино: два начала. 1811–2011. СПб., 2011, стр. 6.

³ РГИА. Ф. 927. Оп. 1. Д. 523. Л. 44.

⁴ РГИА. Ф. 927. Оп. 1. Д. 523. Л. 24.

⁵ Бруин де К. Путешествие в Московию. В кн.: Россия XV111 века глазами иностранцев. Л., 1989, стр. 144.

⁶ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 532. Л. 48.

⁷ Икосов П. С. История о родословии, богатстве и отечественных заслугах знаменитой фамилии гг. Строгановых, сочинена в 1761 году. Пермь, 1881.

⁸ Наше наследие, 2008, № 87.

⁹ Комаровский Е. Ф. Записки... СПб., 1914, с. 10.

¹⁰ РГАДА. Ф. 1278. Оп. 1. Д. 330. Л. 3.

¹¹ Цалобанова В. А. Указ. соч. С. 36

¹² Цалобанова В. А. Указ. соч. С. 20.

¹³ Ф. 927. Оп. 1. Д. 524. Л. 7.

¹⁴ РГИА. Ф. 927. Оп. 1. Д. 524. Л. 10.

¹⁵ РГИА. Ф. 927. Оп. 1. Д. 1070. Л. 1–89.

¹⁶ РГИА. Ф. 927. Оп. 1. Д. 535. Л. 41.

¹⁷ «За проведение труб в стенах пог. саж. — 14 по 2 руб. — 28 руб.». РГИА. Оп. 1. Д. 548. Л. 40.

¹⁸ Цалобанова В. А. Указ. соч. С. 36–41

¹⁹ РГИА. Ф. 927. Д. 591. Оп. 1. Л. 5.

²⁰ В Архангельске, в ГМО «Художественная культура Русского Севера» хранятся две картины петербургского художника А. А. Рубцова (1884–1949, Тунис): «Жёлтая гостиная в усадьбе Марьино», 1910, и «Красная гостиная в усадьбе Марьино», 1909. Копии этих изображений в электронном виде передала на безвозмездной основе в усадьбу Марьино зам. директора по научной работе ГМО Е. И. Ружникова в июне 2011.

²¹ РГИА. Ф. 927. Д. 1111. Л. 12.

²² Проект начала делать ООО «Мастерская Михайлова», архитектор А. Осеев. Подрядчик ООО «Стиль».



ЖИВОПИСНЫЕ ПЛАФОНЫ ЛЕТНЕГО ДВОРЦА ПЕТРА I

Летний дворец Петра I — памятник архитектуры 300-летнего возраста. Он был построен на уже обжитом месте — здесь в конце XVII века располагалась мыза Эриха Берндта фон Конау (Коноу). Когда русские войска отвоевали эти земли у шведов, Конау бежал, а его домик вероятно, был сменен другим, специально выстроенным для царя. Его описал очевидец: «...маленький дом в саду на самом берегу реки, выстроенный в голландском стиле и пестро раскрашенный с позолоченным оконным переплетом и свинцом (на стеклах)»¹. И лишь в 1710–1712 годах швейцарский архитектор Д. Трезини выстроил тот Летний дворец Петра I, который мы сейчас знаем. В настоящее время Летний дворец находится в ожидании реставрации. Именно сейчас полезно вспомнить, какие именно произведения искусства являются в нем наиболее ценными. В этом ряду — живописные плафоны Летнего дворца. К настоящему времени экспозицию дворца-памятника составляют 16 жилых помещений и два коридора — нижний и верхний.

Семь из этих помещений украшены живописными плафонами светского аллегорического содержания, причем в комнате, называемой ныне Секретарской (ранее носившей наименование Кабинет), расположено пять композиций — одна центральная, и четыре по углам комнаты. Техника исполнения всех этих произведений — масляная живопись по холсту. Холсты натянуты на подрамники и укреплены на потолке.

Это первые образцы светской аллегорической живописи в России, и потому они особенно интересны для исследователя. Программы, изложенной в письменном виде, к сожалению, неизвестно и, скорее всего, ее не существовало. Мы даже не знаем, какие названия были даны им в петровское время. Со времени их создания в 20-е годы XVIII века язык аллегорий вошел в русское культурное пространство, поэтому сейчас мы с достаточной степенью уверенности прочитываем аллегорическое «послание». Но почти каждое из этих произведений имеет свои особенности, заставляющие задуматься: почему так, а не иначе художник изобразил эти фигуры, правильно ли мы понимаем его замысел.

Необходимость описать, а, следовательно, как — то назвать живописные плафоны возникла, когда в 40-х годах XIX века стали собирать сведения о сохранившихся произведениях петровского времени. Возможно, были зафиксированы те названия полотен, которые бытовали в устном предании. Сейчас они известны исследователям по сохранившимся описям. Эти сведения можно обнаружить в «Историческом описании достопамятностей, находящихся во дворце императора Петра Великого в Летнем саду в Санкт-Петербурге»² и в «Описи Эрмитажным картинам, находящимся во Дворце Императора Петра I что в Летнем саду»³.

Современные названия плафонов появились в относительно новом, образованном в 1934 году музее — Летнем дворце Петра I, который получил статус самостоятельного музея после вхождения в Историко-Бытовой Отдел Русского музея в 1925–1934 годах. В 1938–1940 годах в Летнем дворце Петра I была произведена инвентаризация музейных предметов. Были учтены и плафоны

аллегорического содержания, о которых идет речь. В этот момент часть из полотен была названа иначе, чем сейчас. Музейная жизнь, предполагающая ведение учетной документации, проведение экскурсий, создание путеводителей, способствовала появлению нынешних названий этих произведений.

Лепные рамы живописных плафонов, так же как вообще вся лепнина потолков, были утрачены в XIX веке. Входе реставрации Летнего дворца под руководством А. Э. Гессена в 1961–1964 гг. для всех плафонов были воссозданы лепные профилированные рамы, а в Секретарской (Кабинете) и в Спальне Петра I — воссоздана лепка потолка по аналогии потолков Секретарской и Морского кабинета в павильоне Монплеизир в Петергофе.

I этаж

1. Вторая Приемная

«На потолке большой плафон, изображающий Целомудрие, любовь государя к народу, власть и верность. Предполагается, что сделан в царствие Петра Великого»⁴

Современное название «Триумф России».

Х.м., 3,97x2,37.(В вершках 54 1/2–80 1/2)⁵

2. Секретарская (также назывался Кабинетом)

1. «Пять плафонов, из коих четыре по углам, а пятый по середине комнаты изображают: любовь к отечеству, правосудие и благоразумие. Сделаны в царствие Петра I».

Современное название «Триумф Минервы» (до 1950 назывался также «Триумф Марса»).

Х., м. 2,12x2,48 (В вершках 52x42)

По углам Секретарской:

Купидон со щитом 0,98x1,23 (овал)

Купидон со шлемом. 0,99x1,24 (овал)

Купидон с панцирем (с латами, с лентами) 0,93x1,23 (овал)

Купидон с луком (с ликторскими связками) 0,98x1,26 (овал)

(В вершках 28,5x22)

3. Спальня Петра I

«Плафон на потолке изображает великодушие, щедрость, сны и сновидения. Сделан в царствие Петра I».

Современное название «Торжество Морфея».

Х., м. Диаметр 2, 46. (круглый) (В вершках 55x51)

4. Столовая

«Плафон изображает благочестие, святость и премудрость. Сделан в царствие Петра I»

Современное название «Триумф Петра I».

Х., м. 4,2x2,5 (В вершках 57 1/2 x89 1/2)

II этаж

5. Тронная. Екатерины

«В верхнем этаже на потолке плафон, изображающий Добродетель, истину и время. Сделан в царствие императора Петра I»

Современное название «Триумф Екатерины».

Х., м. 3,04x4,1 (В вершках 68 x 92)

6. Детская

«Плафон, изображающий Угождение, мир и спокойствие. Сделан в царствие Петра I»

Современное название «Мир и спокойствие».

Х., м. 2,6x3.0

(В вершках 60 x 68)

7. Зеленый кабинет

«Плафон, изображающий Историю, науки, здравие и правду, а на стенах, окрашенных масляною зеленою краскою спозолотую орнаменты и 4 медальона, представляющие: Европу, Азию, Африку и Америку. По древности предполагается, что сделаны во время императора Петра I». — Современное название «Прославление деяний Петра I». (Также можно встретить название «Прославление деяний Екатерины», что лишний раз показывает недостаточную изученность этих произведений живописи, которые почти 300 лет находятся в Летнем дворце Петра I) (Х.м. 2,3x 3,5)

(В вершках 51 ½ x 80).

Составитель описи включил в одно описание и плафон, написанный на холсте, на потолке, и живописные медальоны на стенах, но не упомянул двадцатьдепорта над дверьми из Зеленого кабинета в Верхнюю поварню и в помещение, называющееся сейчас Танцевальной. Скорее всего, что все эти произведения надо рассматривать в ансамбле. Но в данной статье наше внимание сосредоточится только на живописных плафонах, написанных на холсте.

Составители описей в XIX веке не знали имен художников (или одного художника), создавшего эти произведения, поэтому все они числятся работами неизвестного мастера. Точно так же и время создания этих произведений указывается с осторожностью: «по древности предполагается...».

После смерти Петра I Летний дворец использовался как помещение, где жила прислуга; в конце XVIII-первой трети XIX века — как дача для видных сановников. Это отразилось на состоянии сохранности жилых помещений. В XVIII–XIX веке все плафоны пережили реставрацию. Елизавета Петровна, придя к власти, взялась приводить в порядок Летний дворец в память о своем великом отце. В 1751 году художник Фанцельт реставрирует плафоны «в семи штуках» из старого Летнего дворца⁶.

В 1820 г. архитектор Л. И. Шарлемань подал рапорт о том, что управляющему Гофинтендантской конторой гофмаршалу и кавалеру барону Петру Романовичу Альбедиллю «угодно, что бы во дворце императора Петра I-го, что

в Летнем саду, картины на плафонах были подправлены и покрыты лаком... почему приторговать для подправления картин живописца Меттенлейтера за 700 рублей»⁷.

В 1840 г. художник живописи 14 класса Александр Григорьев произвел следующие реставрационные работы: «исправление во дворце императора Петра I, что в Летнем саду на потолках посредине семи больших и по углам четырех малых картин, а именно: наклейку на новый холст, натяжку новыми натяжными рамами, вычищение, покрытие лаком и значительную поправку масляными красками, с употреблением для всех вообще собственных материалов»⁸.

В советское время, после войны, в 1949–1953 годах художником — реставратором С. И. Коганом была произведена новая реставрация плафонов. Он укрепил их основу, дублировав плафоны новым холстом, восстановил прозрачность помутневшего лака и удалил «поновления». В том месте композиции, где сейчас можно видеть повергаемых Минервой врагов, были изображены Карл XII и Петр I, скрытые по пояс облаками. Петр I отстранял рукой направленное на Карла копьё Минервы⁹. Вероятно, это и есть результат «значительной поправки масляными красками» в 1840 году. Но следует заметить, что тем самым живописец Григорьев выразил мысль, которую панегиристы петровского времени активно подчеркивали: российский император умеет не только побеждать, но и миловать. В результате расчистки до первоначального живописного слоя плафон, названный ранее «Торжество Марса», был переименован в «Торжество Минервы».

В 1963–1964 годах живопись вновь была реставрирована, но без дублирования. В 1990-е годы были отреставрированы живописные плафоны в Столовой Летнего дворца Петра «Триумф Петра I» и «Торжество Морфея» в Спальне.

До начала 50-х годов XX века автор (или авторы) этих живописных работ был неизвестен. Научный сотрудник Летнего сада Е. Элькин в 1951 году писала: «До сих пор в литературе встречается очень мало упоминаний о плафонах Летнего дворца, а тем более об их авторстве. Только Н. Е. Лансере в своей книжке «Летний Дворец Петра I» (Л., 1929) говорит о них несколько подробней. Он неправильно прочел подпись художника на плафоне во Второй приемной, как «Posselt», хотя XSell там читается совершенно ясно»¹⁰. Действительно, реставратор С. И. Коган при реставрации 1949–1950 года раскрыл подписи художника под двумя из плафонов. Поэтому вместо Posselt появилась на свет подпись XSell feci 1719 в одном случае (Вторая Приемная на первом этаже) и XSell fecit — в другом (Тронная Екатерины). Н. Н. Коваленская считала, что в Летнем дворце сохранились работы итальянского живописца Бартоломео Тарсия¹¹. Прошло больше шестидесяти лет со времени написания научной справки Е. Элькин. Плафоны опубликованы и описаны в труде Б. В. Борзина «Росписи петровского времени». (К сожалению, одна из иллюстраций — плафон в Столовой — напечатана зеркально перевернутой)¹². Ситуация с изучением работ Гзеля (написание его фамилии Гзель и Гзелль на равных основаниях бытует в литературе) изменилась к лучшему. Появилось несколько публикаций, посвященных аллегорическому содержанию плафонов Летнего дворца¹³. В статьях А. Г. Каминской освещается творчество Георга Гзеля и его жены художницы Марии Доротеи в Санкт-

Петербурге.¹⁴ Но все же нельзя сказать, что сегодня эти произведения светского аллегорического искусства 20-х годов XVIII века стали известны широкому кругу исследователей, художников, историков города и тем более широкому кругу людей, интересующихся историей Петербурга и историей искусства.

Биография Георга Гзеля и его другие работы в Санкт-Петербурге — это специальная тема для исследования. (См. Статью Каминской А. Г. в данном сборнике).

В Санкт-Петербург Гзель прибыл в октябре 1717 года, когда возвратился из-за границы Петр I, либо в 1718¹⁵ году, о чем написал сам художник. В архивных делах, связанных с работами в Гроте Летнего сада, имя Гзеля начинает встречаться начиная с 1719 года. 15 августа 1719 года с ним заключили договор « в гроте малевать водяные ящики, поля и ниши, и кашеты морскими фигурами, как чертеж кажет, и куполки натуральны как горы огрунтовать государевыми красками и государевыми людьми как он Езель им покажет...»¹⁶. Нанял «маляра Георгия Езеля» архитектор Г.-И. Маттарнови, который занимался возведением Грота после смерти автора проекта грота — Андреаса Шлютера и входил во все подробности художественного и аллегорического оформления Грота. Спустя два года — в июне-июле 1721 года — Гзель еще ведет переписку с Канцелярией городских дел об отпуске красок для живописных работ в Гроте Летнего сада¹⁷. В 1719 году Гзель пишет первое аллегорическое произведение для Летнего дворца Петра I: «Картина... изображает триумф России с рядом аллегорических фигур, олицетворяющих и «целомудрие», и «любовь» государя к народу» и «милосердие», и атрибуты науки и искусств. Тут же амур в шлеме и с мечом в виде юного бога войны Марса держит доску с изображением двуглавого орла; второй с рогом изобилия; третий несетя с удилами в руке (все это качества Петра, Россию вздернувшего на дыбы); четвертый амур подносит ключи женщине, олицетворяющей милосердие»¹⁸. (Н. Е. Лансере) Картина подписана: XSell feci 1719. (Подпись эта расположена справа внизу на страницах развернутой книги). По-видимому, сразу за ним последовало и второе подписное полотно. Можно предположить, что картины для Летнего дворца были написаны зимой, в то время как работа в Гроте приходилась на летний период. В 1720 году Гзелю были выплачены деньги за « две картины больших на потолки»: «Ведение в городскую канцелярию, коликое число ис кабинетных денег ее величества царицы Екатерины Алексеевны издержано: живописцу иноземцу Кзеллю, который писал в Летнем государевом доме в две полаты две картины больших на потолки. За работу 160 рублей»¹⁹. Собственно, ко всем живописным плафонам в Летнем дворце можно отнести понятие «большие», о чем говорят их размеры, приведенные выше. В музее традиционно считается, что деньги выплачены за две подписные работы Гзелля — «Триумф России» во 2-й Приемной и «Триумф Екатерины» в Тронной Екатерины.

На полотне «Триумф Екатерины» изображена величественная женская аллегорическая фигура на фоне золотого солнечного сияния. Это правительница, олицетворение мудрой власти, со скипетром в правой руке и статуэткой Минервы в левой, восседающая в колеснице, запряженной двумя орлами. Ей сопутствует изображение различных аллегорических фигур, самая интересная из которых — Сатурн изгоняющий врагов — Невежество — в виде

мужской фигуры с длинными ушами и Порок — младенца с копытцами и хвостиком. В аллегориях петровского время образ Сатурна — Времени — Кроноса был многоплановым. Он мог олицетворять и неумолимое течение времени, и золотой век, изобильный и беспечальный. Пороки в петровское время традиционно обозначали врагов Петра I — шведов.

В «Описи Эрмитажным картинам, находящимся во Дворце Императора Петра I что в Летнем саду», упоминавшийся выше, название этого полотна — «Добродетель. Истина. Время» — перепутано с названием живописного плафона в Зеленом кабинете «История, науки, здравие, правда». У нас родилось предположение, не менялись ли когда-нибудь эти полотна местами? В другой описи XIX века — «Описании достопамятностей» названия полотен даны именно так, как они расположены в настоящий момент. Кроме того, полотно «Триумф Екатерины» очень отличается по размерам — на метр длиннее и на полметра шире, чем плафон в Зеленом кабинете. Но даже и при таких больших размерах о «Триумфе Екатерины» современный исследователь замечает, что полотно обрезано стрех сторон: «Плафон стрех сторон обрезан, но установить, когда это произошло, пока не удалось»²⁰. Единственное, что можно сказать, что если полотно «Триумф Екатерины» и было обрезано, то произошло это не между 40 годами XIX века и нашими днями, поскольку размеры в вершках и в десятичной системе совпадают. Возможно, холст оказался больше приготовленной для него лепной рамы, и его обрезали сразу. Н. Е. Лансере, который видел это полотно до реставрации, когда еще не открылась подпись Гзеля, считал эту работу кисти Дж. Б. Тарсия. Подпись была открыта при реставрации 1950 г. возможно, что на ней была и дата, об этом мы можем только гадать²¹.

В ходе нашей исследовательской работы выяснилось, что в Летнем дворце есть неподписные работы Гзеля. В частности, «Триумф Морфея» в Спальне Петра I на I этаже Летнего дворца — За него по архивным данным, опубликованным К. В. Малиновским (к сожалению, без ссылки на архив), в 1719 году было заплачено 90 руб. «живописцу Гзелю, который писал в дому царского величества Летнем на потолок картину в нижнюю палату, где стоит кровать балдахинная»²².

Нам удалось установить, что все три живописных плафона были написаны с немецкого графического образца, о котором необходимо рассказать. Альбом образцов экстерьеров и интерьеров княжеского дворца, декоративных росписей, парка, увеселительных павильонов в нем — «Княжеский архитектор» был составлен немецким архитектором, рисовальщиком и гравером Паулем Декером. Пауль Декер создал блестящие рисунки, гравюры по ним исполнили Карл Ремсхарт и Георг Конрад Боденер. Первое издание альбома, носившее название «Княжеский архитектор» появилось в 1711 году. Затем его дополнило издание 1713 года, а в 1716 уже посмертное издание²³. Из этого альбома и выбирались композиции для царского дворца: «Роспись Главного зала, которая может быть выполнена фресковой живописью», «Плафон столового зала, который может быть выполнен фресковой живописью», гравюра без названия. Гзель вычленил из многофигурной графической композиции необходимый ему фрагмент и переносил на холст, осмысливая его в духе российской действительности, вводя понятные российскому зрителю детали — орден и ленту ордена Андрея Первозванного, амура в шлеме

бога войны Марса, герб с двуглавым орлом и другие. Плафон для Спальни Петра I «Триумф Морфея» был создан с образца, на котором изображен приход Феба на небосклон, т. е. с композиции противоположного значения. Вероятно, альбом образцов П. Декера дал Гзелю Г.-И. Маттарнови, который сам пользовался этим источником при создании художественного убранства Грота (Это убранство не получило воплощения, но осталось зафиксированным в архивном документе)²⁴. Этот плафон красив по цвету. Полоса догорающей зари и розовое одеяние полуобнаженной женщины, спящей на зеленом плаще (или драпировке) слева, контрастируют с темно-лиловой одеждой правой фигуры- олицетворением Ночи. В этой картине большую роль играют пятна света на фигурах амуров и женщин, металлический блеск курильницы в контрасте с общим полумраком, который окутывает композицию. Впрочем, после реставрации этот холст может заиграть новыми свежими цветовыми и световыми соотношениями. Тем не менее, и сейчас видно, что это работа хорошего мастера, который проникся идеями Петра I и преобразует образец в художественное полотно с новым звучанием. Итак, три плафона Летнего дворца Петра I — работы Г. Гзеля. Остальные числятся работой неизвестного художника 20-х годов XVIII века.

Но можно предположить и то, что первым по времени создания был плафон в Детской «Угождение, мир и спокойствие». Считается, что он посвящен будущему счастливому царствованию Петра Петровича — «Шишечки». Петр Петрович был провозглашен наследником престола 3 (14) февраля 1718 года и умер 25 апреля 1719 года. Заказывать плафон, посвященный будущему счастливому царствованию Петра Петровича, после его смерти не было смысла. Можно предположить, что плафон написан в период, когда Петр Петрович официально числился наследником престола с 3 февраля 1718 до своей смерти 25 апреля 1719 года. Скорее всего, этот плафон и является первым живописным плафоном Летнего дворца Петра I.

В центре композиции плафона Детской комнаты изображен Аист со змеей в клюве, а вокруг него амур с различными атрибутами будущего счастливого царствования — пальмовой и лавровой ветвями, дубовыми венками. В композицию введен рог изобилия и голубь.

Это единственный из живописных плафонов Летнего дворца Петра I образец обращения к символам из книги «Символы и эмблемы» — западноевропейскому руководству по символике различных изображений, изданному по указанию Петра I в Амстердаме в 1705 г. В европейском понятии символы и эмблемы составляли своеобразное развлечение, игру ума. Для Петра I девизы и эмблемы служили пропагандистским целям. Эмблемы использовались в царских печатях, «костяных дел мастера» брали их за образцы своих декоративных изделий, из эмблем же заимствовались названия новых кораблей²⁵. Эмблемы из этой книги использовались и при организации фейерверков.

Символика изображения аиста со змеей в клюве обозначает «Желал бы их всех победить». Этот символ нравился Петру I, под таким девизом ходил один из кораблей Азовского флота. Как уже говорилось, заказывать роспись Детской, посвященную будущему счастливому царствованию наследника, не было смысла после смерти «Шишечки». Но логика XVIII века может и не совпадать с нашей. Во-первых, плафон играл репрезентативную роль. Хотя

Летний дворец царя и не был широко открыт для посещения, но в нем бывали иностранцы, знакомые с аллегорическими росписями западноевропейских дворцов, и благопожелательная роспись в Детской была необходимым атрибутом оформления. В это время были живы три дочери Петра и Екатерины — Анна, Елизавета и Наталья, им также были нужны мир и спокойствие.

Был ли автором плафона Георг Гзель? Аргументом в пользу его авторства является именно изображение аиста со змеей. Георг Гзелль был женат на Марии Доротее Мериан, дочери художницы Марии Сибиллы Мериан и внучке Маттеуса Мериана — гравера и книгоиздателя, швейцарца по происхождению, жившего во Франкфурте. Товарным знаком его издательства был аист со змеей. Исследователь творчества Гзеля А. Г. Каминская пишет: «Многие исследователи считают этот плафон работой Гзеля, нам представляется, что изображение аиста-символа на нем — художественного символа семьи Гзель-Мериан — еще одно веское подтверждение этой гипотезы»²⁶. Тип младенцев — амурчиков, изображенных в росписи, близок амурам с других плафонов, которые принадлежат кисти Гзелля. Хотя вопрос об авторстве невозможно разрешить в нашей обзорной статье, но нужно упомянуть, что имеется сообщение, что в «Летнем доме» в 1720 году работал художник Луи Каравакк²⁷. Конечно, надо помнить, что Летним домом назывался не только Летний дворец, но весь комплекс, вместе с Летним садом. Известно, что Каравакк писал детей и внуков Петра I. Дети в исполнении Каравакка более изысканны, утонченны. В них нет той детской пухлости, которые характерны для кисти Гзелля. Н. Е. Лансере предполагал, что это работа Дж. Б. Тарсия²⁸. Удостовериться, кто действительно автор живописного плафона, можно лишь при специальном изучении и сравнении с несомненными работами Гзеля. Приходится надеяться, что это еще впереди.

На этом работы Гзелля в Летнем дворце не закончились. Еще одна архивная выписка свидетельствует, о том, что «1720 г. в мая 20 день Ее Величество все милостивейшая государыня царица изволила приказать заплатить живописцу Георгию Гзелю 75 рублей за картину, которую он писал в Летний дом царского величества, и прибита в полатях на правой руке, где стоят картины, в потолок»²⁹.

Что это за помещение? Автор книги «Летний сад и дворец Петра I» Кузнецова считает, что это Зеленый кабинет, где стены расписаны, — «картины стоят»³⁰. Конечно, такое утверждение является некоторой натяжкой.

Рассмотрим полотно в Зеленом кабинете — по «Описанию достопамятностей» — «История, наука, здравие и правда». В центре композиции — аллегория Истории, держащая портрет Петра I в руках. В левой верхней части композиции — женская фигура с легкой, прозрачной повязкой на глазах и скипетром — знаком власти в правой руке. Предположительно, это правительница Екатерина I, представленная в образе Правосудия (Правосудие судит, невзирая на лица), со скипетром-знаком власти в правой руке. Правительницу коронует летящая фигура. В понимании петровского времени понятия «правосудие» и «правда» были тождественны, поэтому в названии плафона и звучит слово «правда». Две пары беседующих фигур справа жестами указывают на Историю, несущую портрет. Женскую аллегорическую фигуру со змеей описали как «здравие».

Впрочем, змея может быть и символом мудрости, но возможно, рука, сжавшая змею обозначает победу над врагами... Характер росписи как бы подчеркивает, что дело Петра I принадлежит истории. Такая картина могла родиться после смерти Петра I. Это предположение высказано хранителем Летнего дворца Петра I Т. Д. Козловой. Значит, плафон, за который заплатили деньги в 1720 году — не этот. Произведение красиво по цвету, сочетая белый, красный и оттенки зеленого. Лучи солнца, вырывающиеся в правом верхнем углу из-за туч, несомненно, имеют аллегорическое значение, а в художественном отношении — оживляют композицию. Здесь так же, как и в картине «Триумф Морфея», большую роль играют контрасты освещенности. Впрочем, сейчас этот плафон, так же, как и остальные, нуждается в хорошей реставрации, которая выявила бы его достоинства.

Предположим, что помещение, «где картины стоят» находилось в Секретарской. Там расположен овальный плафон «Триумф Минервы», названный ранее в Описи Эрмитажных картин «Триумф Марса», а в «Описании достопамятностей» — «любовь к отечеству, правосудие и благоразумие». По углам — четыре отдельных круглых плафона, изображающих амуров (или купидонов) с доспехами.

В центре композиции «Триумф Минервы» — изображена богиня мудрости и справедливой войны Минерва которая заносит копьё над тремя обнаженными мужскими фигурами. Один из мужчин повержен, лица двух других искажены гримасой ужаса. Это враги Петра I в Северной войне — шведы. Женская аллегорическая фигура с оливковой ветвью и амурсы несущие звездный венок, дополняют композицию. Как уже было сказано, в XIX веке некто, предположительно, реставратор, написал на этом полотне Петра I, отводящего рукой копьё Минервы от Карла XII.

Работа эта числится в настоящее время работой неизвестного мастера 20-х годов XIX столетия.

Роспись в Столовой предьявляет исследователям свои загадки.

При инвентаризации 1938–40 гг. этот плафон назван просто «Минерва».

В XIX веке он назывался «Благочестие, святость и премудрость», а сейчас зовется «Триумф Петра I». Это полотно овальной формы с многофигурной композицией. Главные действующие лица — Минерва, — любимый образ петровского времени; олицетворение церкви с крестом и диском в руках; фигура в горностаевой мантии и короне, вероятно, аллегория власти. Есть в этой композиции и женская фигура с рогом изобилия, и Истина со своим атрибутом — зеркалом в руке, и фигура с колонной, и аллегорическая фигура с польской шапкой в руках, и изображение рыцаря с копьем. На первом плане — изображение сферы-глобуса и различных инструментов, связанных с мореплаванием и астрономией. Здесь прославляются деяния Петра и сам Петр I — император. Возможно даже, что это произведение создано при его преемнице — Екатерине I — наследнице его великих дел. Таким образом, наш обзор показывает, что одиннадцать полотен аллегорического содержания, украшающие потолки семи помещений Летнего дворца Петра I, являются интереснейшим памятником петровского времени и вместе с тем все еще нуждаются в изучении.

Все неподписанные живописные плафоны в Летнем дворце Петра I имеют различные особенности, которые позволяют нам приписать их кисти Георга Гзеля. К сожалению, анализ этих особенностей выходит за рамки нашей статьи, но, безусловно, на первом месте здесь — сходство с типично «гзелевскими» типажам. Луи Каравакк и Бартоломео Тарсия, скорее всего, не имеют отношения к этим живописным плафонам.

Поездка в Швейцарию, любезно организованная г-ном Хансотто Гзелем с помощью Даниелы Шлетвайн-Гзель очень помогла нам окунуться в творчество Гзеля не только по публикациям или отдельным изображениям в Интернете, но увидеть его картины на светские темы, рассмотреть подпись художника и еще множество подробностей, которые помогут в дальнейшей работе.

Примечания

¹ Точное известие о ...крепости и городе Санкт-Петербург, о крепостце Кроншлот и их окрестностях... Беспятовых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. — Л., 1991. — С. 52.

² РГИА. Ф. 470. Оп. 1. Д. 25. Лл. 2–7.

³ *Сергеева Г. И.* Из истории коллекции Летнего дворца Петра I. 1934–1940 // Петровские реликвии в собраниях России и Европы. Материалы III Международного конгресса петровских городов. — СПб., 2012. — С. 47–63.

⁴ Здесь и далее РГИА. Ф. 470. Оп. 1. Д. 25. Л. 2–7.

⁵ Размеры в вершках см.: Сергеева Г. И. Из истории коллекции Летнего дворца Петра I. С. 47–63.

⁶ *Успенский А. И.* Императорские дворцы. — М., 1913.

⁷ РГИА, Архив Нар.Хоз., связка 4311, д. 6, л. 140.

⁸ РГИА, ф. 470, оп. 143/577, д. 21, л. 13 об.

⁹ *Элькин Е.* Живописные плафоны Летнего дворца-музея Петра I // Архив научного отдела Летнего сада. Бюллетень № 3. Сборник научных работ за 1950–1951 гг. — С. 101.

¹⁰ Там же. С. 97

¹¹ *Коваленская Н. Н.* Русское искусство первой половины XVIII века // История русского искусства. — М., 1960. Т. 5. — С. 312.

¹² *Борзин Б. Ф.* Росписи петровского времени. — Л. 1986.

¹³ *Кареева Н. Д.* К вопросу об источнике росписи двух плафонов Летнего дворца Петра I // Первоначальные строения Санкт-Петербурга: (Итоги, исследования, открытия). Тезисы докладов Второй науч. конф. Летнего сада и Дворца-музея Петра I. — СПб., 1999. С. 9–11; Кареева Н. Д. К вопросу о первоисточнике росписей трех живописных плафонов Летнего дворца Петра I и их аллегорическом значении. // Петровское время в лицах-2011. Труды ГЭ LVIII. СПб., 2011. С. 211–221; Каминская А. Г. Работы художников Георга и Доротеи Гзель в Летнем саду // Первоначальные строения Санкт-Петербурга (итоги, исследования, открытия) / Тезисы докладов Второй научной конференции Летнего сада и Дворца-музея Петра I / СГ, / 1999. С. 12–15; 2. Мария-Доротея Гзель. Канва жизни и творчества. Комитет по культуре администрации Санкт-Петербурга. Летний сад и Дворец-музей Петра I // Раритеты петровского времени в исторической перспективе. Тезисы докладов четвертой научной конференции Летнего сада и Дворца-музея Петра I. СПб. 2001. — С. 40–46.

¹⁴ Каминская А. Г. Художники Георг и Доротея Гзель в Петербурге. // Из истории петровских коллекций. / ГЭ. Сборник научных трудов. Памяти Н. В. Калязиной. — СПб., 2000. С. 84–116.

¹⁵ РГАДА. Кабинет Петра I, разд. 9. Отд. II. Д. 69. Л. 87 1724 г.

¹⁶ РГИА. Ф. 467. Оп. 483/1440. кн. 7-я. Ч. III.

¹⁷ РГИА. Ф. 467. Оп. 1, д. 17 б. Лл. 621, 622, 636.

¹⁸ Лансере Н. Е. Летний дворец Петра I. Л., 1929. С. 34.

¹⁹ РГИА. Ф. 467, Оп. 4. Д. 55. 1720 г.

- ²⁰ Элькин Е. Указ. соч.
- ²¹ Элькин Е. Указ соч. с. 97.
- ²² Малиновский К. В. Художественные связи Германии и Санкт-Петербурга в XVIII веке. — СПб, 2007. — С. 243.
- ²³ Decker P. Furstlicher Baumeister. Oder: Architectura civilis... Inventirt und gezeichnet durch Paul Decker. Verlegt von Jeremias Wolff. Augspurg, 1711. Th. 1, 2.
- ²⁴ Кареева Н. Д. Из истории Грота Летнего сада: Программа аллегорического убранства Грота Г.-И. Маттарнови. // Петровское время в лицах-2007. Труды ГЭ XXXVIII. — СПб., 2007. — С. 127–136.
- ²⁵ Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени. // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Сб. 9. — Л. 1974. — С. 212.
- ²⁶ Каминская А. Г. Мария-Доротея Гзель. Канва жизни и творчества. // ... С. 40–46.
- ²⁷ Биобиблиографический словарь. Т. 4. Кн. 2. / Издатели Быстров Ю. А., Евсеев М. Ю. — Л., 1995. — С. 203–205.
- ²⁸ Лансере Н. Е. Летний дворец Петра I. — С. 51.
- ²⁹ ОРГИА. Ф. 467. Оп. 73/187. Д. 114. л. 1/175.
- ³⁰ Кузнецова О. Н., Борзин Б. Ф. Летний сад и Летний дворец Петра I. — Л., 1988. — С. 171.





III

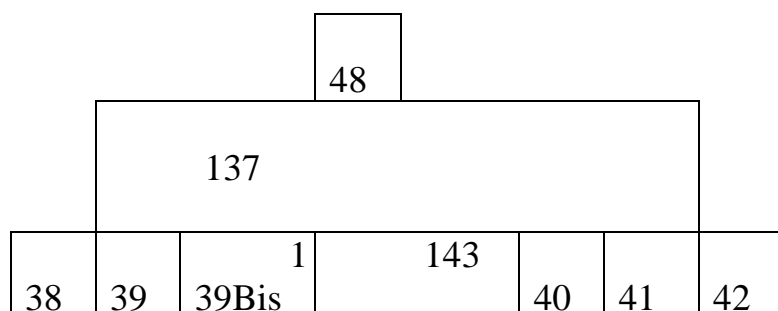
Ирина Г. Михайлова

КАРЛО КРИВЕЛЛИ ВЕНЕЦИАНЕЦ: РЫЦАРЬ ЭККЛЕЗИИ Часть III

32. «Rassaroni» Полиптих в Церкви Ордена Францисканцев-Миноритов в Фермо (1488 г.)

Выполнен по заказу Винченцо Паккарони (по данному 29 октября 1488 г. обету) для Церкви Францисканцев-Миноритов в Фермо (1488 г.) [1, I, P.107].

Реконструкция Полиптиха по схеме И. Г. Михайловой на основании версий Анны Боверо и Мартина Дэвиса [3, P.105; 10, P.119]



Верхний ярус:

№ 148 «Пьета» (Тело Иисуса в саркофаге, оплакиваемое двумя ангелочками)
(темпера/панель, 72, 5 x 55 см Подписная: «Karolus Crivellus Venetus. Pinxit»)
[3, № 148; [10, P.119]

Средний Ярус:

№ 137 «Передача Ключей от Небесного Царства Младенцем Иисусом
Св.Петру Апостолу»
(темпера/панель, 191 x 196 см Подписная: «Opus Karoli Crivelli Veneti»)
[3, № 137]

Пределла (№ 138–142):

№ 138 «Св. Августин»
(темпера/панель, 57, 4 x 30 см)
№ 139 «Св. Антоний Падуанский»

(темпера/панель, 58 x 30 см)

№ 139 Vis «Св. Доминик»

(темпера/панель, 58 x 30 см)

№ 140 «Св. Александр»

(темпера/панель, 50 x 25 см)

№ 141 «Св. Бернард»

(темпера/панель, 50 x 25 см)

№ 142 «Св. Бернардин Сиенский и Клара»

(темпера/панель, 50 x 30 см)

№ 143 «Мадонна с Младенцем на балконе»

(темпера/панель, 60 x 44, 5 см)

Экклезиастическая инновация «Тела Иисуса в саркофаге» восходит к пионеру ортодоксальной «научной перспективы» Томмазо ди Джиованни Мазаччо (1401–1428 гг.), наряду с Донателло (ок. 1386–1466 гг.) работавшему в 1420-х гг. над развитием изобретенной Филиппо Брунеллески (1377–1446 гг.) линейной перспективы и ее использованием в целях изобразительного конструирования (в частности, во фреске Мазаччо «Св. Троица» /ок. 1420 г./ в Церкви *Santa Maria Novella* во Флоренции) [10, Р.349]. Разработкой подобной темы активно занимались и воспитанники академии Скарчионе Андреа Мантенья и Джорджио Скьявоне [12, Р.125–127; 16, II, Р.672].

Авторство «Пьеты» верхнего яруса (№ 148) до сих пор остается предметом дискуссий. Так, Анна Боверо не ставит под сомнение авторство Карло Кривелли, исходя из сравнительного анализа «Пьеты» (№ 148) с «Пьетой» (№ 43) 1472 г. и «Пьетой» Витторе Кривелли из верхнего яруса полиптиха *Monte San Marino* 1485 г. [3, № 43, 148; Р.96], тогда как Мартин Дэвис утверждает, что панель принадлежит кисти Витторе, сопровождавшего брата в Фермо в 1487 г. по приглашению графа Лодовико да Винчи и участвовавшего в работе над полиптихом [10, Р.119].

В сжатом живописном пространстве панели, на фоне занавеса из золотой парчи, в центре, перпендикулярно к бордюру мраморного саркофага, расположено обнаженное по чресла тело Иисуса в белой холщовой повязке. Его голова с пышными золотистыми волосами и терновым венцом безжизненно опущена. Левая рука Иисуса с раной от гвоздя беспомощно свисает с края мраморного саркофага, через который переброшена красная камчатная ткань. Из раны Иисуса под правой грудью струится кровь. Справа и слева Иисуса удерживают в вертикальном положении два ангелочка, стоящих на мраморном бордюре саркофага. Ангел справа поддерживает Иисуса за левое предплечье, а Ангел слева держит поднятую и согнутую в локте правую руку Иисуса с раной от гвоздя. Над головой Иисуса и ангелов золотые нимбы в виде перевернутых блюдец.

По сравнению со статичной «Пьетой» Витторе Кривелли в Полиптихе 1485 г. «Пьета» (№ 148) отличается привнесением в драматическую сцену неожиданной динамикой, позволяющее не сомневаться в авторстве Карло Кривелли.

Особого внимания заслуживает блестяще исполненная многофигурная композиция «Передача Ключей от Небесного Царства Младенцем Иисусом Св. Петру Апостолу» (№ 137), предвещающая «Пьету» (№ 179) и «Коронование Девы Ма-

рии» (№ 178) 1493 г. Живописное пространство панели № 137 композиционно разделено по вертикали на три части. В центре, на мраморном троне, украшенном рельефным орнаментом, на фоне светло-красного камчатного занавеса с легкими складками, восседает Дева Мария, облаченная в платье из красного шелка и роскошную мантию из темно-зеленой парчи с рельефным золотым узором и широкой золотой каймой, ниспадающую с ее головы из-под высокой золотой короны, украшенной выполненными в технике имитаций драгоценными камнями. (Образ Девы Марии заимствован из панели № 125 «Благовещение со Св. Эмидием») 1486 г.).левой рукой она придерживает босоногого ребенка в короткой тунике из зеленого шелка, сидящего на ее левом колене. Головку ребенка с длинными золотистыми локонами венчает диадема из крупных жемчужин с рубином, а шейку обвивает нитка жемчуга с амулетом из красного коралла. (Образ младенца заимствован из панели № 115 «Мадонна с Младенцем» 1482 г.). Младенец Иисус готовится передать коленопреклоненному перед тронном Св. Петру Апостолу второй золотой ключ от Небесного Царства, который зажат в его правой руке. Над головами матери и ребенка золотые нимбы виде перевернутых блюдец. Над головой Девы Марии подвешена массивная гирлянда из яблок, айвы, груш, слив и вишен в обрамлении зеленых листьев, концы которой, с развевающимися лентами, держат в руках два ангелочка, сидящие на карнизе полукруглого фронтона слева и справа. С левой стороны карниза свисает огурец. Перед тронном на мраморном полу в центре (на переднем плане) лежит яблоко на ветке с листком. Трон представляет собой сложную архитектурную конструкцию, с пилястрами и капителями, украшенными рельефным орнаментом, архитравом, фризом, карнизом и полукруглым фронтоном. В левой части расположена группа фигур, представляющих Св. Петра Апостола, Александра, Франциска и Иоанна Капистрана. Св. Петр, облаченный в ризу из золотой парчи с широкой каймой, украшенной рельефными драгоценными камнями, сжимает в левой руке массивный золотой ключ, а правая лежит на груди в знак благодарности. У его ног, перед тронном, положены тиара и манилья. За Св. Петром стоит Св. Александр, покровитель Фермо, папа Александр I (105–115 гг.), Мученик, с посохом в правой руке и Священным Писанием и пальмовой ветвью в левой. За ним, наполовину скрытый тронном, находится Св. Франциск в облачении францисканского монаха. За ними просматривается стоящий в профиль Св. Иоанн Капистран (1486–1456 гг.), инквизитор Ордена Францисканцев-Миноритов и Папский легат (с 1426 г.) в облачении монаха-францисканца со знаменем крестоносцев в левой руке. Группа фигур в правой части панели представлена Св. Людовиком Тулузским, Августином и Бернардином Сиенским. Св. Людовик Тулузский (1274–1297 гг.), архиепископ Тулузы (в отличие от образа панели № 44 из верхнего яруса Полиптиха Montefiore 1472 г., значительно моложе), облачен в ризу из темно-зеленой парчи, расшитой золотыми геральдическими лилиями французского Королевского Дома (fleurs de lys). В левой руке, затянутой в белую перчатку, он держит пастушеский посох и Священное Писание, а в правой — митру. За ним, едва видный из-за трона, стоит Св. Августин, с короткой округлой бородой, в ризе из золотой парчи и митре, с пастушеским посохом в руке. За Св. Людовиком Тулузским, справа, просматривается фигура Св. Бернардина Сиенского

в облачении францисканского монаха, с ковчегом, наполненным кровью Христа-Спасителя в левой руке; поднятым указательным пальцем правой руки он показывает на висящий в воздухе золотой медальон с символом Христа-Спасителя. Трон и фигуры отделены от заднего плана горизонтально натянутым в верхней части панели камчатным красным занавесом с рельефным золотым орнаментом, приоткрывающим лазурную синеву небес с легкими облаками.

Трактовка образов Мадонны и Младенца в панели № 143 восходит к «Мадонне с Младенцем и Жертвователем» (1482 г.), а композиция заимствована из панели (№ 116) «Мадонна с Младенцем и Мухой» (1482 г.), с той же очевидной ностальгией по традициям Падуанской академии. Дева Мария стоит на балконе на фоне мраморной ниши арочного окна, перед мраморным парапетом, через который переброшена красная камчатная ткань. Обеими руками Дева Мария держит младенца в короткой зеленой тунике, перехваченной в талии широким белым поясом, сидящего на подушечке, положенной на парапет, и ручками прижимающего к левой щёчке яблоко. С головы Девы Марии, увенчанной диадемой из крупных жемчужин с рубином, ниспадает накидка из синего шелка. Головка младенца с золотистыми локонами также увенчана диадемой из жемчужин. Над головами матери и ребенка золотые нимбы в виде перевернутого блюда. Над мраморной нишей арочного окна подвешена гирлянда из яблок и огурца в обрамлении листьев.

Трактовка образов Святых в панелях пределлы (в полный рост) вполне традиционна, а обрамление в стиле поздней венецианской готики поражает роскошью: панели вставлены в рамы с витыми колоннами и фронтоном в виде трилистника, покрытыми позолотой. Так, Св. Августин (№ 138) представлен в епископском облачении; Св. Антоний Падуанский (№ 139) — в облачении францисканского монаха; Св. Доминик, в облачении монаха-доминиканца; Св. Александр (№ 140) — в епископском облачении и тиаре; Св. Бернард (ок. 996–1081 гг.) (№ 141), францисканский монах, основатель приютов для паломников в Альпах, — в облачении паломника, углубленным в чтение Священного Писания; Св. Бернардин Сиенский (№ 142) — в облачении францисканского монаха; Св. Клара (1194–1253 гг.) (№ 142) — в облачении настоятельницы женского монастыря Св. Дамиана.

Идентификация образа Св. Александра (№ 140) была оспорена Анной Боверо на основании сравнения с панелью пределлы в полиптихе Св. Марии Милосердной Винченцо Фоппа (ум. 1462 г.), воспитанника академии Скарчионе, в Церкви *Santa Maria di Brera* в Милане (17, № 307): в панели Фоппа Св. Александр изображен в доспехах, кирасе с выгравированными лилиями французского королевского дома, с непокрытой головой и знаменем с французской королевской лилией на треугольном синем полотнище. Версия Анны Боверо о Св. Бонавентуре (Джиованни ди Фиданца / 1221–1274 гг.), теологе-францисканце, известном как «Seraphic Doctor» (Блаженный Доктор), авторе биографии о Св. Франциске Ассизском, не менее сомнительна, если исходить из трактовки его образа Винченцо Фоппа в панели пределлы того же полиптиха в Церкви *Santa Maria di Brera*: Св. Бонавентура изображен углубленным в чтение Священного Писания, в облачении первых семи дьяконов, назначенных Апостолами, с посохом, увенчанным золотым крестом [17, № 307].

33. «Блаженный Габриэле Ферретти в Экстазе» (Явление Мадонны с Младенцем в Мандорле Блаженному Габриэле Ферретти) (1489 г.)

(темпера/панель, 141 x 87 см Подписная: «Opus Karoli Crivelli Veneti») [3, № 144].

Блаженный Габриэле Ферретти из Анконы, которому посвящена работа, был монахом Ордена Францисканцев-Миноритов, настоятелем мужского монастыря Св. Франциска и основателем нового женского монастыря в Анконе. Дева Мария явилась ему во время его ночных бдений в лесу неподалеку от мужского монастыря. Канонизированный только в 1753 г. Папой Бенедиктом XIV (Просперо Ламбертини, епископ Анконы в 1727–1731 гг., Папа в 1740–1758 гг.), Габриэле Ферретти уже при жизни имел статус Святого, в связи с чем в панели Кривелли он предстает с сияющим ореолом вокруг головы [39, Р.21–23]. Согласно Бревэ Папы Иннокентия VIII (1484–1492 гг.) от 1489 г. останки Блаженного Габриэле Ферретти были перемещены из его могилы в мраморную усыпальницу в Церкви Св. Франциска в Анконе, где они находились до 1489 г., пока церковь не была секуляризована и усыпальницу не поместили в крипту Базилики в Анконе [22, XXXVI, Р. 5–10, 87; 10, Р.158].

Панель для анконы Церкви Св. Франциска в Анконе над усыпальницей Блаженного Габриэле Ферретти была выполнена Карло Кривелли в 1489 г. по заказу семьи Ферретти. Работа с аналогичным сюжетом также была исполнена анонимным автором для мраморного люнета в Национальном Музее в Анконе; в ней повторялись все элементы оригинала, за исключением измененного положения Мадонны с Младенцем на руках в Мандорле, появляющейся в кроне горящего, но не сгорающего дерева, ассоциирующегося с неопалимой купиной, в качестве символа Марии, родившей ребенка и оставшейся девственницей, и отсутствия второго францисканского монаха и часовни на втором плане. Другая копия XVIII в. с оригинала Кривелли кисти Никколо Бертуцци (акт.1737 — ум. 1777 гг.), находилась в Церкви Св. Франциска в Анконе до секуляризации в 1860 г. [10, Р.157].

Дата написания работы Кривелли «Блаженный Габриэле Ферретти в Экстазе» (№ 144) была оспорена в 1832 г. Антонио Леони, заявившим, что панель была выполнена в 1466 г. [40, Р.208]. Однако, даже если допустить, что в дате, предложенной А. Леони, была опечатка и он имел в виду 1456 г., год смерти Блаженного Габриэле Ферретти, подобная версия лишена оснований, исходя из сравнительного анализа стилистических признаков [10, Р.157].

Регистрация нахождения панели в анконе над усыпальницей Блаженного Габриэле Ферретти в церкви Св. Франциска в Анконе относится к 1685, 1753 и 1777 гг. Тем не менее, уж в 1821 г. сведения о ее местонахождении отсутствуют. [41, Р.16]. Работа (с авторством Карло Кривелли) была гравирована в 1856 г.

По сравнению с панелью «Св. Франциск, подставляющий Золотую Чашу под кровь, струящуюся из ран Христа-Спасителя» 1486 г. (№ 127), служащей композиционным заимствованием у Джиованни Беллини, панель «Блаженный Габриэле Ферретти в Экстазе» (№ 144), иконографически сообразующаяся с актом получения стигматов Св. Франциском, отличается самостоятельностью

и композиционной завершенностью. На переднем плане мы видим босого коленапоклоненного францисканского монаха с молитвенно сложенными руками и сияющим ореолом вокруг головы на фоне живописного скалистого пейзажа с водным потоком и плавающими по нему утками, часовней и городскими стенами с башнями. Раскрытый молитвенник монаха и его деревянные сабо лежат на земле рядом с ним. Несколько высохших деревьев и пара елей символизируют лес, над которым висит массивная гирлянда яблок, айвы, груш и лимонов в обрамлении зеленых листьев. Высоко над головой Габриэлле является Дева Мария с Младенцем на руках в Мандорле, в окружении двух рядов золотых головок крылатых херувимов (Образ Девы Марии заимствован из панели № 63 «Мадонна, кормящая Младенца грудью, в Мандорле» 1472 г.). В некотором отдалении, слева, видна голова другого монаха-францисканца, Стоящая в сияющей Мандорле Дева Мария, увенчанная золотой короной, облачена в платье из красного шелка и мантию, ниспадающую с ее головы и вздымающуюся у ног. На руках у Девы Марии сидит младенец в короткой светло-зеленой тунике, перехваченной в талии белым поясом; правой ручкой он благословляет монаха, а в левой держит яблоко. Над головами Девы Марии, Младенца и херувимов золотые нимбы в виде перевернутых блюдец.

Техника темпера позволяет Кривелли достичь в этой работе неожиданного эффекта матовой поверхности эмали с прорисовкой контуров.

О влиянии, которое имели художественные достижения Кривелли на художников в Марке и за ее пределами, свидетельствуют не только работы итальянских художников. В частности, Перуджино (Пьетро Вануччи / 1445/50–1523 гг.) в панели «Мадонна с Младенцем в Мандорле» ок. 1497 г. и Боргоньоне (Амброджио ди Стефано из Фоссано / 1445 — 1523 гг.) в панели «Успение Богоматери в Мандорле» ок. 1510 г., но и голландских мастеров, в особенности, Яна Провооста (1455–1529 гг.), работавшего в Брюгге (Южная Голландия), в частности его знаменитая панель «Мадонна с Младенцем в Мандорле» ок. 1515 г., являющаяся композиционным заимствованием из «Успения Богоматери» Боргоньоне. Более того, появление в панелях Провооста негнущихся камчатных занавесов, разделяющих первый и второй планы, на фоне которых восседает Мадонна (1510-е гг.), служит подтверждением факта близкого знакомства голландского живописца с творчеством мастеров Северной Италии.

34. Полиптих в Церкви Св. Эльпидия в Монастыре Цокколанти в Анконе (1489 г.)

Реконструкция Полиптиха (№ 151–157) по схеме И. Г. Михайловой на основании данных Анны Боверо [3, № 145–147, 149–150]:

	150	
147	145	146
	149	

Верхний ярус:

№ 150 «Пьета» (Тело Иисуса в саркофаге, оплакиваемое Девой Марией и Св. Иоанном Евангелистом)
(темпера/панель, 62 x 65 см)

Средний ярус:

№ 145 «Распятие с Девой Марией и Св. Иоанном Евангелистом»
(темпера/панель, 72 x 55 см)
№ 146 «Св. Себастьян Мученик»
(темпера/панель, 42 x 10 см)
№ 147 «Св. Рох»
(темпера/панель, 43, 2 x 11, 3 см)

Пределла:

№ 149 «Поклонение пастухов»
(темпера/панель, 38 x 51 см)

Композиция «Пьеты» (№ 150) повторяется в панелях 1473 г. (№ 84), 1476 г. (№ 94) и 1485 г. (№ 124) с изображением Марии Магдалены. В «Пьете» (№ 150) в центре, на фоне камчатного занавеса, изображен Иисус с обнаженным торсом и чреслами, перехваченными белой холщовой тканью, перпендикулярно к бордюру мраморного саркофага с ниспадающей камчатной тканью с рельефным орнаментом. Его согнутая в колене правая нога несколько приподнята. Голова Иисуса, с длинными волнистыми волосами и терновым венцом безжизненно клонится влево, касаясь головы Девы Марии, стоящей слева от него. Под правой грудью Иисуса рана от копья Лонгинуса. Над головами Святых золотые нимбы. Фон золотой, с узорами, в стиле «gold ground», типичном для флорентийской живописи *Quattrocento*, от которого Кривелли по-прежнему не отступает.

Панель № 150 служит авторской репликой другой «Пьеты» Кривелли, дошедшей до нас с серьезными утратами в изображении Иисуса в центральной части [3, № 150–1], с более сильной и динамичной трактовкой образов по сравнению с панелью № 150. Образы Христа, Девы Марии и Иоанна Евангелиста из оригинальной панели (№ 150–1) перенесены в «Распятие» (№ 145) верхнего яруса полиптиха.

На иссушенной земле горы Голгофа, на фоне пейзажа с городом, окруженным высокими стенами (под которыми подразумевается Иерусалем), в центральной части воздвигнут приземистый крест с табличкой «INRI» («Иисус Назарянин, Царь Иудейский») в верхней части; у подножия креста лежит череп, символизирующий лобное место. Голова Иисуса, с длинными волнистыми волосами и терновым венцом, безжизненно опущена на грудь, над головой контурный золотой нимб с красным крестом. Торс Иисуса обнажен, чресла перехвачены широкой повязкой из белого холста. Руки Иисуса, прибитые гвоздями к широкой перекладине, лишены чудесной силы, которая появится в «Распятии» № 165 (1488 г.). Лицо Иисуса выражает бессилие и беспомощную покорность Высшей воле. Слева от креста стоит Дева Мария,

облаченная в накидку из темно-зеленого шелка, ниспадающую с ее головы. Ее удивительно красивое лицо (физиогномических аналогов которого в творчестве Карло Кривелли не обнаружено), изображенное в профиль, не обезображено глубокой скорбью. Ее взгляд с мольбой устремлен на Иисуса, а поза, свободная от чопорности, на редкость изысканна. Идентификация этого женского образа до сих пор служит предметом дискуссий. В самом деле, гораздо логичней предположить, что это Мария Магдалена, которой на вид не более двадцати лет, поскольку во всех дошедших до нас версиях «Пьеты» Карло Кривелли, начиная с 1470 г. (№ 24 / 1470 г.; № 84 / 1473 г.; № 94 / 1476 г.; № 124 / 1485 г.; № 150–151 / 1490 г.) Мария Магдалена изображена молодой и привлекательной, а Богоматерь (Дева Мария) — старой и уродливой.

Застывшая фигура Иоанна Евангелиста, облаченного в золотистый хитон и красную шелковую накидку, подбитую зеленым шелком (справа), выражает возмущение и отчаяние. Его рот открыт, а взгляд взывает к небесам. Над головами Девы Марии и Иоанна Евангелиста контурные золотые нимбы. В отличие от панели № 165, фигура Христа не проработана, а патетической настрой Девы Марии и Иоанна, скорее, выражает торжественную монументальность, чем экспрессивную надрывность.

Трактовка образов Св. Роха и Себастьяна, типичная для *Quattrocento*, апеллирует к образам фресок Боргиньоне в Церкви Санта Мария в Чертоза в окрестностях Павии («Св. Рох» и «Св. Себастьян» ок. 1470 г.) [17, № 257]. Так, Св. Рох (№ 145) изображен на фоне подвешенного желтого камчатного занавеса с зеленым орнаментом, на узком подиуме из розового мрамора, облаченным в накидку из золотой парчи, камзол из зеленого шелка, темно-красные чулки и туфли из коричневого сафьяна. Чулок на его правой ноге спущен до колена демонстрируя надрез на внутренней части бедра, символизирующий метод лечения чумы посредством вскрытия бубонов. В левой руке Св. Роха деревянный посох, над головой с пышными каштановыми волосами золотой нимб в виде перевернутого блюдца.

Св. Себастьян Мученик (№ 146) изображен с обнаженным торсом, утыканным стрелами мавританских лучников, и чреслами, перехваченными широкой повязкой из белой ткани, с поднятой белой рукой, привязанной к дереву, на фоне холмистого пейзажа с деревьями и синего неба в легких облаках.

Особого внимания заслуживает панель пределлы «Поклонение пастухов» (№ 149), композиция которой заимствована из центральной панели Антонио Виварини и Джиованни д'Алеманья «Рождество со Святыми» 1447 г. (темпера/панель, 131 x 60 см) [17, № 228],

В полуразрушенном деревянном сарае, символизирующем конюшню в Вифлееме, на фоне живописного пейзажа с фигурами и белокаменным городом, окруженным высокими стенами, в центральной части изображена Дева Мария, облаченная в красное платье и синюю накидку, в прозрачной белой вуали, ниспадающей с головы, и с молитвенно сложенными руками. Перед ней, на расстеленном по земле подоле ее накидки лежит обнаженный младенец в сияющем ореоле золотых лучей, с золотым нимбом (с красным крестом) над головкой. Слева от Девы Марии и Младенца сидит спящий Св. Иосиф

с посохом в правой руке. Их разделяют лежащий слева вол и склонивший морду к Младенцу осел. Справа от девы Марии золотокудрый ангел в зеленом хитоне с поднятыми радужными крыльями подводит пастуха с посохом к Младенцу. В отдалении, в темно-синем, начинающем светлеть небе изображены крошечные фигурки Девы Марии и Христа в огненном сиянии, окруженные огненными серафимами. На втором плане слева видна полуразрушенная стена рустовой кладки, приоткрывающая дорогу к городским воротам с идущим по ней крысоловом.

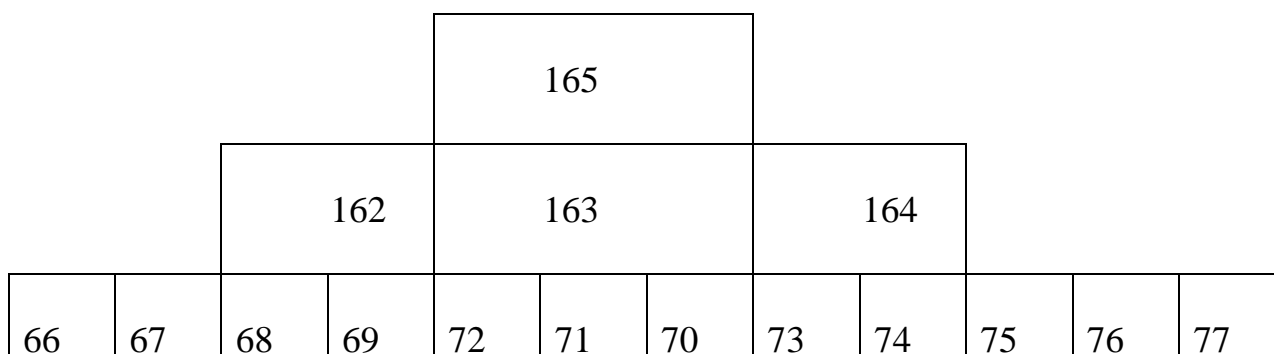
Авторство Карло Кривелли в этой панели долгое время служило предметом острых дискуссий. В самом деле, результаты сравнительного стилистического анализа панели «Поклонение пастухов» (№ 146) с панелью «Рождество Христа» (№ 154) из пределлы Полиптиха рода Одони (1489 г.), позволяют Поллайюоло атрибутировать авторство панели № 149 Витторе Кривелли.

Как упоминалось выше, в 1487 г. в городах Марки, входивших в Церковное Государство, усилилось недовольство политикой Иннокентия VIII. К 1489 г. территориальные распри, подстрекаемые интригами Неаполитанского двора достигли кульминации и в марте 1490 г. переросли в вооруженное восстание. Одержав верх над папистами, антипаписты изгнали Папского Легата с его наемниками, а его место у кормила власти в Асколи заняли сторонники Арагона. За проявленные мужество, преданность и верность Неаполитанской короне граждане Асколи удостоились высочайших милостей, посыпавшихся на них как из рога изобилия. В числе получивших привилегии оказался и Карло Кривелли, оказавший активное содействие принцу Ферранто Капуанскому (королю Неаполя с 24 января 1495 г. под именем Ферранте II), который 9 апреля 1490 г. возвел Маэстро Кривелли в рыцарское звание [1, I, P.109].

Рассматривая рыцарский титул как акт признания своих заслуг на художественном и политическом поприще, 9 апреля 1490 г. Карло Кривелли с гордостью прибавил к своей подписи «Carolus Crivellus Venetus» рыцарский титул «Miles». К его чести, обретенное им рыцарское достоинство никоим образом не отразилось на качестве его работ и вряд ли смогло облегчить его трудоемкую художественную деятельность.

35. Полиптих в базилике Св. Доминика в Камерино (1490 г.)

Реконструкция трехъярусного Полиптиха по схеме И. Г. Михайловой на основании сведений Анны Боверо [3, № 162–177]:



Верхний ярус:

№ 165 «Распятие со Св. Иоанном Евангелистом и Марией Магдаленой»
(темпера/панель, 218 x 75 см)

Средний ярус (№ 162–164):

№ 162 «Св. Петр и Павел»

(темпера/панель, 210 x 46 см Панель сохранилась фрагментарно. Левая часть наполовину утрачена вследствие пожара)

№ 163 «Мадонна с Младенцем и Свечой, зажженной по Обету» (Madonna della Candeletta)

(темпера/панель/липа, 218 x 75 см Подписная: «Karolus Chrivellus Venetus Eques (L)Aureatus Pinxit»)

Пределла (№ 166–177 / двенадцать панелей):

№ 166 «Св. Антоний Аббат»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 167 «Св. Христофор, несущий Младенца Иисуса через поток»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 168 «Св. Себастьян Мученик»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 169 «Св. Фома Аквинский»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 170 «Св. Доминик»

(темпера/панель, 48 x 13 см)

№ 171 «Св. Екатерина Александрийская»

(темпера/панель, 48 x 13 см)

№ 172 «Св. Августин»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 173 «Св. Николай Барийский»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 174 «Св. Лючия»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 175 «Св. Маргарита»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 176 «Св. Франциск»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

№ 177 «Св. Никодим»

(темпера/панель, 51 x 15 см)

Особого упоминания заслуживает панель верхнего яруса «Распятие» (№ 165), имеющая поразительное композиционное сходство с центральной панелью триптиха «Распятие» (ок. 1445 г.) Рогира Ван дер Вейден (1400–1464 гг.), основателя Брабантской школы.

Живописное пространство панели № 165 разделено по горизонтали на две части (1:4) на уровне грудной клетки распятого на кресте Иисуса с традиционной табличкой «INRI» («Иисус Назарянин, Царь Иудейский»).

Верхнюю часть составляет золотой фон в стиле «gold ground», а в нижней расположен высокий крест, разделяющий пространство панели по вертикали на две равных части. У подножия креста стоят Мария Магдалена (слева) и Иоанн Евангелист (справа) на фоне пейзажа, видимого с горы Голгофа, лобного места, символизируемого черепом у основания креста, с синим небом в облаках. Вдохновленный идеей «Распятия Медичи», частично позолоченного бронзового барельефа (1454–1456 гг.) Донателло, Кривелли заимствует и уродливый образ Марии Магдалены из большой деревянной скульптуры Донателло «Мария Магдалена в пустыне» 1456–1456 гг. (раскрашенное и позолоченное дерево, высота 188 см), вызывающий содрогание. Магдалена Кривелли менее отвратительна, облаченная в платье из красного шелка и накидку из темно-зеленого шелка с золотой каймой, ниспадающую с головы с длинными огненными локонами, со сплетенными на уровне бедер руками. Голова Магдалены, запрокинутая назад, обращена к Иисусу. Справа от креста стоит Иоанн Евангелист, левой рукой ухватившийся за вертикальную перекладину креста. Изображенный, как и Магдалена, в профиль, Иоанн облачен в золотистый хитон и красную накидку с золотой каймой, подбитую темно-зеленым шелком и переброшенную через правое плечо. Голова Иоанна с длинными золотыми кудрями запрокинута назад, лицо обращено к Иисусу, рот приоткрыт, из глаз струятся слезы.

Образ Иисуса значительно отличается от образа в панели № 145 (1490 г.) не только более тщательной анатомической проработкой. Словно отчеканенная в бронзе, фигура распятого Иисуса повторяет позу Иисуса в барельефе Донателло. Голова Иисуса безжизненно опущена на грудь, руки с длинными изящными пальцами растянуты на перекладине, прибитые гвоздями. Акцентирована развитая грудная клетка и тренированный торс, ноги согнуты в коленях. Сильное, динамичное тело Иисуса обнажено, чресла перехвачены широкой повязкой из белого холста, концы которой развеваются на ветру. Голова Иисуса с длинными волнистыми локонами увенчана терновым венцом. Но его лицо, тем не менее, не выражает ни смирения, ни покорности: испытывая горечь от неверия и отверженности Пророка в собственном отечестве, этот Иисус на кресте кричал не: «Отец, прости их, ибо не ведают, что творят» (Лука 23:34), — но: «Eloi, Eloi, lama sabachthani?» («Мой Бог, Мой Бог, почему Ты оставил Меня? / Марк 15:34»). Над головами Иисуса, Марии Магдалены и Иоанна Евангелиста золотые нимбы в виде перевернутых блюдец.

Апогея утонченности исполнительской манеры Кривелли достигает в панели «Мадонна со Свечой, зажженной по Обету» (№ 163). В сжатом живописном пространстве панели, в центре, на троне из неоднородного красного мрамора с волютами, на фоне гладкого красного камчатного занавеса и арки, образованной массивной гирляндой яблок, груш, лимонов, огурцов, персиков и айвы в обрамлении зеленых листьев, восседает Дева Мария, увенчанная высокой золотой короной с выполненными в технике имитаций драгоценными камнями, из-под которой ниспадает на плечи прозрачная белая вуаль, приоткрывающая золотые локоны. Дева Мария облачена в платье из красного шелка с длинными разрезными рукавами и золотым поясом и роскошную темно-синюю мантию с золотым орнаментом и золотой каймой, застегнутую на груди

массивной золотой брошью с рельефными драгоценными камнями. Обеими руками Дева Мария придерживает ребенка с вьющимися золотистыми кудрями, облаченного в светло-красный хитон с белым поясом, сидящего на ее правом колене с широко раскинутыми босыми ножками. В правой руке ребенка зажата ветка с висящей на ней айвой. Над головами матери и ребенка золотые нимбы (у младенца Иисуса — с красным крестом). Дева Мария погружена в состояние медитации, ее глаза опущены. Образ младенца заимствован из панели № 115. На пьедестале трона у ног Девы Марии на красной камчатной ткани, ниспадающей с пьедестала на мраморный подиум, слева лежит яблоко на ветке с листком. В центре, на подиуме перед тронем стоит ваза с белой и красной розами и белыми лилиями, справа и слева от нее брошены вишня, белая роза на коротком стебле и ветка с двумя лилиями. К цоколю слева прикреплена тонкая свеча по обету. Фон золотой, с узором. «Sotto in su» достигается посредством трехступенчатой конструкции трона, воспринимаемой зрителем снизу.

Трактовка образов Святых в боковых панелях среднего яруса (№ 162, 164) сохраняет свою традиционность.

Идентификация Святых в панелях № 175 и № 177 предельно до сих пор служит предметом дискуссий. Так, Анна Боверо идентифицирует Святую в панели № 175 как Св. Клару [3, № 175], а Пьетро Цампетти утверждает, что это Св. Маргарита. Исходя из сравнительного анализа изображений Св. Клары в панелях № 42 и № 142 и Св. Маргариты в панели № 175, можно присоединиться к мнению П. Цампетти о Св. Маргарите. В самом деле, трактовка ее образа Кривелли соответствует каноническому описанию: обращенная в христианство во времена Диоклетиана Св. Маргарита Антиохийская из Пифидии (ум. 307 г.) сопротивлялась искушению Дьявола отречься от своей веры и стать женой римского префекта Олибрия, была брошена в тюрьму и обезглавлена по приказу императора. Св. Клара (1194–1253 гг.) из Ассизи, чьим именем был назван Орден Св. Клары (*Ordo sanctae Clarae*), начала жизнь покаяния в 1212 г. под влиянием Св. Франциска Ассизского в женском монастыре Ордена Бенедиктинцев и с 1214 по 1253 гг. была настоятельницей женского монастыря Св. Дамиана. Облачение Св. Клары: серое платье, подвязанное веревкой, и черная вуаль, — противоречат трактовке Кривелли.

Продолжается спор и в отношении идентификации Святого в панели № 177, которого Анна Боверо идентифицирует как Св. Андреа Галлерани [3, № 177]. Ее версию опровергает Пьетро Цампетти, основываясь на традиционной трактовке образа Святого в панели № 107 в качестве Св. Никодима, аналогичного образу в панели № 177.

Трактовка Святых в панелях предельно традиционна, а вписанное в деревянные позолоченные рамы арочной конструкции живописное пространство имеет полукруглый фронтон, в котором на общем золотом фоне в стиле «gold ground» представлены изображения головок крылатых херувимов над головой Святых в различных, не повторяющихся позах. Так, Св. Антоний Аббат (№ 166), с длинной седой бородой, седовласый, представлен облаченным в темно-зеленую накидку, с монастырским колоколом в правой руке и посохом

в левой (реплика образа из панели № 106); Св. Христофор (№ 167), легендарный христианский мученик, который, по преданию, однажды перенес Христа в облике ребенка через реку, изображен в воде по икры, с посохом в руках и младенцем Иисусом, сидящем на его правом плече. Трактовка образа Св. Христофора заимствована у Антонио Виварини в панели нижнего яруса полиптиха 1454 г. [17, № 228]. Трактовка образа Св. Себастьяна несколько отличается от панелей № 58, 146, 155 и 160. В панели № 168 он представлен в положении «*contraposto*», с руками, связанными за спиной, и ногами привязанными к стволу дерева, с обнаженным торсом, утыканным стрелами, и запрокинутой головой. Св. Фома Аквинский (№ 172) представлен в облачении доминиканского монаха с моделью Церкви Св. Доминика; Св. Екатерина Александрийская (№ 171) изображена с колесом с шипами и пальмовой ветвью; Св. Августин (№ 172) — с длинной седой бородой, в епископском облачении и тиаре на голове, с посохом и Священным Писанием в руках; Св. Николай Барийский (№ 173) — в епископском облачении с посохом и Священным Писанием в руках и тиарой, лежащей у ног. Св. Лючия (№ 174) представлена облаченной в широкую мантию, с пальмовой ветвью в левой руке и глазами на золотом блюде в правой; Св. Маргарита (№ 175) — облаченной в белую вуаль, ниспадающую на плечи, и белое платье с черным поясом, с Распятием в левой руке и Священным Писанием в правой; Св. Франциск Ассизский (№ 176) — в облачении францисканского монаха, босиком, получающим стигматы на фоне пустынного каменистого пейзажа; Св. Никодим (№ 177) — в коротком светло-коричневом хитоне и чалме, в деревянных сабо, с короткой округлой бородой и молитвенно сложенными руками (реплика образа из панели № 107 1482 г.).

36. Полиптих в фамильной часовне Одони в Церкви Св. Франциска в Мателика (1490 г.)

Полиптих выполнен по заказу членов правящего дома Оттони в Мателика в 1490 г. [10, P.123]

Реконструкция Полиптиха (№ 151–157) по схеме И. Г. Михайловой на основе версий Анны Боверо [3, № 151–157] и Мартина Дэвиса [10, P.58]:

151- люнет				
157				
52	53	54	55	56

Верхний ярус (люнет):

№ 151 «Пьета» (Тело Иисуса в саркофаге, оплакиваемое Девой Марией, Св. Иоанном Евангелистом и Марией Магдаленой)

(темпера/панель, 106 x 203 см Подписная: «Opus Karoli Crivelli Veneti»)

Средний ярус:

№ 157 «Мадонна с Младенцем и Ласточкой» (*Madonna della Rondina*)

(темпера/панель, 150 x 170 см Подписная: «Carolus Crivellus Venetus Miles»)

Пределла (№ 152–170):

№ 152 «Св. Екатерина Александрийская с пальмовой ветвью и колесом с шипами»

(темпера/панель, 29 x 21 см)

№ 153 Св. Иероним в Пустыне

(темпера/панель, 29 x 33 см)

№ 154 «Рождество Христа»

(темпера/панель, 29 x 37 см)

№ 155 «Мученичество Св. Себастьяна»

(темпера/панель, 29 x 32 см)

№ 156 «Св. Георгий, убивающий Дракона»

(темпера/панель, 29 x 21 см)

Особого внимания заслуживает «Пьета» люнета верхнего яруса (№ 151). Панель представляет сцену положения снятого с креста тела Иисуса в саркофаге. На фоне красного камчатного занавеса, в центре, по диагонали к мраморному бордюру саркофага, изображено безжизненное обнаженное тело Иисуса. Его голова, склоненная влево, касается головы Девы Марии; на длинных вьющихся волосах терновый венец; рот полуоткрыт; вокруг головы золотой нимб с выполненными в технике имитаций драгоценными камнями. Торс Иисуса, в положении «*contraposto*» с согнутой в колене левой ногой, приподнятой над краем саркофага, словно висит над ним. Чресла Иисуса перехвачены белой холщовой тканью, под правой грудью — рана от копья. Стоящий справа от Иисуса Иоанн Евангелист, заходящийся в крике, с открытым ртом и запрокинутой головой, поддерживает под локоть безжизненно свисающую с края саркофага левую руку Иисуса. За Иоанном на бордюре саркофага (справа) горит свеча в серебряном подсвечнике. Стоящая слева от Иисуса Мария Магдалена поддерживает кисть его правой руки. Ее красивое лицо обезображено плачем. За ней (слева) стоит золотой ковчег с мирро для соборования. В глубине, справа от Магдалены, Дева Мария, склонившая голову к Иисусу, обнимает его за плечи. Фон образован несколькими рядами золотых головок крылатых херувимов, парящих полукругом над саркофагом. Образы персонажей повторяются без изменений в панелях № 150, 150–1 (1489 г.), № 124 (1485 г.), № 94 (1476 г.), № 84 (1473 г.).

Не менее интересна и центральная панель (№ 157). Дева Мария восседает на троне из темно-красного мрамора с полуколоннами, архитравом, фризом,

карнизом и полукруглым фронтоном, на фоне занавеса из золотой парчи, ниспадающего с карниза. Трон расположен на полукруглом пьедестале, цоколь из белого мрамора которого украшен гирляндой из натуральных яблок, груш, персиков, слив и лимонов. Справа и слева от трона расположены панели из темно-красного мрамора с ниспадающими с фриза занавесами: желтым камчатным с зеленым орнаментом (слева), на котором висит огурец, и из золотой парчи (справа), на котором висит айва. На фризе панелей стоят вазы: с цветами (слева) и фруктами (справа). Фон верхней части (за панелями и тронем) золотой. На цоколе мраморного подиума, на котором стоят Св. Иероним (слева) и Св. Себастьян (справа), посреди золотого рельефного орнамента, расположен герб рода Оттони. Щит герба разделен горизонтальной полосой: на золотом поле вверху изображена в профиль увенчанная короной голова черного орла с распростертыми крыльями. Нижнее поле, разделенное вертикальной полосой, заполнено шахматными клетками красного и серебристого геральдических цветов. На карнизе трона слева сидит черная ласточка с белой грудкой.

С головы Девы Марии, увенчанной высокой золотой короной с выполненными в технике имитаций драгоценными камнями, ниспадают прозрачная белая вуаль и роскошное покрывало из синей парчи с золотым орнаментом. Дева Мария облачена в платье из розового шелка с длинными разрезными рукавами. Обеими руками она придерживает сидящего на ее левом колене обнаженного младенца, талию которого охватывает широкая белая лента. Шейку ребенка обвивает ожерелье из красных кораллов. В левой руке ребенок держит яблоко, а правой благословляет стоящего слева Св. Иеронима с длинной седой бородой, в красной кардинальской мантии и шляпе. Указательным пальцем левой руки Св. Иероним показывает на модель фамильной часовни Одони, расположенной на двух молитвенниках, которые он держит в правой руке. На подиуме, справа от него, наполовину скрытый кардинальской мантией, маленький лев с поднятой правой лапой, в которой застрял шип. Стоящий справа от трона Св. Себастьян облачен в короткий плащ из золотой парчи, подбитый розовым шелком, зеленый шелковый камзол и темно-желтые чулки. Правой рукой он держит стрелу, а левая покоится на эфесе кривой сабли в ножнах, подвешенных к поясу. У его ног справа лежит лук.

В 1862 г. панель (№ 157) была вывезена из часовни Одони графом Луиджи де Санктис и выставлена на продажу [7, II, Part.I, P.15].

Панели пределлы также заслуживают внимания. Так, панель № 153 представляет Св. Иеронима коленапреклоненным перед распятием с птицей на перекладине, на фоне ветхого деревянного сарая и города с высокими стенами и башнями в отдалении (слева) и водного потока и пещеры за ним, в глубине которой видны львица и львята (справа). Св. Иероним, с длинной седой бородой, босиком, с обнаженным торсом, в правой руке сжимает камень, а левой раздирает себе грудь в знак раскаяния. На переднем плане слева на сучьях дерева висят красная кардинальская шляпа и розги. Около Св. Иеронима, справа, лежит лев, перед ним (на переднем плане) сидит маленький дракон, а перед ручьем (справа) стоит дикий осел. Под деревом (на переднем плане) индюк что-то клюет. Перед сараем сидит заяц.

Панель № 154 представляет сцену рождения Христа в Вифлееме. В ветхом деревянном сарае, на фоне полуразрушенного каменного сооружения с аркой, Дева Мария, в розовом платье и накидке из темно-синего шелка, с молитвенно сложенными руками и золотым нимбом над головой, стоит на коленях перед лежащим на подоле ее накидки обнаженным младенцем Иисусом в ореоле сияющих лучей, с золотым нимбом. За сараем слева просматривается пейзаж с башней и городскими стенами (с фигурами), а справа, через арку, видна сцена Благовещения пастухам (на фоне пейзажа). Вифлеемская звезда олицетворяется человекоподобным ликом солнца, благовествующего пастухам о рождении Мессии. Слева от Девы Марии и младенца Иисуса, под крышей сарая, сидит спящий Св. Иосиф с посохом, а справа вол и осел согревают младенца своим дыханием. Эта панель (№ 154) существенно отличается по композиции и манере исполнения от панели с тем же сюжетом № 149 (1489 г.).

Как мы могли заметить, в панелях Кривелли достаточно редко встречается синий пигмент, что объясняется его высокой стоимостью, ввиду его получения из полудрагоценного камня, *lapis lazuli*, самого дорогого из всех пигментов темперы. Так, чем больше синего пигмента использовал художник, тем дороже становилась себестоимость его работ. В связи с этим, синий пигмент предназначался только для самых значительных фрагментов панелей, таких как облачение Девы Марии.

В панели № 155 представлена сцена мученичества Св. Себастьяна, покровителя лучников, главы преторианской гвардии (при императоре Диоклетиане), который за отказ отречься от своей веры был подвергнут пытке стрелами мавританских лучников. Образ Св. Себастьяна заимствован из панели № 146 (1490 г.): Св. Себастьян, с поднятой правой рукой, привязанной к дереву, подвергается обстрелу мавританских лучников в помещении с массивными пилонами, поддерживающими своды и арку, открывающую вид на открытый дворик, выложенный каменной плиткой и рустовую стену с зубцами. Обнаженный мускулистый торс Св. Себастьяна напряжен, правая нога со ступней, пронзенной стрелой, поднята вверх, пышные волосы развеваются, в широко открытых страдальческих глазах застыли слезы. Два обнаженных лучника с чреслами, прикрытыми холщовыми повязками, целятся в Св. Себастьяна. Третий, стоящий на правом колене, собирается взять стрелу с каменного пола. У его ног лежит колчан со стрелами. Две стрелы уже пробили живот и левый бок Св. Себастьяна.

В панели № 156 изображен Св. Георгий, с непокрытой головой, в рыцарских доспехах и красном плаще, поднимающий на дыбы белого коня и заносящий правую руку с мечом для удара. Под копытами коня умирающий дракон с обломком копья в пасти. Другой обломок валяется на земле. Сцена происходит на фоне пейзажа с пещерой (слева) и города с высокими башнями и стенами, окруженного рвом (справа), за которым стоит коленопреклоненная принцесса. Композиция панели (№ 156) заимствована из панели № 21 (1470 г.) с введением пещеры (слева) и изменением фона, а также позы Св. Георгия, который держит меч одной, а не двумя руками. Кривелли добивается ощущения глубины трехмерного пространства посредством использования формальных

принципов перспективы. Так, фигуры переднего плана располагаются на фоне пейзажа, удаленного в глубину на задний план. Этот прием формальной перспективы восходит к барельефам Лоренцо Гиберти (1378–1455 гг.).

В панели № 152 представлена Св. Екатерина Александрийская, изображенная в профиль, на фоне каменной ниши, увенчанная золотой короной поверх диадемы из крупных жемчужин, с золотым нимбом над головой, облаченная в платье из золотой парчи и мантию, с пальмовой ветвью в правой руке и левой, покоящейся на колесе с шипами. Ее образ повторяется без особых модификаций, начиная с 1470 г. (№ 22) в панелях 1472 г. (№ 36), 1473 г. (№ 82), 1476 г. (№ 90), 1485 г. (№ 123), 1488 г. (№ 171), 1475 г. (№ 207), 1493 г. (№ 178).

Едва ли мы найдем столь же совершенные по исполнению и композиционному построению миниатюрные сцены пределлы, которые отличались бы такой же силой, динамикой и экспрессивностью. Мастерское владение кистью, мягкой и деликатной, тонко чувствующей все нюансы, отчетливо читающееся уже на ранней стадии развития творческого дарования Кривелли, в этих небольших композициях достигает совершенства, сравнимого с лучшими достижениями Андреа Мантенья (ок. 1430/31–1506 гг.) и Ханса Мемлинга (1433–1494 гг.) [5, V, I, S.93; 7, IV, P.4–26].

37. «Мадонна с Младенцем, Св. Франциском и Себастьяном и Жертвовательницей Орадеей» (*Madonna della Consolazione* / Мадонна «Утоли мои печали») (1491 г.)

(темпера/панель/тополь, 175 x 151 см Подписная, датированная: «Opus Karoli Crivelli Veneti. Miles.1491.» С посвящением на переднем плане: «Almae Consolationis Matri Mariae; Piores Posterosq' Miserata Svos: ORADEA IOAMNIS; AERE PROPRIO NON MODICO DICAVIT / «Орадея, оплакивающая прошлых и будущих членов рода, посвящает алтарь Марии Милосердной, Матери Утешения») [3, № 160].

Панель выполнена Карло Кривелли по заказу Орадеи, вдовы Джиованни Беккетти, члена Муниципального Совета Фабриано, в соответствии с его последней волей, предписывающей создать алтарь в Церкви Св. Франциска в Фабриано, посвященной Св. Деве Марии, Утешительнице всех Скорбящих.

Местонахождение панели в часовне Церкви Св. Франциска в 1677–1747 гг. было нотариально засвидетельствовано Венанцио Бениньи, нотариусом семьи Беккетти [42, P.99]. Дата перемещения панели из часовни неизвестна, поскольку в документах 1873 г. упоминание о ней отсутствует [43, P.160–161]. Выставленная на продажу в 1841 г., панель была приобретена 2-м Маркизом Вестминстерским, Ричардом, в 1869 г. завещавшим ее жене, которая и передала панель в дар Лондонской Национальной Галерее в 1870 г.

Предположение Амико Риччи о предназначении панели для Церкви Св. Доминика в Фермо и ее местонахождении там в 1490–1821 гг. лишено оснований и легко опровергается указанными документами [1, I, P.214].

На мраморном троне с колоннами, архитравом, карнизом и треугольным фронтоном восседает Дева Мария, на фоне камчатного занавеса с орнаментом. Слева на карнизе лежит груша, а с карниза свисает айва. Справа на карнизе ле-

жит яблоко, а с карниза свисает огурец. С головы Девы Марии, увенчанной золотой короной, ниспадают белая вуаль и роскошная темно-синяя накидка с золотым узором. Обеими руками она прижимает к груди младенца, склонив голову к его головке. Своей правой щекой Дева Мария касается левой щеки младенца, обнимающего ее за шею и вытянувшего ножки вдоль ее левой руки. Слева от трона, на подиуме стоит Св. Франциск, в облачении монаха-францисканца, с золотым нимбом над головой. Справа от трона, у мраморной колонны, стоит привязанный к ней Св. Себастьян Мученик, с длинными золотистыми кудрями и золотым нимбом над головой. Его грациозный юношеский торс обнажен, чресла перехвачены камчатной тканью. Его правая нога согнута в колене, а левая элегантно выставлена вперед. Десять стрел пронзают его гладкое тело. Хотя неестественность поз персонажей обращает на себя внимание стремлением Кривелли быть изысканным и элегантным, эта чопорность, скорее, восходит к манере Андреа Мантенья. [7, IV, P.4–26].

Подобный синтез насилия и жестокости, мягкой нежности и щемящей грусти, которым отличаются «Мадонны» Карло Кривелли, объясняется его близким, если не интимным общением с его ровесником, Никколо л'Алунно по прозвищу «Liberatore» (1420/30–1520 гг.). В самом деле, между «Мадонной» (№ 150) Кривелли и «Мадонной с Младенцем, Св. Франциском, Бернардином Сиенским и Людовиком Тулузским», выполненной Никколо л'Алунно для Церкви Св. Франциска в Камерино в 1465 г., очень много общего. В частности, это использование приема «*contraposto*», эффект которого проявляется в позе Девы Марии с едва уловимой волнистой линией, напоминающей «S» [44, P.136–143; 159–160].

38. «Непорочное зачатие» в часовне Непорочного Зачатия в Церкви Св. Франциска в Пергола (1492 г.) [1, I, P.215, 228]

(темпера/панель/тополь, 194, 5 x 93, 5 см Подписная, датированная: «*Opus Karoli Chrivelli Veneti. Militis. Pinsit. 1492*») [3, № 161].

Панель, выполненная Кривелли для часовни Непорочного Зачатия в 1492 г., представляет собой один из наиболее ранних живописных образцов трактовки этого сюжета художниками *Quattrocento* [45, I, P.646].

Амиго Риччи высказал предположение, что панель была выполнена Кривелли по заказу семьи Малатеста, известной в Римини с 1150 г. (знатный род угас в 1708 г.) для фамильной часовни Малатеста в Церкви Св. Франциска в Римини. [1, I, P.215, 228]. Эта версия, однако, лишена оснований, потому что, во-первых, не часовня, а весь эклезиастический комплекс Св. Франциска в Римини носит название «*Tempio Malatestiana*», а во-вторых, не обнаружено ни одного документа, подтверждающего, что Кривелли работал в Римини [10, P.349]. Известна также копия с оригинала Кривелли (№ 161), выполненная в 1675 г. Карло Маратти, уроженцем Камерино (1625–1713 гг.). В 1834 г. панель была вывезена из Церкви Св. Франциска и, выставленная на аукцион в 1874 г., приобретена для Лондонской Национальной Галереи (Sale, 6 June, 1874, lot 64).

Дева Мария, с молитвенно сложенными руками, стоит на мраморном подиуме в полукруглой мраморной нише на фоне висящего на уровне ее плеч камчатного занавеса с узором, опускающегося ей под ноги и ниспадающего с подиума, с непокрытой головой, в роскошной темно-синей шелковой мантии с золотым орнаментом. Два ангела с радужными крыльями (один слева, другой справа) держат золотую корону над ее головой и развернутый свиток с надписью: «VT. In mente del Abinitio Concepta F. VI. ITA. et Facta. Sum.» За ними, на золотом фоне, солнце (слева) и месяц (справа). На верхней консоли ниши слева стоит керамический сосуд с розами, а справа — стеклянная ваза с лилиями. Слева от Девы Марии на рейке висят огурец и яблоко, справа — яблоко и сливы в обрамлении зеленых листьев. В верхней части, над Девой Марией, Бог-Отец, седовласый и седобородый, склоняется к ней из огненной Мандорлы, окруженной сверху парящими в облаках золотыми головками крылатых херувимов. Св. Дух, в виде белого голубя, нисходит к Деве Марии. Работа выдержана в холодных серебристо-голубых тонах (сравнимых с панелями № 126 и № 127 периода 1480–1486 гг.), которые утратили свой первоначальный тональный строй [5, V, I, S.99]. Трактовка образа Девы Марии имеет значительное сходство с «Мадонной Благовещения» (Madonna Annunziata), выполненной Никколо л'Алунно в 1466 г. для Базилики в Перуджии [44, P. 149]. Мартин Дэвис, однако, усматривает в «Мадонне» Кривелли заметное влияние Падуанской академии.

39. Полиптих в Церкви Св. Франциска в Фабриано (1493 г.)

Полиптих выполнен по заказу Ордена Францисканцев-Миноритов в мае 1493 г. [1, I, P.109].

Реконструкция Полиптиха по схеме И. Г. Микайловой на основании сведений Анны Боверо [3, № 178–186]:

179 — люнет				
178				
185		186		
83	81	80	82	84

Верхний ярус (люнет):

№ 179 «Пьета» (Тело Иисуса в саркофаге, оплакиваемое Девой Марией, Иоанном Евангелистом и Марией Магдаленой)
(темпера/панель/тополь, 128 x 24 см)

Средний ярус:

№ 178 «Коронование Девы Марии со Св. Троицей»
(темпера/панель, 60 x 42 см Подписная, датированная:
«Carolus Crivellus Venetus Miles Pinxit. MCCCCLXXXIII.» С надписью:
«Tre Fr.Jacopi de Fabre et Fr.Angeli Des. Comitu Guard. Completa Fuit» (“Tempore

Fratris Jacopi de Fabriano et fratris Angeli Deserra comitum Guardianotum Competa fuit”).

Двухъярусная Пределла:

Верхний ярус (№ 185–186):

№ 185 «Св. Людовик Тулузский, Иероним и Петр Апостол»

(темпера/панель, 28 x 76 см)

№ 186 «Св. Павел, Иоанн Златоуст и Василий»

(темпера/панель, 28 x 76 см)

Нижний ярус (№ :180–184):

№ 180 «Христос Благословляющий»

(темпера/панель, 28 x 25 см)

№ 181 «Св. Онуфрий»

(темпера/панель, 28 x 25 см)

№ 182 «Св. Бернардин Сиенский»

(темпера/панель, 28 x 25 см)

№ 183 «Св. Антоний Падуанский»

(темпера/панель, 28 x 22 см)

№ 184 «Св. Доминик»

(темпера/панель, 28 x 22 см)

В ряду панелей, представляющих сцену положения Иисуса в саркофаг, с 1468 по 1493 гг. (№ 16/1468 г., № 23/1470 г., № 43 и № 64/1472 г., № 84/147 г., № 124/1485 г., № 148/1488 г., № 150 и № 151/1489 г., «Пьету» 1493 г. (№ 179) можно поставить на первое место по силе выразительности, динамичности, лаконичности и торжествующей тональности.

Живописное пространство люнета разделено на три плана. На первом плане саркофаг с бордюром из неоднородного темно-красного мрамора и ниспадающей с него красной камчатной драпировкой. Пространство второго плана с инкорпорированной в него групповой композицией отделено от глубокой синевы небес горизонтальной драпировкой из темно-красного камчатного шелка, занимающего почти все пространство люнета и образующего с вертикально ниспадающим красным камчатным занавесом крест с широкой поперечной перекладиной, на фоне которого расположены фигуры Иисуса (в центре), Девы Марии и Марии Магдалены (справа) и Иоанна Евангелиста (слева). Обнаженный мускулистый торс Иисуса, расположенный по диагонали к бордюрной линии саркофага, прикрыт на чреслах белым полотном; под правой грудью рана от копья. Над его безжизненно повисшей головой с длинными, разметавшимися по плечам золотистыми локонами, с терновым венцом золотой нимб в виде перевернутого блюдца. Мускулистый торс Иисуса, диафрагма и тренированные мышцы рук, благоговейно поддерживаемые Девой Марией, Иоанном Евангелистом и Марией Магдаленой, тщательно проработаны. Справа от Иисуса стоит Дева Мария, в ниспадающей с головы темно-синей накидке

с золотой каймой, с золотым нимбом над головой. Ее правая рука прижата к груди, а левой она поддерживает локоть левой руки Иисуса. Справа от Девы Марии, лицом к зрителю, Мария Магдалена, с роскошными рыжими развевающимися локонами и золотым нимбом над головой, облаченная в платье из красного шелка и такую же мантию, подбитую темно-зеленым шелком, левой рукой держит скорченную судорогой кисть левой руки Иисуса, прижимая правую к груди. Справа от Магдалены, на бордюре саркофага, стоит золотой ковчег с драгоценным мирро для соборования, а перед ковчегом к бордюру прикреплен зажженная по обету свеча. Слева Иоанн Евангелист, облаченный в красный шелковый хитон и такую же накидку, подбитую темно-зеленым шелком, склоняется к Иисусу, своей правой рукой поддерживая свисающую с бордюра его правую кисть с раной от гвоздя. Шелковые накидки Иоанна и Магдалены, темно-зеленая подбивка которых резко контрастирует с красным камчатным занавесом, развеваются за их спиной, подобно распостертым крыльям большой птицы. Слева от красного камчатного занавеса, на бордюре саркофага, стоят раскрытое Священное Писание, чернильница с пером и горящая в подсвечнике свеча с колеблющимся под ветром пламенем. Над камчатным занавесом, имитирующим поперечную перекладину креста, с каждой стороны узкого камчатного занавеса, видна золотая головка крылатого херувима с золотым нимбом.

В позах фигур отчетливо читается прием «*contraposto*», изящной «S»-образной линии от головы, наклоненной влево, к правой ноге, едва уловимое колебательное движение, типичное для готического стиля. Образы Иисуса и Иоанна Евангелиста в «Пьете» (№ 179) послужили производным синтеза элементов многих алтарных работ Кривелли. В частности, в качестве гештальта для моделирования образа Иоанна Евангелиста был использован образ Иоанна (№ 55) из Пределлы Полиптиха 1472 г. в Церкви Св. Доминика в Фермо, исполненный в полном соответствии со сформированным Кривелли в 1470-е гг. эстетическим идеалом.

Панель среднего яруса «Коронование Девы Марии со Св. Троицей» (№ 178) единодушно признается венцом творческих поисков Карло Кривелли, который сумел достичь в живописном пространстве панели иллюзии диорамы. Пространство панели разделено на шесть планов. На первом, справа и слева от мраморного трона с высоким пьедесталом, цоколь которого украшен рельефным орнаментом, на подиуме стоят Св. Иоанн Креститель со свитком и посохом с крестом и Св. Франциск с молитвенно сложенными руками. В центре, на втором плане, на троне, на фоне занавеса из золотой парчи, края которого поддерживают парящие в небе ангелы с золотыми крыльями в развевающихся одеждах, восседают Дева Мария (слева) и Иисус Христос (справа). В их позах столь же отчетливо читается прием «*contraposto*». Над занавесом, в третьем пространственном ярусе, в сияющей мандорле, окруженный золотыми головками крылатых херувимов, седобородый и седовласый Бог-Отец (погрудное изображение), облаченный в темно-синюю мантию, с золотым нимбом (в виде перевернутого блюда) над головой простирает руки над Девой Марией и Иисусом, возлагая золотые короны на их головы. Из Мандорлы нисходит Святой Дух в виде белого голубя. На втором плане, справа и слева от трона, стоят Св. Венанцио со знаменем крестоносцев на длинном древке (слева) и Св. Себастьян со стрелой в правой руке (справа). На

пятом плане, отделенном от третьего желтым камчатным занавесом, растянутым по горизонтали на все пространство панели, вырастают три овальных ряда расположенных друг над другом золотых головок крылатых херувимов в сияющем ореоле. На третьем плане, слева и справа, за тронем, стоят Св. Екатерина Александрийская с колесом и пальмовой ветвью (слева) и Св. Августин в тиаре, с епископским посохом (справа). В синем небе, над херувимами, слева и справа, по два парящих музицирующих ангела.

Головы Девы Марии и Иисуса склонены друг к другу. Большим и указательным пальцем правой руки Иисус слегка придерживает корону, возлагаемую Богом-Отцом на голову Девы Марии. Дева Мария облачена в роскошную мантию из темно-синей парчи, ее руки сложены на груди в знак признательности. Иисус, облаченный в мантию из красной парчи, в левой руке держит тонкий золотой жезл с крестом. Дева Мария и Иисус изображены с босыми ногами.

Сцена коронации имеет двойной, мистический и символический, смысл, олицетворяя брачную церемонию, в которой Христос женится на Еве [46, Р.101–102]. Так, в одно и то же время, Карло Кривелли в Марке и Иероним ванн Акен по прозвищу Босх (1450–1516 гг.) в Южной Голландии, пытаются выразить художественными средствами основополагающую христианскую догму брака Христа в качестве второго Адама с Евой-Экклезией [18, Р.456]. Используя архетипическую символику брака Христа — второго Адама с Евой-Экклезией [19, Р.43], Кривелли показывает, что бракосочетание Христа и Экклезиастического Парадиза служит архетипическим отражением бракосочетания Адама и Евы [20, Р.84]. В обеих версиях «Благовещения» (№ 111–113 и № 125) и «Коронации Девы Марии» (№ 178) Кривелли дает символическое изображение Рая (Paradisus Ecclesiae), обетованного Церковью, предлагая новую, апокрифическую версию христологического видения Земного Рая, изображенного в Книге Бытия [47, V, Р.180–181], иными словами, видение Земного Рая под углом зрения новых этического и эстетического идеалов «Libertas Ecclesiastica».

Композиция панели (№ 178) заимствована у Пьеро дель Поллайооло («Коронация Девы Марии» ок. 1441 г., темпера/панель) и Джентиле ди Массо из Фабриано («Коронация Девы Марии» ок. 1410 г., темпера/панель), которые, в свою очередь, ориентировались на «Коронация Девы Марии» (1340-е гг.) Паоло Венециано (из Венеции) (акт.1333/58 — ум. до 1362 г.), центральную панель трехъярусного триптиха в Церкви Св. Клары в Венеции. Овальная группа путти в панели Кривелли апеллирует к фреске «Май» (1470-е гг.) Франческа дель Косса (ок. 1435–1478 гг.) из серии «Месяцы» (Sala Mesi) во Дворце Герцога Борсо д'Эсте в Ферраре.

Идентификация фигуры справа от трона долгое время служила предметом острой дискуссии. Дж.Кроув и Дж.Кавалькаселль выдвинули версию о Св. Бонавентуре [5, V, I, S.86], которая была опровергнута Анной Боверо на основании сравнительного анализа изображения Св. Франциска в панели № 178 с его изображениями в панелях № 141(1463), № 39(1472), № 92(1476), № 159–160(1491 г.), соответствующими традиционной канонической трактовке [3, № 178].

Изображения Святых верхнего яруса пределлы (№ 185–186), представленные по пояс в мраморных нишах перед мраморным парапетом, сохраняют традицион-

ную трактовку. Так, Св. Людовик Тулузский (реплика образа № 137) представлен в епископской мантии с золотыми лилиями французского королевского дома, тиарой, лежащей на парапете, и посохом в левой руке; Св. Иероним — в красной кардинальской мантии и шляпе, со Священным Писанием и головой льва; Св. Петр Апостол — с короткой седой бородой, в золотистом шелковом хитоне и голубой шелковой мантии, подбитой зеленым шелком, с большим золотым ключом от Небесного Царства (реплика образа в панели № 77); Св. Павел изображен темноволосым, с длинной темной бородой, облаченным в красный шелковый хитон и красную шелковую мантию, подбитую зеленым шелком, развевающуюся у него за спиной, подобно распростертому крылу, и держащим в правой руке кривой меч, а в левой Священное Писание. Св. Иоанн Златоуст (ок. 347–407 гг.), Доктор Церкви, епископ Константинополя, известный своей попыткой реформировать коррумпированное Византийское государство и изгнанный Императрицей Евдоксией в 403 г., представлен в облачении епископа, с тиарой на голове, со Священным Писанием и богословскими трудами; Св. Василий (ок. 330–479 гг.), Доктор Церкви, епископ Цезареи, известный как Василий Великий, противостоявший распространению арианства и заложивший основы монастицизма Православной Церкви, изображен в облачении настоятеля монастыря, с посохом в левой руке и прижатым к губам указательным пальцем правой руки. Исключение составляет образ Св. Онуфрия (ок. 320–400 гг.), известного как Св. Онуфрий Великий, из нижнего яруса пределлы (№ 181), который получил не вполне традиционную трактовку с элементами гротеска на грани трансформации отшельника в лесного зверя.

Используемый Карло Кривелли прием расположения Святых вокруг Девы Марии и Христа позволяет идентифицировать этап его стилистической эволюции как переходный от Поздней Готики к Раннему Возрождению.

Наряду с «Благовещением» 1485 г. (№ 125), «Пьета» и «Коронование Девы Марии» 1493 г. (№ 178–179) относятся к шедеврам мировой живописи переходного периода социокультурной эволюции, являющимся производным синтеза архаических традиций таких итальянских школ, как Венецианская, Падуанская, Сиенская и Умбрийская, и внедренных Кривелли инноваций [7, I, P.301–352]

3. Заключение

В своих творческих поисках Карло Кривелли Венецианец, Рыцарь Экклезии, стремился к гармонии контрастов, выраженных сочетанием внешней изысканности форм Раннего Возрождения с внутренней сдержанностью Поздней Готики. В этом стремлении к динамической напряженности, читаемой в позах, языке жестов и выражениях лиц Кривелли раскрывается как аналитик истинной человеческой природы, с присущими ей стадными инстинктами, индивидуализмом, духовной утонченностью, гротескной пустотой или напыщенностью. Кривелли обращается к нам на новом, символическом художественном языке с такой силой экспрессивности, с какой до него не говорил ни один художник. Инновационный символический язык Кривелли — не что иное как синтез традиций старых итальянских школ, посредством которого он смог сформировать новый художественный стиль экклезиастического символизма, утвердить новые этический

и эстетический идеалы «*Libertas Ecclesiastica*» (Экклезиастической Свободы), которые наложили неизгладимый отпечаток на дальнейшее развитие художественной культуры не только в Северной Италии, но и далеко за ее пределами.

Примечания

1. Ricci A. *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*. In 2 vol. — Macerata, 1834.
2. Andreantonelli S. *Breve ristretto dell'Historica Ascolana*. — Ascoli, 1676.
3. *L'Opera completa del Crivelli*. Introdotta da Anna Bovero. — Milano, 1975.
4. Rushfoth G. Mc'Neil. *Carlo Crivelli*. — London, 1900.
5. Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. *Geschichte der Italienischen Malerei*. Deutsche Original-Ausgabe. 5 Bde. — Leipzig, 1870–1874. — Bd. V. Erste Hälfte. Ältere Venezianische Schule. Zweite Hälfte. Die Squarzionesken. — Leipzig, 1873.
6. Wilenski R. *Mantegna (1431–1506) and the Paduan School*. — London, 1947.
7. Lanzi L. *Storia Pittorica della Italia*. In 6 vol. — Bassano, 1789–1831.
8. Boschini M. *Le Minere della Pittura*. — Venezia, 1664.
9. Zampetti P. *Carlo Crivelli*. — Milan, 1961.
10. Davies M. *The Earlier Italian Schools*. — London, 1961.
11. Longhi R. *Viatico per Cinque Secoli di Pittura Veneziana*. — Milan, 1946.
12. Drey F. *Carlo Crivelli*. — London, 1927.
13. Scardeone B. *Historiae de urbis patavinae antiquitate et claris civitas patavinis*. — Padua, 1560.
14. Vasari G. *Vite*. — Florence, 1550.
15. Serra L. *L'Arte nelle Marche*. — Pesaro, 1934.
16. Zampetti P. *La pittura marchigiana del Quattrocento*. — Milan, 1969.
17. Ricci C. *La Pinacoteca di Brera*. — Bergamo, 1907.
18. Danielon J. *Sacramentum Futuri. Etude sur les origines de la typology biblique*. — Paris, 1950.
19. Thèrel M. *Les symbols de l'Ecclesia dans la création iconographique de l'art Chrétien*. — Rome, 1973.
20. Ringbom J. *Paradisus Terrestris, Myth, Bild*. — Helsingforsia, 1958.
21. Luzzi E. *La Cattedrale Basilica di Ascoli Piceno*. — Ascoli, 1894.
22. Moroni G.R. *Dizionario di erudizione Storico-Ecclesiastica*. — Venezia, 1858.
23. Panofski E. *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Aegypten bis Bernini*. — Köln, 1964.
24. Lazzari T. *Ascoli in Prospettiva*. — Ascoli, 1724.
25. Testi L. *Storia della Pittura Veneziana*. — Milan, 1915.
26. Marcucci F.A. *Saggio delle Cose Ascolane*. — Ascoli, 1766.
27. Orsini B. *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della Insigne città di Ascoli nella Marca*. — Perugia, 1790.
28. Ciannavei G. Ign. *Compendio di Memorie Istoriche spettanti alle Chiese Parrocchiali della Città di Ascoli nel Piceno*. — Ascoli, 1797.
29. Pini C., Milanese C. *Quelque Tableaux de la Galerie Rinuccini. Rinuccini Sale Catalogue*. — Rome, 1852.
30. *Archivio di Stato Notari del Tribunale dell'A.C.* — vol.5509. — Notaro Apollonio Passari, f.1369r.
31. *Archivio Storico Capitolino, Testamenti A.Passari, 1801–1803, № 149*.
32. *Catalogo Quinta Stanza*. — Roma, 1845.
33. *Deutsches Kunstblatt*. — 1854. — 30 March.
34. Prato, Cesare da. *Firenze ai Demidoff*. — Firenze, 1866.
35. *Boxall's Report from 25 May, 1866 in the Demidoff Gallery archives*. — Florence, 1867.
36. Carboni G.C. *Memorie intorno i Litterati e gli Artisti della città di Ascoli*. — Ascoli, 1830.
37. Malaguzzi V. *Catalogo della Pinacoteca di Brera*. — Milan, 1908.

38. Михайлова И. Г. Самоорганизация воспроизводства древнеегипетской цивилизации // *Философские исследования*. — 2010. — № 3–4. — С. 125–139.
39. *Legenda del Beato Gabriele de'Ferretti di Ancona*. — Ancona, 1844.
40. Leoni A. *Ancona Illustrata*. — Ancona, 1832.
41. Maggiore A. *La Pittura d'Ancona*. — Ascoli, 1821.
42. Benigni V. *Compendioso Ragguaglio delle Cose piu notabli di Fabriano*. — Fabriano, 1824.
43. Marcoaldi O. *Guida e Statistica di Fabriano*. — Fabriano, 1873.
44. Frenfanelli C. *Niccolo l'Alunno e la Scuola Umbria*. — Roma, 1872.
45. Künstle K. *Ikonographie der christlichen Kunst*. 2 Bde. — Berlin, 1928.
46. Chavasse J. *The Bride of Christ*. — London, 1940.
47. Underwood P. *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*. In 5 vol. — Dumbarton, 1945–1950.



РОЖДЕННЫЙ ПОД ЗНАКОМ СМЕРТИ... К 150-летию со дня рождения Эдварда Мунка

Творчество выдающегося норвежского художника Эдварда Мунка (1863-1944) проникнуто осознанием трагизма и беспросветности жизни. Этому есть причины как в его судьбе, так и в духе того времени. Один из наиболее почитаемых художником философов, Артур Шопенгауэр, писал: «Все в жизни говорит нам, что человеку суждено познать в земном счастье нечто обманчивое, простую иллюзию. Для этого глубоко в сущности вещей лежат задатки. И оттого жизнь большинства людей печальна и кратковременна... Если жизнь что-нибудь дает, то лишь для того, чтобы отнять». Ему вторит Вольтер: «Счастье — только греза, а скорбь — реальна».

Шопенгауэр справедливо считал, что «...оптимизм изображает нам жизнь в виде какого-то подарка, между тем как до очевидности ясно, что если бы раньше нам показали и дали попробовать этот подарок, то всякий с благодарностью отказался бы от него...» Будучи последовательным, как всякий ученый, он видел жизнь как «сутолоку измученных и истерзанных существ, которые живут только тем, что пожирают друг друга».

В правдивости этих слов Мунк убедился позднее, когда состарился, но уже будучи семидесятилетним стариком, оглянувшись на прожитые годы, он скажет: «Я родился умирающим. Болезнь, безумие и смерть — эти ангелы мрака стояли у моей колыбели и не оставляли меня всю жизнь».

Эдвард Мунк родился 12 декабря 1863 года в Лэтене (норвежская провинция Хедмарк). Он был вторым из пятерых детей Лауры Катрины Вьелстад и Христиана Мунка, военного врача. Вскоре они переехали в столицу. Живя в многоквартирных домах в рабочей окраине Христиании (которая с 1877 года называется Кристианией, а с 1925 года — Осло), семья Мунков, по отцу происшедшая из норвежской культурной аристократии, давшая стране художников, ученых и историков, но обнищавшая, оказалась чужеродной для окружавшей ее рабочей среды. Тогда среди бедняков были распространены такие заболевания, как туберкулез и бронхит.

Ослабленная рождением пятерых детей, мать Мунка в 1868 году становится жертвой туберкулеза, а в 1877 году от него же умирает и ее старшая дочь Софи. Для Эдварда эти потери стали невосполнимы и отложили глубокий отпечаток на его мироощущении, тем более, что отец после их смерти до конца жизни страдал приступами глубокой депрессии и частыми припадками раздражительности, сопровождавшимися навязчивыми идеями о вечном проклятии его самого и выживших детей. Будучи глубоко верующим человеком, доктор Мунк расценил предрасположенность своей семьи к бронхиту и туберкулезу как Божие наказание, которое можно смягчить только покаянной молитвой и смирением.

Как справедливо отмечал Шопенгауэр, «оптимизм и христианство несовместимы», поэтому мрачный характер отца, усиленный врожденными свойствами юного Мунка, повлияли на формирование его нездоровой психики,

а в дальнейшем определили направленность его творческих поисков. Кстати, судя по всему, Эдвард Мунк был далек от Бога, его слишком впечатлила религиозная исступленность и экзальтация отца, который уединился в своей комнате и часами молился или читал Библию, наводя на домочадцев благоговейный ужас.

Сначала, по желанию отца, Мунк учится в техническом колледже, но потом бросает его и в 1881 году поступает в Королевскую школу рисования, где занимается у скульптора Юлиуса Миддельтуна, а позднее, в 1882 году посещает мастерскую Кристиана Крога, который славился своими пейзажами и иллюстрациями собственных литературных произведений, таких, например, как роман «Альбертина». У Крога была довольно успешная карьера: из преуспевающего художника он стал директором Академии художеств в Осло, а позднее — председателем Союза норвежских художников.

С осени 1883 года Мунк совершенствовался в Модуме у Фритса Таулова, который прививал своим ученикам навыки пленэрной живописи. Именно у Крога и Таулова Мунк увлекся пейзажем, самым распространенным и востребованным жанром норвежской живописи того времени.

Что касается ее общих тенденций, то в последней трети XIX века среди таких мастеров, как Эрик Вереншелль, Герхард Мунте и Ханс Хейердал, намечалось преодоление германского влияния, в частности, — Дюссельдорфской и Мюнхенской школ, отличавшихся темнотой красок и излишней детализацией, и тяготение к Парижу, ставшему мировым центром изобразительного искусства.

Сначала норвежских художников привлекло реалистическое искусство середины XIX века в лице Жюль Бастьен-Лепаж, а потом, конечно, и импрессионисты. Новые веяния сказались не только на живописи, но и национальной литературе: стало широко распространяться творчество таких выдающихся писателей, как Б. Бьернсон и Г. Ибсен.

Вскоре и Мунку удалось познакомиться с современным искусством: в 1885 году Таулов, рассмотревший в своем ученике большой талант, дает ему денег для поездки в Париж. Увидев там картины импрессионистов, Мунк значительно просветлил свою палитру. Вернувшись на родину, он пишет «Больную девочку» (1885-1886. Осло. Национальная галерея), — воспоминание об умершей сестре Софи. Хотя эта картина была встречена критикой враждебно, она осталась одним из самых дорогих сердцу художника творений: он копировал ее несколько раз. По мнению близко знавших мастера людей, Мунк писал «Больную девочку» каждые десять лет, — всего восемь раз, — чтобы следить за своим мастерством.

В период раннего творчества на формировании мировоззрения художника сказалось знакомство с писателем Хансом Йегером (1854-1910), который возглавил кружок творческой молодежи «Богема Христиании». Мораль этих нищих, но талантливых молодых людей была такой смелой, а обличение сытой буржуазной жизни таким откровенным, что роман Йегера «Из жизни богемы Христиании», отразивший их принципы, был запрещен и конфискован властями.

Мунк не вполне разделял идеи этого кружка, ему был ближе крайний индивидуализм, которому художник остался верен до конца жизни.

В 1889 году произошло еще одно важное событие: состоялась его первая персональная выставка, где было показано 110 произведений. По этим работам

можно судить о суровости творческого темперамента Мунка: многие персонажи его картин слишком серьезны, а общее настроение — слишком подавленно. В общем дебют удался: правительство назначило молодому художнику стипендию, благодаря которой он смог провести три года в Париже.

Там Мунк посещал студию Леона Бонна, изучал творчество мастеров импрессионизма и постимпрессионизма — Мане, Писсарро, Гогена и Сера. Под влиянием последнего им написано несколько пуантилистических полотен, в частности, — «Весенний день на улице Карла Юхана» (1891. Берген. Картинная галерея), «Рю Лафайетт» (1891. Осло. Национальная галерея) и другие.

Тогда же Мунк стал задумываться о применении принципов синтетизма, открытых Гогеном. Он создает такие произведения, как «Меланхолия» (1891-2. Осло. Музей Мунка), «Поцелуй» (1892. Осло. Национальная галерея), «Отчаяние» (1892. Стокгольм. Частное собрание) и другие. Все они впоследствии были объединены заглавием «Любовь». Под влиянием окружения Мунк видит жизнь в аспекте сексуальных перипетий, что стало нервом творчества этого периода его жизни.

Вскоре после прибытия в Париж, Мунк узнает о скоростижной смерти своего отца, после чего впадает в беспросветную депрессию и уединяется в Сен-Клу, где предаётся воспоминаниям об отце и размышлениям о смерти. В это время он открывает для себя творчество датского поэта Эмануэля Гольдштайна. Сочетание собственного горя, лирики Гольдштайна и французских поэтов-символистов дали импульс к пересмотру его взглядов на искусство: полному отходу от натурализма периода «Богемы Христиании» к субъективным формам символизма и современным ему течениям во французской живописи.

Мунк много путешествовал: Италия, Франция, Германия... В 1892 году в Берлине открывается выставка его произведений, но она вызывает такой скандал, что можно предположить, что именно с нее начался Берлинский Сецессион. Тогда же Мунк создает свой «Фриз Жизни», лейтмотивом которого были размышления художника о жизни и смерти.

В отличие от Норвегии, в Германии Мунк жил очень активной творческой жизнью: постоянно выставлял свои картины, нашел преданных меценатов, — Эвергарда Боденхаузена, Вальтера Рахенау и Харри Каунта Кесслера, познакомился со многими участниками только что возникшего литературно-художественного журнала «Пан» — с издателем и критиком искусства Юлиусом Мейер-Грефе, писателями Августом Стриндбергом и Станиславом Пшибышевским.

Мунк попал в среду, в которой испытывали сильный интерес к психологии взаимоотношения полов, что нашло отражение и в его творчестве. Свою роль сыграл и собственный печальный опыт.

Постоянно путешествуя по Франции и Германии, художник познакомился и имел романтические отношения с норвежкой по имени Тулла Ларсен. Это произошло в 1899 году и вызвало у Мунка такой сильный нервный и психический срыв, так что ему пришлось восстанавливать свое здоровье в санатории Корнхауда в Гудврандсдале.

По воспоминаниям друзей, Мунк не верил в Божие милосердие, в то, что Создатель всемогущ и всезнающ. Считал, что Он живет своей жизнью и занимается более важными проблемами. Ему нет дела до людей и их забот. Как и отец, Мунк

был бесконечно одинок среди людей, но в отличие от того, искал утешения не в Боге, а в искусстве. Один его современник писал впоследствии: «В живописи для Эдварда Мунка заключался смысл жизни. Быть художником, достичь вершин в искусстве — значило приблизиться к совершенству. Это примиряло со всем».

В то время Мунк осваивает искусство гравюры. Многие свои работы он сначала писал в масле, а потом гравировал. Так было с самым его знаменитым полотном — «Крик» (1893. Осло. Национальная галерея.). Эта картина парализует всеобъемлющим страхом; зрителя поражает все, — и лицо, напоминающее маску, у юноши на мосту, обхватившего руками голову, чтобы заглушить крик, и чудовищные линии окружающего пейзажа, и грозное бушующее небо... На литографии «Крик» художник сделал надпись: «Я чувствовал крик природы».

По мнению авторитетных искусствоведов, картина «Крик» Мунка является началом экспрессионизма в европейском искусстве 20 века.

Мунк вообще странно воспринимал природу. Порой она действовала на него угнетающе: он боялся пространства, с трудом переходил улицу, не любил оглядываться по сторонам, на высоте у него кружилась голова. Как справедливо отмечал один из близко знавших его людей, — «...он замыкался в себе, даже находясь под открытым небом». Все это лишний раз доказывает, что Мунк был психопатической личностью, не приспособленной для этого мира.

С детства мир внушал ему страх, а с годами это чувство только усилилось. Как тут ни вспомнить Шопенгауэра, который утверждал, что: «... наш мир устроен именно так, как его надо было устроить для того, чтобы он мог еле-еле держаться; если бы он был еще несколько хуже, он бы совсем уже не мог существовать. Следовательно, мир, который был бы хуже нашего, совсем невозможен, потому что он не мог бы и существовать, и, значит, наш мир — худший из возможных миров».

Характерной картиной этого периода является «Страх» (1894). Как и «Крик», она создана с использованием приемов Ар Нуво, но здесь уже не один человек объят ужасом, на лицах всех персонажей написан всеобъемлющий страх смерти.

По этим работам видно, что художник уже определился со своей творческой манерой: он писал в стиле экспрессионистического символизма.

Произведения художника, как правило, наполнены трагическими интонациями, они являются отражением сложной и больной психической организации его натуры. Но Мунк находил неизменное удовлетворение, занимаясь творчеством, оно было смыслом его безрадостной жизни. «У меня нет ничего, кроме моих картин», — говорил мастер. — «Писать для меня — это болезнь или опьянение. Болезнь, от которой я не хочу отделаться, опьянение, в котором хочу пребывать».

Его личная жизнь складывалась менее удачно, чем творческая. Мунк боялся и избегал женщин, изображая их то гарпиями и вампирами, то далеко не целомудренными мадоннами. Они его и восхищали, и отталкивали, оставляя все вождедения его зрелой плоти неудовлетворенными. Он считал женскую красоту приманкой для доверчивых мужчин, чтобы потом за счет нее их эксплуатировать. Не случайно Стриндберг написал о «Поцелуе» Мунка: «...слияние двух существ, причем меньшее из них, кажется, вот-вот поглотит большее, как поступают обыкновенно паразиты, микробы, вампиры и женщины».

На тему отношения полов Мунк создал довольно много картин и гравюр: «Мадонна» (1894-1895), «Поцелуй» (1895. Гравюра сухой иглой и акватинта), «Вампир» (1895-1902), «Ревность» (1896), «Двое» (1899. Цветная гравюра на дереве) и другие. И везде женщина имеет пугающий образ совратительницы и причины неисчислимых бед и страданий для мужчины.

Несмотря ни на что, картины художника с течением времени пользовались все возрастающим спросом, и Мунк в конце концов стал довольно обеспеченным человеком.

Интересен тот факт, что когда художник построил себе в Экелю мастерскую под открытым небом, то со всех сторон обнес ее высокой стеной, чтобы не видеть ничего, кроме неба и не отвлекаться на окружающее от своего внутреннего мира. В результате обострилось его душевное заболевание, усугублявшееся алкогольной и никотиновой зависимостями, что в конце концов привело в 1908 году к психическому срыву и длительному пребыванию в клинике доктора Даниэля Якобсона в Копенгагене, где Мунка содержали в течение восьми месяцев. Как ни странно, мироощущение художника после лечения не стало более просветленным, но наоборот — обрело дисгармонические черты.

Мунк оставил много автопортретов: как будто вглядывался в себя и по изменениям в своей внешности и внутреннем мире судил о течении времени. Автопортреты Мунк писал ежегодно. Один из исследователей его творчества справедливо назвал их «самой интимной исповедью художника». На большинстве из них — стареющий и душевно опустошенный человек. Хотя Мунк, по воспоминаниям современников, обладал красивой внешностью, на автопортретах он выглядит малопривлекательным: таким художник видел себя изнутри. Он очень боялся страданий и смерти, поэтому в последние годы приучал себя к ней: писал полную пассивности и отрешенности личность. Например, в автопортрете, озаглавленном «Между часами и кроватью» (1940. Осло. Собственность города), мебель даже более выразительна, чем застывшая и лишённая жизни фигура художника.

Мунк никогда не обладал оптимизмом, не случайно и все психически здоровые и полноценные люди, наслаждающиеся жизнью, вызывали у него неприязнь. В его окружении таких было немало. Например, Кристиан Крог и Эрик Вереншель, часто ему помогавшие. Но они раздражали Мунка именно в силу своей жизнерадостности. Как все люди, имевшие тяжелое детство и какой-то физический или психический изъян, он невольно замечал в окружающем прежде всего уродство, а от красоты и гармонии отстранялся. Такими же чертами обладали, например, Тулуз-Лотрек и Ван Гог. Ведь, как известно, уродство обладает не менее притягательной силой, что и красота.

Мишель Хог, написавший предисловие к каталогу выставки Мунка 1974 года, справедливо отмечает: «...как и многие его современники, Мунк убежден, что живопись может и должна выражать нечто иное по сравнению с солнечной беззаботностью импрессионистов, буржуазной отстраненностью Мане и Стивенса, бегством в майорийскую экзотику Гогена, историческими грезами Гюстава Моро или Беклина». То есть, другими словами, Мунк признавал только самокопание и суровую красоту норвежской природы, напоминающую похорошевшее лицо ча-

хоточного незадолго до смерти. Все в этом мире с самого начала существования было у Мунка под знаком смерти. . .

Исключение составляет, пожалуй, по-настоящему жизнеутверждающее произведение, доказывающее силу натуры художника, его огромный творческий темперамент и душевный подъем, — панно «Солнце» (1909-1911). На создание панно Мунка вдохновила симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Заратустра». В нем дан патетический образ северной природы: неприступные скалы, фьерды со шхерами и огромный лик солнца, встающего над горизонтом и заливающего сиянием застылый пейзаж. Здесь солнце — это источник жизни и вечной красоты. В целом панно являет собой симфонию в красках, такую же величественную и великолепную, как и творение Р.Штрауса. Но это не типичное для Мунка произведение, а скорее минутное просветление, вызванное прекрасной музыкой.

Жанр, в котором Мунк действительно был неподражаем, — это портреты. Наиболее удачными из них, относящимися к раннему периоду творчества, являются:

«Портрет писателя Ханса Йегера» (1889. Осло. Национальная галерея) и «Портрет Ингер Мунк, сестры художника» (1892. Там же). Оба произведения обладают поразительным сходством с оригиналами и пониманием сущности портретируемых. После 1900 года портрет становится преобладающим в творчестве художника, но в отличие от ранних работ, мастер не столько добивается внешнего сходства, сколько пытается воссоздать психологический облик персонажа и свое к нему отношение.

Мунк писал в основном тех, кого хорошо знал или с кем был в дружеских или деловых отношениях. Художником созданы интересные портреты Августа Стриндберга, Станислава Пшибышевского, Генрика Ибсена, Стефана Малларме, Кнута Гамсуна и многих других знаменитостей. Избегая детализации, наибольшее внимание он уделял лицу человека. Руки, так часто привлекающие художников и много говорящие о портретируемом, его не интересовали. После травмы пальца, Мунк вообще избегал писать чужие руки. Он говорил: «Пальцы — самая обнаженное и отвратительное из всего, что есть. Я не переношу людей, перебирающих пальцами. . .» Ему нравились лица, одухотворенные мыслью, озаренные внутренней духовной энергией. К одним из наиболее удачных работ этого жанра относится «Портрет доктора Даниэля Якобсона» (1909. Осло. Национальная галерея). Напряженность колорита, широкий мазок и верно найденная поза этого волевого и деятельного человека создают образ, полный динамизма и экспрессии, напоминающий лучшие портреты Ван Гога.

Как уже отмечалось, Мунк был замечательным мастером графики. Этот самый массовый вид искусства давал возможность более близкого знакомства с творчеством художника. Мунк начал работать в технике гравюры еще в 1894 году и с течением времени его произведения становились все более популярными. Он освоил все виды графической техники: черно-белую и цветную литографию, офорт и ксилографию.

Художник перевел в графику очень многие свои живописные работы, и эффект оказался неожиданным: то, что вызывало у публики и критики негодование в живописи, в графике приносило успех.

Большая доля графических произведений принадлежит пейзажам, которые Мунк создавал на протяжении всей жизни. Особенно ему удавались виды родной северной природы, любимой им до самозабвения. Она восхищала, вдохновляла и исцеляла художника... Мастер не только наблюдал и изображал природу, он постигал ее через призму собственных настроений и душевных состояний; именно поэтому все пейзажи Мунка такие индивидуальные и разные. Среди лучших из них: «Зима» (1899. Осло. Национальная галерея), «Белая ночь» (1901. Осло. Там же), «Зима в Крагере» (1912. Осло. Музей Мунка) и другие.

Интересны монументальные росписи художника, где зачастую живописными средствами разворачивается эпическое повествование о Норвегии: «История», «Alma Mater», «Солнце», «Жизнь»... Его считают одним из наиболее прославленных монументалистов XX века.

Мунк был личностью, которая повлияла на развитие национального и европейского искусства своего времени; в этом отношении его можно поставить в ряд с такими выдающимися скандинавскими мастерами, как Эдвард Григ и Генрик Ибсен. Но Мунк был звездой скорее национального масштаба, его нельзя сравнить с Сезанном, Ван Гогом и Гогеном, определившим эволюцию мирового искусства в 20 веке. Тем не менее Мунк был великим художником и гражданином. Последние годы его жизни совпали с трагическими событиями Второй мировой войны, когда нацистская Германия оккупировала Норвегию, но мастер не стал сотрудничать ни с гитлеровцами, ни с квислинговскими властями. В отместку искусство Мунка объявили «дегенеративным», что препятствовало его популяризации, но в то время он уже и так пользовался европейской славой. Мастер не дожид до конца войны: он умер 23 января 1944 года в Осло.

В заключение следует отметить, что в Норвегии не было художника, который бы превзошел славу и достижения Мунка. Он стал национальной гордостью еще при жизни, а с годами почти легендарной личностью.

В 1963 году к 100-летию со дня рождения мастера в Осло был открыт Музей Мунка, до сих пор привлекающий поклонников художника со всех стран мира.



ГРАВИЮРЫ ГУДЕЛЕ ПЕЕТЕРС: ВРЕМЯ И ПАМЯТЬ

Гуделе Пеетерс, одна из самых признанных мастеров современной бельгийской печатной графики, родилась в Антверпене, окончила Школу искусств Св. Марии и Национальный институт Королевской академии, где получила степень магистра гравюры. В настоящее время она много работает как художник-станковист, художник книги, а также активно занимается педагогической деятельностью в университетах Канады и США, являясь также профессором гравюры и рисунка в муниципальной школе искусств Антверпена.

Мир, который создает в своих работах Гуделе Пеетерс, часто называют «безмолвным». Действительно, в композициях своих произведений она, как правило, избегает присутствия человеческих фигур, ее гравюры отличаются спокойствием ритма и мягкостью цвета. В конце 2012 года вышла в свет книга «Мир тишины Гуделе Пеетерс»¹, посвященная творчеству художника. А один из триптихов мастера даже получил название «Отсутствие звука» ("The Absence of Sound")².

Однако за этим «безмолвием» скрывается богатый и наполненный коллизиями мир переживаний, чувств художника, который постоянно обращается к зрителю, приглашая его к совместному исследованию самого процесса взаимоотношения человека и окружающего пространства.

«Я получаю вдохновение в непосредственном контакте с тем, что я вижу и чувствую в данный момент...»

Это происходит спонтанно — во время прогулки или чтения книги. Художник фиксирует на фотокамеру привлечший ее внимание фрагмент природного или архитектурного ландшафта в необычной игре света и тени. Или открывает для себя новое произведение любимого поэта или писателя. У Пеетерс обострено чувство слова так же, как и чувство формы. В одном из своих выступлений художник сама определяет этот момент начала работы: «С помощью фотографии я выбираю место, композицию, в соответствии с игрой света и тени, фрагмент ландшафта в определенной атмосфере. Мне интересен любой тип пейзажа — природный или сотворенный руками человека... То, как я вижу предметы, зависит от того, что чувствую в данный момент, что привлекает мое внимание, что хочу зафиксировать при помощи камеры или в наброске углем. Мне нравится процесс сведения воедино личной эмоции и объекта извне»³.

Ее альбомы с зарисовками представляют собой отдельную часть творчества. В легких набросках четко выстроены основы композиции отдельных листов и целых триптихов будущих гравюр. В последовательности каждой серии эскизов видна логика творчества художника, процесс, в котором шаг за шагом отсекаются лишние элементы, а художественный образ получает свое окончательное оформление. В эскизе к триптиху «Лабиринт» (2012) определены основы построения будущей композиции, лаконичными штрихами намечен контраст жестких неподвижных архитектурных объемов левой и правой частей и экспрессивные, почти хаотичные изгибы деревьев и углубление лесной тропинки в центре. В эскизах к «Присутствию дистанции» (2012) Гуделе Пеетерс прежде

всего разрабатывает принципы взаимодействия света и тени в изображении. А в «Заходящем солнце» (2012) и «Отсутствии звука» (2012) художник пробует различные комбинации композиции триптиха, меняя характер их частей. В каждом рисунке мы видим, как мастер расставляет акценты, намечая дальнейший путь работы над образом. Здесь, словно в дневнике, прослеживается развитие и изменение ощущений художника, осознание ею увиденного и пережитого. По своим качествам каждый эскиз представляет собой законченный этап работы, и во многих случаях становится неотъемлемой частью той или иной серии наряду с отпечатанными гравюрами.

«Выбранное изображение — не всегда точная фиксация того, что я увидела».

Воспоминание является не просто одной из центральных тем в искусстве Гуделе Пеетерс, это — метод ее работы. Даже в подготовительных эскизах художник предпочитает работать по памяти, обращаясь к натуре как к отправной точке дальнейшего творческого процесса, который может занимать несколько месяцев. За это время художественный образ трансформируется так же, как меняется с течением времени воспоминание о том или ином ощущении. Стиль ее работы определил и предпочтение, которое художник отдает не отдельным листам, а сериям, объединенным одной главной идеей. Владея в равной мере разными техниками гравюры, Гуделе Пеетерс обращается то к цветной ксилографии, то к сухой игле, то к линогравюре, то к шелкографии, подчас комбинируя их, каждый раз подбирая тот или иной вид печатной графики для лучшего воплощения своего замысла, иногда пробуя один и тот же сюжет в разных техниках. Начиная с небольших отпечатков, художник от листа к листу увеличивает изображение, по мере приближения результатов к варианту, который полностью отвечает замыслу.

Воспоминание для нее — это наслаение различных, подчас противоречивых ощущений. Новая доска, новый цвет — это новый пласт ассоциаций. Художник передает свою мысль через определенный ассоциативный ряд, через узнаваемые знаковые образы, варьируя при этом цветовые соотношения и светотенью увеличивая глубину пространства или подчеркивая плоскость листа. Виртуозно владея техникой передачи игры света и тени, Гуделе Пеетерс добивается эффекта пронзительной опустошенности в насыщенных деталями композициях «Присутствия дистанции» (2012) и «Сожженного дома» (2012). Неестественно ровным освещением и фактическим отсутствием теней, насыщенными, сгущенными оттенками красно-коричневого она подчеркивает отсутствие жизни в красивом доме, стоящем посреди сада. Усиливая светотеневой контраст, художник вносит ощущение тайны («Сад камней», 1999) или передает выразительность вечерней атмосферы («Центральный парк, Нью-Йорк», 1999).

В результате, после многочисленных пробных оттисков, именно благодаря точно найденному цвету удалось передать чувство земли, только что появившейся из-под снега, свежести воздуха, удивительную атмосферу весеннего дня в триптихе «Мать» (2012). Одновременно эта композиция вызывает особые ассоциации с теплом, защитой, покровительством, кровом, хотя присутствуют элементы, любимые Пеетерс и используемые ею во многих сериях: дом, дорога, деревья. Но, сохраняя присущую ее работам мягкость и сдержанность цвета, Гуделе Пеетерс здесь дает большую свободу свету, а рисунку — легкость

и ясность, превращая дорогу в Путь, полный надежды, а материнский Дом — в начало этого Пути.

Эта несложная символика образов всегда естественно входит в контекст многих гравюр мастера, раскрывая свой смысл благодаря различным пластическим приемам. Даже изображая фрагмент центрального парка в Нью-Йорке, выхватывая ярким направленным светом маленький изящный мостик через канал и мягко погружая в полумрак деревья вдоль аллеи на заднем плане, она превращает этот мостик — в Мост в Неизведанное (правая часть диптиха «Центральный парк», 2006/07)...

Хотелось бы отметить еще одну особенность таланта Гуделе Пеетерс — ее умение даже в небольшом по размеру произведении, например, в гравюрах серии «Остров» (2012, размер каждого листа всего 18 x 40 см) выразить идею общечеловеческого масштаба, что придает ее композициям поистине монументальное звучание. Здесь как раз и виден результат ее долгой работы с тем или иным сюжетом, когда мысль, первоначальная идея очищается от ненужных наслоений и в сознании, и на бумаге. И тогда остаются элементы, которые становятся опорой композиции, несут в своем соединении глубокий философский смысл, что в гравюре поддерживается цветовым и светотеневым решением. При этом свет из инструмента создания объема и пространственной глубины все чаще выступает как художественный элемент, несущий самостоятельную созидательную идею. Это хорошо видно в таких композициях, как «Сад камней» или «Верни мне мой облик» (2002), где свет словно пробуждает к жизни природу и город.

Продолжая работать в этом направлении, Гуделе Пеетерс создала серию листов, где главным «героем» стало отражение в разных его проявлениях. В некоторых сериях она добивается удивительного эффекта моделирования предметов светом, проходящим через окно и отраженным в гладкой поверхности стены («Велели меня поднять», из серии «Сивилла», левая часть диптиха, 2003/04; «Тени моих мыслей», правая часть диптиха, 2006). Рефлексии на поверхности воды также давно привлекали ее внимание как художника. Во многих более ранних листах мы встречаем изображение реки или залива, в котором отражаются здания, деревья. И это всегда было важной частью композиции.

Но уже в середине 2000-х годов тема отраженной реальности, помимо художественного эффекта, получила глубокую философскую разработку, как, например, в листах «Сад Дора Маар» (2007), «Свершилось» или «Помилуй» (обе 2003/04), когда она соединила формы круга, спирали, вознесенные до идеи цикличности жизненного круга с темой отражения, придавая при этом поверхности воды самые разные оттенки — от застывшей зеркальности до пульсирующей вибрации. Бассейны с водой, расположенные посреди сада, или чаши фонтанов стали излюбленным мотивом в творчестве Гуделе Пеетерс в последние годы. Ее привлекает возможность создания сложного по своей глубине и игре форм и смыслов пространства, возможность раздвинуть его рамки, «разрушить» плоскость листа, внести элемент другого измерения, как она это выразила в серии «Дворы» (2009–2010). Для художника вода как источник жизни — символ не менее притягательный, чем свет. Но вода — это еще и символ времени, и эта ипостась тоже находит свое выражение в гравюрах

мастера. Наиболее полное выражение она находит в серии «Час ноль» (2009), где чаша бассейна, наполненная водой и занимающая все пространство листа, уже не воспринимается просто архитектурным элементом. Небольшая вертикаль трубы, расположенная строго в центре водного круга, вызывает ассоциацию с циферблатом. Мощный каменный бордюр — как корпус часов. В одном листе время застыло. В другом — многочисленные круговые волны как будто диктуют свой стремительным ритм отражениям вспышек света вокруг бассейна.

Движение времени — неперенная тема искусства Гуделе Пеетерс, неразрывно соединенная с темой памяти. Само воспоминание, будучи постоянным отражением событий, переосмыслением их, подвижно. Поэтому внешняя статичность архитектурных форм, будь это чаши фонтанов или закругленные ступени лестницы в Маастрихте («Лабиринт», 2012), которые возникают как воспоминание, тоже обманчива. Круг чаши, как правило, трансформирован в овал, его динамика усилена отражением в закругляющихся аллеях, окаймляющих фонтан, в повторе более низких регистров ступеней. Зеркало неподвижной воды озера до бесконечности может отражать окружающий лес («Я на пороге», по мотивам стихотворения М. Дюжардена, 2007), а река — здания на набережной («Бесшумный», 2003/04). «Двор символизирует для меня внутренний мир человека, — говорит Гуделе Пеетерс. — Это мир, полный сюрпризов, иногда даже клаустрофобии. Фонтан — символ чистоты и выход во внешний мир. Хорошо, если найден баланс между внутренним двором и фонтаном, между внутренним и внешним миром»⁴.

Надо заметить, что подобные образы-символы не возникали неожиданно, случайно в ее творчестве. Если проследить гравюры Пеетерс за последние десять-пятнадцать лет, мы увидим, что эти элементы композиции всегда присутствовали в ее произведениях и занимали в них главное место. Но развивая свою технику работы с цветом, умение выбирать необходимое соотношение света, цвета, формы и ритма рисунка, богатство пластического языка, художник добилась создания совершенно иных, более глубоких и мощных образов.

Возможно, то, что Гуделе Пеетерс предпочитает работать над сериями гравюр, часто объединяя листы в диптихи, триптихи, вызвано потребностью восприятия образа во времени, прочитывания его как книги. Несомненно, здесь играет важную роль ее собственное отношение к литературе как к одному из важных источников ее творчества и убеждение в тесной связи художественного и литературного творчества. Не случайно даже в свои станковые произведения она часто включает фрагменты текстов любимых авторов в качестве самостоятельных композиционных элементов. Вербальный образ становится частью визуального в таких композициях, как серии гравюр к «Сивилле» (2003/04), триптих «Розы для Нью-Йорка» (2006/07), диптих «Человек оставляет мир» (2007), диптих «Вода» (2006). Работая преимущественно в технике цветной гравюры, она стремится к тому, чтобы каждый слой приносил новую информацию, как в стихотворении каждая новая строка выстраивает окончательный смысл поэтического произведения.

«Поэзия играет очень важную роль в создании новой работы, она творит особую атмосферу вместе с изображением».

Одним из наиболее важных проектов 2011-2012-х годов для Гуделе Пеетерс стала работа над циклом гравюр «Офелия» (по мотивам стихов современного фламандского поэта Марлен Де Кри). Здесь художник отступила от своего привычного горизонтального формата, отдав предпочтение вертикальному построению композиции. «Офелия — молодая девушка, которая решилась на акт самоубийства, — пишет художник о своей работе. — Для его совершения нужна сила. Вертикальное направление придает большую агрессивность, беспокойство. Оно более экспрессивно. Этого невозможно было бы достичь, используя горизонтальный формат»⁵.

В данной серии нашли воплощение результаты многих поисков Гуделе Пеетерс в области возможностей цветной ксилографии. Мотивы, наброски многих из композиций, вошедших в этот цикл, она разрабатывала на протяжении нескольких лет, их можно видеть в альбомах эскизов и даже в более ранних работах. Например, фигура сидящей девушки, обхватившей голову руками. Поза, разработанная в эскизах углем, при работе с натуры, в гравюре получила предельно драматическое воплощение, когда резким и точным направлением света были выхвачены «ключевые» фрагменты тела Офелии — плечи, запястья, колени. Сама ее фигура едва поместилась в пространство листа, и он, при всем немалом размере (100x210 см) сразу же стал казаться невыносимо тесным. Канавка в лесу, на которую словно падают растущие по ее краям деревья (изображение ее уже встречалось в центральном листе триптиха «Лабиринт»), увеличилась, получила вертикальный формат и стала левой частью в одном из диптихов «Офелии», и также стало одним из сильных выражений ощущения сдавленности. Страшным апогеем этого мотива явилось изображение узкого искусственного канала, в котором завершилась жизнь Офелии. Ощущение трагедии только усилено тем, что эта вытянутая во весь формат листа каменная форма — пустая и замкнутая по периметру, и не показан сам акт самоубийства или его результат. Самым важным, ключевым моментом, смыслом композиции было именно страшное ощущение безысходности, переданное художественным языком.

Мотив поверхности воды также нашел здесь свое новое выражение. Подвижная рябь сменилась затейливой паутиной круговых отражений капель, как это бывает во время дождя. Образ, найденный в свое время как декоративный элемент, теперь, расположенный рядом с фигурой сидящей Офелии, или со злобещей канавкой в лесу, продолжает тему трагической запутанности и жестокого лабиринта, из которого нет выхода. Впервые время действительно застыло, а Путь оборвался. И надгробным венком кажутся цветущие красные розы — правая часть диптиха с каменным каналом.

Контраст частей диптихов, прием, который Гуделе Пеетерс часто использует в своих сериях, в «Офелии» приобрел наиболее законченное художественное воплощение.

В книжной графике для нее поэзия определяет ход художественного процесса, когда шаг за шагом раскрывается смысл слов. Собственно, понятие «книжная иллюстрация» не в полной мере определяет работу Гуделе Пеетерс в этой области. Она не просто следует тексту, сюжету литературного произведения, но всегда идет в сотворчестве с поэтом или писателем. Гравюры, созданные

фламандским мастером к сборникам поэзии или новеллам, — скорее, ее собственное развитие того импульса, который она получает от прочитанного, ее собственный ассоциативный ряд. Это — суть книги, открытая художнику, и которую она хочет донести до зрителя.

В книге «Обе стороны» (стихи Марлен Де Кри и Марка Дюжардена, 2011) ритм поэтического текста создает особую атмосферу вместе с изображением. Для Гуделе Пеетерс важна гармония сосуществования текста и изображения в книге не меньше, чем в ее станковых произведениях. Поэтому не менее серьезное внимание она уделяет композиции книги в целом, разрабатывая формат издания, устанавливая соотношение размера и характера шрифта, цвета бумаги и порядок размещения гравюр.

Она никогда не перегружает книги обилием своих иллюстраций. Как всегда лаконичные и емкие по смыслу, композиции деликатно входят в пространство текста, соответствуя его философской наполненности. Этот принцип равного и взаимообогащающего сосуществования остается основным на протяжении всего ее творчества в этой области. Так было, например, в работе над поэтическим сборником Марлен Де Кри «Сивилла» (2006), для которой Гуделе Пеетерс создала серию ксилографий, помимо отдельной серии станковых гравюр на те же стихи. Иллюстрации здесь не несут какой-либо конкретной сюжетной линии, но полностью созвучны сложной и тонкой лирике современного поэта-символиста.

Гуделе Пеетерс охотно принимает участие в совместных книжных проектах с другими художниками-графиками. Одним из наиболее удачных проектов стало издание книги «Камень — песок» (2006), где ее работы соседствовали с гравюрами фламандских и голландских мастеров Веерле Роомс, Матиаса Балзера, Карлы Нейс. А в 2011 году получила большой резонанс книга «Человеческие условия», результат совместной работы с голландским художником-графиком Якомайн ден Энгельсен. Независимо от направления того или иного проекта, одним из бесспорных достоинств искусства Пеетерс является его способность гармонично входить в среду работ других мастеров, не теряя своей яркой индивидуальности и при этом не разрушая общей художественной концепции книги как произведения искусства.

На фоне бурного развития компьютерных форм графики, в которых в настоящее время увлеченно и успешно работают многие художники, искусство Гуделе Пеетерс, то наслаждение, с которым она относится к медленному процессу нанесения рисунка, подбору цвета, гравирования, ее неизменные любовь и привязанность к печатной книге представляются великолепным примером сохранения традиций старой классической европейской гравюры. «Мне нравится медленный процесс создания гравюры, это дает время для исследования. При необходимости, конечно, я буду использовать компьютерную графику, но только в том случае, когда я почувствую, что это необходимо для воплощения моего замысла»⁶.

Примечания

¹ De Stille Wereld van Goedele Peeters. Ed. By G. Peeters, text by Johan Van Cauwenberge. Antwerpen. De Bie, 2012

² Название — строка из песни Ника Кейва.

³ Лекция в Университете Альберта (Эдмонтон, Канада). Апрель 2010 года.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.



УТОПИЧЕСКИЕ ИДЕИ АРХИТЕКТОРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА. ГРАЖДАНСКАЯ АВИАЦИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ОБРАЗ ИДЕАЛЬНОГО ГОРОДА

Со времен первых пилотируемых полетов, архитекторы и утописты всматривались в небо в поисках вдохновения. Время модернизма — это эпоха механизации, а аэроплан в момент создания являлся вершиной технического прогресса. Такие архитекторы, как Ле Корбюзье (1887–1965) и Фрэнк Ллойд Райт (1867–1959), несмотря на то, что они были яркими автомобилистами, оба в своих архитектурных фантазиях устремлялись в небо, хотя и совершенно разными способами. Если говорить о Корбюзье, то эстетика функционализма значительно повлияла на его ранние работы, и его теоретические установки, основанные на изучении кораблей, машин и самолетов, это подтверждают. У Райта в основе лежала совершенно иная идея — изысканная органическая архитектура. Всегда противопоставляя себя Европейскому модернизму, он прокладывал свой собственный путь. «Архитектор, который создал Стиль Прерий, не проектировал аэропортов и не предавался механистическим фантазиям, но все же его утопические идеи наполнены идеей полета»¹. Например, его эскизы для города Бродакре, где повсюду изображена малоэтажная разряженная застройка и царит городская идиллия, прямо противоположны идеям Корбюзье с плотно посаженными небоскребами. К тому же, Райт изображает жителей города, среди экстраординарных летательных аппаратах. Эти «Райтовские» аппараты — автожир², которые выглядят как индивидуальные небольшие вертолеты в форме диска со складывающимся винтом наверху.

Так же как и современник Райта — Генри Форд³ (1863–1947), Райт больше всех был уверен в том, что полеты станут индивидуальным делом, что люди смогут летать наподобие Икара с крыльями за спиной, позднее идея индивидуальных полетов была отражена и в архитектурных утопиях творца. Несмотря на его любовь к автомобильному делу, машины, которые Райт многие годы разрабатывал для города Бродакре, в его последней интерпретации 1958 года представлены летающими. Генри Форд мог бы обратить внимание Райта на то, что утопические четырехколесные автомобили с расставленными в форме ромба колесами — два больших по бокам, два маленьких спереди и сзади — по своей природе неустойчивы. Так же как Игорь Сикорский⁴ (1889–1972) в свое время мог объяснить, что летательные аппараты с винтом на крыше, наподобие рисунков вертолетов, созданных Леонардо Да Винчи, будут в воздухе вращаться вокруг своей оси, как центрифуга. Райта не беспокоили подобные детали, его волновала только внешняя красота круглой куполообразной формы. Он был поглощен идеей «природного» жилья, особенно в поздний период творчества. Он цеплялся за идею свободы от городской суеты, изображая в своих фантазиях повсюду частную застройку с большими приусадебными участками, где каждая семья владела собственным парком машин и автожиров,

а это было диаметрально противоположно идеям централизованных мегаполисов, которые предлагали современные ему урбанисты Европы.

Город Броадакре — это проект, которым Райт с перерывами занимался с 1930-х, вплоть до своей кончины. Больше всего он уделял внимание четкому зонированию города, но никогда не выделял зону для аэропорта, исключая тем самым его наличие. Его небольшие летательные аппараты, которые он называл «аероторы», стали появляться в его эскизах, начиная с 1935 г., что на четыре года раньше того, как Сикорский произвел свой первый серьезный полет на вертолете, позднее он стал известным благодаря изобретению «Клиппера» — транспортной летающей лодки. Новые технические достижения позволили Райту предположить, что его «аероторы» смогут получить более широкое распространение, чем обычные самолеты, которым постоянно требуется заправка и для посадки нужен большой аэродром. Его утопический мир позволял приземляться с комфортом на собственных террасах. Удобство заключалось в том, что главной идеей Броадакре было отсутствие всякого рода централизованных систем обслуживания населения, т.е. в городе невозможно было найти ни промышленных предприятий, ни культурного центра, ни вокзалов, ни аэропортов, хотя он допускал незначительное сосредоточение социальной жизни, допустим, в университетах. Дезурбанизм, в сущности, это организация природной среды с сельскохозяйственными угодьями в пригородной жилой зоне. Таким образом, Райт действительно смог опередить свое время в архитектурных фантазиях о Городе-деревне. Вся идея города-деревни была основана на использовании личных автожирах, но когда люди начали летать, он смог увидеть и свои ошибки⁵.

«Каждый город будущего будет иметь все формы производства, сбыта, комфортабельной жизни, развлечений в пределах 150 миль от собственного дома, добраться до которых можно легко и быстро с помощью личного авто и авиа транспорта», — пишет Райт в своей работе «Исчезающий город» (1932), — «Все это в целом формирует великий город, который, я уверен, примут все в этой стране — город Броадакре — это город завтрашнего дня»⁶.

Всем известно, что позже пассажирские самолеты при постоянно растущем спросе на грузопассажирские перевозки разрабатывались так, что требовали уже взлетно-посадочных полос и спец. обслуживания. Аэродромы удалялись от города все дальше, опровергая взгляды Фрэнка Райта и Генри Форда о личном авиатранспорте для каждого человека. Несмотря на это, крошечные вертолеты и маленькие самолеты на одного человека вошли в нашу жизнь, используются в наше время человечеством в личных целях с возможностью обслуживания их на придомовых участках, ровно как это предполагал и Райт, но только в масштабах города. Это была утопия, но она обратила на себя внимание людей и стала импульсом для ряда значительных событий в мире, и это благодаря фантазии и плодотворной работе архитекторов.

Несбыточной мечтой для Ричарда Бакминстера Фуллера (1895–1983)⁷ была разработка и создание машины, которая бы могла передвигаться по суше, воде и воздуху. Суть его идей наилучшим образом отображена в эскизах 1928 года, где изображены «4D Авто-аэропланы» с тремя гидравлическими двигателями и пневматическим приводом для крыльев. В итоге, поиски привели его к созданию,

непрочного с первого взгляда, но удивительного каплеобразного трехколесного автомобиля «Димаксион». Фуллер был близок к своей мечте, создавая небольшую машину, похожую на автомобиль, но, по сути, аэроплан-амфибию⁸.

Весь этот своеобразный опыт архитекторов указывает на то, что в Америке в то время не было четкого понимания, как будет развиваться гражданская авиация, и какая инфраструктура будет необходима для ее обслуживания в будущем. Тогда как, по всей Европе после Первой Мировой Войны остались неиспользованные многочисленные военные аэродромы, которые можно было продолжать использовать в мирное время, но тогда еще не было точного видения насколько необходима будет коммерческая авиация. У архитекторов было много возможностей представить, как могла бы развиваться инфраструктура для будущей авиации.

В отличие от Американских изобретателей, Ле Корбюзье был связан более жесткими условиями и был ограничен постоянным дефицитом территории в Европе, и в тоже время он четко понимал, что будущее — за самолетами как за средством скорее общественного, чем частного транспорта. Для выставки «Осенний Салон» 1922 года был представлен макет «Современного города на 3 млн жителей», в котором предлагалось новое видение города будущего, и изображается центральная единая транспортная развязка, которой явно не хватает в «Райтовском» Бродакре⁹. Как и в случае с более ранними футуристическими фантазиями, например, Антонио Сант'Элиа¹⁰ (1888–1916), решения Корбюзье были логичными, но несовершенными: многоуровневые автомагистральные развязки пересекаются с железными путями и линиями метро, поверх которых устраивался аэропорт, все это в окружении характерных для раннего Корбюзье «леса» крестообразных небоскребов. Критик Питер Рейнер Банхам¹¹ (1922–1988) предостерегал о возможных опасностях подобных городов. Его критика касалась и эскизов Сант'Элиа. Однако, вскоре аэропланы, приземляющиеся среди небоскребов, стали реальностью. Так, например, несколько лет спустя это произошло в старом аэропорту Гонконга, а затем возникло и других городах. Стоит вспомнить Лондон, где взлетающие самолеты, перед тем как «уйти» влево или вправо по рейсу, пролетают над деловым центром города Кэнэри-Уорф с многочисленными небоскребами. По перспективным эскизам «Современного города» Ле Корбюзье и Пьера Жаннере¹² (1896–1967) полет представляется достаточно опасным предприятием, где огромные бипланы летят к центральному аэровокзалу между небоскребов, совершая сложнейшие маневры при посадке.

Главной проблемой в эскизах Ле Корбюзье была не стесненность небоскребов, а, скорее всего, недостаточность места для маневра на взлетно-посадочной полосе. Как и в конкурсном проекте Альфредо Агаче¹³ (1875–1959) «Воздухоплавательная станция» в городе Канаберра 1912 г., аэродром Ле Корбюзье был закрыт со всех сторон и не имел никакой возможности для расширения. Ле Корбюзье развивал свои идеи дальше. Он должен был исправить эту ошибку до создания плана «Лучезарного города» (фр. *"La Ville radieuse"*) в 1930 году, где он уже вынес аэропорт и транспортную зону на окраину города, но продолжает упрекать себя: «Любой концентрически спланированный город (все города, созданные ранее, были посажены плоско на уровень земли, который в свою очередь определялся уровнем «ослиных троп», так и я создал свой проект «современный город на 3 миллиона

жителей» в 1922 г.) делает невозможным постоянное, органическое его развитие — это есть биологический дефект»¹⁴. В теории «Лучезарный город», как и «Город широких горизонтов», можно было расширять до бесконечности, в отличие от других его планов утопических городов, где формировалась четкая граница окраины.

Очевидно, что Ле Корбюзье манили идеи использования самолетов. Он восхищался ими не менее чем кораблями и автомобилями. В своем эссе «Аэропланы» для журнала *"L'Esprit Nouveau"* (1920 г.) он писал: «Аэроплан, бесспорно, — одно из наиболее впечатляющих творений современной технологии. Война — неутолимый заказчик, всегда недовольный и требующий большего. Заказы выполнялись на высшем уровне, ошибка влекла за собой смерть пилота и не давала второго шанса. Мы можем утверждать, аэроплан — воплощение изобретательности, знаний и отваги, сочетание воображения и холодного расчета. Так же в свое время был создан Парфенон древними архитекторами»¹⁵. Добавив к тексту фотографии Фарманов, Блерио, Спадов¹⁶ и удивительного тройного биплана, вместимостью 100 пассажиров, Ле Корбюзье развил тему несогласованности архитектора и технического прогресса. «Из Парижа в Прагу за шесть часов... Из Парижа в Варшаву за девять часов... Из Лондона в Париж за два часа», — значилось на подписях к изображениям его любимых аэропланов Фарман Голиаф. Все это было необходимой базой для новых теорий, как, например, для «дома как машины для жилья», хотя на том этапе творчества Корбюзье еще не использовал эту формулировку.

Его выводы, как и следовало ожидать от столь противоречивой личности, были довольно эксцентричными. Он рекомендовал везде и повсюду обеспечить радиосвязь, в каждом доме установить граммофон и пианолу, аргументируя это тем, что «даже в концертном зале можно подхватить простуду или заразиться безумием виртуоза — эти слова много говорят о его убеждениях и о социальном положении его заказчиков. Так же как и его призыв: «Комната прислуги не должна быть на чердаке. Не размещайте своих слуг под крышей»¹⁷. В конечном итоге, он возвращается к архитектуре, где невозможно было обойтись без использования самолетов и аэропортов. По его словам, у каждого современного человека есть технологическое чутье. Это чувство оправдано нашей жизнью и бытом. Оно направленно ко всем возможным машинам и устройствам — это уважение, благодарность и почитание. Частью любого механизма и тем более сложной машины является экономическая составляющая, определяющая минутный выбор потребителя. В чувстве механики есть мораль. Умный, хладнокровный и спокойный человек вооружен крыльями. Такие люди, по словам Корбюзье, умные, хладнокровные и спокойные — необходимы для строительства дома и создания нового города.

Подобное хладнокровие и спокойствие не было характерно для итальянских футуристов того времени, таких, например, как художник Умберто Боччони¹⁸ (1882–1916) или писателя Филиппо Маринетти¹⁹ (1876–1944). Чертежи другого архитектора-футуриста Антонио Сант'Элиа оказали огромное влияние на работу архитекторов конца века, таких как Ричарда Роджерса и Рензо Пиано. Но их работы говорят, скорее, о романтизме промышленного общества, чем о интеллектуальной или экономической рациональности проектных решений. Единственное уцелевшее здание Сант'Элиа — это здание в традиционном стиле, богато украшенная Вилла Элиза (1912 г.) над озером Комо, но оно не является воплощением его

идей того времени. В его фантазиях и в альбомах для эскизов царили великолепные городские пейзажи с высокими башнями, его захватывали и восхищали электростанции и дамбы. Сант'Элиа даже вступил в организацию «Футуристического индустриального модернизма», но вскоре изменил свою позицию и организовал в 1913 году более умеренную группу под названием «Новые Векания» (ит. *"Nuove Tendenze"*), а спустя четыре месяца, в 1914 году, он достиг того, что — в свете его трагически короткой жизни — может считаться пиком творчества. В этот период он спроектировал, продемонстрировал и опубликовал перспективные рисунки «Нового Города» (*La Citta Nuova*). Из 16 чертежей Сант'Элиа, представленных на выставке «Новые векания», которая была открыта в Милане 20 мая 1914 года, одним из ключевых стал чертеж, озаглавленный «Вокзал для аэропланов и поездов». Идея Сант'Элиа, как он сам писал в эссе для каталога «Messagio», опирается на футуристическое видение новых начинаний. Позже, в августе 1914 года, он публикует ее в форме «Манифеста архитектуры футуризма» (итл. *Manifesto dell'architettura futurista*): «Мы будем воспевать толпы небезразличных людей, жаждущих работы, земных удовольствий или желающих творить беспорядки, среди многонациональных волнений во всем разнообразии революций современных столиц; мы будем воспевать накал ночного напряжения складов оружия и строительных площадок, освещенных электрическими лунами; мы будем воспевать разросшиеся железнодорожные вокзалы в ожидании дымящегося змея; мы будем воспевать заводы, уходящие в небо арабесками дыма; мы будем воспевать мосты, перекинувшиеся через реки подобно гимнастам-гигантам... Мы будем воспевать отважные пароходы, исследующие горизонты, мощные локомотивы, мчащиеся по рельсам, подобно огромным стальным коням, обузданные трубами, и изящные полеты аэропланов»²⁰. Автор представлял себе современный город в виде сложной механизированной и электрифицированной системы. Город формировался из гигантских ступенчатых многоуровневых зданий, связанных между собой переходами, галереями и мостами, фантастических транспортных путей, футуристических заводов и электростанций.

Без сомнения, подобная речь более эмоциональна, чем последующий сухой анализ, проведенный Ле Корбюзье. «Новый город» не отличается особенно интересными домами, здесь акцент сделан на инфраструктуру города. «Вокзал для аэропланов и поездов» связал транспортные развязки в одну многоуровневую мегаструктуру. Сант'Элиа работал над проектом транспортных путей и развязок долгое время, и в течение двух лет безуспешно пытался попасть на конкурс проектов нового железнодорожного терминала в Милане. «Его воображаемый вокзал железнодорожного и воздушного транспорта был оплетен транспортными артериями, однако понимания того, как он выглядит изнутри, не было. Вокзал располагался на многочисленных уровнях, соединенных лифтами и эскалаторами, очерчивающими монументальный наклоненный стеклянный фасад огромного здания с четырьмя прямоугольными башнями. За пределами этого огромного терминала, точно выровненного по оси между башнями, вдаль и за горизонт уходит взлетная полоса, окруженная также зданиями. На сохранившихся изображениях четко выражены огромные бипланы, напоминающие гигантских стрекоз»²¹.

Сант'Элиа использовал для своей работы ряд различных источников, в частности, исследования многоуровневых городов Соединенных Штатов, от-

носящиеся к периоду до Первой Мировой Войны, где при разделении транспортных потоков, был использован дополнительный уровень и учитывалось возможное использование дорог авиатранспортом. Хотя, если мы обратимся даже к самым дерзким проектам многоуровневого Нью-Йорка, созданным Чарльзом Лемом²² в 1908 году, с высотными мостами, соединяющими небоскребы, то увидим, что в данной работе этот вопрос не затрагивается. Тогда же возникли различные варианты схем Лема, а наиболее примечательные эскизы содержались в проекте «Королевская фантазия о Нью-Йорке», опубликованном в 1908 году, где иллюстратор изобразил небеса над мегаполисом будущего, заполненные дирижаблями и самолетами, но пока без намека на то где или как они смогут приземляться.

Биограф Сант'Элиа, Эстер да Коста Майер, полагает, что вероятно на основании этих ранних исследований архитектором созданы его планы Милана с гигантскими автомагистралями, пронизывающими паутину исторических улиц, для нового быстро развивающегося промышленного города. Они могли дать творцу визуальный стимул для идеи новых дорог над крышами невысоких зданий. Это касается и здания терминала, созданного, очевидно, под влиянием чертежей Вокзала Гранд-Централ в Нью-Йорке, опубликованных в Италии в 1912 году. В этом проекте отражается грамотное расположение транспортных и пешеходных путей вокзала Гранд-Централ, которые и в наши дни являются образцом безупречной работы. Безусловно, эти изображения были актуальными и во времена, когда Сант'Элиа работал над «Новым городом». Для него огромным шагом вперед было объединение различных современных идей с идеями передвижения по воздуху, а также его попытка разработать градостроительное решение инфраструктуры авиатранспорта в городской среде.

Следовательно, мы можем считать «Вокзал для аэропланов и поездов» «Нового Города» проектом предвещающим будущее. По своей сложности он намного превзошел эскизы Мендельсона (1887–1953)²³, а его кажущиеся ошибки становятся понятными для нас, спустя 90 лет. Наиболее примечательно то, что он основывается на очень ограниченном пространстве, необходимом для обслуживания аэропланов. При изучении немногочисленных чертежей и эскизов Сант'Элиа, возникают сомнения относительно того, был ли он настолько неправ, прекратив работу над своими идеями, и был ли Питер Банхам (1922–1988)²⁴ настолько прав, критикуя эскизы архитектора. Так, например, на одном из эскизов представлено здание с боковыми крыльями, которые пролегают от задней части главного терминала до дороги, там вполне могли разместиться ангары и ремонтные мастерские. Его пространственные построения предполагают, что такая городская мегаструктура может расширяться до бесконечности — таким образом, дорога, теоретически могла быть достроена настолько, насколько потребуется. Что касается проблемы самолетов, совершающих посадку среди башен, то при относительно небольшой высоте, не превышающей высоту многочисленных диспетчерских вышек в современном аэропорте, при взлетно-посадочных полосах расположенных на значительном расстоянии друг от друга, это все обеспечивало необходимую «чистую» зону для взлета и контроля полетов диспетчерами. Хотя термин взлетная полоса не совсем корректен для того времени, поскольку легкие самолеты тогда могли совершить взлет только используя

попутный ветер, в связи с чем, в начале XX века аэродромы имели круглую или квадратную форму. Однако Сант'Элиа думал только о будущем. Самолеты, изображенные архитектором, были значительно более практичными, чем кажется на первый взгляд. Особенно если мы вспомним, что в то время не было коммерческих услуг пассажирских авиаперевозок, кроме известных дирижаблей «Цепелин» в Германии, а чертежи Сант'Элиа явно подразумевали создание транспортного средства для пассажирских авиаперевозок, то есть проект был прорывом для того времени. Это делает его идею еще более интересной и невероятной, поскольку ее истинный масштаб и сложность можно оценить только сейчас.

Как было отмечено ранее, здания для обслуживания авиации начала века представляли собой большие ангары. Таким образом, значительным шагом от фантазий к реальному проекту «Нового Города» было то, что идея предполагала существование путешествующих пассажиров по воздуху из страны в страну и указывала на то, что воздушным транспортом будут пользоваться много людей, прибывая к аэродрому различными путями, и проходя через некое широкое прямоугольное здание, выровненное трансверсально по отношению к взлетно-посадочным полосам, что необходимо для сокращения дистанции между залами прибытия и отправления. Ввиду того, сколь много сделал Сант'Элиа за короткий период, то его гибель в 1916 году на фронте Италии в возрасте 28 лет была вдвойне трагичной. Последней работой Сант'Элиа было военное кладбище, на котором он и был похоронен. Но и оно не сохранилось, так как было разрушено в 1917 году.

Нам неизвестно, какой именно аэропорт мог бы спроектировать Сант'Элиа, если бы он выжил и увидел постепенное развитие авиационных технологий, на которое впоследствии опирался Ле Корбюзье. Может быть, его еще больше захватили бы идеи футуристов, чьи манифесты были напечатаны в 1916 году. Независимо от его политических взглядов, он, несомненно, мог бы многое привнести в развитие гражданской авиации и градостроительной архитектуры. Чертежи «Нового Города» считаются самым ранним рабочим отображением современной архитектурной разработки терминала аэропорта — фантастической мечты, основанной на идеях, которые, в отдельных важных деталях, воплотились в жизнь в XX веке²⁵.

Были и другие попытки спроектировать идеальный аэропорт с сопутствующими зданиями. Люди почти никогда не прекращали создавать города будущего, а в начале 20 века эта идея стала почти навязчивой в связи с активным развитием электроэнергии. Новые утопии максимально использовали этот новый источник энергии, и не в последнюю очередь в связи с тем, что он обеспечивал быстроходные и экологически безопасные средства для организации общественного транспорта. Как и в случае Сант'Элиа, технологические утопии определялись транспортными сетями, в которые все больше входили самолеты и небоскребы в уже знакомой, хотя и немного настораживающей для нас комбинации.

В 1900 г. изображение будущего Манхеттена дополнялось наличием дирижаблей в воздухе. В журнале «New York World» от 30 Декабря 1900 года, иллюстратор журнала Льюис Бидерман²⁶ (1874–1957) изобразил Нью-Йорк таким, как он его видел через 99 лет, город изображен с высоты птичьего полета и был густо заполнен небоскребами. Помимо того, что на его иллюстрациях изображены не одна, а две пары башен-близнецов в Нижнем Манхеттене, то одна за-

остренная пара, удивительно поминает Башни Петронас, которые Сезар Пелли (р. 1926)²⁷ построит в 1990-х в Куала-Лумпуре. Но более грандиозной идеей Бидермана были прямоугольные посадочные полосы на крышах более низких, приземистых башен. Он позже вернулся к своей теме, в 1916 году, когда мир заполнили первые достижения технического прогресса, города наполнялись сложными системами магистралей, тогда Льюис Бидерман изобразил огромные посадочные платформы из стальных ферм, и их можно было использовать для всех видов летательных аппаратов и самолетов.

Тем же самым образом, архитектурная утопия Германа Бринсмейда²⁸ (1876–1968) опубликованная (1912 г.), была основана на изображениях многоуровневого Нью-Йорка Чарльза Лема 1908 года, где небоскребы соединены мостами, а самолеты скользят между ними. Решение аэропорта в застроенном высотном городе, предложенное Бринсмейдом, предполагает наличие гибридного самолета с возможностью вертикального приземления. То есть с крыши одного из его неоклассических небоскребов поднимается опорная стойка, поддерживающая нечто, очень похожее на современную посадочную площадку для вертолетов, она изображена с большим бипланом на ней. Подобные образы можно найти как среди утопических архитектурных фантазий того времени, так и в научно-популярных журналах. В 1928 году иллюстрация Фрэнка Р. Пола²⁹ (1884–1963) в журнале *"Amazing Stories"* вновь возвращается к модели высотного мегаполиса Лема и Бринсмейда, переплетенного многоуровневыми мостами. Фрэнк Пол только увеличил посадочную площадку Бринсмейда для одного самолета, и сделал большой прямоугольный аэродром в небе, с опорами как у стола — на башнях, расположенных в углах, и завершающихся стальными опорными колоннами. Но тень от него не отбрасывается на город, поскольку конструкция изображалась в какой-то степени прозрачной, возможно, это было оптимистическое ожидание применения стекла при строительстве.

Нам неизвестно, чего ожидать от следующего столетия, но велика вероятность того, что еще не все смелые фантазии архитекторов начала двадцатого века нашли свое отражения в реальной жизни. Исследователи и историки будут снова и снова возвращаться к материалам того времени, каждый раз находя новые трактовки современных аналогов, объяснения ошибок, совершенных архитекторами от незнания будущих технологий. А возможно эти фантазии смогут вдохновить конструктора на новое изобретение, как это уже происходило в XX веке.

Примечания

¹ Hugh Pearman. Airports. A century of architecture. — NY. 2004. — С. 240.

² Автожир — винтокрылый летательный аппарат, в полете опирающийся на несущую поверхность свободновращающегося в режиме авторотации несущего винта.

³ Генри Форд (англ. *Henry Ford*) — американский промышленник, владелец заводов по производству автомобилей по всему миру, изобретатель, автор 161 патента США. Его лозунгом было «автомобиль для всех» — завод Форда выпускал наиболее дешевые автомобили в начале эпохи автомобилестроения. *"Ford Motor Company"* существует и по сей день.

⁴ Игорь Иванович Сикорский — российский[и американский авиаконструктор, ученый, изобретатель, философ. Создатель первых в мире: четырехмоторного самолета «Русский ви-

тязь» (1913 год), пассажирского самолета «Илья Муромец» (1914 год), трансатлантического гидроплана, серийного вертолета одновинтовой схемы (США, 1942 год).

⁵ Райт Ф. Л. Будущее архитектуры. — М., 1960. — С. 248

⁶ Frank Lloyd Wright. The disappearing city. — NYC. William Farquhar Payson, 1932. — С. 90

⁷ Ричард Бакминстер Фуллер — американский архитектор, дизайнер, инженер и изобретатель.

⁸ Encyclopædia Britannica. (2007). "Fuller, R Buckminster". Encyclopædia Britannica Online. Retrieved April 20, 2007.

⁹ Кеннет Фремpton. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М., Стройиздат, 1990. — С. 535.

¹⁰ Антонио Сант'Элиа — итальянский архитектор, приверженец идей футуризма.

¹¹ Питер Рейнер Банхам (англ. Peter Reyner Banham; 1922–1988) Английский архитектурный критик и политический писатель.

¹² Пьер Андре Жаннере — французский архитектор и дизайнер, двоюродный брат Ле Корбюзье.

¹³ Альфредо Агаче (англ. Alfred Hubert Donat Agache) — французский архитектор, урбанист.

¹⁴ Le Corbusier. La Ville Radieuse. Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne. 1935.

¹⁵ Hugh Pearman. Airports. A century of architecture. — NY, 2004. — С. 240

¹⁶ Это разные модели пассажирских и военных самолетов, выпускавшиеся в первой половине XX века, названные в соответствии с именами изобретателей.

¹⁷ Ле Корбюзье. Архитектура XX века. — М., Прогресс 1977. — С. 303.

¹⁸ Умберто Боччони (итал. Umberto Boccioni) — итальянский художник, скульптор и теоретик футуризма.

¹⁹ Филиппо Томмазо Маринетти (итал. Filippo Tommaso Marinetti) — итальянский писатель, поэт, основатель футуризма.

²⁰ Günter Berghaus International Futurism in Arts and Literature. Walter de Gruyter, 2000. — С. 364.

²¹ Hugh Pearman. Airports. A century of architecture. — NY, 2004. — С. 240.

²² Чарльз Лем — англ. Charles Rollinson Lamb (1860–1942) — американский архитектор и скульптор.

²³ Эрих Мендельсон — немецкий архитектор, экспрессионист, в поздних работах — функционалист.

²⁴ Питер Рейнер Банхам (англ. Peter Reyner Banham) Английский архитектурный критик и политический писатель.

²⁵ Hugh Pearman. Airports. A century of architecture. — NY. 2004. — С. 240.

²⁶ Льюис Бидерман (англ. Louis Biedermann) — американский график и иллюстратор 20 века.

²⁷ Сезар Пелли — аргентинский архитектор, эмигрировавший в США. Наиболее известные его проекты — Всемирный финансовый центр в Нью-Йорке (1985–1988), башни Петронас в Куала-Лумпуре (1992–1998).

²⁸ Герман Бринсмейд (англ. Herman Hine Brinsmade) — американский писатель, художник, утопист.

²⁹ Френк Пол (англ. Frank Rudolph Paul) — американский график и иллюстратор научной фантастики, работавший для дешевых журналов на газетной бумаге, предназначенных для широкого круга читателей.

Источники

1. Кеннет Фремpton. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. — М., Стройиздат, 1990. — С. 535.

2. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. — М., Прогресс, 1977. — С. 303.

3. Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. — М., 1960. — С. 248

4. Frank Lloyd Wright. The disappearing city. — NYC. William Farquhar Payson, 1932. — С. 90

5. Günter Berghaus. International Futurism in Arts and Literature. Walter de Gruyter. — 2000, с. 364.

6. Hugh Pearman. Airports. A century of architecture. — NY. 2004, с.240.

7. Le Corbusier. La Ville Radieuse. Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne. — P., 1935.

8. Encyclopædia Britannica. (2007). "Fuller, R Buckminster". Encyclopædia Britannica Online. Retrieved April 20, 2007.

ХУДОЖНИК ГЕОРГ ГЗЕЛЬ

Анна Каминская

Художник Георг Гзель в Петербурге

Творчество иностранных художников, работавших в России при Петре I, остается по-прежнему малоизученным. Почти все они приехали в Петербург по приглашению и работали одни — дольше, другие — меньше в новой столице. Архивные сведения о них крайне скудны, а работы их, за небольшими исключениями, не сохранили подписей. И тем не менее, почти каждый из них оставил значительный след в художественной жизни России и творчество каждого из них заслуживает внимательного изучения.

В ряду этих художников жизненная и творческая судьба Георга Гзеля необычайно интересна и плодотворна для Петербурга: приехав в Россию в 1717 г. из Амстердама, он останется в ней до своей кончины в 1740 г., и все двадцать три года, проведенные им на берегах Невы, будут отданы напряженной работе по выполнению монументальных и станковых живописных работ в Летнем Дворце, в Гроте, в Петропавловском соборе, в Петрекирхе, в Александро-Невской Лавре созданию первых интерьеров в Кунсткамере, обучению русских учеников живописному мастерству и еще многому другому.

Георг Гзель приехал в Петербург вместе со своей женой, художницей Доротеей Марией, творческие силы которой также будут посвящены работе в России.

До приезда в Санкт-Петербург Георг Гзель был уже известным художником. Родился он в Санкт-Галене, в Швейцарии (1673–1740). Юные годы провел в мастерской художника Антони Шоонианса, последователя Рубенса. Западные исследователи картин европейского периода Георга Гзеля (до отъезда в Россию) характеризуют их, как работы «экспрессивного позднего барокко»¹. К сожалению, творчество этого периода русским исследователям мало известно.

С 1704 г. Георг Гзель становится жителем Амстердама. Овдовев и оставшись с тремя маленькими дочерьми, он снимает квартиру в доме знаменитой художницы-энтомолога Марии Сибиллы Мериан и ее дочери Доротеи Марии Хендерикс. Дом Мериан в Амстердаме был похож на экзотический музей, где находились привезенные из Южной Америки редкие экземпляры бабочек, жуков, раковин и растений. В доме шла интересная и напряженная жизнь: вся семья была поглощена систематизацией и оформлением регулярно пополняемых коллекций. Хирург Ф. Хендерикс, первый муж Доротеи был занят препарированием насекомых и животных. От старшей дочери Мериан из Суринама приходили посылки с новыми экспонатами. В доме постоянно бывали ученые, знакомившиеся с новыми, неизвестными ранее видами, спорили, обменивались опытом и отдельными образцами из своих коллекций. Подобных музеев в Амстердаме в начале XVIII века существовало много. Они явились экспериментальной базой на первоначальном этапе развития естественных наук.

Мария Сибилла Мериан была занята в это время подготовкой к изданию своей книги «Метаморфозы суринамских насекомых», которая была напечатана в 1705 г. в Амстердаме². Одновременно Мериан и ее дочь много работали над акварелями и гравюрами для книг как самой Сибиллы так и для иллюстраций к «Амбионскому кабинету редкостей» знаменитого ученого-натуралиста Георга Эберхардта Румфуса, который как и Сибилла совершил далекое путешествие. Он побывал в Индийском океане на Молуккских островах и составил интереснейший научный труд³.

Марии Сибилле и членам ее семьи были хорошо знакомы кабинеты редкостей в Амстердаме, вот как она пишет о некоторых из них: «Но я не видела в Голландии ничего более любопытного, чем различные насекомые, которых привозят из обеих Индий, в особенности после того, как получила разрешение осмотреть кабинет знаменитого г-на Николаса Витсена, бургомистра Амстердама и правителя Ост-Индской компании, и собрание г-на Ионаса Витсена, секретаря городского управления. Я видела интересный кабинет г-на Фредерика Рюйша (Рейхса) прославленного доктора медицины и профессора анатомии и ботаники, наконец, коллекции г-на Левина Винсента и многих других, где я обнаружила неисчислимое множество насекомых»⁴. Мария Сибилла Мериан выполняла заказы известной художницы И. Кертен-Блок и была в тесной дружбе с Рахиль Рюйш (Рейхс).

Вероятно, не случайно художник Георг Гзель, получивший уже известность в Амстердаме как автор многочисленных портретов и виртуозно написанных аллегорических натюрмортов, высоко ценившихся современниками, поселился именно в ее доме. Можно предположить, что духовная атмосфера дома Марии Сибиллы Мериан была не только интересна, но и близка ему. Общие интересы, взаимные советы и помощь друг другу сблизили Доротею Марию и Георга Гзеля. Потеряв мужа в 1711 г., Доротея принимает предложение художника и в 1715 г. становится его женой. Счастье супругов было омрачено тяжелой и неизлечимой болезнью Марии-Сибиллы Мериан, приковавшей ее к постели. Теперь Доротея-Мария и Георг Гзель делают все, чтобы довести до конца начатое Марией Сибиллой издание книги «О гусеницах ..», которая выйдет уже после ее смерти в Амстердаме в 1717 г.⁵

1717-й год был поворотным в судьбе Гзелей. Он начался трагически: 1 января умерла Мария Сибилла Мериан, но в этот же день произошло другое событие — их дом посетил русский царь, и именно этот визит определил всю их дальнейшую жизнь. Почти сразу, после посещения Петром, семья Гзель решила расстаться со значительной частью рисунков Марии Сибиллы. Юрий Кологривов, сопровождавший Петра в этом путешествии, записал в своей памятной книжке, что 2-го января 1717 г. его Царское Величество «указал [Юрию Кологривову — А. — С. К.] заплатить амстердамскому жителю Юрию Гзелю за две книги больших (которые по указу его величества купил у дохтора Арескина) в которые вложены пергаминовые листы, на которых намалевано самым добрым мастерством живописным всякие цветы, также бабочки, мушки и прочие всякие животные (которых пергаминовых листов будет числом

254 листов) — три тысячи гульденов голландских, а ефимками имеется тысяча 200»⁶.

Собственная творческая деятельность Георга Гзеля в Амстердаме и общая работа с Доротеей и Марией Сибиллой Мериан способствовали знакомству Гзеля со всеми сторонами художественной жизни Амстердама. Он лично знал многих живописцев, как старшего поколения, так и своих сверстников, был знаком с амстердамскими живописными коллекциями, посещал художественные аукционы. Его жена, Доротея тоже постепенно из помощницы своей матери стала самостоятельной художницей — она учится и перенимает опыт и у Георга Гзеля.

Петр I проявлял большой интерес к коллекциям и работам Марии Сибиллы Мериан, к картинам самого Гзеля. И. — С. Схельтема указывает, что Петр I, посещая «публичные распродажи картин.. большей частью пользовался советами художника Кселя»⁷. Очевидно, Ю. — С. Кологривов, покупавший картины для Петра I и Г. — С. Гзель неоднократно встречались на этих аукционах и обменивались мнениями при покупке того или иного полотна. Можно предположить, что, когда в августе 1717 г. Петр I, уезжая из Амстердама, оставил «Меморию» Ю. — С. Кологривову с указанием нанять одного «маляра» на русскую службу, он имел в виду уже конкретную кандидатуру — Гзеля⁸. Вероятно, Петр I и его приближенные сумели привлечь к себе симпатии четы художников и вызвали интерес к возможности работать в новой русской столице. В конце концов Георг и Доротея Гзель приняли приглашение Петра I приехать в Россию.

23 октября 1717 г. чета Гзелей вместе с детьми и одновременно с Петром I прибыли в Петербург. В докладной записке в Академию Наук в 1731 году Георг Гзель сообщает о том, что по прибытии в Санкт Петербург : «По именному словесному указу Петра I им дана была квартира в мазанках близ конюшни Ея императорского величества»⁹. Гзели поселились недалеко от дома вице-адмирала Крюйса, который для поддержки своих земляков в 1708 г. Построил протестантское подворье и церковь¹⁰. Мазанковые постройки, о которых идет речь, находились до 1715 г. во владении А. В. Кикина, а затем использовались Петром I для расселения в них иностранных специалистов, там и поселилась осенью 1717 г. семья Гзеля. Эти дома были снесены в 1732 г. в связи с постройкой пятого Зимнего дворца. Неизвестно, где жили Гзели в течение нескольких лет, а с 1737 по 1740 гг. они арендуют у Афанасия Холщевникова, «в первой на десять линий, деревянный.. дом с деревянным хоромным строением и садом за 240 руб. (80 рублей в год)»¹¹.

Добравшись до Петербурга в конце 1717 года, супруги Гзель сразу включились в художественную жизнь города. Несомненно Гзель принимал участие в создании картинной галереи в Монплеzure, существует предположение, что он расписал плафон в одном из помещений «Монплезира» в Петергофе¹². Картины, приобретенные в Голландии и прибывшие в Петербург одновременно с ним, были ему хорошо знакомы, и поскольку Петр I находил нужным советоваться с ним в Амстердаме, то без сомнения он продолжал и в Петербурге использовать его знания, опыт и творческую энергию для создания первой картинной галереи в России. Не случайно, когда Анне Иоанновне в 1737 г. понадо-

билось составление Каталога галереи в Петергофе, обратились именно к Георгу Гзелю, как к человеку не просто хорошо знающему живопись, а как к живому свидетелю событий двадцатилетней давности, источнику многих конкретных сведений о художниках, работавших вместе с ним, в Голландии, Фландрии и Австрии; в качестве помощника при составлении каталога к нему был определен молодой Я. Штелин¹³.

Известно, что Г. Гзель в первые годы жизни в Петербурге работал в Летнем дворце и в Гроуте, но сведения об его участии в украшении первого дворцового комплекса Петербурга весьма фрагментарны.

Летний Дворец является самым ранним и вместе с тем самым значительным памятником петровского Петербурга. Расположенный в центре города он сохранил до наших дней неповторимое своеобразие петровской эпохи. Его ансамбль послужил образцом для создания целого ряда замечательных архитектурных памятников нашего города. Дворец Петра окружают символы и аллегории: барельефы фасада, декоративные росписи плафонов, мраморные скульптуры разросшегося сада — все это политические и военные штрихи петровских побед.

К сожалению, внутреннее убранство Гроута в Летнем саду, бывшего, судя по всему, замечательным памятником Петербурга петровского времени, не сохранилось до наших дней. Можно составить некоторое представление о его великолепии лишь по чертежам и описаниям этого сооружения в известном Петровском альбоме¹⁴.

В создании этого интерьера Георг Гзель принимал самое непосредственное участие. Эти работы были ему поручены указом А. М. Черкасского от 15 августа 1719 г., причем ему был выдан значительный для того времени аванс в размере 100 руб.

По свидетельству Берхгольца в 1721 году, «строится новый грот, который снаружи уже почти готов, но внутри еще не сделано и половины того что предложено сделать. Он будет красив и великолепен».¹⁵

Кроме того Гзелем были выполнены живописные работы для Летнего дворца, где до настоящего времени сохранилось семь плафонов в парадных комнатах на своих исторических местах; на двух из них есть подпись художника. Во Второй Приемной — «Триумф России», в Тронной — «Триумф Екатерины», остальные пять плафонов также приписываются исследователями Гзелю¹⁶. В архиве сохранился документ, подтверждающий, что Гзель писал для «Летнего дома» картину «в потолок», за которую «20 мая 1720 г. Ее Вел. Всемилостивейшая Государыня царица изволила приказать заплатить живописцу Георгу Гзелю 75 руб.»¹⁷ (80 руб. стоила годовая аренда дома). Трудно установить, о какой картине в данном случае идет речь, но важно, что именно Екатерина распорядилась оплатить эту работу и, больше того, — из документа следует, что картина «прибита в полатях <.> в потолок». Вряд ли Екатерина I заказала и сама оплатила плафон, прославляющий ее, скорее всего она готовила подарок к дню рождения Петра I. Сюжет росписи остается неизвестен.

Одновременно с этими работами Георгом Гзелем в Петербурге было написано множество портретов современников Петра, документами и косвен-

ными сведениями определяется широкий круг изображенных художником лиц. Но, ни на одном из них не обнаружено подписи Георга Гзеля. Кисти Георга Гзеля исследователи единодушно приписывают портрет Николая Буржуа (ГРМ), П. А. Толстого (ГРМ.), А. П. Волынского (ГТГ), кроме того, И. Э. Грабарь считает портрет Балакирева (ГРМ) также принадлежащим кисти Г. Гзеля. В атрибуции некоторых работ исследователи расходятся: так, И. Э. Грабарь¹⁸ приписывает портрет Долгорукой (ГРМ) Гзелю, расшифровывая авторскую монограмму: «GPX» (Georg P(?) Xell), тогда как современные исследователи из Русского музея прочли ее, как «JPL» (Johann Paul Ludden), однако по стилю и постановке, повороту модели — этот портрет очень близок к манере Георга Гзеля. Кроме этих произведений (за исключением портрета Долгорукой), которые по установившейся в научной литературе традиции принято считать работами Георга Гзеля, известно, что им были написаны портреты Брюса, Марии Сибиллы Мериан, Фридриха Рюйша, Альберта Себы для Кунсткамеры¹⁹. Можно предположить, что три последних портрета были заказаны Петром I в 1717 г. в Амстердаме, в связи с приобретением коллекций, принадлежавших этим лицам. Возможно, в это же время Гзелем были созданы натюрморты, хранящиеся в настоящее время в музее в Санкт-Галене. В течение первых шести лет Георг Гзель очевидно не состоял на государственной службе, а выполнял различные заказы по оформлению интерьеров, что подтверждается приведенными выше документами. К сожалению, те документы, которые известны исследователям к настоящему времени, дают очень отрывочные сведения о работе Гзеля в период с 1718 года (он приехал в октябре 1717 г.) по 1724 г.

В 1724 г. открывается Академия Наук и Гзель пишет письмо-челобитную Петру, где сообщает: «охотно желаю В. И. В. — С. принять службу от Вашего Величества годового жалования дабы мне определено было смотря по моему художеству»²⁰. — С. осени 1724 г. по 1740 г. Гзель числится на службе и получает ежегодное жалование 300–320 руб.

Особое место в творчестве художников Гзелей заняли работы для Кунсткамеры. Как мы видели, Гзель был хорошо знаком с европейскими кабинетами редкостей, и в частности с амстердамскими коллекциями. Когда Гзели приехали в Петербург, Кунсткамеры как таковой еще не существовало. Был кабинет редкостей в Летнем дворце, куда за три года до этого, то есть в 1714 г., были переведены Петром I из Москвы его коллекции, состоявшие из собрания Аптекарской канцелярии — это были медицинские препараты из анатомического театра, зоологические и минеральные коллекции, а также разнообразные станки и инструменты. Экспонатов к концу 1717 года было уже так много, что они распространились по всему дворцу. Петр I, мечтавший создать новый музей, решил разместить его в Кикиных палатах. Он издал указ 30 июля 1718 г. о том, чтобы «вещи, которые привезены из Голландии.. обретающиеся ныне у господина архиатора доктора Арескина положить для сохранения в описанный дом Александра Кикина у реки Невы с Московской стороны против Канец»²¹.

Грандиозное по тем временам, двухэтажное здание палат как нельзя лучше подходило для размещения экспозиции.

Сохранилось очень мало документов, освещающих деятельность художников в Кунсткамере в первый период ее существования. Лишь с момента возникновения Академии Наук, под покровительство которой Кунсткамера была переведена из ведомства Соляной конторы, архивные документы приобретают более или менее регулярный характер.

В декабре 1723 г. в кабинет Е. И. В. — С. поступило «доношение» от Марии Доротеи Гзель, что «ей соизволили указать.. быть при Кунсткамере и оную кунсткамеру по классирам водяными красками смалевать и как надлежит по возможности украсить»²².

С этого момента документы дают достаточно подробные сведения о деятельности Марии Доротеи Гзель в Кунсткамере, где она будет служить вплоть до 1743 г.

С января 1724 г. Мария Доротея Гзель зачислена в штат и олучает годовое жалование в размере 300 руб.²³ помимо оплаты квартиры, дров и свечей. Она единственная женщина, которая находится на службе в Академии Наук — этот уникальный в петровскую эпоху пример можно объяснить талантом, энергией и личными качествами Марии Доротеи, которые так высоко ценил Петр в людях.

Герг Гзель также находился на службе в Академии Наук. Он числился академическим живописцем и ежегодно с 1726 по 1740 г. (год смерти) получал жалование в размере 300–320 руб. Обязанности его были разнообразны. Он обучал учеников в Гимназии, кроме того Академия Наук направляла к нему учеников на обучение в течение трех лет. Его первые, известные нам ученики, это — Федор Черкасов и Андрей Греков, обучавшиеся у него с 1729 по 1732 г.

Ученики М. — С. Некрасов, И. Шелесперов и, может быть, А. Малиновский поступили к ним в 1738 г. и заканчивали курс обучения уже после смерти Гзеля у Доротеи Марии Гзель. Обучались они «живописному художеству водяными красками., рисовать виды зверей и птиц, разных трав ботанических, также и масляными красками ландшафты и ландкарты»²⁴. Из этих документов становится понятным круг обязанностей Гзеля и его учеников, кроме того мы видим широкий диапазон возможностей Гзеля, как художника-наставника и живописца, владеющего как акварельной так и масляной техникой. Имя его ученика Андрея Грекова встречается в 1734 г., когда он числится при Кунсткамере в качестве смотрителя «Курьезных вещей и рисовании их», а также «перемене спиртусом», помимо этого ему вменяется в обязанность «при анатомической палате, при анатомии смотрение иметь и заменять Гзеля в гимназии при его небытности у учеников»²⁵.

Кроме того Георг Гзель должен был присутствовать в Академии Наук на заседаниях, где обсуждались как научные, так и административно-организационные вопросы.

В декабре 1727 г. обсуждался вопрос об устройстве Академии художеств «Четырьмя художниками украшенная». В программе, предложенной на заседании, третий год обучения отводился для живописи, которую должен был преподавать Георг Гзель²⁶. По общему характеру эта программа напоминает программу 1715 г., составленную по просьбе Петра I Юрием Кологривовым, и во многих пунктах повторяет ее²⁷. Особое место занимали научные заседания, они

охватывали очень широкий круг вопросов и длились часами. На них обсуждались вопросы анатомии, ботаники, устраивались анатомические театры по европейскому образцу.

Когда в 1724 г. умер великан Николай Буржуа, по распоряжению Петра I с него была снята кожа, сделано чучело, его сердце и мозг были заспиртованы, скелет выставлен при входе на первом этаже. Еще совсем в недавнем прошлом живой и многим знакомый человек сделался предметом научного исследования и экспонатом кунсткамеры²⁸. Его живописный портрет исследователи единогласно приписывают кисти Гзеля, каждый раз отмечая некоторую скованность позы, столь несвойственную для живописной манеры художника. Нам кажется, что в данном случае моделью для художника послужило чучело или восковая фигура, а не живой человек.

В июле 1734 г. Анна Иоанновна издает указ в Академию Наук созвать научный совет в связи с тем, что на «зверовом дворе» умер лев, доктору и профессору хирургии господину Дювернау предписывается осмотреть его, «а при том осмотре велеть быть для рисования внутренних частей живописцу Гзелю и господину Генингеру»²⁹. О результате осмотра в Академию наук должно быть представлено заключение профессоров, а Гзелю приложить свои работы к научному отчету.

Аналогичный случай зафиксировали документы Академии Наук, когда в декабре 1734 г. ко двору Анны Иоанновны в подарок был прислан грандиозный кит, императрица пересылает его в Академию Наук с указом «чтобы оную рыбу анатомировать и физически и исторически описать»³⁰. Для этой цели в анатомическом театре собрался научный совет: знакомый нам профессор анатомии и хирургии Иоганн Георг Дювернау, доктор ботаники и истории натуралий Иоганн Амман, профессор физиологии Теодор Вейтбрехт, профессор «антиквитетов» инспектор академической гимназии Теофил Зигфрид Бауер [Bauser] и Георг Гзель, которому было поручено в течение заседания рисовать рыбу в разных видах.

Таким образом, «курьезный» предмет становится центром внимания ученых и в совместных дискуссиях накапливаются научные знания, материал для дальнейшего развития науки, то, о чем так мечтал и к чему так стремился Петр I.

В 1733 г., когда у берегов Камчатки разбилось японское судно, из Академии Наук был послан указ: «прислать на берега Невы двух японцев»³¹, которые прибыли в Петербург через год. Их крестили в греческую веру и дали русские имена: Козьма Шульц и Демьян Поморцев. Кроме того к ним из гарнизонной школы определено двое солдатских детей — «поострее» для обучения японскому языку. — С. тем чтоб японцы учились у них русской грамоте. В мае 1736 г. Академия Наук направляет Демьяна Поморцева в Иркутск, чтобы найти японские книги и рукописи с разбившегося судна и привезти, «что будет найдено» в Санкт-Петербург. Кроме обучения солдатских детей языку, японцы должны были рассказывать о своей экзотической стране. Все, что касается далекой Японии: язык, незнакомая письменность, религия — вызывает глубокий интерес у ученых Академии Наук. Но жители далеких теплых островов не вынесли сурового климата Петербурга. В сентябре 1736 г. Умирает Козьма Шульц, а в декабре 1739 г. — Де-

мьян Поморцев. Академия Наук, дорожившая этими людьми, заказывает их портреты.

Художник из Киля, Брукер пишет портрет Козьмы Шульца, за что получает шесть рублей³². С Демьяна Поморцева сделано было два портрета: один живописный — Георгом Гзелем, второй — восковая фигура — Конрадом Оснером в 1739 году³³. Судьба живописных портретов неизвестна. Один из них хранился в кабинете Петра I и числился как работа «славного живописца Бруккарта», портрет Гзеля нам не встретился, а восковые персоны скорее всего погибли во время пожара 1747 года в Кунсткамере. Будучи достаточно занят разнообразной службой в Академии Наук, Георг Гзель в 1729 году выполнил большую серию картин, состоящую из двенадцати изображений апостолов и Распятия. Все эти полотна были найдены в 1939 г. в одной из башен Петеркирхи³⁴. Они были переданы в Эрмитаж и в настоящее время хранятся в отделе истории русской культуры. На десяти из них есть подпись "Xsell".

Исследователи высказали предположение, что эти работы предназначались для иконостаса церкви, в которой они были найдены, но это апостольский чин и Распятие, а не иконостас. В первой деревянной церкви Св. Петра, построенной в усадьбе Крюйса, единственным украшением были витражи на окнах, с изображениями гербов донаторов.

На Невском проспекте первая церковь построена по чертежам Бурхардта Кристофора Миниха И-Д Шумахером в 1728 году, а в 1729 году Г. Гзелем были написаны эти картины. К, сожалению, в 1833 г эта церковь была разобрана и на ее месте по проекту Ал. Брюллова было построено ныне существующее здание. Для нее Карлом Брюлловым было выполнено Распятие, которое долгие годы было святыней этой церкви³⁵. Пока трудно сказать, какую роль играли полотна Гзеля в интерьере церкви, чудом сохранившиеся до наших дней. Для нас важно, что они почти все подписаны и датированы 1729 годом. В письме Я. Лефорта к польскому королю Августу II от 14 октября 1724 года говорится о том, что: «Здесь (в Петербурге) находится ее дочь (Д. -М. — С. Гзель). она замужем за швейцарским историческим живописцем на службе его царского величества, по имени Гзель.. У Гзеля есть также 14 картин, о которых Вы прочтете в конце прилагаемой записки. Они как будто тоже принадлежат кисти хорошего мастера.» В конце этого документа, хранящегося в Германии, есть следующая запись: «12 апостолов; Иисус и Мария. Крупные поколенные изображения (с двумя руками), всего четырнадцать произведений в одном собрании, — добротные подлинники кисти Георга Гзеля.»³⁶ Описываемые Я. Лефортом картины Г. Гзеля 1724 года, напоминают нам изображения апостолов хранящиеся в Эрмитаже и датированные 1729 годом. Таким образом, возникает еще одна серия картин Г. Гзеля, местонахождение которой пока неизвестно. Помимо этих двух «крупных» серий нам известна еще одна серия изображений апостолов небольших размеров и находящаяся в Павловске, Петергофе и Эрмитаже. Пять работ из семи находящихся в Павловске, подписаны Г. Гзелем и представляют собой великолепный образец живописи начала XVIII века. Судя по этим работам Георг

Гзель был хорошим колористом, он умело и разнообразно komponует фигуры на полотне, для каждого выбирая своеобразную позу.

Георг Гзель работал также над «сочинением» девяти картин на религиозные сюжеты для Петропавловского собора³⁷. Все они были закончены к дню освящения Петропавловского собора 1 июня 1731 г., но, к сожалению, в отличие от картин, написанных для церкви, они очень плохо сохранились, в начале XIX века они были отреставрированы и подновлены, в настоящее время они находятся на своих исторических местах.

Георг Гзель принимал участие в оформлении коронационных торжеств. В 1729 г. Петра II³⁸, а в 1730 г. Анны Иоанновны³⁹. В 1731 было решено вернуть двор в Санкт-Петербург. Для торжественной встречи императрицы в Петербурге строятся триумфальные ворота. «Академического живописного мастера Гзеля и при нем ученика [Грекова- ? А. К.]» направляют в канцелярию от строений, так как «кроме оных в академии наук живописцев и маляров никакого не имеется .Гзелю.. в канцелярию от строений явиться дать указ»⁴⁰.

Деятельность супругов Георга и Доротеи Гзель в России, длившаяся почти четверть века, была интенсивной и достаточно разнообразной. На сегодняшний день нам удалось проследить историю сорока шести работ Георга Гзеля и выявить существование их в музеях. Художники Гзель были типичными представителями образованного сословия и в бурную петровскую эпоху с присущей этим людям энергией, увлеченностью профессией и различными естественными науками оказались необходимы Петру для преобразования России и строящейся ее молодой столицы Петербурга. Их работа в разных областях и в разных учреждениях способствовала тому, что документы, связанные с их деятельностью, оказались разбросанными по разным архивам, это затрудняло и до сих пор отчасти затрудняет собирание сведений об их жизни и творчестве. К сожалению, приходится констатировать, что многие их работы погибли и бесследно исчезли оформленные ими интерьеры Кунсткамеры, и многие сохранившиеся их произведения, вероятно, остаются не атрибутированными. Тем не менее, нельзя сомневаться в большом вкладе в развитие русской культуры этих двух художников, отдавших России значительную часть своей жизни и творческой энергии в начале XVIII века.

Список работ Георга Гзеля

1. «Триумф России». Х. ,м., 237. — С. х 397 см, подпись: «Xsell fecit 1719». Вторая приемная Летнего Дворца в С. Петербурге.
2. «Триумф Екатерины», Х. ,м., 304 х 410. — С. см, подпись «Xsell». Тронная Летнего Дворца в С. Петербурге.
3. Портрет Николая Буржуа. Х. ,м., 120 х 89 см, без подписи. ГРМ.
4. Портрет П. А. Толстого. Х. ,м., 77 х 62,5 см, без подписи. ГРМ.
5. Портрет А. П. Волынского. Х. ,м., 77,5 х 61. — С. см, без подписи. ГТГ.
6. Натюрморт с черепом. Х. ,м., 47 х 82. — С. см, подпись «Xsell pinx», Частная коллекция, Швейцария.

7. Венера и Амур. Х. ,м., 34 x 151,5 см, подпись «Xsell pinx», Музей искусства, Солотурн (Solothurn).

8. Натюрморт: «Vanitas». Х. ,м., 131,5 x 190,5 см, подпись «Xsell fecit», Музей искусства, Сант Галлен.

9. Искушение. Х. ,м., 97 x 132 см, подпись «Xsell fecit», Музей искусства, Сант Галлен.

10. Астроном. Х. ,м., 74 x 103 см, подпись «Xsell fecit», Частная коллекция, Сант Галлен.

Картины, написанные Георгом Гзелем в 1729 году
для церкви св. апостолов Петра и Павла на Невском.

11–23. Двенадцать Апостолов и Распятие. Х. ,м., ГЭ. — С. Инв.№ ГЭ-9500–9511, 104 x 83 см., за исключением трех все подписаны.

Картины, написанные Г. Гзелем для Петропавловского собора и находящиеся на своих исторических местах, со следами поздних реставраций:

24. Снятие с креста. Х. ,м.

25. «Славный вход Спасителя в во Иерусалим на вольное страдание.» Х. ,м.

26. «Отвержение Петрово от Христа во дворе архирееве» Х. ,м.

27. «Ударение Иисуса в ланиту при архирее от бесчинного раба». Х. ,м.

28. «Изведение к народу Христа от судилища и речи Пилатова се человек». Х. ,м.

29. «Осуждение на смерть Христа и изречение Пилатова чист есть от крова праведного сего». Х. ,м.

30. «Возлежание Христово в Вифании в дому Симона прокаженного, в котором жена грешница возливала на главу Спасителю многоценное миро». Х. ,м.

31. «На тайной Христовой вечере умовение ног». Х. ,м.

32. «Коронование Христово терновым венцом». Х. ,м.

33. «Пришедшие жены с миром помазати тело Христово и изречение ангелово к ним несть зде но восста». (по А. Каррачи).

34–45. Двенадцать Апостолов (Петр, Иоанн, Марк, Иаков, Фома, Матфей, Варфоломей — семь в Павловске, любезно мне показаны хранителем живописи Н. Станденчук, четыре Матфей, Павел, Андрей, Иаков, Фома) — в Петергофе и одна в Русском Отделе Эрмитажа. М.

46. Караван на берегу моря. Х. М. — С. 1736 г. Киев Музей Искусства.

Примечания

¹ Otto Gzell. Georg Gzell (1673–1740) Hofmaler Peters des Grossen. Sonderdruck aus: St. Galler Kultur und Geschichte. Band. s. 317–335.

² Metamorphosis insectorum surinamensium. Amstelodami, 1705. Edit. M.S. Merian.

³ Rumphius G. E. D'Amboinische Rarit-Kamer. D. I-III. Amsterdam, 1705.

⁴ Т. А. — С. Лукина. Мария Сибилла Мериан. Л. , «Наука», 1980, с.78.

⁵ 1) Der rupsen begin, voedzel en wonderbaare verandering. D. I, II, III, Amsterdam, 1713, 1714, edit. M.S.Merian. 1717, edit. D.-M. [Graff].

2) *Erucarum ortur, alimentum et paradoxa metamorphosis*. P. 1–3, Amstelodami, 1717, edit. D.-M. [Graff].

⁶ «Тетрадь с документами к расходу кабинетных денег Юрия Кологривова» в кн.: «Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом». — Т. II, М., 1872. — С. 77.

⁷ «Русская старина», 1916, июнь. — С. 335–337.

⁸ РГАДА, ф.9, отд. II, ед. хр. 53, л. 82.

⁹ Материалы для Академии Наук. — Т. II, СПб, 1886. — С. 77.

¹⁰ Веснин С. А. — С. «Архитектурный ансамбль Верхней Невской набережной. Часть 1. 1705–1715 гг.» — в сб.: «Архитектурные тетради». Вып I, СПб, 1994. — С. 92.

¹¹ Материалы ... — Т. III, 1886. — С. 402–404.

¹² Т. А. Лукина, Указ. соч., с.149

¹³ А. Г. — С. Каминская «О русско-голландских художественных связях в 1-й половине XVIII в.», Амстердам, 1996.

¹⁴ А. Г. — С. Каминская. «Ю. И. — С. Кологривов и его участие в создании первых коллекций в Петербурге» в сб.: «Музей. 5», М., 1984. — С. 139.

¹⁵ Ж. А. — С. Мацулевич. Летний сад. Л., 1936. — С. 32.

¹⁶ Н. В. — С. Калязина. «Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере первой четверти XVIII в. (К проблеме развития стиля барокко в России)» В сб.: «Русское искусство барокко», М., 1977. — С. 65, прим.»г».

«Триумф России» — во 2-й приемной Летнего Дворца, х.,м., 237x397, подпись: «Xsell fecit 1719». Впервые об этом плафоне, говорит Е. Н. Лансере. Он расшифровал подпись ошибочно как «Poselt»; Е. Н. Элькин, наблюдавшая в 1950 г. за реставрацией плафона, дала правильное прочтение.

«Триумф Екатерины» в Тронной Дворца, х., м., 304x410, подпись: «Xsell fecit». Подпись обнаружена при реставрации 1950. — С. г. Е. Н. Элькин и реставраторами. Отсутствие даты Е. Н. Элькин объясняет тем, что холст был обрезан с трех сторон.

Первоначальные названия плафонов неизвестны, существующие названия даны исследователями, однако некоторые символы и атрибуты этих аллегорических картин не согласуются с предполагаемыми сюжетами. Так, например, трудно объяснить появление царского скипетра в руке Екатерины и двуглавого орла в качестве ее трона в 1719 г. (дата написания плафона), когда Екатерина еще не была коронована.

¹⁷ Е. Н. Элькин «Живописные плафоны Летнего Дворца Петра I» — В сб.: «Собрание научных работ за 1950–1951 гг.» — Бюллетень № 3, приложение № 8. — С. 114.

Е. Н. Элькин имела возможность внимательно исследовать эти плафоны в 1950 г. во время их реставрации. Она первая указала на подписи Гзеля на двух плафонах, которые были раскрыты во время реставрации и высказала мнение, что все семь плафонов Летнего дворца «несмотря на некоторую разнохарактерность плафонов Дворца, <.> в общем однотипны и выполнены в одном плане, можно предположить, что писались они несколькими художниками под одним руководством.. Гзеля». В качестве возможных помощников Е. Н. Элькин называет пять учеников Г. Гзеля: Ф. Черкасова, А. Грекова, Некрасова, Малиновского, Шелестова. По документам Академии Наук ученики у Г. Гзеля появились только в 1729 г. Ф. Черкасов и А. Греков учились у него в 1729–1732 гг. («Материалы для АН». — Т. I. — С. 533–535). М. Некрасов, А. Малиновский, И. Шелесперов — ученики Ягана Касселя. — С. 1734 г. были по контракту в течение трех лет в оренбургской экспедиции, а т. к. Яган Кассель их не научил «из-за походов», то они были переведены для обучения рисовальному и малярному художеству к Гзелю. Таким образом, их участие в 1719–20 гг. в оформлении Летнего дворца или отпадает, или ошибочна дата исполнения плафонов.

¹⁸ И. Э. Грабарь. История русского искусства. Т. V, М., 1960, с.308.

¹⁹ Иосиф Беляев. Кабинет Петра Великого. СПб, 1800. — С. 242.

²⁰ И. Э. Грабарь. Ук. соч. — С. 306.

²¹ Т. В. — С. Станюкович. Кунсткамера Петербургской Академии Наук. М. -Л. — С. 1953. с. 23.

²² Материалы ... — Т. I, 1885. — С. 12.

²³ Там же. — С. 29.

- ²⁴ Материалы ... — Т. III, 1886. — С. 378, Материалы ... — Т. IV, 1887. — С. 61
- ²⁵ Материалы ... — Т. II, 1886. — С. 484.
- ²⁶ Материалы ... — Т. I, 1886, сс. 232,322–323.
- ²⁷ А. Г. Каминская. Новые материалы о Ю. Кологривове и учениках архитектуры в Риме. В сб.: «Проблемы развития русского искусства». Вып. XV. Л. — С. 1982. с. 3–15.
- ²⁸ Т. В. — С. Станюкович. Ук. соч. — С. 42.
- ²⁹ Материалы ... — Т. I, 1885. — С. 390.
- ³⁰ Материалы ... — Т. II, 1886. — С. 535.
- ³¹ Материалы ... — Т. III, 1886. — С. 76–77.
- ³² Там же. — С. 357.
- ³³ Материалы ... — Т. IV, 1887. — С. 404.
- ³⁴ М. Коноплева. Картины Георга Гзеля. Сообщение Гос. Эрмитажа, 1947, вып. 4. с. 15–16.
- ³⁵ Г. А. Оль. Александр Брюллов. Лениздат. 1983. — С. 76.
- ³⁶ Т. А. Лукина. Ук.соч., с.196.
- ³⁷ Б. Ф. Борзин. Росписи Петровского времени. Л, 1986. — С. 138–148.
- ³⁸ Материалы ... — Т. I, 1885. — С. 438.
- ³⁹ Там же. — С. 656.
- ⁴⁰ Материалы ... — Т. II, 1886. — С. 68.



Храмовая живопись+ Георга Гзелля

Летом 2012 года произошла удивительная встреча. В Санкт-Петербург из швейцарского Базеля приехал Хансотто Гзелль — потомок художника Георга Гзелля, которого Пётр Великий в 1717 году пригласил работать и жить в новую столицу России.

Георг Гзелль родился в городе Сан-Галлен в Швейцарии в 1673 году, учился в Вене в Австрии, работал в Голландии в Амстердаме с 1704 года. Писал бытовую и историческую живопись, религиозные картины, портреты и натюрморты. Участвовал в аукционах, так как был также знатоком старой нидерландской живописи.

В Амстердаме в 1717 году Гзелль познакомился с Петром I, во время второй европейской поездки царя по Европе, и был приглашен с семьей жить и работать в Санкт-Петербург.

В России у него была обширная деятельность: преподавал живопись для русских художников в Академии Наук, писал раритеты для Кунсткамеры, оформлял празднества, занимался геральдикой, писал портреты сподвижников царя, формировал коллекцию живописи для Петра I и составлял каталог произведений его коллекции.

В Базеле потомки Георга Гзелля: Даниэлла Ш-Гзелль и Хансотто Гзелль бережно хранят живописные полотна их великого предка.

А в родном городе художника в Сан-Галлене группа искусствоведов, посетивших родину Георга Гзелля в сентябре 2012 года, могла любоваться двумя картинами в коллекции городского музея.

Тем более захотелось узнать: какие работы Георга Гзелля сохранились в Санкт-Петербурге, несмотря на многочисленные перестройки зданий, а также утрату многих росписей плафонов и убранства соборов в ходе невероятных поворотов нашей истории.

Важен вклад Георга Гзелля в оформлении первых храмов Санкт-Петербурга. Его монументальные работы были выполнены в тогда еще новой для российских церквей технике масляной живописи на холстах огромных размеров.

Значителен вклад Георга Гзелля в живописное оформление Петропавловского собора. Петропавловская крепость была заложена 16 (27) мая 1703 года на Заячьем острове, расположенном в устье реки Невы. Цитадель в форме шестиконечной звезды (6 бастионов) сооружалась по проекту французского инженера Ж. Г. Ламбера при участии царя Петра. 29 июня 1703 года в центре крепости заложили небольшую деревянную церковь во имя апостолов Петра и Павла, на месте которой в 1712–1732 годах возвели каменный собор. Для Петра Великого строительство собора явилось своеобразным памятником славы после победы в войне со Швецией. Интерьер необычен для русского церковного зодчества, он является ярким образцом петровского барокко, нарядный декор создает здесь особую праздничную атмосферу. Спроектированный швейцарским архитектором Доменико Трезини, собор похож на европейскую бази-

лику, аналогом является церковь Святого Духа в Берне. Для создания нового столь значимого для Петра собора в его новой столице очень важна была связь традиций. Недаром наряду с русскими живописцами в оформлении интерьера принимал участие швейцарский живописец Георг Гзелль. С 1728 по 1733 год ведется роспись собора. Впервые стены и своды были украшены не фресками, а огромными станковыми картинами. Русский живописец Андрей Матвеев с 1727 года, вернувшись после одиннадцати лет обучения в Европе, начинает работать в живописной команде Канцелярии от строений и с 1731 по 1739 возглавляет ее. Интересно то, что Матвеев с 1716 года жил в Амстердаме, где учился у известного портретиста Арнольда Схалкена. Георг Гзелль с семьей уезжает из Амстердама только в 1717 году. Интересно, что развитие монументальной живописи 30–40 годов 18 века в интерьерах соборов и дворцов Санкт-Петербурга связано с именами Георга Гзелля и Андрея Матвеева. На стенах Петропавловского собора под сводами над карнизом помещены 18 полотен на евангельские сюжеты, которые включают цикл Страстей Христовых.

17 декабря 1730 года Канцелярия от строений заказала ему написать для собора пять картин: 1) Славный вход Спасов в Иерусалим на вольное страдание 2) Отвержение Петрово от Христа во дворе архиереове 3) Ударение в ланиту Иисуса при архиерее от бесчинного раба 4) Изведение к народу Христа от судилища и речь Пилатова: Се человек 5) Осуждение на смерть Христа и изречение Пилатова «Чист есмь от крове праведного сего».

22 декабря ему было поручено написать еще четыре картины:

1) Возлежание Христово в Вифаании в доме Симона Прокаженного, в котором жена грешница возливала на главу спасителю многоценное миро;

2) На тайной Христовой вечери умовение ног;

3) Коронование христово терновым венцом;

4) Пришедшие женщины с миром помазати тело христово и изречение ангелов к ним несть зде, но воста. 16 июля 1731 года Гзелль за эти девять картин получил 40 рублей за каждую. В первом восприятии оформление Петропавловского собора характерно для традиции инославных храмов, как например в костеле Успения Божьей Матери в Санкт-Петербурге. Но Петр Великий придал новое значение вечной теме крестного пути спасителя — поэтому подбор сюжетов по своему смыслу примыкает к православной традиции. В настоящее время только несколько полотен сохранилось от первоначального убранства храма. Тем более для нас важно найти среди них работы Гзелля. Это на южной стороне «Осуждение Пилатом Христа на смерть» (1731-32) и «Отречение апостола Петра» (1731-32), на западной стене «Вход в Иерусалим на вольное страдание» (1731) (до пожара 1756 года находилась на правой стороне алтарной части), на северной стороне «Коронование терновым венцом» (1731) и полотно на восточной стене «Жены — мироносицы у гроба» (было восстановлено в 19 веке по композиции Гзелля).

Интересна судьба работ Георга Гзелля в Петеркирхе на Невском проспекте. Так в декабре 1940 года в государственный Эрмитаж поступили в порядке охраны тринадцать полотен из Петеркирхе, построенной еще в 1727 году архитектором Шумахером. Вероятно после постройки Александром Брюлловым но-

вого здания лютеранской церкви на Невском проспекте, существующего в настоящее время, картины Гзелля хранились в кладовой одной из башен.

После промывки в реставрационной мастерской музея Эрмитаж на одиннадцати из них были обнаружены подписи художника. Они представляют двенадцать поколенных в человеческий рост фигур апостолов и Распятие. Это одна из самых крупных работ, исполненных им в России. Об этом упоминают его иностранные биографы.

В сентябре 2013 года Александро-Невская лавра празднует юбилей — 300 лет со дня основания. В июле 1710 года Петр I издал приказ строить Александро-Невский монастырь в месте, где Черная речка (Монастырка) впадает в Неву в предполагаемом месте победы в Невской битве войск князя Александра Ярославовича Невского над шведами в 1240 году. Первая деревянная церковь Благовещения освящена 25 марта 1713 года, весь же проект комплекса монастыря был разработан в 1715 году архитектором Доменико Трезини как симметричный ансамбль между Невой и Черной речкой. Автором первой двухэтажной каменной церкви (1717–1724), освященной во имя Благовещения Пресвятой Богородицы, стал швейцарский архитектор Доменико Трезини. После окончания Северной войны государь издал постановление о перенесении мощей святого благоверного великого князя Александра Невского из Рождественского монастыря города Владимира в Санкт-Петербург, и мы обязательно должны вспомнить швейцарца Гзелля, которому было поручено создать 9 образов для иконостаса, а так же картины «Видение Иакова» и «Погребение праотца Иакова» для верхнего храма, освященного во имя Святого князя Александра Невского, куда Петр 30 августа 1724 года — в третью годовщину Ништадского мира лично переносил мощи святого князя-покровителя нашего города. Тем самым Петр «вверил город чудесному заступлению охранению против врагов северных приделов России».

Троицкой собор, строительством которого с 1719 года занимался

Т. Швертфегер (разобран в 1753–55 гг.), а затем И. Е. Старов (образец раннего классицизма). Освящен 30 августа 1790 года, тогда же перенесли в него из Благовещенской каменной церкви мощи святого князя Александра Невского.

Георг Гзелль жил и работал в России до 1740 года, до последнего дня своей жизни. Именно на Россию пришелся расцвет творчества зрелого мастера. Это был один из первых подвижников Петра Великого. Поэтому так важно обозначить имя Георга Гзелля в славной истории нашего города и страны.

Источники

1. М. Коноплева «Картины Г. Гзелля» (сообщение Г. Э., вып. 4, Л. 1947 г.)
2. Библиографический словарь. Вольценбург. Том 3.
3. Энциклопедия. СПб. Александро-Невская Лавра.



О художнике XVIII века Георге Гзеле
(Перевод с немецкого А.Л. Бураковой.)

Мой далекий предок художник Георг Гзель приехал в Россию при Петре I в начале XVIII века.

Он родился 28 января 1673 года четвертым ребенком в протестантской многодетной семье. Его отец был горожанином г. Санкт-Галлена. Семья жила в доме «У страуса», сохранившегося до наших дней (еще и сегодня), на Вебргассе д. 26.

Санкт-Галлен в конце XVII века был городом со строгим протестантским порядком, являвшемся, центром одной из независимых швейцарских земель.

Санкт-Галлен располагался около древнего могущественного монастыря, стены которого были высотой 9 метров. Дом «У страуса» находился недалеко от этих стен.

Георг Гзель в 17 лет, в 1690 году, так же как и его три брата, уезжает из Санкт-Галлена пропитанного религиозной атмосферой.

В 1692 году он становится единственным известным по имени учеником работавшем в Вене у Антониа Шоонианса (1650-1716). У него Георг Гзель перенял манеру фламандской поздне барочной живопись и научился церковной живописи, как аллегорическим сценам так и портретам.

В это же время были написаны Георгом Гзелем, под влиянием А. Шоонианса религиозные картины в венском соборе Св. Стефана и позже в церквях Санкт-Петербурга.

После смерти отца 1696 г. он вернулся к своей овдовевшей матери в дом «У страуса», женатым на 26 летней жительнице Франкфурта Марии Гертруде фон Лоэн, чей дед жил в Вене.

О последующих годах его жизни мало известно.

Возможно, в это время были созданы такие натюрморты как «Ванитас», «Искушение» в стиле живописи голландского натюрморта, (в музее Санкт-Галлен), так же его аллегория Венеры (в художественном музее Солотурн).

Вероятно, в это время и позже он создает портреты молодых женщин видимо повторяющих образы Гертруды фон Лоэн. В 1704 году он уехал с женой и тремя дочерьми в Амстердам, где 6 июня 1704 стал гражданином этого города.



РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ В ЧЕХОСЛОВАКИИ
Михаил Ромберг (18.04.1918 Полтава — 15.06.1982 Прага)

Серия статей посвящена русским по происхождению художникам жившим и работавшим в Чехословакии в XX веке. Их судьба непосредственно связана с судьбой русской эмиграции, в которой Прага стала третьим по важности центром пребывания выходцев из России после Берлина и Парижа. Опубликованная сегодня многочисленная литература по этой проблеме убедительно показала, что Прага не стала прибежищем для аристократов и дворян, она приняла и дала возможность выжить благодаря Русской акции президента Т.-Г. Масарика технической интеллигенции и казачеству. Художники, о которых пойдет речь в этой и последующих публикациях, оказались на территории Чехословакии детьми. Они полностью впитали в себя чешскую культуру, которая была неотделимой частью европейской художественной культуры. Но, всматриваясь с высоты сегодняшнего дня в творчество этих художников, замечаешь их необъяснимую русскость, которая мягко и ненавязчиво на каком-то таинственном подсознательном уровне проявляется в их творчестве. Поэтому название этой серии статей Русские художники в Чехословакии довольно условно, потому что речь пойдет о подлинных чешских художниках, но с заметно звучащей русской нотой в их творческой партитуре.

Поскольку наследие этих художников не собрано и не описано, то автор данной публикации ставил перед собой две задачи. Первая-попытаться найти место для этих художников в истории чешского искусства, попытаться дать возможные аналогии и указать на возможные влияния со стороны современников. Учитывая то, что творческое наследие этих художников расплывлено по частным коллекциям, то этот первоначальный искусствоведческий анализ будет уточняться в дальнейших публикациях и, надеюсь, при участии других авторов. Вторая задача-сохранить воспоминания о художниках их близких и друзей, что вносит субъективную, но теплую человеческую ноту в формирование образа конкретного художника сегодняшним зрителем. Автор надеется, что эти статьи вызовут интерес к русским художникам из Чехословакии у коллекционеров и искусствоведов, что должно, по мнению автора, восстановить их творческое наследие и активно ввести эти имена в научный обиход русско-чешских культурных связей.

Михаил Ромберг родился в 1918 году в городе Полтава на Украине. В 1925 г. семья художника эмигрировала в Чехословацкую республику и поселилась в районе, который в Чехословакии называется Подкарпатская Русь, а в России-Закарпатье. Во времена Первой Чехословацкой республики эта территория была ее частью. В это время русская эмиграция, получив поддержку чехословацкого правительства и лично президента Т.-Г. Масарика и премьер-министра К. Крамаржа, уже имела довольно хорошо организованную систему поддержки эмигрантской молодежи. Важной ее частью было создание Русской гимназии в городе Моравска Тржебова. Именно в этой гимназии начали учебу Михаил Ромберг и его брат Борис. Сегодня о работе гимназии существует ряд

публикаций из которых видно, что она стала важной частью в деле культурной самоидентификации русской эмигрантской общины. Михаил стал членом детской монархической организации «Русские витязи». В 1935 г. будущий художник поступил в Художественно-промышленное училище, где учился у профессоров Зденека Крадохвила и Франтишека Киселы (Прага). А в 1943 г. проходит его первая персональная выставка живописи и графики в галерее АРС. На ней было показано более 600 иллюстраций к «Мертвым душам» Гоголя. После выставки Ромберга принимают в творческое объединение «Умелецка беседа». Это было признанием серьезных профессиональных достижений художника, т. к. «Умелецка беседа» была одним из самых старых и уважаемых творческих союзов Чехословакии. С выставки в галерее АРС начинается многолетняя плодотворная деятельность художника как книжного иллюстратора. Им было оформлено около 160 книг русских и чешских писателей, сборников фольклора и сказок народов Европы, а также учебников русского языка и музыкальной педагогической литературы. А иллюстрации к «Мертвым душам» Гоголя, по имеющимся сегодня данным, были изданы в Чехословакии дважды: в 1947 г. издательством Свобода, Прага и в 1985 г. издательством Праге, по оригинальным иллюстрациям 1967 г.

В 1950 г. Михаил Ромберг женится на художнице Дагмар Кунцовой, с которой совместно работает над графическим оформлением книг. В 1963 г. у них рождается дочь Анна. После смерти четы художников (Михаила в 1982 г. и Дагмар в 2007 г.) их творческое наследие расходуется по частным коллекциям и становится недоступным. Поэтому сегодня можно только высказывать предположения о том, как складывалось творческое лицо художника и каковы были его художественные интересы. Становление художника приходится на годы Первой республики (1918-1938 г). В это время успешно продолжали работать художники «поколения 90-х лет», в Чехословакию возвращается Альфонс Муха, один из столпов стиля ар-нуво, с другой стороны чешские художники активно интересуются современным европейским искусством в вариантах кубизма и сюрреализма. Долговременным и значительным оказалось влияние французского кубизма. Годы учебы художника пришлись на время, когда чешские последователи кубизма, пройдя стадии аналитического и синтетического кубизма, развивали его следующий вариант называемый в чешском искусствоведении «лирическим кубизмом». Примером лирического кубизма могут служить работы чехословацких художников 20-х и начала 30-х годов. Показательны натюрморты Эмила Филлы, Антонина Прохазки и Франтишка Музики, созданные в эти годы. Обобщая структуру построения этих натюрмортов, можно сказать следующее: предметы распластаются по всей поверхности холста, почти полностью заполняя его; сохраняются элементы кубистической деформации, взгляд на предмет со всех сторон; уходит аскетизм серо-коричневых гамм раннего кубизма, торжествует гармония цвета, художники сознательно ставят и решают колористические задачи; изображение текстуры предметов, как задача поставленная во времена аналитического кубизма сохраняется, но принимает явно декоративный характер, она уже не имитирует поверхность, а дает некое декоративное напоминание о ней.

Все эти элементы прослеживаются в доступных ныне для анализа образцах станковой графики и книжных иллюстрациях Михаила Ромберга. Так

в «Натюрморте с бокалом и лимоном» (частное собр. Прага) подразумевается вывернутая на зрителя плоскость стола, а лежащая на ней классическая драпировка переходит в вертикально висящую занавеску. Дополняющие композицию охристо-коричневый десерт и оранжевый апельсин помогают заполнить весь лист, что хорошо согласуется с принципами лирического кубизма изложенными выше. Таков же по построению близкий к натюрморту другой станковый лист «Девушка за столиком в кафе» (частное собр. Прага): интенсивный цвет, вывернутые на зрителя поверхность столика и верхний край бокала, полное композиционное заполнение листа. Художник перенес этот принцип построения картинной плоскости и на свои книжные иллюстрации от самых ранних начала 40-х годов до поздних. Характерна иллюстрация к «Русским сказкам» 1943 г. Изображены четыре мужские фигуры разных возрастов. Двое из них сидят на низкой скамье у печи, третий стоит рядом с печью, а четвертый, самый молодой, лежит на ней. Фигуры занимают практически всю плоскость листа и их общий силуэт приближается к прямоугольнику.

Кубистическое изображение предметов с разных точек зрения обогатило многие иллюстрации художника, но в них не используется пластическая деформация предмета или фигуры человека. В цельную композицию объединяются предметы, архитектура, фигуры людей увиденные в фас и в профиль, сверху, снизу и сбоку («Очарованный странник», «Мужицкий Декамерон», «Сказки Андерсена»). Опыт чешских художников лирического кубизма сценизировал композиционное мышление Ромберга. В разработке деталей он уверенно использует достижения современных ему мастеров книги. Возможно, в его руках побывали и книги иллюстрированные Ю. Анненковым и В. Лебедевым, это заметно в иллюстрациях к «Шинели» Гоголя. Подчеркивая интерес художника к современному изобразительному языку, необходимо отметить его профессиональные знания в пластической анатомии человека и убедительный показ исторического костюма. Эти его качества нашли блестящее применение в качестве театрального декоратора и художника театрального костюма. В 1952 г. Михаил Ромберг создал первые декорации для Национального театра в Праге. В его оформлении прошло более 60 спектаклей в Театрах Праги, Брно и многих чешских и моравских городах. После успешного дебюта на театральной сцене естественным было его приглашение для работы в кино. Первая работа для кинематографа-«Потерянные», 1957 г. Затем он участвовал как художник в постановке фильмов «Парень как гора», «Злая ночь», «Человек под водой», «Крылья» (отмечен премией в Каннах) и др. Художник оказался востребованным и на телевидении, он участвовал в постановке рассказов Чехова, «Вассы Железновой» Горького, «Тараса Бульбы» Гоголя.

В 1971 г. Михаил Ромберг назначен Зав. кафедрой сценографии в Академии музыкального искусства в Праге, он становится доцентом, а затем профессором Академии. В мае 1982 г. ему присуждено звание Заслуженный деятель искусств. Помимо книжной иллюстрации и сценографии Ромберг реализовал себя также в гобелене (главный корпус Карлова университета в Праге совместно с проф. Сихрой) и мозаике («Колоннада дружбы» в Карловых Варах). В 1943–44 г. в группе молодых художников принял участие в росписи храма

Успения Пресвятой Богородицы на русском участке Ольшанского кладбища в Праге. Роспись сделана по эскизам Ивана Билибина, оригиналы хранятся в Праге, в Академии наук. Художник активно работал и в станковой живописи, но в силу ее недоступности можно только предположить, что определенное влияние на него мог оказать такой чешский художник как Камилл Лыготак. Михаил Ромберг скончался в июне 1982 г. в возрасте 64 лет.

Большая заслуга в деле сохранения памяти о художнике принадлежит г-ну магистру Йиржи Клапке, президенту Чешской ассоциации русистов. Автор искренне благодарит г-на Клапку за консультацию и предоставленные материалы.

Сведения о семье Ромбергов.

Борис Федорович Ромберг (...–1935 г.), отец художника. Юрист, этнограф (востоковед), художник-реставратор (писал иконы, расписывал храмы). С 1925 г. В эмиграции в Чехословакии, работал учителем в одной из сельских школ Тячевского района. Похоронен в селе ТерновоТячевского района Подкарпатской Руси (Закарпатье). В частном собрании (Прага) находится натюрморт с цветами, подписанный Б. Ф. Ромбергом. Автором статьи был послан запрос на Украину в Полтавский художественный музей с просьбой сообщить имеется ли у них информация о художнике Б. Ф. Ромберге. К сожалению, информации о Б. Ф. Ромберге как художнике в музее нет. В то же время известно, что отец художника был участником Восточно-Туркестанской экспедиции С. Ф. Ольденбурга в 1909–10 и 1914–15 годах. В коллекции Музея антропологии и этнографии Российской академии наук имеется фото, сделанное Б. Ф. Ромбергом «Мечеть в Чор-Минор», Бухара, Узбекистан, 1910 (?) г.

Инна Ромберг, мать художника. Известно имя матери И. Ромберг-Жозефина Судравская. С 1925 г. в эмиграции в Чехословакии. Работала на Подкарпатской Руси социальным работником в Тячевском районе. Похоронена в Ужгороде на кладбище Старая Кальвария вместе с матерью.

Борис Борисович Ромберг (19.07.1920 Екатеринодар–18.08.1992 Джорданвилль, США), брат художника. Видный религиозный деятель русского зарубежья, в монашестве Архимандрит Сергей. В 1925 г. вместе с семьей эмигрировал в Чехословакию. В местечке Ладомирова (Владиминова) нынешняя Словакия принял монашество в обители преподобного Иова Почаевского. Обитель имела типографию и православное просвещение было важной составной частью ее деятельности. Его послушанием была работа в книжной лавке. Около 1948 г. вместе с братией переезжает в Джорданвилль (США) в нынешний Свято-Троицкий ставропигиальный мужской монастырь основанный в 1930 г. При монастыре созданы Свято-Троицкая духовная семинария и типография, продолжающая дело православного просвещения. С 1991 г. упоминается как профессор Свято-Троицкой духовной семинарии.

Святослав Борисович Ромберг, младший брат художника. По непроверенным данным уехал около 1948 г. со средним братом Борисом в США. С Михаилом они больше не встречались.

Источники

1. Дом в изгнании. Очерки о русской эмиграции в Чехословакии 1918–1945. Издательство RT+RS Servis. 2008 г. Михаил Ромберг-господин оформитель. Анастасия Копршилова и Йиржи Клапка, стр. 315–320. Текст представляет собой политизированную биографию художника без анализа его творчества.
2. Михаил Ромберг. Художник, иллюстратор, декоратор. Без года и места издания (2008 г. Прага). 22 стр. с илл. Вступительная статья Йиржи Клапка. Цветные репродукции книжных иллюстраций, станковой графики и эскизов театральных костюмов. Лучшее издание о художнике на сегодняшний день.
3. Журнал «Русское слово. Издание Русской традиции», № 4, 2009 г. Прага. Гоголь и Чехия. Гоголевская мистика в книгах и жизни. Йиржи Клапка. Один из разделов статьи называется «Михаил Ромберг и гоголевская мистика».



НЕМЕЦКИЙ МОДЕРН В РОССИИ К открытию Года Германии в России

Летом 2012 года стартовал год Германии в России, и в связи с этим уместно вспомнить, как в начале XX века увлекались в нашей стране стилем модерн в его немецком варианте. В Германии «новый стиль» получил очень широкое распространение. В России читали немецкие журналы, знали о новейших достижениях немецких художников, скульпторов и архитекторов, поэтому можно говорить о влиянии немецкого модерна на нашу культуру как об отдельной теме.

Это влияние было очень интересным. В Петербурге бывали известные немецкие художники Т.-Т. Гейне, М. Либерман и Г. Гросс. Очень интересовался Россией художник Генрих Фогелер (1872–1942), человек разносторонних дарований. Более того, в городе на Неве родился один из крупнейших представителей модерна: немец Людвиг Гогенштейн. Правда, он работал в Италии и итальянцы считают его своим. Театральные плакаты Л. Гогенштейна были хорошо известны в России, у него даже были подражатели среди русских плакатистов.

Еще в эпоху эклектики в Германии стремительно совершенствовалась прикладная графика. В основе немецких банкнот, облигаций и почтовых марок часто лежали цифры номинала, которые помещались в центр композиции и фактически были едва ли не главным элементом. С наступлением эпохи модерна эта традиция сохранилась, но композиция произведений прикладной графики, например, книжных знаков, строго разделилась на три типа — геральдический, сюжетно-тематический и декоративно-орнаментальный. Все три типа имели параллели в русской графике, например, в творчестве художников объединения «Мир искусства».

Мирискусники были страстными германофилами. Например, И. Билибин и Г. Нарбут совершенствовали свое мастерство в Мюнхене, который в те годы считался Меккой для художников. Так некоторые графические приемы мюнхенской школы проникли в русское искусство. Принято считать, что и журнал «Мир искусства» имел структуру, которая была скопирована с мюнхенского журнала «Ди кунст».

Поклонниками немецкого модерна были живописец И. Грабарь, искусствовед Я. Тугендхольд, коллекционер–исследователь А. Сидоров. Я. Тугендхольд ввел в русский язык слово "*Sachplakat*" (торговый плакат, имеющий в основе изображение какого-то товара). Правда, русского аналога этому слову так и не было найдено, но Тугендхольд все равно остался в истории как выдающийся популяризатор немецкой афиши эпохи модерна и художникам его просветительская деятельность очень помогла. Алексей Алексеевич Сидоров прекрасно знал историю и конкретных представителей югендстиля и пользовался этими знаниями при анализе русской графики.

Для любителей немецкого искусства важно еще и то, что недавно отмечалось 75 лет со дня смерти архитектора, художника, искусствоведа и библиоте-

каря Федора Густавовича Беренштама (1862–1937), который имел немецкие корни. Он был одним из крупнейших в России распространителей знаний о немецком искусстве, и в лекциях о Беренштаме, статьях о его творчестве не раз упоминался югендстиль.

Федор Густавович родился в 1862 году в Тифлисе, учился в Санкт-петербургской Академии художеств. Он был архитектором по диплому, но не построил ни одного здания — жизнь была целиком посвящена изобразительному искусству.

Трудно перечислить все профессии Федора Густавовича в области культуры и искусства. К Беренштаму как ни к кому другому применимы слова «настоящий русский интеллигент». Если художнику или архитектору была нужна для работы какая-либо редкая книга, Ф. Беренштам делал все возможное, чтобы найти эту книгу в кратчайший срок или предоставить читателю аналогичный материал. Широчайшая эрудиция в вопросах искусства, знание немецкого и других языков делала библиотекаря Беренштама поистине незаменимым специалистом.

Контакты русской культуры с югендстилем были в высшей степени разнообразны. Российская печать чутко реагировала на новейшие достижения в изобразительном искусстве. Работы современных немецких художников печатали такие известные периодические издания как «Весы», «Мир искусства», «Новый журнал литературы, искусства и науки» и сатирические журналы «Жупел» и «Адская почта». Почтовые марки Германии и Швейцарии в стиле модерн наклеивал на свои письма В. И. Ленин. Эмблемы многих российских издательств, фирменный стиль заводов, обложки каталогов и проспектов торговых фирм проектировались не без влияния новейших художественных достижений в немецком искусстве. Например, произведения М. Горького печатало знаменитое издательство Фишера (*Fischer-Verlag*), на эмблеме которого был изображен рыбак с сетью. И, конечно же, эта эмблема была хорошо знакома русским писателям, и некоторые издательские эмблемы копировали немецкие образцы.

Огромной популярностью в те годы пользовался крупнейший мастер декоративного оформления — архитектор Петер Беренс (1868–1940). Он создал несколько систем орнаментов, которые использовались при оформлении оборотных сторон почтовых карточек. Но для жителей Петербурга он был значим главным образом как автор здания Немецкого кайзеровского посольства, которое было воздвигнуто на Исаакиевской площади в 1911 году. Под влиянием Беренса, который любил строгий геометрический стиль, в нашей архитектуре возникло целое направление — беренсианство, которое «продержалось» до 1950-х годов.

Вернемся к графике. Художник Отто Экман (в другом написании — Эккманн, 1866-1902) вошел в историю немецкого модерна как разработчик уникальных букв. В те годы шрифтам придавалось огромное значение, графики и иллюстраторы стремились изобрести свои оригинальные шрифты. Ну а Экмана привлекла... аэродинамическая труба. Все буквы словно колеблемы ветром или потоком воздуха. Культурологи считают, что эти буквы — гениальное предвидение «аэродинамического дизайна» и весьма распространенного сегодня экологического дизайна (буквы словно слушаются ветра).

По названию журнала "Югенд" (в переводе — «молодежь») немецкий модерн получил название «Югендстиль». С этим журналом сотрудничали мно-

гие известные живописцы и графики Германии, Бельгии и Франции. Редакция журнала издавала свои почтовые открытки с «фирменной символикой». Для стиля этого журнала характерны волнистый орнамент, тщательная проработка форм, любовь к цветочным композициям и очень высокая шрифтовая культура.

Отто Экман прожил короткую жизнь и умер молодым. В истории остался не только созданный им витиеватый шрифт, который по имени своего разработчика получил название «Экман-шрифт», но также гобелены и живописные полотна. Не перечислить почтовых открыток и конвертов, в оформлении которых использованы грациозные эккмановские буквы. В стиле Экмана было выдержано оформление публикаций политического объединения «Спартак» и других изданий.

Помимо букв художник создавал еще гобелены, картины маслом и изящные декоративные рамки, которые обрамляли основное изображение. В Болгарии выходили произведения В. Ленина, оформление которых выдерживалось в стиле «Экман». Они продавались у нас в магазинах «Книги социалистических стран» и привлекали внимание золотистыми разводами на переплетах.

Знаменитая стандартная почтовая марка с символической головой Германии, окаймленная витиеватым орнаментом (художник Э. Вальдрафф), стала одним из символов немецкого графического дизайна. О ней писал в своей книге «Искусство почтовой марки» знаменитый искусствовед Валентин Яковлевич Бродский. Но фигура казалась несколько тяжеловатой, а художники искали легкости. Во время Первой мировой войны на этой марке делали надпечатки с названиями оккупированных городов.

Достижения О. Экмана и П. Беренса нашли максимально полное воплощение в миниатюрных рекламных ярлыках, которые сегодня называют «лэйблами». Однако цветовая гамма здесь была более радостной и яркой, чем на официальных знаках почтовой оплаты. Немцы очень зорко следили за современными направлениями в графике, и это отразилось в оформлении непочтовых марок. Эти замечательные образцы печатной продукции составляют широкую панораму графического дизайна малых форм. Но наибольший интерес для коллекционеров с точки зрения эстетики представляют собой немецкие «неофициальные» марки — рекламные наклейки и ярлыки. На одной из рекламных марок была помещена красочная реклама русских сказок.

А художник Гуго Геппенер (1868–1948), известный под псевдонимом «Фидус» был интересен любителям эзотерики. Он создал немало запоминающихся композиций для книг, журналов и открыток. Художник отдал дань так называемому тевтонизму — изображению сильных и мужественных героев, призванных консолидировать немецкую нацию. Некоторые из этих работ смотрятся архаично, но поскольку Фидуса хорошо знали в России, мы упоминаем его в рамках этой небольшой статьи.

Сегодня Фидус почти забыт. Можно предположить, что какие-то его открытия косвенно используются и в современной рекламе или, например, в фотоискусстве. Можно представить, что при съемке фильмов, где действие происходит в Германии, работы Фидуса могут изучаться режиссерами и художниками-постановщиками киностудий. Но в целом он у нас находится в забвении. А книго-

любом Петербурга и Москвы он известен по обложке собрания сочинений известного польского писателя-символиста Станислава Пшибышевского.

Очень интересно преломился мюнхенский вариант югендстиля в творчестве русского художника Рихарда Зарриньша (1869–1939), который подобно Нарбуту и Билибину учился в Мюнхене. В начале Первой мировой войны Императорское женское патриотическое общество высказало желание оказать помощь жертвам войны и их семьям, выпустив благотворительные марки. Идея была одобрена Министерством внутренних дел. Общество получило разрешение выпустить почтово-благотворительные марки. Часть сбора от продажи этих марок шла в фонд помощи раненым воинам.

Какие же мотивы выбрал для своих композиций художник Зарриньш? Марка стоимостью 1+1 коп. изображает русского богатыря с мечом и щитом. Миниатюра стоимостью 3+1 коп. имеет в основе бытовую сцену — прощание казака с семьей. Марка стоимостью 7+1 коп. является аллегорической композицией — Родина-мать (женщина в царском облачении) говорит с детьми. И наконец, миниатюра стоимостью 10 коп. + 1 коп. имеет в центре изображение Георгия-Победоносца в борьбе со змеем. Все сюжеты созданы под явным воздействием западноевропейской графики.

Мы видим, что художник отдал дань национальному романтизму и югендстилю. Марки густо заполнены орнаментом, но при этом центральные композиции хорошо «читаются». Образы казака, Матери-Родины и Георгия Победоносца стали частью знакового арсенала русской прикладной графики 1910-х годов. Влияние профессора Максимилиана Дазлио, у которого Зарриньш учился в Мюнхене, проявилось в оформлении марки с изображением русского витязя. М. Дазлио любил располагать фигуры на черном фоне, и у Зарриньша русский богатырь также размещен на черном. Это решение можно считать несколько необычным для русской графики. Наши художники любили изображать на заднем плане пейзаж, различные фигуры, интерьер, а черного фона мы у русских мастеров графики почти не находим, по крайней мере, в графике малых форм. Это явное влияние школы Дазлио.

Очень интересно, что через немецкий модерн в Россию приходили артефакты, свойственные другим национальным культурам. Например, это касается творчества английского художника Уолтера Крейна (1845–1915), книги которого почему-то не были переведены на русский язык (хочется верить, что их приход к русскому читателю еще впереди). Но русские художники не могли обойтись без произведений этого замечательного теоретика искусства и поэтому они читали Крейна по-немецки. Из-за этого его имя и фамилию стали писать как «Вальтеръ Кранъ».

Еще одно очень интересное явление — так называемый «стиль беггарстафф». Это лаконичная манера плакатной графики, которую ввели англичане Уильям Николсон и Джеймс Прайд (они называли себя «братья Беггарстафф»). Немцы очень тепло восприняли этот прием и у «братьев» появились многочисленные подражатели. Самым известным из них был Людвиг Хольвейн (1874–1949), внесший огромный вклад в развитие зоопаркового плаката и промышленной афиши.

Назовем и художников северных стран. Великий норвежский карикатурист Олаф Гульбрансон (1873–1958), создавший карикатуру на Льва Толстого, был авторитетнейшим мастером для российских художников-юмористов, настоящим королем карикатуры. Он пришел к российским любителям искус-

ства через немецкие журналы. Основатель финской национальной школы живописи Аксели-Вальдемар Гален-Каллела (1860–1931) был художником-ницшеанцем, и через его работы, опубликованные в журнале «Пан», русские читатели узнавали об особенностях графики, окрашенной ницшеанскими идеями. Знаменитый шведский импрессионист Андерс Цорн также представлялся русской публике немцем. Может быть, это объясняется тем, что он действительно имел немецкие корни по отцовской линии и что в разговорах об импрессионизме его имя упоминали рядом с именем авторитетнейшего Макса Либермана.

В области скульптуры самыми известными именами были В. Лембрук и А. Гауль. В целом влияние пластики югендстиля очень явственно чувствуется в фасадах многих зданий Москвы и Петербурга. Скульптурные рельефы эпохи модерна, часто принадлежащие резцу безымянных ваятелей, напоминают нам о югендстиле.

Необходимо отметить и немногочисленные факты знакомства с немецким модерном через кинематограф. В 1978 году в Ленинграде в рамках недели фильмов ФРГ был показан фильм режиссера Франца Зайтца «Беспорядок и первые страдания» по повести Томаса Манна. В фильме была активно и тонко использована символика и эстетика югендстиля. С модерном в его разнообразных проявлениях также очень деликатно и эффективно работает известный режиссер Олег Ковалов (достаточно назвать его фильмы «Остров мертвых» и «Концерт для крысы»). Эта статья была уже написана, когда по ТВ был впервые показан фильм Карена Шахназарова «Белый тигр» (2011 г.), в котором есть многозначная финальная сцена: разговор Гитлера с Сатаной. Для этого эпизода был воссоздан интерьер в стиле немецкого модерна (росписи на колоннах, по которым панорамирует камера, напоминают работы художника О. Цвинчера).

Обобщая вышесказанное, отметим, что сегодня югендстиль уже не кажется российским любителям искусства таким уж чуждым явлением. Он стремительно приблизился к нам. На русский язык переведены теоретические произведения О. Эккмана и других художников, особенно мастеров книжной графики. Настоящим событием в культурной жизни России стал выход книги Д. В. Сарабьянова «Стиль модерн». Интересно, что еще в первом издании этой книги для оформления форзаца и нахзаца были удачно использованы работы Г. Фогелера.

Новейшие русскоязычные публикации по немецкому искусству, например, талантливые и информационно насыщенные работы молодых петербургских ученых Д. Любина и С. Верба делают сложившуюся у нас картину немецкого модерна более полной и разносторонней. В частности, С. Верба написала интересные статьи о Франце фон Штуке и Вильгельме Лембруке.

Сегодня мы намного больше знаем о югендстиле, чем знали каких-нибудь двадцать лет назад. Например, мы хорошо знаем, что для этого стиля характерны волнистый орнамент, тщательная проработка форм, любовь к цветочным композициям и очень высокая шрифтовая культура. Все это не может не привлекать российских любителей искусства. Поэтому освоение югендстиля успешно продолжается.



ИСКУССТВО ИНТЕРЬЕРА В ТРАДИЦИОННОМ ГОЛЛАНДСКОМ ЖИЛИЩЕ

2013 год объявлен годом «Голландия — Россия». Голландию с Россией связывают многочисленные контакты уже очень давно, особенно со времен Петра I. И наиболее ярко эти взаимодействия происходили в интерьере. Ибо Петр как раз и ориентировался в первую очередь в области жилища на голландский стиль.

Сегодня проблемы интерьера становятся достаточно актуальными. Многие строят новые дома (те, которые за время перестройки сумели обогатиться). Многим приходится менять свои жилищные условия. И опыт искусства голландского традиционного интерьера интересен для всех, кто задумывается об искусстве интерьера.

Каковы же основные особенности искусства интерьера в Голландии?

Некоторые жители Амстердама живут на канале в построенных на баржах небольших избушках. Есть в городах богатые особняки, окруженные парками, есть и рабочие кварталы с почерневшими от времени домами на узких кривых улочках. Планировка городского жилища имеет вертикальное расположение, типичное для Великобритании — на первом этаже кухня, иногда гостиная, на втором — спальни. Даже в новых многоэтажных домах часто соблюдается такого рода планировка. На больших окнах первого этажа не вешают занавесок. Окна спален меньше. Для голландского жилища характерна необыкновенная чистота. По углам не ставят мебель. Низ стены раньше был обложен изразцами. Еженедельно щетками с мылом моют внутренние и внешние стены домов. И тротуары перед домом.

В сельской местности все дома электрифицированы, имеют водопровод, канализацию, газ. Одним из наиболее древних типов домов Нидерландов является дом-гумно (саксонский дом — такие дома распространены в Северной Германии, Англии). Главный признак такого дома — объединение под одной крышей хозяйственных и жилых помещений. В центре находилось гумно, по сторонам его — стойла для скота. Жилая часть находилась у фронтовой стены и была отделена от хозяйственной легкой перегородкой. В дом вели двустворчатые ворота. Старые варианты этого типа дома встречаются редко, планировку и конструкцию старого саксонского дома сохраняют лишь хозяйственные постройки. Жилой дом в наше время обычно стоит отдельно. В северной Голландии распространен фризский дом. В фламандских провинциях — валлонский и фламандский тип дома. Особо выделяются дома рыбацких деревень. Все помещение состоит из одной комнаты, иногда она сбоку отгорожена для небольшой кладовой. Вход — со стороны фронтона. Пол утрамбован глиной либо песком с дюном. Очаг или заменивший его камин — у правой стороны от входа стены. На улице рядом с домом — сарайчик для хозяйственного инвентаря и хлев для коровы (если она есть). Раньше дома строили из дерева, теперь — из кирпича. Внутренняя отделка и меблировка «довольно просты и однообразны по всей стране¹».

Раньше полы в бедных домах были из утрамбованной глины. В зажиточных домах пол выкладывался особыми изразцами. В новых домах полы дере-

вянные. В жилой части обычно две комнаты. В кухне собственно и живут. Парадная комната для особых случаев — когда несут крестить ребенка, отправляют молодых к венцу, выносят покойника. В нее ведет особая дверь, которую раньше богато орнаментировали. Центральное место в жилой комнате занимает камин, используемый и для отопления и для варки пищи. Открытых очагов теперь нет. Нередко помимо камина есть печь для выпечки хлеба. По обе стороны камина располагают постели в особой стенной нише, закрываемой на день занавесками или (реже и чаще раньше) богато орнаментированными резьбой дверцами. На узеньких полочках вдоль стен, на оборке камина, на столиках выставляют посуду, тарелки, служащие для украшения. Мебель обычно теперь в сельских домах городского типа.

В Россию поставлялись плитки, а не изразцы, из Голландии. Это были квадратные плитки с коричневым и синим рисунком для облицовки стен и печей в парадных залах (пример тому — Меншиковский дворец). Такие плитки выпускали сначала в Антверпене, потом и в Роттердаме и других городах Северной Голландии и Северной Германии. Когда в середине XVII в. вошла мода «китайщина», многоцветные плитки уступили место «китайской» бело-синей гамме.

В XVI в. мы видим интересное соотношение мира человека и мира природы, что отражается, конечно же, и на доме, когда дом — это весь мир природы. Наиболее полно новое ощущение дома выразил Рембрандт. Дом, показанный им, — «освященное и освященное присутствием человека место, вырванное, отвоеванное у стихии мрака»².

В XVII в. дом перестает быть просто укрытием. Так как внешняя среда понимается как безмерный мир, то дом становится духовным убежищем (у Рембрандта), пронизан ощущением незащищенности от внешнего пространства (у Вермеера Дельфтского), чувством безграничной бездомности мира (у Рубенса), несмотря на то, что полотна Рубенса проникнуты гимном гедонизму.

Барокко, по Даниловой, приносит с собой чувство утраты дома, которое наиболее полно воплотилось в творчестве Рембрандта, Вермеера и Рубенса. Но у малых голландцев дом, наоборот, воспевается. Выделяется отдельный жанр, воспеваящий интимный, обжитой, человеческий интерьер. Так, у Питера де Хоха образ дом предстает как жилой комплекс, где есть комнаты, даже чулан, террасы, садики, внутренние дворики. То же — у Адриана Остаде, где дом предстает в его прозаической обыденности. «XVII в. в искусстве был веком обретения Дома, в высоком, трансцендентном смысле этого понятия, а также в обыденном его значении...»³.

XVIII в. — век разума, Просвещения. Главенствующий стиль — рококо. Центр художественной активности переместился во Францию. Интерьер воспринимается как уголок природы. Вот почему широкое распространение приобретают ширмы, выделяя уютные уголки. Интерьер этого времени «является» в костюме пейзажа, а пейзаж — в костюме интерьера.

В эпоху классицизма стиль меняется. Показательна спальня дочери Жозефины Богарне, королевы Голландии Гортензии в доме ее брата, Евгения Богарне. Она обита шелком, на потолке помпейские росписи, огромная кровать и мебель с резными лебедями.

Любой интерьер наполнен разного рода вещами.

Говоря о вещах, которые заполняют интерьер и создают его художественное осмысление — это в первую очередь мебель. Именно на ней и сосредоточим свое внимание.

Одним из таких предметов, которые определяли особенность интерьера, был сундук — большой напольный ящик с крышкой на петлях и замком; который обычно используется для хранения вещей.

Сундуки явились прародительницей шкафов и кабинетов. Готические сундуки шире и выше итальянских кассоне. К концу XVI в. преобладают приемы орнаментики Ренессанса в его фламандско-германской трактовке.

Впоследствии сундуки были заменены кабинетами, буфетами, шкафами, поставцами и т. п.

В XVII в. разрастается количество предметов мебели, появляются кабинеты. Мебельное искусство вступает в новый период своего развития. В Голландии создаются предметы мебели, удобные в домашнем быту, а к концу XVII — началу XVIII в. появляются нарядные предметы с искусным набором маркетри. Излюбленный мотив — гвоздики, тюльпаны, помещаемые в вазы, над которыми порхают птицы и бабочки.

Одним из интересных видов мебели, используемой в это время — поставец. Поставец — шкафчик у стены с выдвигаемыми ящиками или полками, где хранились ценная посуда, книги, письма и драгоценности.

Другой вид мебели, пришедший в Голландию — шкаф. К концу XVI в. передняя часть шкафа оформляется уже как архитектурный фасад здания, украшенный арочками с густой резьбой. Филенки покрываются инкрустацией в виде букетов, ваз, цветочных гирлянд. Связано это с изобретением пилы для резки фанеры в конце XVI в. Поэтому мозаика широко распространилась как в Германии, так и в Нидерландах и Англии. В Голландии в XVII в. линии мебели очень просты. Шкаф, как и полушкаф, делался очень практичным, соответствуя удобствам в домашнем быту, блестящем чистотой комнатам. Широко были распространены в Голландии XVIII в. горки. Здесь они обильно украшались маркетри. В XVII в. кабинет стал самым характерным предметом обстановки дворцов и замков знати. Это был особый шкафчик, который отделялся с изысканной роскошью. Кабинеты очень ценились, их посылали в подарок. Как пишет Т. М. Соколова, они «в ряде случаев являлись законченными художественными произведениями»⁴.

Поскольку их изготовлением занимались во Фландрии, Италии, Германии, трудно различить, где именно они были созданы. В городе Эгере создавались кабинеты с барельефными композициями из цветного дерева, которые вставлялись в черные волнистые рамки. Такие рамки были распространены не только в Германии, но и в Голландии, Фландрии, Англии и в конце XVII в. проникли в Россию.

Любой интерьер обязательно включает в себя стол — предмет мебели, состоящий из столешницы и основания.

В Голландии в XVII в. столы делались из дуба, с выдвижными с торцовых сторон досками. Поддерживались они четырьмя массивными, точеными в фор-

ме балясин ножками, соединенными внизу проножками. Иногда встречаются столы с аспидными столешницами, растопыренными ножками, соединенными не перекладиной, а доской (характерное для Голландии стремление к чистоте — аспидную доску легко очищать от грязи).

Мы сегодня не можем себе представить интерьер без зеркала.

Зеркала были настольные, ручные и настенные, изготавливались из металла. Позже в Нидерландах, затем в Нюрнберге, стало применяться стекло.

Но наиболее распространенным предметом мебели в интерьере является стул — «На протяжении тысячелетий стул, в его разных модификациях, выполнял знаковую роль в истории цивилизации. Стул как трон — древний символ божественной и светской власти — был перенесен в христианскую иконографию Страшного Суда как „престол уготованный“ („гетимасия“) для Христа Судии — „Он придет и воссядет и будет судить живых и мертвых“. История стула/кресла в Новое время — это история эволюции не только его форм, стилей, но также его функциональной и социальной характеристик, особенно начиная с XIX века: стулья деловые, официальные, домашние, удобные, предназначенные для работы и отдыха, простые деревенские стулья...»⁵.

Чисто голландской формой являются стулья брусочного типа на четырех прямоугольных ножках с проножками, прямоугольным сиденьем и спинкой, обитой бархатом. Боковые стойки спинки таких стульев заканчивались резными волютами. Но во второй половине XVII в. получила распространение форма стула, собранного из дубовых или ореховых точеных стоек. Высокая прямая спинка была чуть откинута назад, сиденье в виде трапеции — обтянуто кожей или бархатом (они прибивались гвоздями с большими шляпками). Чаше сиденья были сплетены из соломы или камыша. Вскоре голландские стулья распространились по всей Европе. В Европе были распространены также еще два образца стульев, более пышно декорированные, с использованием токарной и резной работы. В одних боковые стойки спинки, задние ножки и проножки — точеные, круглые. Передние же ножки, завершение спинки, боковые части ее центральной планки — в ажурной резьбе в стиле барокко со сложными завитками аканта. Сиденье обычно делалось из плетеной соломы. В другого типа стульях сиденье и спинка обиты тисненой кожей гвоздями с большими медными шляпками. Такая форма стула сохранялась всю первую четверть XVIII в.

В конце XVII – начале XVIII в. в Голландии получил распространение искусный набор дерева с излюбленными мотивами. Эти мотивы — также отличительная особенность голландских комодов и горок. Так стали украшаться и спинки стульев, лобовые части изогнутых ножек, заканчивающихся орлиными лапами, сжимающими шар.

С распространением рококо стулья меняются, подчиняясь французскому влиянию.

Голландское искусство интерьера, его влияние на Европу и в том числе на Россию, мы можем видеть не только в предметах мебели. Однако это уже другая тема, не входящая в круг нашего рассмотрения.

Примечания

¹ Народы мира. Этнографические очерки. Под общей ред. чл-корр. АН СССР С. П. Толстова. Народы Западной Европы. Под ред. С. А. Токарева, В. И. Козлова, О. А. Ганцкой. Т. II. — М., наука, 1965. — С.170.

² Там же. С. 30.

³ Там же. С. 37.

⁴ Соколова Т. М. Цит. изд., с. 41.

⁵ Данилова И.Е. Мир внутри и вне стен: Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV–XX веков // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 26. — М.: РГГУ, 1999. — С. 55.





IV

Сергей Иванов

К ВОПРОСУ О ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЕ ЖИВОПИСИ

Тема региональных художественных школ в отечественном изобразительном искусстве XX века и отношения к этому явлению стала в последние годы одной из активно обсуждаемых. Вполне объяснимо, что в центре дискуссии оказалась «ленинградская школа» как прямая наследница традиций русского искусства досоветского периода и знаковых приобретений первых послереволюционных лет. Список трудов, посвященных ей, пополняется ежегодно. Вслед за вышедшей в 2007 году книгой «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа»¹ появилась книга «Соцреализм. Ленинградская живописная школа. 1930–1980 годы»², вступительную статью к которой написали профессора института имени И. Е. Репина Н. Кутейникова и К. Сазонова. В 2011 году вышла обстоятельная монография А. Струковой «Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы»³, в ее основу легла диссертация, защищенная в 2008 году на ту же тему⁴.

Среди авторов, обратившихся в последнее время к изучению различных аспектов становления и развития ленинградской школы живописи, А. Данилова⁵, О. Матвеева⁶, ряд других исследователей. Так, Т. Бабикова в одной из глав своей диссертации («Ленинградская школа живописи и А. Либеров. Художественная жизнь Омска конца 1940–1950-х годов») поднимает вопрос о влиянии в послевоенный период Ленинградской школы живописи на развитие региональных художественных центров Сибири. В диссертации А. Слуднякова рассматривается творчество Н. Ионина (1890–1948) в контексте развития ленинградской живописной школы 1920–1940-х годов⁷. Фактически она открывает целое направление в исследовании Ленинградской школы живописи в связи с творчеством ее ведущих представителей. Не менее интересная тема поднята в диссертации историка искусства из КНР Нин Бо — «Китайские выпускники института имени И. Е. Репина — носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы».

Уже из этого неполного перечня виден интерес к теме со стороны искусствоведческой науки и молодого поколения ее представителей. Их работы указывают на активно идущий процесс структуризации проблемы с выделением основных направлений дальнейшего углубленного изучения. Об этом же говорит и ряд диссертационных исследований, находящихся на завершающей стадии, а также включение творчества ведущих мастеров московской и ленинградской школ живописи в программу вступительных экзаменов в аспирантуру исторического факультета

Санкт-Петербургского Государственного университета по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства», утвержденной Ученым советом исторического факультета СПбГУ. Ленинградской школе живописи посвящены и многочисленные ресурсы в сети: сайты художественных музеев и галерей, статьи в блогах, справочниках, энциклопедиях.

Каковы основные результаты этих усилий? Прежде всего, были описаны и вовлечены в научный оборот многие ранее неизвестные или малоизвестные произведения живописи 1920–1980 годов, преимущественно из частных собраний. В своей массе они существенно отличаются от работ ленинградских авторов, известных по музейным фондам и экспозициям, расширяя и дополняя наше представление об этом искусстве. Само понятие «ленинградская школа живописи» вошло в научный оборот и ассоциируется в сознании большинства исследователей и любителей искусства с творчеством нескольких поколений ленинградских художников, работавших в 1930–1980 годах. Также выполнена первичная структуризация явления, дано определение понятию ленинградской школы живописи, очерчены этапы ее становления и развития, круг представителей и воспитанников, названы отличия, характеризующие школу в целом и творчество ее ведущих представителей. Наконец, обозначены спорные вопросы, дискуссия по которым будет способствовать их углубленному пониманию и выработке общих представлений.

Что может дать искусствознанию постановка и разработка указанных проблем? В чем привлекательность и продуктивность такого подхода к истории изобразительного искусства советской эпохи? Хотя описание, изучение и выделение региональных художественных школ — процесс субъективный, осуществляемый исследователями подчас в обстановке острой дискуссионной борьбы и столкновения мнений, само складывание таких школ носило объективный характер. Их возникновение было обусловлено действием различных, порой разнонаправленных причин, лежащих как в области художественных, общекультурных, так и иных отношений, в частности, экономических и политических.

Вопрос о складывании и развитии региональных художественных школ внутри единого национального (или многонационального) советского (российского) изобразительного искусства наукой до сих пор практически не разработан. Не существует не только единого мнения, но и достаточного количества частных мнений даже в вопросе о том, что можно считать художественной школой, каким критериям, требованиям должно удовлетворять сообщество художников, чтобы к нему могло быть применимо понятие художественной школы. Разработка этих вопросов отстает от реальных процессов и объективных потребностей.

Между тем отечественное искусствоведение имеет уникальный опыт научного прорыва в данной области. Речь идет о работе по описанию, изучению и выделению региональных художественных школ в древнерусской живописи, проделанной в 20-х — 60-х годах прошлого столетия специалистами Москвы, Ленинграда и ряда региональных музейных центров. Сегодня мы воспринимаем как нечто совершенно очевидное понятия Новгородской, Псковской, Владимиро-Суздальской, Ярославской, Московской и других школ древнерусской живописи. Между тем еще в 1920-х годах эти понятия не были приняты в искусствоведении. Сам термин «школа» для

обозначения местных центров древнерусской живописи не применялся, вместо него использовался термин «письмо».

Открытия местных школ стали возможными благодаря огромной работе по сбору экспедициями и раскрытию от позднейших записей многочисленных памятников древнерусского искусства. Перед реставраторами и исследователями предстало искусство, неизвестное коллекционерам и историкам XIX – начала XX века. Ясно обозначились характерные, отличительные черты основных художественных центров Древней Руси. Накопленный обширный материал усиленно изучался, появились монографии о древнерусском изобразительном искусстве, в которых углублялись и конкретизировались характеристики отдельных художественных школ.

«Школой» в истории живописи Древней Руси обычно называется более или менее обширный комплекс памятников, созданных в каком-либо городе, а также прилегающей к нему области, образующей в политическом и культурном отношении единое целое с главным художественным центром. Понятие «школа» имеет основной целью связать те или иные произведения искусства с определенным географическим пунктом и там, где это возможно, указать на их стилистическую общность в целом или по отдельным временным периодам.

Древнерусские художественные школы обычно были связаны с одним из крупных центров политической, хозяйственной, культурной и церковной жизни. Конечно, художественное наследие каждого из таких центров может быть разделено на отдельные хронологические периоды (эпохи), а те в свою очередь на более короткие отрезки, связанные с существованием отдельных мастерских или направлений в живописи. Однако при всей возможной дробности деления произведений искусства, созданных в каком-нибудь художественном центре, их наиболее общие стилистические черты остаются неизменными. Эти местные различия существовали очень долго. По мнению Г. Вздорного, они не были стерты даже политическим объединением Руси, происходившим в XV веке. Каким образом кристаллизовались специфические черты изобразительного искусства отдельных областей, считает он, можно выяснить лишь после специальных исследований⁸.

При всей условности исторических аналогий и сравнений и удаленности друг от друга рассматриваемых эпох, некоторые параллели в подходах к выделению «школ» все же допустимы. Взять хотя бы «раскрытие» живописи местных школ, без чего невозможно предметно говорить об отличительных характерных чертах каждой из них. Под термином «раскрытие» применительно к живописи советского периода можно понимать вовлечение в научный и художественный оборот неизвестных и малоизвестных произведений из частных собраний и музейных фондов. Что позволило бы иметь более полную и правдивую картину по отдельным мастерам и художественным центрам в противовес стереотипам, десятилетиями складывавшимся под влиянием известной закупочной и экспозиционной политики музеев. Не вдаваясь в сложный вопрос о роли заказа в формировании музейных собраний советской живописи, отметим лишь, что именно в договорных картинах индивидуальность художника и признаки его принадлежности к определенной традиции, «школе» могли быть

стерты до неузнаваемости. Не говоря уже о тех, чье творчество или совсем не представлено в ведущих музеях, или представлено крайне слабо.

Изучение региональных школ в советском искусстве — это и возможность уйти, наконец, от исчерпавшей себя бесплодной дилеммы «официальное — неофициальное», бывшей последнюю четверть века для многих исследователей удобным и едва ли не единственным мериллом в оценке наследия советской эпохи. Выход за тесные рамки политического и идеологического противостояния в оценке искусства заставит обратиться к анализу его сущностных признаков и свойств.

О привлекательности такого подхода косвенно могут свидетельствовать и попытки «закрепить» понятие «Ленинградская школа живописи» за некоторыми частными явлениями художественной жизни, относящимися к определенному периоду и даже жанру в творчестве отдельных групп ленинградских художников. И даже к представителям т.н. «неофициального искусства», всегда декларировавшим свою оппозиционность по отношению к традиции и «школе».

На некоторых таких примерах стоит остановиться подробнее. В частности, на так называемой «ленинградской пейзажной школе». Нужно сказать, что до упоминавшейся выше диссертации А. Струковой не существовало ни одной статьи или книги, где бы обосновывалось введение данного термина и содержалось достаточно подробное описание самого явления. Дело ограничивалось отдельными репликами, краткими высказываниями нескольких авторов в статьях о творчестве двух ленинградских художников: Н. Лапшине и В. Гринберге. В качестве близких им по исканиям современников упоминаются А. Ведерников, Н. Тырса, В. Лебедев, В. Пакулин, А. Русаков и некоторые другие современники. Большинство из них известны, прежде всего, как талантливые ленинградские художники-графики и иллюстраторы книги. Но упоминания «ленинградской пейзажной школы» в публикациях, посвященных этим художникам, мы уже не встречаем.

Казалось бы, никакой проблемы нет. И в диссертации, и в книге автор подробно пишет о «ленинградской пейзажной школе» 1930-х – начала 1940-х годов. При этом не касаясь и даже не упоминая периода 1950–1980-х годов и его представителей. Странно, конечно, что «ленинградскую пейзажную школу» автор сводит фактически к жанру городского пейзажа и только ленинградского, то есть видов Ленинграда. При этом за рамками «школы» оказались многие интересные пейзажисты, работавшие в этот период в Ленинграде, в том числе, в жанре городского пейзажа. Например, В. Белаковская, Я. Бровар, Н. Бубликов, С. Власов, Л. Гагарина, Н. Дормидонтов, А. Зайцев, Н. Ионин, Ю. Клевер, Н. Костров, С. Павлов, М. Платунов, С. Приселков, В. Прошкин, А. Прошкин, А. Рылов, Р. Френц, М. Федоричева и другие. Но, в конце концов, это право автора на подробное освещение творчества некой группы художников, по ее мнению, наиболее ярких представителей данного жанра в данный период времени.

Все так, если бы не некоторые суждения, встречающиеся во введении и первой главе. Так, уже из введения следует, что в книге рассматривается не отдельный период в истории ленинградской пейзажной школы, ограниченный 1930–1941 годами, но что именно этот и только этот период автор относит к понятию в целом. То есть, по мнению А. Струковой, «ленинградская пейзажная школа» сложилась в 1930-е годы и фактически прекратила существование

в 1941. Перечень ее мастеров дан во введении и насчитывает 15 имен. При этом в жанровом отношении «ленинградская пейзажная школа» сведена по существу к ленинградскому пейзажу.

В связи с этим возникают очевидные вопросы, ответов на которые в книге нет. В частности, что же это за «ленинградская пейзажная школа», которая просуществовала с десятков лет и не оставила после себя в Ленинграде продолжателей? При том, что добрая половина ее представителей активно занималась педагогической деятельностью. Далее. Существовала ли «ленинградская пейзажная школа» в 1950–1980 годы? Если нет, то как рассматривать творчество многочисленных ленинградских художников-пейзажистов этого периода, а также такие явления, как Дома творчества художников «Академическая дача», «Старая Ладога», где по общему признанию в обстановке творческого общения создавалась значительная часть произведений ленинградской пейзажной живописи? Не говоря уже о том, что большинство из этих пейзажистов, среди которых были С. Осипов, Н. Тимков, Н. Галахов, В. Загонек, М. Канеев, Э. Выржиковский, И. Годлевский, А. Семёнов, И. Варичев, А. Ерёмин, П. Фомин, В. Саксон, Я. Крестовский, В. Тертин и другие, учились в 1930–1950 годы в Академии художеств, где среди их педагогов были А. Рылов, Д. Кардовский, А. Осмёркин, В. Мешков и другие признанные мастера этого жанра.

Если же это тоже «ленинградская пейзажная школа», то не является ли подобное дробление искусственным, ненаучным? Такая позиция представляется весьма уязвимой. Безусловно, творчество ленинградских художников — «маркистов» в жанре городского пейзажа заслуживает внимательного изучения и достойной оценки. Но выдавать его за «ленинградскую пейзажную школу» сегодня, зная историю и мастеров этого жанра не только до 1941 года, но и после, безосновательно.

Во введении А. Струкова утверждает, что термин «ленинградская пейзажная школа» «употреблялся до 1989 года, пока его правомерность не была поставлена под сомнение в монографии М. Германа об Александре Русакове». Автор пишет далее, что не считает аргументацию М. Германа убедительной, однако не приводит ни самих аргументов авторитетного специалиста, ни их критики. А зря. Высказывание М. Германа — пожалуй, единственное развернутое мнение по этому вопросу, известное по литературным источникам.

«Ленинградский пейзаж Русакова 1930-х годов, — пишет М. Герман, — казалось бы, естественным образом вписывается не только в искания и лучшие находки «Круга», но и в то художественное явление, которое скорее по традиции, нежели с аргументированным основанием, называют «ленинградской школой». Об этой проблеме следует сказать особо. Рядом с Русаковым и одновременно с ним работают превосходные тонкие мастера пейзажа, тесно связанные с ленинградской темой, часто обращающиеся к близким мотивам и даже близким сюжетам, мастера, испытавшие почти те же влияния, прошедшие схожую школу, художники, отмеченные близостью к интеллигентной, хорошего вкуса, сдержанной до аскетизма «петербургской традиции». Об этой традиции, даже о самом ее существовании много спорили, но игнорировать ее существование бессмысленно — сами споры свидетельствуют о том, что предмет для

них существует. В это понятие входят и комплекс мотивов, облагороженный спецификой строгого петербургского зодчества и сдержанностью северной природы, и мирискуснические тенденции, и некая сдержанность, традиционно противопоставляемая московской колористической щедрости. Можно ли, исходя из сказанного, говорить о «ленинградской школе» 1930-х годов? Как о цельном, концентрированном явлении с общими корнями, принципами и целями — едва ли. Художники, о которых идет речь, — Лапшин, Ведерников, Тырса, Карев, Гринберг, Верейский, Остроумова-Лебедева, Пакулин, Успенский и другие не все были единомышленниками; многие из них едва были знакомы, а то, что порой роднило их работы, лежало скорее не в сути их индивидуальностей, но в атмосфере петроградско-ленинградской художественной культуры, «омывавшей», так сказать, их внутренние миры, но не определявшей их. Конечно, интерес к традиции новой французской школы, немногословие при внутренней насыщенности, культура неизменно сдержанного колорита — это было у многих из них. Разумеется, можно отыскать прямую близость мотивов, скажем, у Русакова и Ведерникова, даже почувствовать у обоих реминисценции Марке, но впечатление это будет совершенно поверхностным и останется скорее в области схожих сюжетов и степени лаконизма»⁹.

Ошибочно утверждение А. Струковой и о том, что термин «ленинградская пейзажная школа» «употреблялся до 1989 года». Осторожные попытки немногих авторов (в частности, Л. Мочалова) предложить такую интерпретацию понятия «ленинградская пейзажная школа» не нашли понимания. Так, еще в 1977 году ленинградские искусствоведы В. Гусев и В. Леняшин писали по этому поводу: «Встречались и встречаются попытки закрепить понятие «ленинградская школа» за каким-то, пусть очень важным, но все же фрагментом творчества ленинградских художников — то за живописью мастеров «Круга», то за скульптурой А. Матвеева и его последователей, то за ленинградской книжной иллюстрацией. Это действительно непререкаемые ценности. И все-таки «ленинградское искусство» — понятие более емкое, многомерное, основанное на внутреннем творческом взаимодействии явлений, самых разных по масштабу, интонации, характеру. В нем сливаются мощная, набатная гражданственность, острая публицистика и тихий лиризм, решения сложные, порой экспериментальные и ясные, традиционные. В этом понятии — единство художников разных поколений. Это тесная преемственность, неуклонное движение вперед. Движение неторопливое, неспешное, но уверенное, основанное на высоком понимании искусства»¹⁰.

Там же у этих авторов находим и убедительное суждение по поводу «ленинградского пейзажа», о котором мы говорим не только тогда, когда видим на полотне черты города-музея, когда узнаем великолепную строгость проспектов, спокойную гладь Невы. Но и в тех случаях, когда воплощается контакт с исконной русской природой, как в пейзажах Владимира Овчинникова, Петра Фомина, Ивана Савенко, Вячеслава Загонека, Николая Тимкова, Сергея Осипова и других ленинградских мастеров пейзажа. «Разные это художники, различны излюбленные ими мотивы и способы выражения. Но объединяет их Ленинград, город, в котором формировался их талант».

При всей индивидуальности и одновременно схожести неких черт, отличавших творчество перечисленных выше мастеров ленинградского пейзажа 1930-х годов, они принадлежали уже к гораздо более широкой общности художников и к тому движению в искусстве, в котором, как показала история, не определяли главных направлений развития. В этих условиях для выделения их творческого наследия в особую «ленинградскую пейзажную школу» потребовались бы гораздо более весомые исторические и художественные основания, нежели те, что нам предъявлены. Можно сказать, что для этого история советского искусства должна была бы пойти по иному пути. Но мы имеем то, что имеем, а история, как известно, не знает сослагательного наклонения.

Может быть, не стоило так подробно останавливаться на отдельных недостатках в целом, безусловно, добротной и полезной книги, если бы не одно обстоятельство. Исследование региональных художественных школ в искусстве советского периода находится на той начальной стадии, когда попытки поспешных обобщений вполне объяснимы и даже неизбежны. Особенно, если выводы и теории выстраиваются на основе нерепрезентативной и некритичной выборки из частных коллекций. Соблазн открыть новую «школу», сказать новое яркое слово в науке велик, но нельзя не согласиться с мнением М. Германа, писавшего по этому поводу: «Слишком часто готовы мы принимать близость традиций и мотивов за истинно художественную близость. А осторожность здесь необходима. И в утверждении, и в отрицании»¹¹.

Примечания

¹ Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. — СПб., НП-Принт, 2007.

² Ленинградская живописная школа. Соцреализм 1930–1980. Некоторые имена. — СПб., Коломенская верста, 2008.

³ Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. — М., Галарт, 2011.

⁴ Струкова А. И. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера. 1930-е — первая половина 1940-х годов. Автореферат диссертации. — М., 2008.

⁵ Данилова А. Становление ленинградской школы живописи и ее художественные традиции // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 21. — СПб., 2011. — С. 94–105.

⁶ Матвеева О. А. Ленинградская школа живописи // Материалы XVIII Международной научной конференции «Ломоносов-2011». — М., МАКС Пресс, 2011.

⁷ Слудняков А. О. Творчество Николая Ионина в контексте развития ленинградской живописной школы 1920-х — 1940-х годов. Автореферат диссертации. — СПб., 2009.

⁸ Вздорнов Г. О понятиях «школа» и «письма» в живописи Древней Руси // Искусство. 1972, № 6. — С. 64–68.

⁹ Герман М. Ю. Александр Русаков. — М., 1989. — С. 105–106.

¹⁰ Гусев В., Лентяшин В. Искусство Ленинграда // Художник, 1977. — № 4. — С. 2–3.

¹¹ Герман М. Ю. Указ. соч. С. 105–106.



НАДПИСИ В ЭКСЛИБРИСАХ: ШРИФТОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВАРИАЦИИ

Экслибрис является таким видом графического искусства, в котором текст (надписи) есть необходимое условие жанровой принадлежности. Именно появление на графической миниатюре «волшебных» слов «из книг имярек» (или аналогичных) позволяет причислить ее к разряду экслибрисов. Текст, таким образом, становится в книжных знаках необходимым элементом композиции, а в шрифтовых экслибрисах — и единственным. В то же время, если рассмотреть внимательно использование шрифта в экслибрисах, как в настоящий момент, так и в исторической перспективе, можно заметить некоторые особенности его применения в зависимости от эпохи, художественных пристрастий, использованной техники гравирования и возможностей авторов.

Главная задача, которую решает надпись в экслибрисе — сугубо утилитарная. Но утилитарную функцию может выполнять и обычный штамп. В художественном экслибрисе функциональная надпись требует художественной обработки. Это может касаться рисунка шрифта, места его в композиции — как в плане размещения на листе, так и в плане той меры нагрузки, которую отводит надписи художник, то есть, является ли она подчиненным элементом или несет основную идею работы. Мастера книжного знака решают эту задачу по-разному.

Говоря о шрифте в экслибрисе, надо оговорить различие понятий «надпись» и собственно «шрифт». Под словом «шрифт» мы должны были бы в идеале подразумевать набор букв алфавита, объединенный общим рисунком, строго выверенный по соотношению ширины узких и широких букв, по обводу круглых букв и элементов, и точно сбалансированный на основе законов зрительного восприятия. Это большое и тонкое искусство, целый мир и сфера интересов художников-шрифтовиков. Исходя из этого, строго говоря, не каждая надпись в экслибрисах написана одним шрифтом. Бывает и так, что это просто набор букв, не объединенных строго продуманным шрифтовым рисунком. Тем более трудно представить себе случай, когда экслибрисист займется созданием нового уникального шрифта для каждого своего книжного знака. Поэтому тема «Шрифт в экслибрисе» обладает некоторой долей условности, которую необходимо оговорить. Но мы вынуждены позволить себе эту некоторую вольность в понятиях для того, чтобы не загромождать текст бесконечным уточнением. Иначе пришлось бы повторять такие обороты речи, как «шрифтовые особенности начертания надписей в экслибрисах», или нечто подобное.

Нельзя обойти вниманием и такой вопрос. В настоящее время обилие готовых шрифтов предоставляет пользователю компьютера даже обычный текстовый редактор. Можно не обременять себя изобретением какого-то специфического шрифта, а просто выбрать из уже имеющихся и наложить на свой рисунок. Плюсы этого подхода — результат, как говорится, сразу налицо, равно как и экономия времени и сил. Минусы — слишком, конечно, по эстетски необязательны, но сказать о них все же надо. Вопрос простой — когда ты изобретаешь свой

шрифт, стараясь в его рисунке передать основную идею своей композиции — ты творец, когда ты выбираешь из уже готовых элементов — ты в этом становишься компилятором. Да, сложенная таким способом композиция все же твое собственное изобретение. Но ты творил в рамках, которые не сам себе поставил, ты компоновал чужие готовые фрагменты, то есть сознательно ограничил себя в выборе. Отдал свою творческую энергию в область действия чужой воли. Выиграл во времени, проиграл в уникальности. Вы скажете, что в наше время нерационально тратить силы на изобретение велосипеда, надо оседлать его и ехать дальше? Вопрос в мере творческой идентичности и независимости, которую каждый определяет для себя сам. Искусство — это та область человеческой деятельности, где самый легкий и рациональный путь не всегда самый верный. Чаще как раз наоборот. Из-за этого «наоборот» искусство и остается искусством — специфическим видом исключительно человеческой деятельности, на которую машина не способна.

Какова же эволюция шрифтовых включений в российский книжный знак на протяжении его развития?

История современного отечественного книжного знака как небольшой гравюры, вклеенной в книгу, начинается в 18 веке с так называемых гербовых экслибрисов. Наиболее ранние из них (до 1750 г.) по предложению В. К. Лукомского, прозвучавшего на 25-ом заседании Ленинградского общества экслибрисистов (ЛОЭ), получили также наименование «инкунабул русского книжного знака»¹. Гербовый экслибрис был в некотором плане предтечей художественного экслибриса, то есть экслибриса, включающего нарисованную композицию, в противоположность владельческой надписи, просто сообщающей о принадлежности книги определенному владельцу. Гербовый экслибрис — принадлежность дворянских библиотек. Сопроводительная надпись для него не являлась необходимостью, так как сам герб и был практически этой надписью, рассказывая посвященному зрителю все о том, кто есть владелец данной книги. Собственно, гербовый экслибрис можно считать областью технического рисования, или иллюстрационной гравюры, в том плане, что от художника не требовалось ничего, кроме умения гравировать. Сам рисунок экслибриса ему разрабатывать не приходилось. Требовалось только воспроизвести герб владельца. В этом существенное отличие гербового экслибриса от художественного, возникшего позже. Надписи, появлявшиеся на гербовом экслибрисе, имеют отношение к гербу, а не к экслибрису, как таковому. Это девизы владельца герба, и строго говоря, их шрифтовое решение даже нельзя рассматривать в рамках данной статьи, как не имеющее к ее теме никакого отношения.

Однако в тот же период, наряду с гербовым, существовал такой вид экслибриса, который уже прямо отталкивался от рисунка шрифта. Вся его красота была «завязана» именно на красоте букв. Это монограмма (вензель) владельца книги. Как правило, вензелевые экслибрисы — это тоже экслибрисы дворянских и даже монарших библиотек, так как кто может позволить себе обозначить принадлежность книжного собрания одними своими инициалами в уповании на то, что этого достаточно для идентификации. Достаточно полно вензелевые книжные знаки рассмотрены А. Соколовским в «Указателе вензелевых книжных знаков», опубликованном в «Трудах Ленинградского общества экслибри-

систов», вып. II-III². В монограммном книжном знаке работа художника выходит на первый план, так как его задача как можно эффектнее изобразить шрифтовые элементы и красиво «переплести» их в оригинальную композицию. Но смысловой нагрузки, по большому счету, шрифт монограммы не несет, его задача быть просто красивым.

Наибольшее значение, как смысловое, так и композиционное, надпись в экслибрисе начинает приобретать тогда, когда появляется такая его разновидность, которую принято именовать художественным экслибрисом.

Художественный экслибрис, или небольшая графическая миниатюра с надписью «из книг такого-то» (по-русски или на латыни) составляет в настоящее время подавляющее большинство всех экслибрисных коллекций.

Век художественного экслибриса наступил в тот момент, когда производство книг удешевилось настолько, что они перестали быть предметом роскоши, а стали, так сказать, насущной необходимостью образованного человека. Сформировавшаяся прослойка образованных, но не знатных людей, собирая домашние библиотеки, не могла украшать форзацы книг своим гербом за неимением такового. Вероятно, тогда постепенно оформилась идея объединить владельческую надпись «из книг такого-то» с художественной миниатюрой, которая явилась поначалу своеобразным заменителем герба. Как герб с помощью определенных символов «рассказывал» что-то о своем владельце, так и композиция из предметов, символизирующих какую-то сферу человеческих интересов, точно также опосредованно репрезентовала владельца книжного знака. Именно в это время надпись "*ex libris*" или ее аналоги становится обязательной для книжного знака. Графическая миниатюра прочно соединяется с владельческой надписью. Большой вклад в развитие художественного экслибриса внесли в конце 19 — начале 20 века художники объединения «Мир искусства». Их усилиями книжный знак от чисто прикладного вида графики начинает свое движение в сторону «большого искусства». Традиция эта продолжилась и в 20-30-е годы 20 века. Экслибрисы можно найти в творческом наследии таких мастеров, как М. В. Добужинский, А. П. Остроумова-Лебедева, Е. В. Кругликова, И. Я. Билибин, Б. М. Кустодиев, П. В. Шиллинговский, Н. Л. Бриммер, Л. С. Хижинский и многих других выдающихся рисовальщиков и граверов. В это время зачастую экслибрис выглядит, как маленькая книжная обложка. Он обведен рамкой, и рамка же отделяет расположенную, как правило, в нижней части рисунка надпись, которая имитирует книжное заглавие. Рамка и надпись при таком решении являются элементами оформления, и выдержаны в одном стиле. Говоря о таких экслибрисных надписях, наиболее правомочно употреблять понятие «шрифт», так как они ближе всего подходят к своей книжной первооснове, точнее, сохраняют с ней изначальную связь.

В дальнейшем надпись в экслибрисе начинает эволюционировать в сторону, если можно так сказать, художественной обработки. Художники начинают «играть» с рисунком букв, заботясь не о единстве графического решения шрифта, а превращая буквы в различные художественные образы. Буквы, трансформируясь в различные предметы, имеют как бы двойную функцию — непосредственного (фамилия) и опосредованного (ассоциации)

рассказа. Наряду с этим шрифт начинает становиться частью художественного поиска и эксперимента. Например, в экслибрисах В. А. Фаворского в надписях соединяются буквы разных гарнитур и размеров, свободно заполняющие поверхность изображения. В работах других художников рисунок шрифта может стать дополнительной краской, подчеркивающей интересы владельца экслибриса или характер книжного собрания. Увлеченность средневековым русским искусством можно подчеркнуть, используя в надписи славянский шрифт, готический шрифт отошлет зрителя к средневековой Европе, стилизация под арабскую вязь — к восточному искусству и литературе.

Во второй половине 20 века мы наблюдаем два пика интереса к книжному знаку, пришедшиеся на 60-е и 80-е годы. На гребне первой волны еще продолжается развитие классического направления в композиции экслибриса, мастера сохраняют баланс художественного и утилитарного. В этот период значительно расширяется география книжного знака. Помимо мастеров Москвы и Ленинграда, таких как А. И. Калашников, Ю. И. Космынин, М. М. Верхоланцев, Ф. Ф. Махонин и другие, интересно работают в экслибрисе вологжане Н. В. и Г. Н. Бурмагины, Л. Н. Щетнев, череповецкий художник В. А. Сергеев, гравер из города Волжский В. В. Киселев. В это же время наряду с излюбленными в прошлом техниками ксилографии, гравюры на пластике, линогравюры, в экслибрисе начинают все чаще использовать офорт, резцовую гравюру на металле, акватинту, сухую иглу. Тенденция эта проникает в отечественный экслибрис из Европы и прежде всего подхватывается мастерами Прибалтики, например, Э. Окасом, Л. Лыхмусом. В последующий период обращение к этим техникам даже начинает вытеснять из книжного знака ксилографию. В 60-70-е годы преимущественно в этих техниках уже работают Н. И. Домашенко, Ю. К. Люкшин, В. А. Мишин, В. Е. Верещагин. В 80-90-е к ним присоединяются Б. П. Забирохин, Н. И. Казимова, О. А. Келейникова, М. А. Гавричков, Ю. А. Ноздрин, Е. А. Бортников, В. В. Зуев. Справедливости ради надо заметить, что в это время в технике ксилографии, наряду с названными выше художниками старшего поколения, все же работают интересные мастера, например В. В. Кортович, В. В. Покатов, Д. П. Реутов, Н. А. Саутин.

Одновременно с развитием экслибриса во второй половине 20 века идет процесс отрыва его от книги и превращения только в предмет коллекционирования. Начинается как бы «станковизация» экслибриса, который стремительно теряет свою прикладную функцию владельческого знака и вытекающие из нее особенности. Увеличивается размер гравюры, часто он становится несопоставим с размером книжного блока. Вместо «говорящего» натюрморта, через набор знаковых вещей раскрывающего интересы владельца книги, появляется сюжет, пейзаж, портрет. Экслибрис перестает быть определителем библиотеки и становится определителем человека, его владельца. Он уже существует не для того, чтобы объединить и обозначить конкретное библиотечное собрание или выделить различными экслибрисами его тематические части, а превращается в опосредованный, через вещный мир, ассоциации и впечатления «портрет» владельца. Главным заказчиком экслибриса теперь выступает не библиофил, а коллекционер, который зачастую имеет несколько сотен экслибрисов на свое

имя, совершенно не собираясь употреблять их по прямому назначению. С точки зрения библиографа, обилие экслибрисов у одного владельца абсурдно, так как затрудняет идентификацию его библиотеки. Но современные владельцы экслибрисных коллекций изначально не предполагали использование своих (выполненных на свое имя) экслибрисов в библиотеках, что дало еще большую свободу художникам в выборе тем и сюжетов для книжных знаков. Развитие этой тенденции привело к тому, что задача самовыражения художника порой в этом процессе начинает полностью заслонять собой личность владельца книжного знака. Идущие в это время в «большом» искусстве формалистические поиски проникают и в экслибрис. В этом же русле в книжный знак приходят и другие элементы станковой гравюры, такие, например, как серии. В этом случае экслибрис еще больше утрачивает свою связь с владельцем, индивидуальность которого, специфичность его интересов или его личности интересует художника меньше, чем его (автора) собственные творческие задачи по реализации какого-то тематического художественного замысла. Хотя, конечно, никто не мешает художнику, задумавшему серию книжных знаков, «отобрать на роль» владельцев тех людей, которых эта тема затрагивает тем или иным образом. Но понятно, что здесь приоритеты выстраиваются в другом порядке — не экслибрис, грубо говоря, подгоняют под владельца, а владельца под экслибрис. В сериях экслибрисов на заданную тему шрифт надписи может выступить объединяющим элементом оформления нескольких гравюр, наряду с другими способами унификации эстампов в серию, таких как формат, единое стилистическое решение, тема и т. п.

Как было отмечено выше, меняется и излюбленная техника экслибрисистов. Если художественный экслибрис конца 19 — первой половины 20 века тяготел к ксилографии, как наиболее органичной для книги технике, то в последней четверти 20 века на первый план выходят офорт, акватинта, сухая игла. С изменением техники меняется выбор конфигурации шрифта, значение и место его в композиции книжного знака. При «станковизации» экслибриса надпись начинает «мешать» художнику, хотя и сохраняется для обозначения жанровой принадлежности. Рисунок надписи становится простым, часто до примитивности, что идет в общем русле модных тенденций примитивизации графического изображения. Во многих офортах продолжается процесс умаления прикладного характера экслибриса. Кажется, что надпись стыдливо прячется где-нибудь в углу, чтобы не отвлекать внимания зрителя от эстампа, тогда как экслибрис практически начался с того, что надпись была его единственным содержанием. Кульминацию в развитии этой тенденции можно было наблюдать на последнем Всемирном конгрессе экслибриса FISAE, прошедшем в 2012 году в Наантали (Финляндия). В работах, получивших там первые премии, не вдруг и обнаружишь надпись, как обязательную примету экслибриса. На первый взгляд это просто пейзаж (Tomuro Shigeki, Yasuhiko Aoki ex1, Япония). Тоже, кстати, уход от традиционного «говорящего» натюрморта. Премирование таких работ подтверждает наметившееся направление развития. С точки зрения традиционного экслибриса происходит полное отрицание корней. Непонятно только, зачем развивать экслибрис как обычный эстамп, но с надписью? Тут надпись просто анахронизм, дань эпохе, когда экслибрис еще «работал»

в книге, да и сами книги еще реально работали в культурно-информационном процессе. Точнее, вообще использовались. Теперь традиционная книга для современного сознания тоже стремительно превращается в анахронизм. Компьютер, ридер, планшет последовательно врываются в когнитивное пространство человечества, оттеснив в современных умах бумажную книгу почти на один уровень с папирусом и свитком из телячьей кожи.

Отношение части граверов к шрифту как к элементу не стоящему особого внимания, частично сохранилось в офортном экслибрисе и позже, на рубеже 20-21 веков, когда работающие в этой технике художники-экслибрисисты на следующем этапе развития книжного знака перешли, напротив, к довольно изощренным, насыщенным и если можно так выразиться, витиеватым по рисунку композициям. Хотя есть и другие мастера, работающие сейчас в этой технике, которые также изощренно выполняют и шрифтовую часть своего произведения. Одновременно продолжают работать твердые в своих предпочтениях сторонники сурового лаконичного стиля.

Параллельно с этим, по-прежнему существует и развивается в художественном экслибрисе направление, стремящееся максимально использовать шрифтовую составляющую в раскрытии композиционной задачи. Для его приверженцев надпись остается важным элементом раскрытия темы, получает смысловую художественную нагрузку, участвует в создании образа, ее рисунок и расположение в графической миниатюре тщательно продумывается. Как правило, это направление разрабатывается в таких техниках, как ксилография, линогравюра, гравюра на пластике. В рамках этого подхода можно выделить три способа художественной обработки надписи в композиции. В первом случае рисунок букв превращается художником в рисунок элементов изображения. Мастер может при этом либо лишь немного трансформировать литеры в какой-либо предмет, либо все предметы превратить в буквы (или наоборот — буквы в предметы?), превращая композицию в некий ребус, требующий разгадывания. При втором подходе художник не «вликает» буквы в изображение, а стилизует рисунок шрифта, сообразуясь с характером сюжета, придавая ему то готический оттенок, то имитируя славянский устав или арабскую вязь, сохраняя саму надпись отдельной составляющей гравюры. Конечно, может использоваться и не имитация, а сами образцы шрифтов, если этого требует творческий замысел. В третьем варианте шрифт становится самостоятельным и единственным элементом композиции. В этом случае он может представлять собой либо скомпонованную шрифтовую гарнитуру или несколько гарнитур, либо образовать орнаментальную поверхность.

Ксилография и аналогичные техники дают возможность внести большое разнообразие в исполнение шрифтов в зависимости от примененного приема. Надпись может быть выполнена прорезным белым штрихом по черному фону или обрешным черным — по белому. Конфигурация шрифта при этом возможна абсолютно любая. Приемы работы в офорте и в резцовой гравюре на металле делают предпочтительными черные буквы, либо литеры с просветом в основных штрихах или обведенные по контуру.

Таким образом, за время развития экслибриса, в этом виде графики накопилось достаточно разнообразных способов решения надписей. И следует при-

знать, что работа со шрифтом является важной задачей для художника-экслибрисиста. Даже если вопросы разработки шрифтовых тонкостей не привлекают автора, особенность жанра, требующая текстовых включений, приводит к тому, что художник вынужден уделять некоторое внимание этой проблеме. В противном случае можно убить выразительную, красиво задуманную работу неудачным или неуклюже исполненным шрифтом. И наоборот, продуманный и мастерски выполненный продуманный шрифт может стать тем заключительным эффектным аккордом, который держит всю композицию книжного знака. Наличие надписей — видовая особенность экслибриса, поэтому художнику, работающему в этой области, кроме виртуозного владения рисунком и техникой гравирования необходимо также совершенствовать навыки работы со шрифтом.

Примечания

¹ Труды Ленинградского общества экслибрисистов. — Л., 1924. Вып. II-III. Летопись общества.

² Там же, Материалы к указателям русских анонимных книжных знаков.



INCIPIT LIBER...¹

Книга, созданная руками человека, стала такой же категорией вечности, как пространство и время. Смертный человек создал бессмертную ценность.

К. Г. Паустовский

Книга — уникальное явление в истории человеческой культуры, одно из ценнейших изобретений гения человеческой мысли, которая, материализовавшись в виде печатного слова, обрела крылья, стала неуловимой и бессмертной. Мысль, воплотившаяся в форме книги... Важность появления этой формы для передачи информации подтверждена многовековой историей преклонения человечества перед книгой как высшей ценностью. Для древних она имела сакральное значение, ее считали вместилищем тайных знаний, относились как к драгоценной реликвии. Ее бережно хранили, крыли в прочные переплетные крышки, облекали в работу «басменную и сканную», украшали дорогими тканями, драгоценными металлами и камнями; охраняли цепями и замками, заговорами и проклятьями, в опасности спасали в первую очередь, как «святую вещь».

Виктор Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери», размышляя о зодчестве и книгопечатании, сравнивает зодчество с «великой книгой», начатой на Востоке, продолженной греческой и римской древностью и дописанной Средними веками. Он отождествляет зодчество с единой формой письменности, общей для всех народов от Сотворения мира и до XV столетия: «...во всем мире не возникало ни одной хоть сколько-нибудь сложной мысли, которая не выразила бы себя в здании; <...> все значительное, о чем размышлял род человеческий, он запечатлел в камне». По мнению Виктора Гюго, с изобретением Иоганном Гутенбергом печатного станка «человеческая мысль находит способ увековечить себя, не только обещающий более длительное и устойчивое существование, нежели зодчество, но также и более простой и легкий. Зодчество развенчано. Каменные буквы Орфея заменяются свинцовыми буквами Гутенберга». Готическое солнце садится позади гигантского печатного станка средневекового Майнца. Мысли, оттиснутые на бумаге, превращаются в стаю птиц, разлетаются на все четыре стороны и занимают все точки во времени и в пространстве.

Гюго уподобляет книгопечатание беспрестанно растущему ввысь сооружению — «второй Вавилонской башне», над которой безустанно трудится человечество. Очень поэтично описывает он печатную книгу: «В ней <...> смешение языков, непрерывная деятельность, неутомимый труд, яростное соревнование всего человечества; в ней — обетованное убежище для мысли на случай нового всемирного потопа, нового нашествия варваров»; «Это какой-то муравейник умов. Это улей, куда золотистые пчелы воображения приносят свой мед».

Печатные книги обрели как своих сторонников, воспринявших их появление с восторгом и энтузиазмом, так и ярких противников. Немецкий писатель Вернер Ролевинк (ок. 1425–1502) в хронике 1474 года писал: «Замечательное искусство книгопечатания было изобретено в Майнце. Это

искусство искусств, наука наук. Его чрезвычайная продуктивность позволила вырвать из мрака сокровища знаний и мудрости, чтобы обогатить и просветить мир». А крупный церковный реформатор, первый переводчик Библии на немецкий язык Мартин Лютер считал изобретение книгопечатания «вторым искуплением рода человеческого». «Ребенком книгопечатания» называют основанное им протестантское течение в христианстве — лютеранство.

Некоторые библиофилы посчитали тиражирование механическим способом книги — уникального творения искусства — кощунством. Такой способ воспроизведения текстов, по их мнению, противоречил самой сути книжного искусства. Урбинский герцог Федерико да Монтефельтро (1422–1482), видный библиофил, потративший на собирание библиотеки почти сказочное богатство, считал книгу не только светочем знаний, но и произведением искусства. Печатные книги он называл «механическим искусством», «варварскими германскими подделками под книгу» и не включал их в свою коллекцию.

Книгопечатание — словно корабль, который, то мчится по волнам бушующего океана, то дрейфует со спущенными парусами в ожидании ветра. Его история (так же как и других видов искусства) неразрывно связана с историей и культурой общества. Книгопечатание знало не только блистательные периоды величайшего взлета и расцвета, когда образованные и состоятельные представители общества относились к книге как к предмету роскоши, объекту утонченного эстетического наслаждения и стремились иметь в своей коллекции прекрасные экземпляры, созданные великими мастерами. Оно переживало и периоды застоя, упадка и гонений, когда уникальные книжные коллекции безжалостно уничтожались и только человек посвященный, не утративший идеала «прекрасной книги», мог приобщиться к тайнам «черного искусства» и был способен по достоинству оценить работу мастеров, создающих редкие книги.

Безусловно, для восприятия произведений высокого искусства от человека требуются значительные интеллектуальные и эмоциональные усилия. Массовая же, или потребительская, культура легка для восприятия, универсальна, развлекательна. Воздействуя на примитивную эмоциональность, предельно приближаясь к элементарным потребностям человека, она притупляет и извращает вкус. История развития массовой культуры начинается в Древнем Риме, где писатели поставили на поток написание романов о любовных приключениях, продолжается в Средние века, когда для подавляющего числа умеющих читать основной «духовной пищей» становятся любовно-приключенческие, куртуазные и плутовские романы, а с середины XX века переживает бурный расцвет. Писатель Л. Н. Толстой, по этому поводу писал: «Различие между ядами вещественными и умственными в том, что большинство ядов вещественных противны на вкус, яды же умственные в виде дурных книг, к несчастью, часто привлекательны».

Очень меткое определение негативного влияния массовой культуры на классическое искусство сделал Виктор Гюго. В «Соборе Парижской Богоматери» он анализирует это влияние, оказанное на зодчество, но все написанное им можно также отнести и к искусству книгопечатания: «Моды нанесли больше вреда, чем революции. Они врезались в самую плоть средневекового искусства, они посягнули

на самый его остов, они обкорнали, искромсали, разрушили, убили в здании его форму и символ, его смысл и красоту. Не довольствуясь этим, моды осмелились переделать его заново, на что все же не притязали ни время, ни революции».

Снижение качественного уровня книг — это следствие попыток упростить, ускорить и удешевить процесс их изготовления. В процессе развития книжного дела уникальность была вынуждена соперничать с тиражностью.

Проблемы развития искусства книгопечатания в России XIX века и пути их разрешения обозначил на Всероссийском съезде художников, проходившем с 27 декабря 1911 по 5 января 1912 года в Петербурге, издатель, меценат, коллекционер, один из основателей Кружка любителей изящных изданий, П. П. Вейнер, считавший книгу предметом особого вида искусства. Во время доклада, который имел большой успех и, по словам выдающегося литературоведа и историка российского библиофильства П. Н. Беркова, был «воспринят как декларация библиофилов новой формации», П. П. Вейнер сказал: «XIX век, вернее вторая его половина, самый несчастный период в книжном деле. В это время потребность в книге особенно развилась; исполнителей для прежнего, обычного, способа художественного ее украшения не стало хватать, механические приемы были еще в зачаточном состоянии, стали удовлетворяться посредственностью, шаблоном; в книге стали ценить почти исключительно содержание и иллюстрации. Словом, проявили обидное небрежение художественным обликом книги. <...> И возникла та масса ужасных книг, среди которых жили наши родители, наши учителя, росли и воспитывались мы. Причина упадка — в непонимании <...> того духа любви к книге, <...> что руководила прежними создателями их. К этому старому духу я вас и призываю, господа. Не бойтесь этого духа, заражайте им всех художников, привейте его издателям и типографам, распространяйте его широко, и мы несомненно добьемся возрождения художественной книги. А книга — ближайший проводник в жизнь принципов искусства и красоты».

По словам издателя Петра Суспицына, «развитой социализм окончательно победил пережиток буржуазии — художественную книгу. Книгу как предмет искусства». Качественное состояние книжного рынка можно охарактеризовать высказыванием академика С. И. Вавилова: «Современный человек находится перед Гималаями библиотек в положении золотоискателя, которому надо отыскать крупинки золота в массе песка». В наше время преобладает выпуск типизированной массовой продукции. Тем не менее глубокое уважение к книге сохранилось, и книги, предназначенные для ценителей изящных изданий, все же выпускаются. К сожалению, лишь некоторые образцы выделяются из массы посредственной продукции и могут претендовать на соответствие лучшим образцам книжного искусства. Посещение типичного книжного магазина можно сравнить с прогулкой по развалинам некогда прекрасного и процветающего древнеримского города Помпеи. Проходя вдоль рядов стеллажей, заставленных книгами в броских суперобложках, издатели которых преследуют исключительно коммерческий интерес, мы как будто идем по заполненным многочисленными туристами, но безжизненным улицам полуразрушенного древнего города, словно по руинам храма Искусства Книги. Но, к счастью, стихия не смогла поглотить всю красоту Помпеев. Под завалами вулканического пепла все же уцелели древние

фрески, мозаика и скульптуры, продолжающие восхищать своей красотой... Так же не полностью исчезло и искусство книги. На полках книжных магазинов можно обнаружить некоторые экземпляры книг тех редких издательств, которые стремятся ориентироваться на достойные подражания издания своих предшественников. Это, увы, немногочисленные элегантные образцы современной полиграфии, словно тоненький стебелек, робко пробивающийся сквозь вулканическую лаву безвкусицы, взлелеянные трудами настоящих ценителей книжного искусства, работа которых подобна «плодоносному дождю после долгой засухи», который просто необходим для того, чтобы «из старых корней с благодатною силой пробилась новые побеги».

Но речь, конечно же, не о том, что лучше, а что хуже, — массовая книжная продукция или изящные издания. Это явления разного порядка. Однако роскошная книга должна служить для современных издательств образцом, своеобразным идеалом, стимулирующим на выпуск изданий, рассчитанных не только на функциональность. Сила искусства, заключенная в творениях Гутенберга и его последователей, «должна побуждать <...> с упорством и радостью следовать великой цели — обновлению печатного искусства, созданию книги „живой“, индивидуальной, способной к дальнейшему развитию».

К началу XXI века в России почти сформировался рынок малотиражных библиофильских (подарочных) изданий. Книги в особом исполнении выпускают более десяти издательств. Они отличаются высоким качеством полиграфического исполнения, применением ручного труда и использованием натуральных материалов (кожи, тканей) при изготовлении переплета, украшением переплетов тиснением серебром или золотом, золочением обреза. Книги помещаются в футляры или шкатулки из ценных пород дерева, кожи, бархата, иногда отделываются драгоценными металлами и камнями. Как правило, содержание таких изданий — это широко известные и популярные произведения мировой классической литературы и поэзии, сказки и т. п., которые имеют стабильный спрос у покупателей.

По мнению председателя Национального союза библиофилов, руководителя Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям Михаила Сеславинского, современных издателей можно разделить на два лагеря: «Одни заполняют прилавки примитивной безвкусной продукцией, другие стремятся сохранить лучшие традиции сотворения Ее величества Книги. Их немного. <...> Флагман этой части издательско-полиграфической флотилии — "Редкая книга из Санкт-Петербурга"».

Издательство «Редкая книга из Санкт-Петербурга» было основано в Ленинграде в 1991 году, спустя 280 лет с момента открытия первой в Петербурге типографии. Указать местоположение в названии — «из Санкт-Петербурга» — издатель решил в знак приверженности традициям, как показатель высокого художественного уровня выпускаемых книг. После возвращения городу исторического названия это уточнение, возможно, несколько утратило свою смысловую значимость.

«Редкая книга из Санкт-Петербурга» — типография-мастерская (*private press* (англ.) — «частная книгопечатня»), которая располагает отдельным помещением,

собственными средствами производства — старинным типографским и переплетным оборудованием — и штатом сотрудников, в числе которых единственный в России (по крайней мере, на сегодняшний день) специалист по ручному набору и печати текстов — Сергей Яшин, специалисты экстра-класса, переплетчики-реставраторы — Андрей Дегтев и Андрей Куликов.

Непреходящая заслуга основателя издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» Петра Суспицына в том, что он с необыкновенной взыскательностью и вкусом воплотил в современной книге давние традиции книжного искусства. Основываясь на достижениях периодов расцвета искусства книгопечатания, его издательство создает издания истинно библиофильские — малотиражные, нумерованные, отпечатанные на прекрасных сортах бумаги, с оригинальными иллюстрациями лучших художников, в художественных переплетах; роскошные, созданные для созерцания, любования, коллекционирования. Они выполнены в традициях французских *livre de luxe* («роскошная книга»), *livre d'artiste* («книга художника») или *livre de peintre* («книга живописца»), возникших в начале XX века, и английской *artist's book*, появившейся в 60-х годах XX века. Книги издательства обладают всеми признаками библиофильских изданий, но, находясь на стыке собственно книги и произведения искусства, имеют и свои особенности.

Вот что рассказывает Петр Суспицын о работе своего издательства: «За 20 лет работы сложились несколько принципов и правил создания книг, а вместе с ними и художественная направленность издательства. Их совсем немного: ограниченный тираж книг — не более 30 экземпляров (за редким исключением), нумерованных и подписанных издателем и художником. Использование только высококачественных материалов — прекрасных сортов бумаги ручного литья, идеально выделанной кожи, натуральных тканей, красок.

Так же как и много веков назад, тексты книг набирают вручную. Тексты печатают на старинном ручном печатном станке XIX века или же пишут вручную в технике каллиграфии. Иллюстрации должны быть только авторскими, выполненными в оригинальных техниках печати, раскрашенными вручную.

В работе над созданием книг мы применяем практически все материалы, которые использовало человечество на протяжении всей истории создания книг: глину, кожу, камень, папирус, пергамент, бумагу, ткани, древесину, медь, бронзу, серебро, золото, эмали, драгоценные камни. И даже совершенно неожиданные — тюленью шкуру, кожу рыб, мрамор, фарфор, горный хрусталь.

И, пожалуй, основное, что отличает нас от других, — это представление о книге как о едином, целостном художественном предмете, в котором объединены искусство печати или каллиграфии, иллюстрации и дизайнерского книжного переплета».

Книги издательства выпускаются ограниченным тиражом, от одного экземпляра, как правило, не превышающим 25–30 экземпляров. Каждый экземпляр нумерован и подписан художником и издателем. Некоторые книги не предназначены для продажи, как, например, выполненное всего в одном экземпляре — издание «Десять стихотворений» Сапфо (1992; формат 306 × 412 мм; объем 38 листов; бумага *Aquarelle d'Arches*, 280 г/м²; 21 карандашный рисунок и рукописный текст выполнены художником Андреем Пахомовым);

книги: «Пифийские оды» Пиндара (1994; формат 320 × 483 мм; объем 56 страниц (14 несшитых тетрадей); бумага Tumba Grafik (Швеция), 270 г/м²; иллюстрации в технике монотипия и рукописный текст в два цвета — выполнены художником Ниязом Хазиахметовым) и «Время и место» Вероники Афанасьевой, обе тиражами два экземпляра. Поэма «Мед» Тонино Гуэрры (2010; формат 440 × 580 мм; объем 60 страниц; бумага ручного авторского литья — художник Андрей Лурье; 8 полосных иллюстраций, выполненных в смешанной технике, 21 оригинальный сюжет, выполненный вручную акварелью и темперой художником Тонино Гуэррой; тираж пять экземпляров, экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 469256), на продажу не выставялась. Каждый из пяти экземпляров тиража имел своего владельца задолго до выхода книги в свет.

Самые большие тиражи у двух книг издательства: «Повесть о споре жизни и смерти» (1995; формат 118 × 180 мм; объем 72 страницы; бумага Tumba Grafik (Швеция), 270 г/м²; 33 литографии, рукописный литографский текст, гравюра на меди (на переплете) — художник Сергей Чаркин; экземпляр № 5 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 404403) — 37 экземпляров и «Десять заповедей. Втор. 5:6–21» (2008; формат 245 × 370 × 135 мм, объем 22 листа; художник книги Михаил Копылков; экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 449572) — 86 экземпляров, максимальный тираж за все время работы издательства.

К примеру, тираж инкунабул составлял 200-300 экземпляров; традиционный тираж альдин — 275. За 34 года работы Кристоф Плантен выпустил более 1600 наименований различных изданий, то есть около 40 наименований в год. При этом в период расцвета его деятельности у него было около 22 станков и 160 рабочих. Ограниченные тиражи книг Кружка любителей русских изящных изданий составляли от 150 до 500 экземпляров. Тираж библиофильских изданий, как правило, от 100 до 750 экземпляров. Издательство «Редкая книга из Санкт-Петербурга» имеет в своем распоряжении только один печатный станок, за 20 лет работы им было выпущено 33 наименования книг, совокупный заявленный тираж которых более 600 экземпляров.

Издательство не работает по заказам со стороны. Так же как и один из крупнейших писателей XX века Герман Гессе, Петр Суспицын считает, что «не существует тысячи или сотни „лучших книг“, но для каждого отдельного человека есть особый подбор того, что ему близко и понятно, что он любит и ценит». Следуя этому принципу, издательство выпускает книги в соответствии с типографскими и литературными интересами и вкусами его владельца, соединяющего в одном лице руководителя, издателя и типографа. «Врожденный вкус встречается едва ли чаще, чем гениальность», — писал критик Морис Хайман. А известный типограф Ян Чихольд был убежден, что «хороший вкус, который должен проявиться в книге, есть не что иное, как отражение личности ее создателя». Подробное ознакомление с изданиями, выпущенными «Редкой книгой из Санкт-Петербурга», позволяет утверждать, что издатель Петр Суспицын в полной мере обладает качествами, необходимыми для создания книги — истинного произведения искусства.

«Рождение» книги начинается с идеи, которая приходит либо через тему, волнующую издателя, либо в результате интереса к творчеству художника, чьи работы определяют произведение для иллюстрирования. Каждая книга издательства интерпретируется в соответствии с ее содержанием, учитываются личность автора, время создания произведения и т. д. Шаблонные схемы здесь невозможны, поскольку такая книга требует индивидуального подхода.

Содержание книг — тексты, проверенные временем, великая классическая поэзия и проза, боговдохновенные тексты: «Троянская война» и «Герой нашего времени», шумерская поэзия и «Дон Кихот», трагедия Софокла и «Саги об исландцах», поэзия Горация и «Царевна-лягушка», сонеты Шекспира и «Сказка о рыбаке и рыбке», «Пиковая дама» и стихотворения Анакреонта, «Слово о полку Игореве» и трактат Константина VII Багрянородного... В тематике изданных книг прослеживается влияние, оказанное деятельностью «князя печатников» Альда Пия Мануция, который издавал произведения греческих классиков на языке оригинала, чтобы возродить античную древность, и издателя Робера Этьенна, который считал своей главной задачей публикацию тщательно выверенных и хорошо оформленных произведений классиков древности. К подобным изданиям можно отнести такие книги, как «Антигона», «Троянская война» и «Carmina», проиллюстрированные художником Сергеем Швембергером — признанным мастером ксилографии, старшим преподавателем факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета.

Трагедия Софокла «Антигона» (1995; формат 305 × 415 мм; объем 52 страницы; бумага Hahnemühle (Германия), 300 г/м²; «Wenzhou» (Китай), 230 г/м²; «Каскад» (Россия); тираж 25 экземпляров, экземпляр № 4 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 386903) издана на древнегреческом языке. Книга содержит 32 иллюстрации, выполненные в технике ксилографии. Они подобны разложенным на поверхности листа драгоценным археологическим находкам. Одни из них — метафорические, небольшие по размерам, с ритмическим узором, близким к орнаментальному, напоминают остраконы (черепки), использовавшиеся в V веке до н. э. для тайного голосования. Другие — повествовательные, в сюжетах которых отчетливо слышны возвышенно-драматические ноты монументального произведения Софокла, напоминают «осколки» древнегреческих ваз. Страницы книги словно собраны из фрагментов древнегреческих папирусных текстов, чудом «сохранившихся» до наших дней. Художник как бы превращается в ученого-папиролога, бережно встраивающего в композицию книжной страницы тексты, начертанные на папирусе, ставшем хрупким под воздействием беспощадного времени.

В книгу «Троянская война» (2008; формат 330 × 230 мм; объем 102 страницы; бумага Velin d`Arsches (Франция), 250 г/м² и BFK Rives (Франция), 280 г/м²; переплет: кожа, гравюра на дереве (самшит), медь, позолота; тираж 25 экземпляров, экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 449571) вошли отрывки из произведений 12 античных авторов: афинского историка Фукидида, греческого грамматика и филолога Аполлодора Афинского, легендарного поэта Гомера, древнегреческого путешественника и писателя Павсания, римского поэта Драконция, древнегреческого писателя-

софиста Филострата III (Лемносского), древнегреческого историка Диодора Сицилийского, христианского писателя Павла Оросия, римского историка Помпея Трога, греческого литератора Диктиса Критского, римского поэта Публия Вергилия Марона, римского историка Тита Ливия. Книга содержит 26 иллюстраций, выполненных в технике ксилографии. Один из древнейших видов изобразительного искусства — гравюра на дереве — идеально выразила героический пафос Троянской войны. Художник мастерски использовал богатые возможности этой техники, показав, с одной стороны, ее декоративные свойства, а с другой — драматический, экспрессивный характер. Автор освободил композицию гравюр от второстепенных деталей, уделив особое внимание образам сильных и мужественных воинов. Изображения оружия и амуниции противоборствующих сторон, воссозданы по описаниям античных авторов и археологическим находкам.

Книга «Carmina» (1995; формат 206 × 260 мм; объем 62 страницы; бумага Nahnemühle (Германия), 300 г/м²; тираж 15 экземпляров, экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 473718), выпущена на латинском языке. Основой данного издания, в которое вошли семь од Горация: I.11; II.20; III.13; III.26; IV.10; I.34; III.18, стал авторский проект художника — «Гораций. Оды», осуществленный в 1993 году: 10 иллюстраций, выполненных в технике ксилографии, и семь шрифтовых композиций. Для «перевода» литературного текста на изобразительный язык художник нашел приемы, которые поразительно точно отображают ювелирно обработанную и «насыщенную мыслью», но сдержанную и бесстрастную лирику поэта. Метафорические, вертикально выстроенные иллюстрации — состояния — представляют собой либо замкнутые, вписанные в прямоугольную раму сюжеты, либо открытые, свободно лежащие на листе изображения. В процессе манипулирования формой текста автор располагает слова в шрифтовых композициях таким образом, что стихотворные строки приобретают очертания печатного знака. Листы книги не переплетены и, как истинная драгоценность, созданная в результате синтеза творческого гения двух мастеров, величайшего поэта древности и современного художника-графика, вложены в шкатулку-ковчег, высеченную из ценнейшего сорта белоснежного мрамора, добываемого в Апуанских Альпах Каррары. Фактурность мраморной поверхности придают разнонаправленные штрихи-насечки. Они выражают своеобразие метрического рисунка логэдических размеров, которыми написаны оды Горация, и напоминают античные схемы стихотворных строф. На верхней крышке шкатулки инкрустированы инициалы поэта: Q.H.F., выполненные из патинированной латуни. Вес шкатулки-ковчега около пяти килограммов.

Есть несколько изданий, продолжающих идею проекта *Beaux Livres* Даниэля Анри Канвейлера, историка искусства, коллекционера, владельца художественной галереи в Париже, выдающегося французского маршана XX века. В рамках этого проекта современные художники иллюстрировали произведения современных писателей и поэтов. К таким изданиям можно отнести: книгу «Джакомерон» (1995; формат 190 × 272 мм; объем 152 страницы; бумага Tumba Grafik “Zorn” (Швеция), 300 г/м²; переплет: цветная кожа, латунь, французская мозаика; тираж 25 пронумерованных экземпляров; экземпляр № 3 хранится в собрании Государственного

Эрмитажа, инв. № 404402) со стихотворным циклом Тамары Буковской — поэта, действительного члена Академии русского стиха, эссеиста, переводчика, — созданным по мотивам жизнеописания Джакомо Казановы «История моей жизни», с 16 иллюстрациями, выполненными в технике цветной автолитографии (хромолитография), отпечатанными с шести литографских камней петербургским художником Валерием Мишиным и представляющими собой своеобразную изобразительно-пластическую метафору, возникающую в виде образов и аллегорий. Главные свойства природы «великого распутника» и «непревзойденного авантюриста» — непостоянство, азарт и страсть — переданы художником через атрибутику игральных карт.

Другое издание в рамках проекта — книга «Время и место» (2002; формат 290 × 430 мм; объем 72 страницы (18 несшитых тетрадей); бумага Wenzhou (Китай), Flannel (Швеция), 220 г/м²; переплет: картон, бумага Canson, дизайнерская бумага (Китай)) со стихотворениями поэта, шумеролога, переводчика, доктора исторических наук, ведущего научного сотрудника отдела Востока Государственного Эрмитажа Вероники Афанасьевой и 16 иллюстрациями главного художника Государственного Эрмитажа Виктора Павлова, выполненными в авторской технике ксерографии.

Отдельно стоит отметить цикл книг, входящих в канон Ветхого Завета. Издание сложнейшей философской книги библейского канона — Книги Екклесиаста, в которой рассматриваются важнейшие вопросы, волнующие человечество: тайна жизни и смерти, справедливость и несправедливость, мудрость и глупость, любовь и ненависть, богатство и бедность, — издатель осуществил дважды: в 1994 году вышел «Екклесиаст» тиражом 25 экземпляров (формат 306 × 464 мм; объем 96 страниц; бумага Hahnemühle (Германия), 300 г/м²; текст набран гарнитурой «Пальмира»; 14 иллюстраций; экземпляр № 7 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 404406) и в 2010 году, спустя 16 лет, была издана «Книга Екклесиаста, или Проповедника» тиражом 26 экземпляров формат 370 × 530 мм; объем 88 страниц; бумага Velin d'Arches (Франция), 250 г/м²; текст набран гарнитурой «Пальмира»; 16 иллюстраций; виньетки, заставки, концовки; форзац гобелен (Италия); экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 473717), каждый экземпляр тиража нумерован и подписан художником книги и издателем. Издания отличаются художественным оформлением: переплетом, шрифтом, способом набора и размещением текста, украшением страниц книги; сюжетами и композицией иллюстраций, виртуозно выполненных заслуженным художником России Юрием Люкшиным в технике офорта и акватинты, с ручной раскраской. Оригинальный художественный стиль, вобравший традиции иконописи и лубочной картинки, сам художник определяет как «современный русский духовный лубок». Мастер, с юности увлеченный религиозной философией и совершивший паломничество в Святую землю, не просто отразил собственные философские размышления: ему удалось очень точно передать образность языка Книги Екклесиаста. Иллюстрации Люкшина погружают зрителя в атмосферу философской аллегории. Чтобы постигнуть всю глубину и многозначность представленных сюжетов, полностью раскрыть

художественные образы, необходимо искать «под поверхностью» изображения более глубокие структуры, связанные с различными слоями подтекста, где детали выступают как особые знаки, за которыми лежит сложный мир цветообразов.

Переплет «Екклесиаста» (1994) лаконичен — черная кожа, тиснение и латунные пластины, гравированные Юрием Люкшиным, а переплет «Книги Екклесиаста, или Проповедника» (2010) — торжественно-роскошный, украшен окладом, отлитым из серебра 925-й пробы, с чеканкой и патинированием, выполненным Павлом Екушевым, Виктором Никольским и Борисом Качаловым по дизайну Юрия Люкшина. Основой композиции оклада стала одна из иллюстраций к книге — аллегорическое изображение врат Мудрости.

Вторым изданием цикла, вышедшим в 1995 году, стала книга «Псалмы» (формат 226 × 360, объем 86 страниц; бумага «Velin d'Arches» (Франция), 270 г/м²; текст набран гарнитурой «Пальмира»; переплет: кожа, дерево, гравюра на металле, тиснение; работы по дереву — Андрей Ананченко, Александр Синицин; тираж девять нумерованных экземпляров; экземпляр № 3 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 386901) — одна из важнейших книг в истории человечества, авторство которой приписывают легендарному царю Давиду. Многие конфессии относят Книгу псалмов к числу пророческих книг, в которой хранятся тайны прошлого и будущего. Издание содержит 21 графическую миниатюру, выполненную художником Павлом Татарниковым в технике офорта, с ручной раскраской. В благородной строгости и изысканности блистательно выполненных сюжетов — воплощение органичного сочетания библейского текста и уникальной художественной манеры мастера, вобравшей традиционные приемы средневековой миниатюры и западноевропейской гравюры.

Третьей книгой цикла стал «Декалог. Десять заповедей» — собрание законодательных предписаний, которые, согласно Библии, были провозглашены Богом на горе Синай перед народом Израиля в третий месяц после Исхода из Египта. Издатель предлагает рассматривать заповеди не только с религиозно-культурной точки зрения, но и общечеловеческой, морально-этической. Он считает, что вероисповедание и национальность в данном случае не имеют значения, поскольку заповеди содержат в себе основы нравственности. Без ценностей, в них заложенных, невозможно существование современного человеческого общества. Первое издание «Десяти заповедей. Исх. 20:2-17», или Закона Божьего, было выпущено издательством в 2005 году (формат 245 × 370 × 135 мм; объем 10 листов; тираж 25 нумерованных экземпляров; экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 468415). Второе издание «Десяти заповедей. Втор. 5:6-21», выпущенное в 2008 году (формат 245 × 370 × 135 мм; объем 22 листа; тираж 86 нумерованных экземпляров, экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 449572), отнюдь не случайно — оно словно эхо двукратности обретения слов Завета. Уникальность нового издания не только в оригинальных материалах, из которых оно выполнено (кожа ягненка, серебро 925-й пробы, камень, привезенный с горы Моисея (Синайский полуостров; камнерезные работы — Борис Качалов), папирус, выращенный в дельте Нила, тончайший пергамент, выделанный в Израиле), но и в выбранных художником

книги Михаилом Копылковым художественных средствах: книга имеет традиционную форму скрижалей; выполненные в виде мацы (лепешка из не заквашенного теста — *T. C.*) рельефы, встроены в верхнюю крышку переплета (серебро 925-й пробы, чеканка, патинирование; художник Валентин Беленький) и в каждую страницу книги (отлиты из бумажной массы, ручная роспись, тиснение; художник Андрей Лурье). Маца — это материализованный символ свободы. Хлеб, который вынесли с собой во время Исхода из египетского рабства сыны Авраама, Исаака и Иакова. Идея напечатать Заповеди на маце символизирует сакральное единство хлеба духовного (заповеди) и хлеба насущного (маца).

Корешок книги представляет собой уникальную конструкцию — шарнирный корень (серебро 925-й пробы, чеканка, патинирование; художник Валентин Беленький), состоящий из 12 (по числу библейских колен) соединительных скреп-шарниров, напоминающих буквы «квадратного» еврейского алфавита, которые словно раскладываются на буквы, обозначающее имя Бога — יהוה (Тетраграмматон), и 26 (священное число в каббалистической традиции) крепежных петель. В издании представлены различные варианты переводов текста заповедей с древнееврейского языка. Одна часть тиража включает экземпляры с переводами на церковнославянский, древнегреческий, арабский, персидский, хинди, китайский и японский, а другая — экземпляры, в которых заповеди переведены на церковнославянский, русский, английский, немецкий, французский, испанский и итальянский, подобно многоязычной Библии (*Biblia polyglotta*) Кристофа Плантена, в которой текст шел параллельно на четырех языках — латинском, древнегреческом, древнееврейском и арамейском, а Новый Завет был отпечатан еще и на сирийском. Книга обернута в лоскут овечьей кожи, согласно традициям хранения и перемещения книг, существовавшим у народов древнего Востока и помещена в ларец, символизирующий ковчег Завета, выполненный из дуба, ручка — из джутового каната. Размер ларца: 310 × 420 × 270 мм.

Следующее издание цикла — «Книга Песни песней Соломона» (2010; формат 352 × 350 мм; объем 168 страниц; переплет: кожа, тиснение (экземпляры № 9, 13, 17, 21, 25); кожа, медь, серебрение, эмали (остальные экземпляры); бумага Hahnemühle (Германия), 300 г/м² и Pergamenata (Италия), 230 г/м²; текст набран гарнитурой «Обыкновенная новая»; форзац из шелка; тираж 26 нумерованных экземпляров, экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа), выделяющаяся из числа остальных ветхозаветных книг своим неоднозначным содержанием. Комментаторы и критики считают ее одним из самых таинственных текстов Библии. У евреев даже существовал запрет на чтение Песни Песней до достижения тридцатилетнего возраста. Издание содержит 16 гравюр, выполненных живописцем, графиком, членом Союза художников Валерием Мишиным в смешанной технике акватинта — сухая игла, раскрашенных вручную. Для отражения тонких эмоциональных нюансов, наполнения изображения мягкостью и бархатистостью оказывается вполне достаточным сочетание монохромности и тональной глубины умбры, которое создает неповторимый эффект. Через утонченный эротизм изображений,

воспевающих красоту человеческого тела, художник, словно соревнуясь с библейским текстом в текучей пластичности образов, открывает Песнь Песней как эталон любовной поэзии, язык земной страсти. Несмотря на общий любовно-лирический характер сюжетов, в них прослеживается попытка художника проникнуть сквозь страстное дыхание древнего текста в его замысел и разгадать тайну великого творения царя Соломона. Ключ к познанию мистического смысла и многомерных аллегорий текста, позволяющий приблизиться к тайне тайн, лежит в отображенных художником библейских символах и знаках.

В 2010 году, следом за «Книгой Песни песней Соломона», увидела свет «Книга Иова» (формат 340 × 465 мм; объем 136 страниц; бумага Somerset (Англия), 250 г/м²; текст набран гарнитурой «Академическая пальмира»; переплет: кожа, бронза, серебрение, патинирование, металлические рельефы, выполненные с оригинальных авторских форм работы Юрия Купера; форзац: итальянский шелк, ручная колеровка; тираж 30 нумерованных экземпляров, экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа). Она во все времена привлекала богословов и философов, художников и поэтов своей необычайной философской глубиной, затрагивающей самые острые проблемы человеческого бытия, и удивительной поэтической красотой. Издание содержит 22 уникальных, завораживающих своей мистической красотой авторских принта, выполненных в смешанной технике и тончайше раскрашенных от руки серебром и золотом Юрием Купером — одним из самых успешных русских художников, добившихся признания на Западе. Авторские принты Юрия Купера далеки от буквального следования тексту, но в реалистичности отдельных деталей, изображенных на фоне тревожно-таинственного неба, затянутого темными тучами; в очертаниях трав, с золотыми и серебряными рефlekсами, возникающих как бы из тумана; в жемчужно-сероватой палитре, переходящей в глубокий черный цвет, отражается мироощущение художника, стремящегося к созвучию созданных им образов и содержания книги, которое дало мощный импульс для его фантазий и композиции иллюстраций.

Работа над следующей книгой цикла, «Апокалипсисом», с 24 иллюстрациями мастера техники меццо-тинто Юрия Боровицкого уже подходит к завершению. Первый экземпляр издания должен увидеть свет в начале 2013 года.

Обращение издателя к библейским текстам, наполненным философским смыслом и поэтической красотой, житейской мудростью и юридическими формулами, ставшими основой конституций и законов, не случайно. На протяжении многих веков это одна из главных тем в европейском искусстве. Эти книги являются прародителями и вдохновителями всей прочей литературы, которой без них, возможно, и не существовало бы. Именно Библия была той первой книгой, которая сошла с печатного станка Иоганна Гутенберга и стала одной из движущих сил в совершенствовании форм тиражирования. История русского книгопечатания началась с издания Иваном Федоровым книги «Деяния апостольские, послания соборные и святого Павла послания», более известной под кратким названием «Апостол» (характерно, что с «Апостола» начинал свою издательскую деятельность и Франциск Скорина в Вильне).

Предметом гордости издателя Кристофа Плантена также была Библия, которую он считал вершиной своей деятельности.

Помимо художественной ценности книги издательства обладают и культурной значимостью. Нельзя не согласиться с немецким издателем, драматургом и переводчиком Фридрихом Иоганном Юстином Бертухом (1747-1822), который писал: «Я почитаю счастливым тот момент в жизни какой-либо нации, когда она обнаруживает стремление к совершенству своего книгопечатания и даже приступает к выпуску роскошных изданий тех замечательных памятников своей культуры, которые свидетельствуют о высоких успехах в искусствах и науках. Подобное явление всегда служит признаком общего благоденствия, растущего богатства, а также любви к наукам и искусствам, смягчающей нравы и облагораживающей характер нации». Это высказывание отражает специфику и принципы работы издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга».

В 2012 году был издан памятник литературы Древней Руси, величайшая патриотическая поэма «Слово о полку Игореве» в переводе поэта Николая Заболоцкого (формат 380 × 530 мм, объем 108 страниц; бумага Hahnemühle (Германия), 300 г/м²; 19 иллюстраций, выполненных в технике иллюминированного офорта с акватинтой; виньетки, заставки, концовки; ручная раскраска, акварель, темпера; конгревное тиснение; художник Юрий Люкшин; рукописный текст выполнен гарнитурой «Устав» каллиграфом Денисом Лотаревым; форзац шелк (Франция); тираж 30 нумерованных экземпляров, экземпляр № 1 предназначен для собрания Государственного Эрмитажа). «Рождение» данного издания имеет свою предысторию. Повествование о походе князя Игоря увлекло издателя Петра Суспицына еще в детские годы во многом благодаря иллюстрациям художника Владимира Семенова, которые мальчик старательно перерисовывал в свой альбом. Книга, выпущенная в 1970 году издательством «Художник РСФСР», стала одной из его самых любимых настольных книг. Это издание «Слова о полку Игореве» предваряла статья выдающегося филолога, искусствоведа, академика РАН Дмитрия Лихачева. Идея издать свой вариант «Слова о полку Игореве» вынашивалась с момента основания издательства в 1991 году. Личное знакомство издателя с Дмитрием Лихачевым в 1997 году и данное им благословение на создание фолианта положили начало совместному проекту Петра Суспицына и художника Юрия Люкшина. Имя автора иллюстраций к «Слову о полку Игореве», созданного в издательстве «Редкая книга из Санкт-Петербурга», Юрия Люкшина может быть по праву поставлено в один ряд с именами великих мастеров-иллюстраторов и авторов картин на сюжет памятника, таких как В. М. Васнецов, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, В. А. Фаворский и В. А. Серов. Необыкновенно талантливый и самобытный художник создал серию иллюстраций, выполненных в технике офорта с акватинтой, богато иллюминированных акварелью, поражающих своей многогранностью и эмоциональной насыщенностью. Глубокие, целостные, созвучные поэтическому содержанию произведения гравюры стали визуальным диалогом выдающегося художника и гениального автора Древней Руси.

Так же как в свое время Альд Пий Мануций и Робер Этьенн, Петр Суспицын уделяет особое внимание научному редактированию и тщательной проверке печатаемых текстов. При подготовке книг издательство неоднократно обращалось

за помощью к ведущим специалистам и научным консультантам. Например, для работы над проектом «Десять заповедей» были приглашены ведущий научный сотрудник Института восточных рукописей РАН и Российского этнографического музея, член-корреспондент Еврейского палеографического проекта при Академии наук и искусств Израиля, доктор исторических наук, профессор Семен Якерсон, кандидат искусствоведческих наук Сергей Тохтасьев и протоиерей Владимир Федоров. Научным консультантом проекта «Саги об исландцах» стал заведующий кафедрой скандинавской филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Борис Жаров. А проект «Герой нашего времени» курировал кандидат культурологических наук, заведующий сектором новых поступлений Государственного Эрмитажа Виктор Файбисович.

Издания «Редкой книги из Санкт-Петербурга» отсылают нас к истокам, когда все книги были уникальны, были творением мастера, — к моменту формирования канонов оформления книги, которые сложились в Средние века и затем трансформировались с течением времени.

Характерной чертой изданий является то, что от разработки макета, выбора гарнитуры шрифта, цвета типографской краски и до изготовления переплета они создаются при непосредственном участии художника и под его наблюдением. Работа над созданием книги — это месяцы, годы и порой даже десятилетия кропотливого ручного труда искусных мастеров: издателя-типографа, художника, дизайнера, наборщика, печатника, переплетчика, ювелира, эмалиера и других участников процесса, привлекаемых к участию при необходимости. От идеи сделать книгу до выхода первого экземпляра может пройти не один год, что связано со спецификой создания рукотворной книги. К примеру, первый экземпляр книги «Диалоги. Русские и французские поэты конца XIX — начала XX века в иллюстрациях художника Алексея Каменского» (2012; формат 390 × 570 мм; объем 96 страниц; бумага Velin d'Arches (Франция), 270 г/м²; 20 рисунков, выполненных в смешанной технике; переплет: муаровый шелк, тиснение; тираж 15 нумерованных экземпляров; экземпляр № 1 предназначен для собрания Государственного Эрмитажа) был создан в рекордно короткие сроки — всего за шесть месяцев. «Книга Песни песней Соломона» была издана через три года после начала работы; первый экземпляр книги «Царевна-лягушка» (2012; формат 390 × 590 мм; объем 158 страниц; бумага Somerset (Англия), 250 г/м² и Velin d'Arches (Франция), 270 г/м²; художники книги Александр и Валерий Трауготы; 42 цветных офорта, ручная раскраска, пастель; форзац шелк (Италия); переплет: лен (Франция), расписная фарфоровая вставка, медь, чеканка, позолота, тиснение; тираж 30 нумерованных экземпляров; экземпляр № 1 предназначен для собрания Государственного Эрмитажа) увидел свет через 10 лет, а первый экземпляр «Слова о полку Игореве» — через 15! К примеру, Остромирово Евангелие — 294 листа ин-фолио — писалось около семи месяцев, по полтора листа в день. А 180 листов Лаврентьевской летописи были переписаны за 75 дней.

Сам издатель так описывает процесс создания книги: «Книга для меня подобна камерному оркестру, где виртуозы-исполнители, объединяя свое мастерство, рождают высокое искусство. Музыка книги... Затаив дыхание, мы

наслаждаемся работой печатника. С удивительным чутьем передает он энергию своих рук печатному слову, оживающему на целомудренном листе бумаги. Мы восхищаемся работой мастеров-переплетчиков. Это они делают книгу осязаемой: преодолевая сопротивление капризного материала, подобно зодчим, ваяют ее внешний облик. Но главная партия в создании образа такой книги, конечно же, принадлежит художнику. Его замыслу и видению следуют все, кто принимает участие в ее изготовлении.

В искусстве рукотворной книги нет вещей неважных. <...> Редкая книга — это книга книг. В ней все должно быть совершенно: выбор текста, бумага, печать, художественный уровень, качество иллюстраций и переплета. Работу над подобным изданием я вижу как ритуал, как таинство, совершаемое в духе почитания давних традиций. И тогда каждая книга становится живым образом, раскрывающим глубокий смысл того, что устремляет нас к пониманию истины, что радует нас и делает чуточку лучше».

Не только внешнее, но и внутреннее оформление книг издательства заслуживает особого внимания. Главной составляющей художественной формы будущей книги является макет. Для работы по его созданию, которой издатель отводит важную роль, он приглашает ведущих российских художников и дизайнеров книги. Уже более 15 лет продолжается сотрудничество с заслуженным художником России Евгением Большаковым, патриархом российского книжного дизайна, членом Союза художников России, Санкт-Петербургского творческого союза художников и Союза журналистов России. Он длительное время работал в экспортном издательстве «Аврора», сначала в редакции художественного оформления, а затем в должности главного художника; сотрудничал с ведущими издательствами: «Искусство», «Художник РСФСР», «Художественная литература» и др. Евгений Большаков обладает поразительным пониманием книги как художественного целого, тонким чутьем и высокоразвитым вкусом. Оформленные им книги — образец гармоничного сочетания всех элементов: от выбранного формата, форзаца, титула и шрифтов до колофона. Евгений Большаков является автором макетов большинства книг, созданных «Редкой книгой из Санкт-Петербурга». Исключение составляют: «Саги об исландцах», «Книга Екклесиаста, или Проповедника» и «Диалоги. Русские и французские поэты конца XIX — начала XX века в иллюстрациях художника Алексея Каменского».

Макет «Книги Екклесиаста, или Проповедника» выполнен Василием Бертельсом — членом Санкт-Петербургского союза дизайнеров, старшим преподавателем образовательной программы «Графический дизайн» филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, автором каталогов выставок в Государственном Эрмитаже и в Государственной Третьяковской галерее. Для работы над макетами книг «Саги об исландцах» и «Диалоги. Русские и французские поэты конца XIX — начала XX века в иллюстрациях художника Алексея Каменского» был приглашен Давид Плаксин, известный художник и дизайнер книги, член Союза художников России, лауреат и дипломант ряда всесоюзных, всероссийских и международных конкурсов «Искусство книги».

Издатель Петр Суспицын разделяет мнение дизайнера и преподавателя Яна Чихольда о том, что «книга должна выглядеть так, чтобы ее брали в руки с удовольствием. Она должна пробуждать желание владеть ею. Достижение совершенного единства всех элементов: формата, полиграфического исполнения, цвета, структуры бумаги, <...> композиции титула и заголовков, конструкции переплета — гораздо большее искусство, чем это могут предположить непосвященные».

Несмотря на то, что издатель привлекает для работы над книгами разных художников, соблюдение ими основных принципов эстетики книги в отношении композиции и наборной полосы — несколько авантитолов, просторные поля, красивый крупный шрифт — является обязательным условием. Выбор формата будущего издания зависит только от творческой фантазии художника, разрабатывающего макет книги.

Каждая книга, созданная в издательстве, имеет свой уникальный формат, но, как правило, это фолианты, у которых высота книжного блока от 465 до 530 мм и ширина от 340 до 360 мм. Самая маленькая книга, «Сонеты» Уильяма Шекспира (1993; объем 192 страницы; бумага *Velin d'Arches* (Франция), 180 г/м²; 34 ксилографии; художник Сергей Швембергер, переплет: кожа, латунные накладки; тираж 25 экземпляров, экземпляр № 7 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 404401), имеет размеры 120 × 105 мм, а размер самой большой книги, «Мед» — 440 × 580 мм.

Следующим этапом создания книги является ручной набор текста. Литеры, знаки, шпации, шпоры и реглеты в процессе тщательной, требующей высокой четкости и практически ювелирной тонкости работы наборщика складываются в слова, предложения и образуют страницу. Это весьма сложная, кропотливая и продолжительная работа: необходимо выставить каждый знак отдельно на верстатку (причем литеры ставятся в верстатку одна за другой, в зеркальном отображении, слева направо), перенести гранку на спускальную доску, «обложить» марзанами и бабашками и скрепить набор. Выбор гарнитуры для набора диктуется стилистическим родством шрифта и печатаемого текста — шрифт становится отражением внутреннего содержания, характера произведения и эпохи его создания. К примеру, — тексты книг «Герой нашего времени», «Пиковая дама», «Сказка о рыбаке и рыбке» набраны гарнитурой «Елизаветинская»; оды Горация («*Carmina*») отпечатаны гарнитурой «Литературная», для книг «Джакомерон» и «Книга Иова» была выбрана гарнитура «Академическая пальмира», а для книг «Время и место», «Книга Песни песней Соломона» — «Обыкновенная новая».

Иногда для передачи особенностей творческих манер автора текста и художника издательство разрабатывает шрифты специально. Так, например, для трагедии Софокла «Антигона» художник Сергей Швембергер создал одноименную гарнитуру «Антигона». Уникальный шрифтовой набор стал одним из основных элементов, организующих пространство книги. Форма шрифтовых знаков отсылает нас к классической традиции, указывая на связь печатного текста с его рукописной первоосновой. Для книги — арт-объекта «Десять заповедей» три художника — Михаил Копылков, Андрей Лурье и Анна Коган, создали современную авторскую версию шрифта «Пражской Агады», изданной в 1526 году.

Набранные вручную тексты печатают на старинном ручном цельнометаллическом печатном станке XIX века Dingersche maschinen, производства Динглера, город Цвайбрюккен. Этот станок — венец изобретательских новаций немецких мастеров конца XIX века, частью которых являются разработки Иоганна Готфрида Динглера (1778–1855) и его сына Эмиля Максимилиана Динглера (1806–1874). Попав в начале XX века в Россию, этот станок проделал долгий путь из Москвы в Санкт-Петербург, но за прошедшее столетие не утратил своих технических качеств. Чтобы выполнить изящный оттиск, печатнику необходимы опыт и сноровка. Да и сама подготовка к печати требует большого терпения: регулировка нажима, исправление перекосов набора и корректировка цветовой интенсивности могут длиться часами, пока оттиск не станет идеальным.

Также, для достижения необходимой степени выразительности и целостности издания используется древнее искусство изящного письма и создаются книги с полностью рукописным текстом. Таких книг было создано более десяти, среди них «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» Мигеля де Сервантеса Сааведры (текст выполнен художником книги Ильей Богдеско шрифтом «Итальянский курсив» на трех языках: экземпляры № 1-5 — на русском, экземпляры № 6-10 — на английском, экземпляры № 11-15 — на испанском), «Слово о полку Игореве» (текст выполнен каллиграфом Денисом Лотаревым гарнитурой «Устав»), «Десять стихотворений» Сапфо и «Двенадцать стихотворений» Анакреонта (тексты выполнены художником книги Андреем Пахомовым), «Царевна-лягушка» (текст выполнен художниками книги Александром и Валерием Трауготами), «Бестиарий» (текст выполнен художником книги Александром Андреевым в два цвета: №№ 1-5 экз.: черный и красный; экз. №№ 6-25: белый и бронзовый; 1995; формат 255 × 440 мм; объем 60 страниц; 12 ксилографий; бумага: экз. №№ 1-5: «Flannel» (Шотландия), 220 г/м², «Wenzhou» (Китай), 230 г/м²; экз. №№ 6-25: «Canson» (Франция), 180 г/м², «Wenzhou» (Китай), 230 г/м²; переплет: сатин (экз. № 1), бумага (экз. № 2), шелк (экз. №№ 3-25); ксилография (липа); тираж 25 экземпляров; экземпляр № 7 хранится в собрании Государственного Эрмитажа; инв. № 386902), «Саги об исландцах» (рукописный текст на русском и исландском языках выполнен художником Юрием Ноздриным).

Выбор того или иного сорта бумаги — предмет серьезного и взвешенного подхода. В издательстве «Редкая книга из Санкт-Петербурга» для создания книг применяется благородная бумага ручного литья, такая как Hahnemühle (Германия); Velin d'Arches (Франция); BFK Rives (Франция); Aquarelle d'Arches (Франция); Somerset (Англия); Tumba Grafik (Швеция) и др. Так как такая бумага не производится в России, издательство закупает ее у зарубежных компаний, продолжающих многовековые традиции производства бумаги ручного литья, или бумага отливается по специальному заказу издательства (опять же, за границей), как это было сделано для изданий «Десять заповедей. Втор. 5:6–21» и «Мед», художником Андреем Лурье. Характерные бахромчатые края бумаги ручного литья, как правило, не обрезаются, что создает ощущение неподдельности, рукотворности.

Чтобы ответить на вопрос, почему издатель использует исключительно бумагу ручного изготовления, приведем отрывок из работы «Красота бумаги»

известного японского культуролога Соэцу Янаги, представителя единственной страны в мире, где традиция ремесленного производства бумаги не прерывалась и бумага является самостоятельным эстетическим объектом: «Почему бумага, изготовленная вручную, приобретает теплоту? Почему естественный цвет никогда не бывает вульгарным? Почему при сушке на солнце оттенок бумаги приобретает спокойную ясность? <...> Почему, когда края васи (традиционная японская бумага ручного изготовления. — Т. С.) остаются необрезанными, она приобретает большую утонченность? Все это потому, что в бумаге, создаваемой вручную, небесное благословение выражается наиболее сердечно».

Издатель Петр Суспицын воплощает в своих книгах гениальную идею известного маршана Амбруаза Воллара, который положил начало жанру *livre d'artiste* и привлек к работе свободных художников — Поля Верлена, Пьера Боннара, Пабло Пикассо, Поля Сезанна, Марка Шагала и др.— объединение печатной графики и текста. Иллюстрации для книг издательства создают выдающиеся российские и зарубежные художники, получившие мировое признание, участники многочисленных отечественных и международных выставок и конкурсов, обладатели отечественных и зарубежных премий и наград. Их работы находятся в собраниях известных музеев и крупных частных коллекциях, как в России, так и за рубежом.

Так же как и Амбруаз Воллар, Петр Суспицын приглашает для иллюстрирования изданий не только профессиональных книжных графиков, но и художников, которые никогда раньше не работали с книгой. Пожалуй, одним из самых неординарных произведений и ярких экспериментов издательства стал проект «Семь заклинаний, молитв и обрядовых песен из поэзии Шумера и Вавилонии» (2000; тираж семь экземпляров; экземпляр № 3 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 473764), для реализации которого издатель пригласил не графика и даже не живописца, а скульптора-керамиста Владимира Цивина, члена Союза художников, обладателя многочисленных отечественных и зарубежных премий и наград в области керамики и скульптуры. В результате соединения «архаики и новаторства», глубокой древности и авангардной формы посредством художественных возможностей трех искусств — книжной графики, скульптуры и керамики — были созданы семь «глиняных книг-скульптур» (материал: елгавская глина, окиси и соли металлов; размеры: 1. 275 × 165 × 50 мм; 2. 235 × 150 × 48 мм; 3. 215 × 205 × 40 мм; 4. 225 × 155 × 50 мм; 5. 205 × 162 × 44 мм; 6. 192 × 168 × 44 мм; 7. 265 × 170 × 50 мм). «Глиняные книги» представляют собой стилизованные под образцы шумерской пластики человеческие фигуры, но без голов. Их лицевая сторона объемная, с очертаниями человеческого тела, а оборотная — уплощенная. На ней заклинания и молитвы оттиснуты вручную в глине шрифтом, имитирующим клинопись. И если использование формы и материала можно рассматривать как обращение к первоисточнику, то применение шрифтового набора отсылает нас к книге в ее классической форме.

Иллюстрации художников различаются по творческому подходу, колориту и темпераменту — авторские рисунки карандашом и миниатюры или выполненные в различных техниках: литографии, ксилографии, офорта, меццо-

тинто, акватинты, сухой иглы, смешанных техниках, монотипии, ксерографии (иногда иллюминированные акварелью, темперой, позолотой). Но их объединяет мастерское исполнение и высочайший художественный уровень. Среди художников, работавших и работающих с издательством, много широко известных имен: Илья Богдеско (1923-2010), Тонино Гуэрра (1920-2012), Павел Татарников (1953-2010), Валерий Траугот (1936-2009), Александр Траугот, Андрей Пахомов, Юрий Люкшин, Владимир Цивин, Юрий Купер, Сергей Швембергер, Михаил Копылков, Борис Забирохин, Юрий Боровицкий, Александр Андреев, Андрей Ваньков, Михаил Гавричков, Валерий Мишин, Юрий Ноздрин, Михаил Шемякин, Алексей Каменский и др.

Приступая к работе над созданием книги, художник самостоятельно определяет сюжеты для иллюстрации произведения с учетом его тематических и художественных особенностей, но, тем не менее, издатель, стараясь не ограничивать творческую фантазию и свободу художника, принимает активное и непосредственное участие в создании книги, в проработке художественных средств. Он является не только идеологом и вдохновителем, но и автором макета книги — «Псалмы», дизайна книги — «Время и место» и оформления переплетов книг: «Сказка о рыбаке и рыбке», «Мед», «Слово о полку Игореве» и «Азбуковник языческой Руси».

Порой взгляды художника и издателя на художественное оформление книги расходятся, что приводит к длительным обсуждениям, бесчисленным пробам, а иногда и к жарким эмоциональным спорам. Единственный выход в данной ситуации — поиск компромисса. Таким компромиссом, например, стало выполнение переплета «Книги Песни песней Соломона» в двух вариантах: авторская версия, созданная художником книги Валерием Мишиным (для экземпляров № 9, 13, 17, 21, 25), продолжает любовно-лирическую тему сюжетов иллюстраций, выполнена из переплетенных тонких кожаных полос. Название книги словно выжжено на их поверхности. Художественное оформление переплета в издательской версии было доверено художнику Михаилу Копылкову и представляет собой аллегорическое переосмысление текста «Книги Песни песней Соломона». Переплет обтянут искусно выделанной кожей бархатистой фактуры. Название книги на верхней крышке переплета выполнено из меди с серебрением и эмалью (эмальер Екатерина Шиманская). В правом верхнем углу — лилия, эмблема колена Иуды. На задней крышке переплета — два голубя, древнееврейский образ искупления. Михаил Копылков, член Союза художников РФ, выпускник кафедры художественной керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой, в чьем творчестве уже более 16 лет значительное место занимает работа в области искусства книги, кроме «Книги Песни песней Соломона» разработал дизайн переплета еще нескольких книг издательства: «Антигоны», где он применил керамическую пластику в качестве органичной составляющей художественного образа книги; «Героя нашего времени», а также двух изданий «Десяти заповедей».

Книга — богатая возможностями и гибкая художественная форма. В разные эпохи существовали свои каноны, художественные стили и принципы построения книги. Издатель «Редкой книги из Санкт-Петербурга» стремится

к раскрытию художественного богатства и возможностей искусства книги через создание содружества искусств, взаимодействующих и взаимодополняющих.

В понимании книги как единого художественного целого, в котором гармонично сливаются и взаимодействуют несколько автономных «композиционных систем» — литературная, архитектурная и изобразительная (по определению искусствоведа В. Н. Ляхова) — и которое издатель определяет как основное в своем подходе к созданию книги, явно прослеживается, с одной стороны, приверженность принципам, сформированным крупнейшим представителем второго поколения прерафаэлитов, художником и издателем Уильямом Моррисом, основавшим в 1891 году издательство Kelmscott Press, чтобы «создавать такие книги, которые в качестве произведений печати и благодаря облику наборной полосы представляли бы собой нечто такое, что могло бы доставить радость при созерцании». Уильям Моррис писал: «Обдумывая свой замысел, я увидел, что мое внимание в первую очередь должны привлечь следующие компоненты издания: бумага, форма букв, определение интервалов между литерами, отдельными словами и строками в зависимости от обстоятельств, расположение текста на странице». Он был уверен, что создавать такие книги можно только ручными методами, и эта принципиальная позиция привела его к отказу от машинной техники.

Издателя Петра Суспицына можно причислить к последователям философии и консервативных позиций зародившегося в Великобритании движения «Искусства и ремесла» (The Arts & Crafts Movements), объединившего утонченных эстетов — художников, архитекторов, писателей, дизайнеров и ремесленников, убежденных в превосходстве предметов ручного изготовления перед изделиями фабричного производства. По их мнению: «Красота, которую создает индустриальный мир, относится к конструкции предмета; красота, которую излучает произведение, созданное человеческими руками, формирует его живой и неповторимый облик. Подобно идеологам движения «Искусства и ремесла» Уильяму Моррису, Джону Рескину и Томасу Джеймсу Кобден-Сандерсону, Петр Суспицын является сторонником ручного труда и «человечной» деятельности — забытого способа ручного набора и печатания текстов, противостоящих массовому производству книги и, представляет книгу как некую цельную субстанцию, отдельные элементы которой должны находиться в гармонической взаимосвязи.

С другой стороны, подход Петра Суспицына отсылает нас к периоду возрождения изящной художественно-целостной книги в России в конце XIX — начале XX века, начавшемуся благодаря деятельности художников петербургского объединения «Мир искусства», считавших, что книга должна быть произведением высокого искусства, целостным и единым организмом, в котором все составляющие — и иллюстрации, и обложка, и элементы оформления, и шрифт — соответствуют друг другу, а само произведение искусства — быть «живым» и совершенным. В работе над созданием книг издатель учитывает рекомендации одного из основателей и ярких представителей художественного объединения «Мир искусства», искусствоведа, графика А. Н. Бенуа. В статье «Задачи графики», напечатанной в журнале «Искусство и печатное дело» (№ 2-3 за 1910 г.), он призывал художников «не <...> забывать в украшении книги об ее архитектуре»,

обращать внимание на основное требование красоты в книге: «на выработку формата, на качество, поверхность и цвет бумаги, на размещение текста на странице, на распределение и соотношение заполненных и пустых пространств, на шрифт, на обрез, брошюровку и т. д.».

Завершающим этапом создания книги как целостного произведения является изготовление переплета. Петр Суспицын рассматривает переплет как обязательную и неотъемлемую часть цельного художественного оформления, своеобразное средство характеристики издания. Он считает осязательное восприятие переплета немаловажным звеном в ощущении качества книги и принимает позицию мастера книжной графики, искусствоведа В. А. Фаворского, который полагал, что осязательное восприятие соотносится с «внутренним» — духовным миром книги: «Трудно передать то особое чувство, которое испытываешь, держа книгу в художественном переплете, удовлетворяющем и зрение, и осязание, и, раскрывая его, входить уже внутрь книги. Осязать рукой и помнить зрительную форму переплета, и уже погружаться в сложный пространственный мир страниц...».

Переплет — это «дверь» во внутреннее пространство книги (по определению В. А. Фаворского). Он должен соответствовать идее литературного произведения, поэтому переплет каждой книги издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» уникален. Продолжая многовековые традиции искусства художественного переплета, искусной и роскошной отделки переплетов рукописных памятников, подносных изданий, художественной книги, издательство «Редкая книга из Санкт-Петербурга» выполняет работы по изготовлению переплетов вручную, с использованием старинного переплетного оборудования, из дорогих и редких материалов, которые становятся достойным обрамлением ценного издания. К примеру, — дизайн переплета книги «Антигона» (кожа, керамика, тиснение), выполненный художником Михаилом Копылковым (кроме экземпляров № 1, 2, 5, дизайн которых выполнен Сергеем Швембергером), является метафорическим выражением финала трагедии. На верхнюю крышку переплета помещен собранный как бы из осколков профиль главной героини произведения, выполненный из керамики. Осколки символизируют разрушенную жизнь как самой Антигоны и ее брата Полиника, так и других действующих лиц трагедии. По контуру начертаны греческие буквы, складывающиеся в имя главной героини произведения — ΑΝΤΙΓΟΝΗ, собирающее эти «осколки» воедино, символизируя ее верность родовым и божественным законам.

Переплет книги «Саги об исландцах» (2004; формат 325 × 435, объем 192 страницы; бумага Hahnemühle (Германия), 230 г/м²; рукописный текст на русском и исландском языках выполнен художником Юрием Ноздриным; тираж десять экземпляров, экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 447901) выполнен в двух вариантах: в нечетных экземплярах (№ 1, 3, 5, 7, 9) — из кожи, тюленьей шкуры, серебра, медно-золотого сплава и горного хрусталя; а в четных экземплярах (№ 2, 4, 6, 8, 10) — из кожи, коровьей шкуры, серебра, медно-золотого сплава и льдистого кварца. Верхнюю крышку переплета «обвивает» пытающийся поглотить стилизованное изображение острова Исландия мифологический Мировой змей Ёрмунганд, отлитый и отчеканенный из металла.

В статье «Сага в тюленьей и коровьей шкурах» к каталогу выставки этой книги, проходившей в Государственном Эрмитаже с 20 мая по 4 июля 2004 года, генеральный директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский пишет: «Иллюстраторы тонко поняли и по-разному интерпретировали сюжетные и поэтические мелодии саг. Художники книги создали прекрасный памятник, украшенный удивительным и весьма оригинальным переплетом с использованием необычных материалов, ставших своеобразным камертоном для подобного рода произведений искусства». Отличительной особенностью данного издания является то, что издатель решился на своего рода эксперимент и пригласил к работе над визуализацией текста литературного памятника сразу пять художников, работающих в различных техниках и стилях: Юрия Боровицкого, создавшего 12 гравюр к «Саге об Эгиле» в технике меццо-тинто; Бориса Забирохина, создавшего 12 гравюр в технике сухая игла к «Саге о Греттире»; Михаила Гавричкова, создавшего 12 гравюр в технике офорта к «Саге о Гуннлауге Змеином Языке»; Юрия Люкшина, создавшего 12 иллюминированных офортов с акватинтой к «Саге о Ньяле»; и Юрия Ноздрина, написавшего тексты саг. Выполненные художниками иллюстрационные циклы разительно отличаются друг от друга яркой индивидуальностью творческих стилей, их разность уравнивается рукописным текстом, выполненным в стилистике восточнославянской скорописи XVII века. В результате этого эксперимента, по мнению Михаила Пиотровского, было «создано новое произведение, прекрасное и удивительное. Как всегда — это искусство, наука и просвещение».

При изготовлении переплета книги «Троянская война» для каждого экземпляра была использована оригинальная самшитовая доска, с которой печатались гравюры для иллюстрирования самой книги. Это подчеркивает уникальность каждого из экземпляров тиража и исключает его повторение.

В основе композиции переплета издания «Герой нашего времени» Михаила Лермонтова (2009; формат 250 × 383 мм; объем 82 страницы; бумага Velin d'Arches (Франция), 250 г/м²; текст набран гарнитурой «Елизаветинская»; 37 офортов, ручная раскраска, гуашь; художник Павел Татарников; тираж 26 экземпляров, экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 469246), придуманного художником Михаилом Копылковым, были использованы атрибуты мундира офицера Нижегородского драгунского полка 30-х годов XIX века. Переплет сшит вручную заведующим сектором экспозиционно-оформительского отдела Государственного Эрмитажа, специалистом по истории пошива военного костюма Виталием Королевым, из зеленого и красного сукна. На переплете-«мундире» — отлитые из серебра 925-й пробы и покрытые позолотой пять пуговиц с цифрой «9» (номером полка, в котором служил герой книги унтер-офицер Григорий Печорин). Уникальность данного издания также в том, что в нем впервые в истории книгопечатания была использована двухсторонняя печать офортов, которые впечатаны непосредственно в текст и раскрашены художником. Ранее подобное считалось технически невозможным.

Книга вложена в шкатулку — прообраз футляра для дуэльных пистолетов, выполненную из красного дерева, внутри отделанную бархатом. Название книги на верхней крышке шкатулки инкрустировано латунными буквами.

Так же как и у древнейших книжных памятников, переплет книги «Слово о полку Игореве» выполнен из дерева. Использование древесины дуба является отражением существовавшего на Руси в XII веке двоеверия и подчеркивает сохранившееся в православном авторе поэмы язычество. Дуб — священное дерево древних славян, символизирующее верховного бога Перуна; дубовые рощи были местом совершения обрядов и важнейших ритуалов. У христиан дуб — эмблема Христа как силы, проявляющейся в беде, твердости в вере и добродетели. На лицевой стороне верхней крышки переплета, так же как и на древних иконах, вытесано плоское углубление — ковчег, в который вставлена миниатюра. «Отворяющий» книгу торжественный образ князя Игоря Святославича, созданный выдающимся петербургским художником Юрием Люкшиным, воплощает собой воинский героизм и мужество всего русского войска, верность долгу и любовь к родной земле. В масштабности и грандиозности фигуры Игоря, величественного, храброго, мужественного воина, отражены мечты автора «Слова о полку Игореве» о сильной и справедливой власти на Руси, о военном могуществе русских князей. Размещение в начале иллюстративного цикла миниатюры, отображающей события финальной части поэмы — всенародную радость за благополучно вернувшегося из плена Игоря, является символом надежды и веры в светлое будущее Руси, символом преемственности подвигов и славы «старых князей».

Весной 2012 года был создан подносной экземпляр книги «Слово о полку Игореве». Издание содержит 19 уникальных миниатюр; страницы книги богато украшены виньетками, заставками, концовками, выполненными вручную Юрием Люкшиным акварелью, гуашью, темперой, и украшенные золотом. На переплете книги, обтянутом темно-синей кожей, — оклад из серебра с позолотой и драгоценными камнями — сапфирами, рубинами, изумрудами, мастерски выполненный художниками Павлом Екушевым и Виктором Никольским. Сюжетом для композиции переплета стал переломный момент повествования — переправа русского войска через реку Северский Донец, во время которой наступило затмение солнца. В центре композиции — князь Игорь, окруженный своей дружиной. Над ними, словно черная туча, — стая воронов, предвестников беды. Обрамление оклада выполнено в виде змеи, кусающей себя за хвост. В славянской мифологии змея является живым олицетворением всего злого, нечистого, лукавого и вредоносного. В нижней части оклада как прообраз половецкого войска — мистические хищные животные, острые когти которых ассоциируются с пиками половцев, направленными на войско русского князя.

Переплеты книг «Мед» и «Царевна-лягушка» имеют сходство в художественном оформлении. При изготовлении переплетов использовалась льняная ткань: для «Меда» — старинная, медово-золотистого цвета, специально привезенная из Италии, произведенная мануфактурой Pascucci; для «Царевны-лягушки» — ярко-красный французский лен, на котором оттиснуты орнамент, выполненный выдающимися художниками книги Александром и Валерием Трауготами, и название книги — черным и золотом, что подчеркивает ее народность и сказочность. Верхние крышки переплетов изданий украшают пластины-вставки с росписью. Вставку к книге «Мед» изготовил из керамики

и расписал художник книги, великий мастер — Тонино Гуэрра. В книге «Царевна-лягушка» вставка изготовлена из костяного фарфора на Санкт-Петербургском Императорском фарфоровом заводе по специальному заказу издательства, полихромная надглазурная роспись выполнена художниками Александром и Валерием Трауготами. Вставка для каждого из экземпляров этих книг уникальна, ее оригинальный сюжет не имеет повторений.

Переплет книги «Азбуковник языческой Руси» Григория Капеляна (2012; формат 360 × 480 мм; объем 112 страниц; бумага Hahnemühle (Германия), 300 г/м²; текст набран гарнитурой «Академическая пальмира»; 25 гравюр, выполненных в технике сухая игла; художник Борис Забирохин; тираж 26 экземпляров, экземпляр № 1 предназначен для собрания Государственного Эрмитажа) словно «говорит» о ее содержании — богах, духах и существах древнеславянской мифологии. Дизайнерская черная бычья шкура с художественными потертостями-проплешинами, изготовленная итальянскими мастерами, настраивает на мистический лад и производит даже несколько устрашающее впечатление, напоминая «шкуру лешего». В центре верхней крышки переплета — медальон с изображением скифского оленя, а на задней крышке — «жуки» в виде когтей дикого зверя, бронзового литья с чеканкой и патинированием, выполненные в стилистике древнерусского язычества.

Элементы украшения переплетов для книг издательства изготавливают признанные мастера, владеющие различными техниками: литье, чеканка, гравировка, инкрустация, резьба по камню и дереву и т. д. Их работы находятся в крупных музеях как в России, так и за рубежом, а также в частных коллекциях. Издательство длительное время сотрудничает с такими художниками, как Виктор Никольский, Павел Екушев, Валентин Беленький и Борис Качалов и др.

Одна из самых роскошных книг издательства — «Об управлении империей», трактат императора Константина VII Багрянородного. Ее переплет выполнен в византийском стиле эпохи «Македонского ренессанса», главными эстетическими проявлениями которого являются пышность и роскошь. Эту книгу можно сравнить с одной из самых дорогих книг, выпущенных в России в XIX веке — «Византийские эмали» (1892), — изданной в петербургской типографии М. М. Стасюлевича на средства состоятельного русского коллекционера, мецената, помощника статс-секретаря Государственной канцелярии — Александра Викторовича Звенигородского, тиражом 600 экземпляров (по 200 экземпляров на русском, немецком и французском языках).

«Византийские эмали» были задуманы как ответ на книгу «Imitation de Jesus-Christ» (1855), выпущенную в Париже по указанию Наполеона III для прославления Франции: по его замыслу она должна была стать шедевром типографского искусства всех времен и народов. По идее А. В. Звенигородского «Византийские эмали» по своей красоте и совершенству должны были затмить французское издание. Книга была выполнена в большом формате (373 × 288 мм, объем 394 страницы, толщина блока 54 мм), облачена в издательский цельнокожаный переплет из белой шагрени с тиснением червонным золотом (изготовлен лейпцигской фирмой «Гюбель и Денк»), заключена в суперобложку из цветной парчи с золотом и помещена в богатый

футляр. Бумагу для книги отливали в Страсбурге. Печатные работы в красках и червонным золотом выполнили в мастерских Экспедиции заготовления государственных бумаг в Петербурге. Тройной золотой обрез вручную орнаментирован красной и зеленой красками.

Трактат «Об управлении империей» (520 × 360 мм, объем 160 страниц; бумага *Velin d'Arsches* (Франция), 250 г/м² и *Tintoretto* (Италия), 250 г/м² ручного литья; тираж семь нумерованных экземпляров, подписанных художником и издателем) облачен в пурпурную кожу (цвет божественного и императорского достоинства), выделанную итальянскими мастерами. На верхней крышке переплета — оклад, искусно изготовленный художниками Павлом Екушевым и Виктором Никольским, из серебра с позолотой, украшенный драгоценными камнями — сапфирами, изумрудами, рубинами — и цветными эмалями. Оклад выполнен в форме креста, внутри которого размещены сюжеты византийских миниатюр. Крест обрамляет рельефная надпись-посвящение: «Константина во Христе, царе вечном, василевса ромеев, к сыну своему Роману, боговенчанному и багрянородному василевсу». В верхней части креста — сюжет из миниатюры «Христос, благословляющий Константина Багрянородного» (оригинал хранится в ГМИИ им. А. С. Пушкина). В центре креста — часть старинной миниатюры «Поднятие императора на щите во время коронации»: Константин Багрянородный передает власть своему сыну. На щите написано название книги: «Об управлении империей». В нижней части креста размещены фигуры Константина VII и его супруги Зои. Для украшения оклада использованы традиционные для византийского орнамента фантастические зооморфные мотивы, наделенные символизмом и аллегориями. Райские птицы — алконосты, по преданию, пребывающие у райских врат и утешающие своим сладкозвучным пением, являются символом счастья. Львы — символ власти и государственности, олицетворяют мощь, победу, силу и отвагу. Задняя крышка переплета украшена растительными мотивами: расположенные по углам крышки «жуки» выполнены в виде четырехлепестковых пальметт, вписанных в круг. Центральный орнамент из райских птиц, вплетенных в спираль, — символ движения и развития, имеет охранительное, заклинательное значение. На корешке книги — серебряная накладка, покрытая позолотой, с названием книги. Обрезы книги покрыты сусальным золотом. Футляр для книги изготовлен из красного дерева и украшен древним символом, так называемым хрисмоном. Он представляет собой монограмму, составленную из букв греческого алфавита Χ (хи) и Ρ (ро) — первых букв имени Христа в греческом написании, заключенную в круг. В IV веке хрисмон размещался на лабаруме — священном военном штандарте римского императора Константина Великого. Образ лабарума явился Константину I Великому накануне битвы у Мульвийского моста, в 312 году.

Закладка для книги «Византийские эмали» была выткана из шелка, золотых и серебряных нитей на московской фабрике братьев Сапожниковых, на ней — изречение древнегреческого поэта Еврипида: «Разверни эти говорящие листы, прославляющие мудрых». Ляссе для трактата императора Константина

VII Багрянородного выполнено из жаккарда, к нижней части ляссе прикреплен хрисмон, отлитый из серебра, с позолотой. Форзац книги изготовлен из шелка ручной работы, специально сотканного для этого издания по мотивам традиционных византийских орнаментов итальянскими мастерами.

Книга «Византийские эмали» содержит исследование по истории византийского искусства и научное описание коллекции византийских эмалей X–XI веков, собранных А. В. Звенигородским — «История и памятники византийской эмали», подготовленное Н. П. Кондаковым, профессором Санкт-Петербургского университета, старшим хранителем Императорского Эрмитажа. Активное участие в подготовке издания к печати принимал художественный критик и историк искусства В. В. Стасов. Известный историк Г. В. Вернадский писал: «“История и памятники византийской эмали” — может быть, лучшее, что написал Кондаков. Остается сожалеть, что из-за роскошного издания книга оказалась так малодоступна». Так же как и том, что когда А. В. Звенигородский разорился и был вынужден продать свои коллекции эмалей, выяснилось, что две трети его собрания, описанного в издании, оказались подделкой.

Книга издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» — первая публикация перевода текста трактата с греческого языка на русский, выполненного академиком, специалистом по средневековой истории южных славян, Византии и русско-византийских связей Г. Г. Литавриным. «Об управлении империей» — секретный документ, составленный в X веке императором Византии Константином VII Багрянородным. Это поучение-руководство было адресовано сыну императора, престолонаследнику Роману II. Специально для этого издания художником Евгением Большаковым и осуществлявшим научное редактирование и литературную обработку текста кандидатом филологических наук Рустэмом Гимадеевым была создана уникальная карта Византийской империи, разработанная по историческим сведениям, изложенным в трактате, и включающая в себя приложения: план большого императорского дворца и карту столицы империи Константинополя.

К книге «Византийские эмали» приложены 28 иллюстраций с изображением эмалей, отпечатанных хромолитографским способом. Эмали рисовали лучшие петербургские графики, гравировальные работы выполнялись под руководством знаменитого гравера В. В. Матэ, иллюстрации выполнены литографским заведением Августа Остеррита в Франкфурте-на-Майне. Шрифт был отлит специально для этого издания и имитирует устав Остромирова Евангелия; декоративное украшение книги — инициалы, заставки и концовки — выполнены в стиле оформления древних русских рукописей.

Издание «Редкой книги из Санкт-Петербурга» содержит 12 изысканных миниатюр, филигранно выполненных вручную в смешанной технике (акварель, темпера), раскрашенных золотом. Художник книги Юрий Люкшин трактует канонические формы сквозь призму собственного видения и таланта, создавая сюжеты на основе уникального смещения стилей, приемов и правил письма. Результатом стало рождение оригинального, неповторимого художественного стиля, гармонично сочетающего черты античного наследия и традиций иконописи, характерных для эпохи «Македонского ренессанса». Каждую

страницу венчают большие заставки, богато орнаментированные полихромными растительными и геометрическими мотивами, аналогичными тем, которые употреблялись в Византии для украшения главных разделов роскошных рукописей. Используемая художником палитра ярких и сочных красок — своеобразный перевод сакрального значения языка цветочных символов на язык изобразительного искусства — составлена на основе соотношений значимых и символических цветов, выработанных в Византии в V-VI веках и регламентированных трактатом «О небесной иерархии».

Современники называли «Византийские эмали» «книгой в княжеском уборе», «русским чудом», «истинным художественным событием». «Об управлении империей» — издание определенно заслуживающее таких же эпитетов, производит впечатление не только изяществом иллюстраций и роскошью художественного оформления, внушительными размерами, но и весом. Общий вес книги составляет 25 килограммов, из которых вес серебряных рельефов — около четырех килограммов. «Византийские эмали», задуманные как подносное издание не поступали в продажу, все экземпляры были нумерованными и подписными и предназначены «коронованным особам, известным ученым и выдающимся книгохранилищам». Большая часть тиража оказалась за рубежом, в том числе у королей Италии, Швеции, Румынии, Бельгии, Испании и др., султана Турецкого, эмира Бухарского, императора Австрийского и др. В Государственном Эрмитаже хранится экземпляр, принадлежавший императору Николаю II. Издание «Византийских эмалей» обошлось А. В. Звенигородскому в 120 тысяч рублей серебром — сумму, колоссальную для конца XIX века. Патриарх российских букинистов Ф. Г. Шилов писал в своих записках: «Книга в продажу не поступала. Все экземпляры были раздарены учреждениям, высокопоставленным лицам и выдающимся ученым. Случайно попавшие на рынок экземпляры продавались по 1000 рублей золотом».

Экземпляры великолепного подносного издания «Об управлении империей» находятся в коллекциях известных лиц в России, Украине и Азербайджане. Высокая стоимость книг издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» обусловлена их характерными особенностями — рукотворностью, трудоемкостью процесса создания, малотиражностью, оригинальными иллюстрациями, использованием дорогостоящих материалов. К примеру, один комплект многоязычной Библии (*Biblia polyglotta*, 1568-1573; восемь томов; общий тираж составил 1212 экземпляров, из них 12, предназначенные в дар испанскому королю отпечатаны на пергамене) на лучшей итальянской бумаге обошелся Кристофу Плантену в 200 золотых флоринов, на лионской бумаге — в 100 флоринов, на бумаге труа — в 70. По тем временам это были значительные суммы (в наши дни стоимость одного флорина составляет около 42 долларов США). В конце XV века за каждую фреску, выполненную в Сикстинской капелле, мастерам заплатили по 250 флоринов, причем авторами работ были Сандро Боттичелли, Пьетро Перуджино, Бернардино Пинтуриккио, Козимо Росселли, Доменико Гирландайо. В целом роспись стен обошлась папе Сиксту IV в 3000 флоринов. При том, что обычный дом в то время стоил 100-200 флоринов, а дом в три этажа (но не палатца) — 300-400 флоринов.

В ряду книг, выпущенных издательством, есть издания, в которых простота, лаконичность и сдержанный стиль оформления переплета подчеркивают тщательность подбора бумаги, красоту шрифта, гармонию наборной полосы, изящество иллюстраций. Примером является самая первая книга издательства — «Рисунки с натуры, сделанные на литографских камнях и отпечатанные под наблюдением автора». Единственным украшением переплета из кожи здесь служит рельефное тиснение инициалов художника книги Андрея Пахомова. Издание «Десять слов, или Песнь о любви» (1995; формат 420 × 575 мм; объем 56 страниц; бумага Tumba Grafik, 220 г/м²; иллюстрации 12 листов с иероглифами (китайская красная и черная тушь) — художник Пан Шиксун; 12 литографий и 10 линейных рельефных изображений — художник Андрей Пахомов; тираж три экземпляра; экземпляр № 1 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 404399) просто и элегантно «одето» в переплет из алого шелка. Книга «Хитроумный идадьго Дон Кихот Ламанчский» облачена в темно-бордовый кожаный переплет, на котором вытиснена сусальным золотом фамилия автора — CERVANTES. Для оформления переплета «Пиковой дамы» Александра Пушкина (2001; формат 290 × 445 мм; объем 76 страниц; бумага Velin d`Arsches (Франция), 250 г/м²; 18 офортов; художник Валерий Мишин; тираж 25 экземпляров, экземпляр № 13 хранится в собрании Государственного Эрмитажа, инв. № 412896) также была выбрана бордовая кожа и тиснение золотом. Верхняя крышка переплета украшена изображением игральной карты — художественного воплощения эпитафии к повести, — выполненным в технике конгревного тиснения. Вверху карты изображена графиня А. П. Томская, держащая в руке лорнет, а внизу — карточная дама пик, традиционно изображаемая с цветком в руке. На переплете книги «Десять стихотворений» Сапфо, из зеленой матовой кожи, нет даже ее названия, только типографская марка — петушок на классической ионической капители, — автором которой является художник Андрей Пахомов, сыгравший особую роль в зарождении и становлении издательства.

Интересна символика типографской марки. Многие художники, типографы и даже архитекторы уподобляли книгу архитектуре. Капитель (*от лат. caput* — голова; венчающая часть колонны), известна начиная с зодчества стран Древнего Востока. В античную эпоху сложились три основных классических типа капителей, один из которых — ионический. Наследие античной архитектуры лежит в основе всего последующего развития мирового зодчества и связанного с ним монументального искусства. Тем самым изображение в типографской марке классической ионической капители символизирует собой многовековую историю развития искусства книги, опыт великих мастеров, на который опирается издательство при создании книг. Петух символически связывается с солнцем, огнем, возрождением. Он выступает в качестве символа рассвета, пробуждения, активности, бдительности, воплощения незыблемой силы духовного. Устремленная вверх голова кукарекающего петуха — готовность к развитию; поднятая нога — готовность двигаться вперед. В целом типографская марка издательства символизирует возрождение в России книги, имеющей непреходящую духовную, культурную и коллекционную ценность. И позиционирует издательство «Редкая

книга из Санкт-Петербурга» как носителя традиций, передаваемых из столетия в столетие, из вчерашнего дня в сегодняшний.

Лишь бдительный петух вскричит свой час урочный —
Другие подпоют, вняв песне, в свой черед.

В. Х. фон Хохберг «Книга символов эпохи барокко» (1675)

В конце каждой книги издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» размещен колофон — «паспорт» книги, как его называет издатель. Колофон содержит подробную информацию об издании: дату выхода, формат, объем (количество страниц), тираж, номер экземпляра; имена автора произведения и автора перевода; имена художника, автора дизайна макета, переплета; описание количества иллюстраций и техники их исполнения; имя автора элементов оформления переплетных крышек; описание материалов, из которых изготовлена книга, — сорт бумаги, ткань, кожу, металлы и т. д.; название гарнитуры набора; имена наборщика, печатника, переплетчика и собственноручные подписи художника и издателя.

В настоящее время издательство ведет работу над несколькими изданиями, в числе которых уникальный проект «Щелкунчик», в котором факсимильный автограф партитуры балета П. И. Чайковского «Щелкунчик», датированный 1898 годом, из фондов Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры им. М. И. Глинки будет сопровождаться 16 офортами с ручной раскраской работы известного художника Михаила Шемякина — скульптора, сценографа, живописца, графика, каллиграфа, экслибрисиста, книжного иллюстратора, историка и исследователя искусства.

Также готовится к выходу книга «Медный всадник» Александра Пушкина с 16 гелиогравюрами художника Юрия Купера, который живет и работает в России, Франции, США и Великобритании. Помимо создания книжных иллюстраций художник работает над созданием ювелирных коллекций, интерьеров, инсталляций, скульптуры и живописно-объемных работ.

В ближайшее время увидит свет первый экземпляр бессмертного произведения Уильяма Шекспира «Гамлет» (автор перевода текста — великий князь Константин Романов), в который войдут 24 работы художника Сергея Швембергера.

Всего же с момента основания издательства было выпущено 33 наименования книжных раритетов. Они хранятся в крупнейших музейных и библиотечных собраниях в России и за рубежом: в Государственном Эрмитаже, Российской национальной библиотеке, Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственной Третьяковской галерее, Кабинете гравюр в Берлине, Баварской национальной библиотеке, Музее Виктории и Альберта в Лондоне, Британском национальном музее, Публичной библиотеке Нью-Йорка, а также в частных собраниях крупных коллекционеров.

В Государственном Эрмитаже состоялись шесть персональных выставок, где демонстрировались книги издательства. «Отношения издательства с Эрмитажем — особая веха в истории нашей деятельности, — пишет в статье

для каталога выставки „Книга как искусство. 20 лет издательству «Редкая книга из Санкт-Петербурга»“ Петр Суспицын. — С любовью и благодарностью мы относимся к этому храму культуры и искусства, который питает нас творчески и энергетически (издательство находится в непосредственной близости к Эрмитажу). Там впервые я увидел книжные шедевры Пабло Пикассо, Хуана Миро, Анри Матисса, Марка Шагала... <...> Надо отметить, что экземпляры всех книг издательства хранятся в собрании музейной коллекции, в отделе редких книг Научной библиотеки Эрмитажа».

Первая выставка издательства в Эрмитаже «Искусство рукотворной книги» открылась в фойе Эрмитажного театра в 1998 году. На ней были представлены 17 книг, созданных в период с 1991 по 1998 год. В 2001 году в Аполлоновом зале прошла выставка «Они мне сказали, а я повторяю. Слово и глина. III тысячелетие до н. э. — III тысячелетие н. э.», где были представлены книги-скульптуры шумерского цикла «Семь заклинаний, молитв и обрядовых песен из поэзии Шумера и Вавилонии». В 2004 году состоялась выставка одной книги «Саги об исландцах». В 2006 году в Предцерковном зале Эрмитажа проходила выставка книги «Декалог. Десять заповедей. Исх. 20:2–17». В 2010 году в фойе Эрмитажного театра состоялась выставка книги «Мед» с иллюстрациями Тонино Гуэрры, посвященная 90-летию художника. Выставка «Книга как искусство. 20 лет издательству „Редкая книга из Санкт-Петербурга“» с успехом прошла в Двенадцатиколонном зале Эрмитажа с 11 сентября по 4 ноября 2012 года. Книги издательства неоднократно экспонировались и за рубежом: в Равенне, Лейпциге, Франкфурте, Лондоне, Париже и Нью-Йорке.

Михаил Пиотровский в своей статье к каталогу выставки «Книга как искусство» отметил весомый вклад издательства в развитие современного искусства российского книгопечатания: «В нашем мире виртуальной реальности и нуворишеской роскоши подарочных книг издательство „Редкая книга из Санкт-Петербурга“ нашло удивительно удачный способ сохранить старинное ремесло, умение и высокий вкус. Он указывает нам и путь в будущее. Культивируемое издательством гурманское отношение к книге служит примером грядущему поколению: пусть и не все оно, но часть его правящего слоя будет знать, как выглядит художественная книга — символ нашей цивилизации, знак воплощенного редкостного мастерства и таланта людей, накопленных столетиями».

Когда прикасаешься к книгам, созданным издательством «Редкая книга из Санкт-Петербурга», испытываешь благородную гордость, поскольку существование подобного издательства — это событие, которое показывает, что подлинные произведения книжного искусства, шедевры художественной культуры и отечественного книгоиздания и в наше время могут создаваться на русской земле столь же успешно, как и раньше, в конце XIX — начале XX века, в эпоху величайшего взлета и расцвета российского искусства...

Примечания

¹ Начинается книга (лат.). С этих слов, как правило, начиналась средневековая книга, не имевшая титула.

Источники

1. *Гюго В.* Собор парижской богородицы. — СПб.: Азбука, 2008
2. Щелкунов М. И. История, техника, искусство книгопечатания. — М., Л.: Государственное издательство, 1926
3. Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII - XX вв. о секретах своего ремесла [пер. с нем., фр., англ., итал.]. — М.: Книга, 1987
4. Энциклопедия книжного дела / Ю. Ф. Майсурадзе, А. Е. Мильчин, З. П. Гаврилов и др./ — М.: Юристъ, 1988.
5. *Владимиров Л. И.* Всеобщая история книги. — М.: Книга, 1988
6. *Чихольд Я.* Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении. — М.: Книга, 1980
7. *Вейнер П. П.* Художественный облик книги // Труды Всероссийского съезда художников. Т. 3. — Пг., 1915
8. *Сеславинский М.* Аромат книжного переплета. Отечественный индивидуальный переплет XIX — XX веков. Альбом-каталог. — СПб.: Астрель, 2008
9. *Сеславинский М., Тараканова О.:* Книги для гурманов: Библиофильские издания конца XIX — начала XX века. — М.: Белый город, 2010
10. *Бенуа А. Н.* Задачи графики // Искусство и печатное дело. К., 1910. № 2—3
11. *Бенуа А. Н.* Возникновение "Мира искусства". — М.: Искусство, 1998
12. *Эткинд М. А. Н.* Бенуа и русская художественная культура. — Л.: Художник РСФСР, 1989
13. *Шестаков В.* Английские прерафаэлиты: религия красоты. Журнал «Искусствознание», № 2, 2002
14. *Стеблин-Каменский М. И.* Культура Исландии. — Л.: Наука, 1967
15. *Люблинский В. С.* " На заре книгопечатания". — М.: Учпедгиз, 1959
16. *Владимиров Л. И.* Всеобщая история книги: Древний мир, Средневековье, Возрождение. — М.: Книга, 1988
17. *Головин В.* "Очерки визуальности: Мир художника раннего итальянского Возрождения". — М.: Новое литературное обозрение, 2003
18. *Дзуффи С.* Большой атлас живописи. — М.: Олма-Пресс, 2002
19. *Баренбаум И. Е.* История книги. 2-е изд. — М.: Книга, 1984
20. *Баренбаум И. Е.* Книга и ее элементы. СПб.: СПбГАК, 1996
21. *Фаворский В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986
22. *Люблинский В. С.* Книга в истории человеческого общества. — М.: Книга, 1972
23. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. / Вступ. ст. М. Гаспарова. — М., Худож. лит. 1970
24. *Борухович В. Г.* Квинт Гораций Флакк. Поэзия и время. — С.: Издательство Саратовского университета, 1993
25. *Кравчук А.* Троянская война. Миф и история. Пер. с польск. Д. С. Гальпериной; Послесловие Л. С. Клейна. Серия «По следам исчезнувших культур Востока». — М.: «Наука», 1991
26. *Власов В. Г.* Стили в искусстве. — Т. I. СПб., 1995; Т. II. СПб., 1996; Т. III. СПб 1997
27. Пятьсот лет после Гутенберга. 1468—1968: Ст., исслед., мат. М.: Наука, 1968
28. 400 лет русского книгопечатания. 1564—1964: В 2 т. М.: Наука, 1964
29. *Погарский М.* Книга художника, Artist's Book и Livre D'Artiste. // Каталог выставки «Музей "Книга художника"» в музее & галерее Эрарта (Санкт-Петербург, 09.06.11 - 06.07.11)
30. *Шпринц Л.* От миллионных тиражей - к единичным экземплярам. // Книга художника Непознанная субстанция. Сборник статей. — М.: В. Гоппе, 2002
31. История книги / *Говоров А. А. , Куприянова Т. Г.* / — М.: Светотон, 2001.
32. *Щелкунов М. И.* История, техника, искусство книгопечатания — М.- Л.: Государственное издательство, 1926
33. *Большаков М. В.* Декор и орнамент в книге. — М.: Книга, 1990
34. *Юрьев Ф. И.* Цветовая образность информации. — К.:Новый друк, 2007
35. *Юрьев Ф.* Цвет в искусстве книги — К.:Вища школа, 1987
36. *Герчук Ю. Я.* Художественная структура книги. — М.:Книга, 1984

37. *Ляхов В. Н.* Очерки теории искусства книги. — М.: Книга, 1971
38. *Глазерсон М.*, рав. Огненные буквы. Нумерология, астрология, медитация в еврейской традиции: Мистические прозрения в еврейском языке. / Пер. с иврита Г. Спинадель. — М.: Моск. Еврейский университет; Иерусалим, 1997
39. *Хэнкок Г.* Ковчег завета. В поисках Бога и печати Бога. Примечание, Иллюстрации. Серия: «Тайны древних цивилизаций». — М.: Вече, 1999
40. *Фаст Г.*, протоиерей. Толкование на книгу Экклезиаст — Кр.: Енисейский благовест, 2009
41. *Гордиенко А. Н.* Энциклопедия символов. — М.: ЭКСМО, 2007
42. Еврейская энциклопедия. Под общей редакцией Л. Каценельсона. — СПб.: Общество для Научных Еврейских Издательств и Брокгауз-Ефронь, 1906-1913; репринт — М.: «Терра», 1991
43. Толковая Библия, или Комментарии на все книги Святого Писания Ветхого и Нового Завета: В 12 т. Т.5: Книги: Екклесиаста, Песни Песней, Премудрости Соломона, Иисуса сына Сирахова и Пророка Исаии — М.: ТЕРРА, 1997
44. *Константин Багрянородный* «Об управлении империей». Под редакцией Г. Г. Литаврина, А. П. Новосельцева. Греческий текст, перевод, комментарии. — М.: Наука, 1991
45. Обзорение Пророческих Книг Ветхого Завета. Сост. А. Хергозерский. — М.: Издательство Сретенского монастыря, 1998
46. *Фаст Г.*, протоиерей. Толкование на книгу Песнь Песней Соломона. — Кр.: Енисейский благовест, 2000
47. История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность. Под ред. Т. В. Моисеева. — М.: «АРТ-БМБ», 2002
48. *Лихачева В. Д.* Искусство Византии IV-XV в.в. — Л.: Искусство, 1981
49. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург, 1998) «Искусство рукотворной книги»
50. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург, 2001) «Они мне сказали, а я повторяю. Слово и глина. III тысячелетие до н. э. — III тысячелетие н. э.»
51. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург, 2004) «Саги об исландцах»
52. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург, 2006) «Декалог. Десять заповедей»
53. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург, 2010) Тонино Гуэрра Поэма «Мед»
54. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург, 2012) «Книга как искусство. 20 лет издательству „Редкая книга из Санкт-Петербурга“»

МИСТИЧЕСКОЕ ЗАЗЕРКАЛЬЕ ПЕТЕРБУРГА

В этой статье я пытаюсь творчески осмыслить такое явление, как метафизика городского пространства, разобрать причины и обстоятельства этого явления, как объективные, связанные с реальными условиями истории и строительства Санкт-Петербурга, так и субъективные, связанные с причинами глубоко иррациональными, подчас совершенно абсурдными.

1. Ощущение потустороннего мира

Можно ли увидеть другой Петербург, заглянуть в тот самый пролом стены где-нибудь в третьем дворе громадины доходного дома или в трепетном волнении схватиться за почерневшую бронзовую ручку заветной потаенной двери, которая тяжело откроется со скрипом и...

Перед нами откроется неведомое пространство, уходящее своими горизонтами в далекие пустыни и лунные моря, где знакомые нам дома возымеют своим продолжением скалы и самой причудливой формы коралловые рифы, пронзившие своими остриями деревянные тела старинных кораблей. А кем населен этот мир потустороннего Петербурга, что за призрачные фигуры то появляются ниоткуда, то исчезают в щелях между высокими стенами с зияющими дырами пустых окон где-то на самом верху. Но главное, предчувствие этого мира, его неизбежная реальность, постоянное ощущение того, что когда-то все это было нами видено, всплывают пережитые ранее эмоции и настроения.

Итак, можно ли говорить о реальности потустороннего Петербурга?

Упоминания о мистической сущности города проходят через многие литературные произведения.

Вот, что писал об этом Алексей Толстой:

«Бродя по прямым и туманным улицам, мимо мрачных домов с темными окнами с дремлющими дворниками у ворот, глядя подолгу на многоводный и хмурый простор Невы, на голубоватые линии мостов с зажженными еще до темноты фонарями, с колоннадами неуютных и нерадостных дворцов, с нерусской, пронзительной высотой Петропавловского собора, с бедными лодочками, ныряющими в темной воде, с бесчисленными барками сырых дров вдоль гранитных набережных, заглядывая в лица прохожих — озабоченные и бледные, с глазами, как городская муть, — видя и внимая всему этому, сторонний наблюдатель — благонамеренный — прятал голову поглубже в воротник, анеблагонамеренный начинал думать, что хорошо бы ударить со всей силой, разбить вдребезги это застывшее очарование».

Три столетия истории Санкт-Петербурга — самого умышленного из всех умышленных городов (если судить по Достоевскому), прошли и блистательно и трагично. Конечно, и в истории других городов имели место и периоды расцвета и драматические потрясения, но в Петербурге, как нигде в другом месте все это имеет какой-то странный иррациональный смысл. Слишком много необъяснимых парадоксов заключено в самом бытии Северной столицы, напри-

мер: город подчеркнуто европейского облика и планировки не имеет в себе ни европейской жизни, ни европейских ценностей. Именно поэтому всегда очень трудно ответить на вопрос: Петербург, европейский город или нет?

Вот еще один парадокс, он касается особенностей городского пейзажа. Почему-то вид петербургской архитектуры: домов, улиц, площадей и набережных предпочтительнее выглядит без людей. Даже если люди присутствуют в городском пейзаже, они не включены в него органично. Люди, словно мешают созерцанию городского ансамбля, они лишние в созданной ими же среде. Город как будто остался необжитым, он не принял в себя людей. Скорее всего ощущение призрачности Северной Пальмиры, отраженное во многих произведениях искусства, возникает именно по этому.

2. Времена и их призраки

«...Петербург, стоящий на краю земли, в болотах и пусторосялях, грезил безграничной славой и властью; бредовыми видениями мелькали дворцовые перевороты, убийства императоров, триумфы и кровавые казни; слабые женщины принимали полубожественную власть; из горячих и смятых постелей решались судьбы народов; приходили ражие парни, с могучим сложением и черными от земли руками, и смело поднимались к трону, чтобы разделить власть, ложе и византийскую роскошь.

С ужасом оглядывались соседи на эти бешеные взрывы фантазии. С унынием и страхом внимали русские люди бреду столицы. Страна питала и никогда не могла досыта напиться кровью своею петербургские призраки».

Такой представил историческую судьбу Петербурга Алексей Толстой в своем романе «Хождение по мукам»¹, однако, писатель тогда еще не знал, какие катастрофы ждут этот город в недалеком будущем. Трагическая энергетика, возникающая при абсурдном укладе жизни самодержавно-деспотического государства и неизбежно следующей за этим ужасной развязки, разрушения державного истукана и погребения под его обломками многих людей, порождает монстров — призраков прошлого. Прототипами этих призраков могут быть, как конкретные исторические персонажи, так и обычные, никому неизвестные люди, когда-то жившие, когда-то ушедшие, словно растворившиеся в промозглом петербургском тумане.

Одна из таких призрачных фигур — поручик Кижэ — несуществующая персона, возникшая из канцелярской описки². Этот образ возник из анекдота времен Павла 1-го и лишь позднее был описан в повести Юрия Тынянова «Подпоручик Кижэ»³. Но по городу этот анекдот ходил целый век, а вместе с ним и фантастический образ несуществующего офицера. Первое литературное упоминание об этом нелепом случае встречается в «Рассказах о временах Павла 1» В. И. Даля.

Самым невероятным образом, наряду с вымышленным поручиком, одним из трагических призраков Петербурга стал и сам император Павел. Тень его словно бы до ныне ползает по стенам Михайловского замка, трагическая гибель Павла, несомненно, определила некую мистическую энергетiku этого места. Здесь невозможно не обратиться вновь к словам Алексея Толстого:

«Еще во времена Петра Первого дьячок из Троицкой церкви, что и сейчас стоит близ Троицкого моста, спускаясь с колокольни, впотьмах, увидел кимору — худую бабу и простоволосую, — сильно испугался и затем кричал в кабаке: "Петербургу, мол, быть пусту", — за что был схвачен, пытан в Тайной канцелярии и бит кнутом нещадно.

Так с тех пор, должно быть, и повелось думать, что с Петербургом нечисто. То видели очевидцы, как по улице Васильевского острова ехал наизвозчике черт. То в полночь, в бурю и высокую воду, сорвался с гранитной скалы и скакал по камням медный император. То к проезжему в карете тайно мусоветнику липнул к стеклу и приставал мертвец — мертвый чиновник. Много таких рассказней ходило по городу»

Одним из ярчайших мистических и, как мне кажется, зловещих образов Санкт-Петербурга стал «Тобольский старец» Григорий Распутин. Этот драматический персонаж своего времени, как нельзя лучше, попал в «Свое время» — время болезненных душевных экзальтаций, массового мистического психоза, увлечения разного рода сектантством. Здесь также невозможно не сказать о какой-то совершенно неразрывной связи этого персонажа с домом на Гороховой, 64.

Надо казать, что множество подобных историй происходило и в других городах, но такую глубокую мистическую сущность они обретали далеко не везде. Разве, что трансильванский Носферату может сравниться глубиной своего мистического проникновения со зловещим «Петроградским Мессией», пророчества которого сбылись самым ужасным образом.

Так или иначе, но отдельные дома, кварталы, целые районы города наполнены энергетикой, происхождение которой неясно, но она несомненно влияет как на состояние людей, так и на происходящие там события, подчас весьма драматические.

3. Заколдованные места или мистическая топография Петербурга

Общеизвестно, что различные районы и места Петербурга, а то и отдельные дома оказывают воздействие на эмоциональное состояние и иногда даже физическое самочувствие людей.

Так, например, район вокруг Сенной площади имеет весьма неоднозначное настроение. Кроме нескольких рынков, слившихся в одну огромную торговую зону, здесь до начала 20-го века находилась печально известная ночлежка Вяземских, в городской неофициальной топонимике именовавшаяся «Вяземской лаврой». Именно лаврой она называлась из-за обилия всякого нищего люда, населявшего безобразное здание ночлежки и осаждавшее его со всех сторон. Это было одно из самых дурных мест Петербурга. Вот как описывает его Ф. М. Достоевский:

«Около харчевен в нижних этажах, на грязных и вонючих дворах домов Сенной площади, а наиболее у распивочных, толпилось много разного и всякого сорта промышленников и лохмотников... Тут лохмотья не обращали на себя ничьего высокомерного внимания, и можно было ходить в каком угодно виде, никого не скандализируя»

Немало душераздирающих трагедий и криминальных драм происходило на Сенной почти во всю ее историю. В 1831 году Сенная стала ареной так называемого «Холерного бунта». В 1911 году по заказу тех же Вяземских на месте ночлежки по проекту А. С. Хренова был сооружен доходный дом, весьма эффектно дополняющий своими шпилями силуэт площади. Однако, тягостная энергетика неотступно пребывает на этом месте, распространяясь на ближайшие кварталы и часть Екатерининского канала. Неслучайно Федор Достоевский населил именно этот район своими персонажами и сделал эти места сценой своих драм. «Тень Раскольникова» ощущается как собирательный символ кварталов, исполненных отчаяния.

Весьма подавляющим местом является квартал по набережной Крюкова канала между Мариинским театром и Мойкой, там находился Литовский тюремный замок, где содержались уголовные преступники, всякие городские злодеи и бродяги без роду и племени, схваченные за различные преступления.

Замок был овеян фантастическими преданиями, порожденными городским фольклором. По городу ходили слухи, что в Литовском замке орудует «городской палач». Во времена картежного бума, приходившегося на середину 19-го века, возникла суеверная идея, что наиболее удачная игра происходит по близости от «жилища палача». В Тюремном переулке открылось два известных в городе игорных притона.

Башни замка были украшены фигурами ангелов с крестами, один из них якобы ночью оживал и с гулким стуком креста о каменный пол шествовал по коридорам, стуча в дверь одной из камер, возвещая заключенного о смерти в эту ночь.

По всей видимости, сознание самих городских обывателей было изначально сориентировано на все мрачное и пессимистическое. Впрочем, если заглянуть на столетие вперед, то что значили все эти нелепые слухи о Литовском замке в сравнении с реальными буднями «Большого дома».

В 1918 году в разных частях Петрограда: на Песках (Смольнинский район), В Первом Городском, у Таврического сада, во дворах Лиговки появились «прыгающие покойники» или «попрыгунчики». О них в оцепенении ужаса шептались в трамваях и в очередях, по городу поползли страшные слухи. Это действовала банда, возглавляемая матерым уголовником Иваном Бельгаузенем и его сообщницей Марией Полевой. Преступники использовали похоронный инвентарь — саваны, свечи, фосфорную мазь и т. д., к подошвам сапог прикрепляли рессорные пружины, что позволяло им допрыгивать до второго этажа. Попрыгунчики дожидались своих жертв — одиноких ночных прохожих, сидя на лестничных подоконниках во дворах. Банда обреталась на Большеохтинском кладбище. Но главное, что безошибочно рассчитали «попрыгунчики», это воздействие на апокалиптический ужас, объявивший тогда жителей разгромленного революцией и погрузившегося в хаос Петрограда.

Рассказы о «попрыгунчиках» произвели сильное впечатление на литератора Алексея Ремизова, вот что он писал:

«За Невской заставой появились „покойники“: голодные, они ночью выходили из могил и в саванах, светя электрическим глазом, прыгали по доро-

гам и очищали мешки до смерти перепуганных, пробиравшихся домой, запоздалых прохожих.

А кони давно все пали,
А падлое мясо — синюю конину поели,
А съели кто — давно уж помер,
А покойников—прыгунков электрических
— страх заставный! —
Всех перестреляли».

Говоря о мистической топографии Петербурга, нельзя не упомянуть о геотектоническом основании города и параллельном городском пространстве.

По мнению ученых, особенно острые, необъяснимые, аномальные ощущения возникают в так называемых геопатогенных зонах, на тектонических разломах, подземных водных потоках, в том числе в местах древних захороненных рек. Нынешняя территория Петербурга и его окрестностей расположена в пределах зоны сочленения Балтийского щита с Русской плитой. По мнению исследователей, более половины площади города находится в районах геопатогенных зон. Около 10% территории Санкт-Петербурга расположены непосредственно над геопатогенными зонами.

4. Субъективная фактура Петербурга

В царствование Петра I в Петербурге при выборе мест для строительства домов, например, на Васильевском острове, в просеках на равных расстояниях друг от друга оставлялись куски свежего мяса, в тех местах, где мясо быстро гнивало, никакое строительство не велось. В процессе дальнейшего развития Петербурга и роста городской территории от каких-либо принципов выбора участков под застройку отказались. В 1834 году императором Николаем I был издан указ об ограничении высоты зданий в столице 11-ю саженьями по фасаду до карниза, при этом высота застройки во дворах не ограничивалась. К тому же, не было введено требование оставлять одну из сторон двора незастроенной, каковое существовало во многих европейских столицах. Так возникли «дворы-колодцы». Очень хорошо видны стены этих дворов, нависающие серо-бурым айсбергом над фасадами домов по набережной Фонтанки, напротив Михайловского замка. Дворы-колодцы более всего возникали в конце 19, начале 20-го века.

Во дворах многих доходных домов обычно устраивались собственные котельные, возводились высокие трубы, протягивались вентиляционные каналы. Эти системы жизнеобеспечения исправно функционировали до 1917 года. Но в последующие годы вся система городского хозяйства полностью изменилась, старая техническая инфраструктура была отключена и остались бессмысленно торчащие трубы, полуобрушившиеся пожарные лестницы американского образца. Возник второй Петербург — мир дворов и проходных арок, целый фантастический лабиринт. И этот внутренний город живет совсем иной, таинственной жизнью. В один из таких потаенных закоулков можно войти с Днепровского переуллка. Еще в начале 90-х годов этот двор сохранял свою первоначальную фактуру. Это бывший доходный дом семейства аптекарей Пелей, по-

строенный в 1910 году по проекту архитектора К. И. Нимана. Замкнутое пространство дворовых корпусов и пристроек являло собой нечто подобное внутреннему двору старинного замка и посередине этого двора торчал обломок трубы котельной, напоминающий круглую башню. Казалось сам вид этого двора невольно навевал мистическое настроение. По некоторым сведениям, когда аптека и лаборатория принадлежали сыновьям Пеля, в котельной сжигались некондиционные лекарства. Так родилась еще одна городская легенда о «Башне грифонов»⁴, согласно которой аптекарь занимался алхимическими опытами и в следствии их возникло магическое пространство, которое притягивает к себе мифологических существ, крылатые грифоны слетаются в этот двор летними ночами и опускаются в башню через верхнее отверстие, по одной из городских легенд внутри башни находятся гнезда грифонов. По другому мифу где-то глубоко внутри «Башни грифонов» находится вход в потусторонний мир.

На это следует обратить особое внимание. Дело в том, что идея о потаенных входах в иные пространства является важной составляющей петербургской мифологии. Психологически это связано с подавляющим воздействием замкнутых пространств, тех же дворов колодцев, куда дневной свет попадает лишь сверху и в недостаточном количестве. Естественное стремление вырваться из каменного лабиринта из унылого плена серо — бурых глухих стен лежит в основе подсознательного ощущения и поиска разного рода потаенных дверей, щелей в стенах, проходных нор, за которыми открывается новое, светлое, неизведанное пространство, другой мир, бескрайний, загадочный, уходящий за горизонты сознания.

Этот феномен лег в основу фильма — фантасмагории режиссера Юрия Мамина «Окно в Париж».

В одной из ветхих петербургских квартир, затерянной в катакомбах черных лестниц и коридоров, обнаруживается окно, выходящее на крышу дома, находящегося в Париже. Это окно раз в несколько десятков лет открывается на весьма небольшое время (в фильме даны даты 12.05.1912 — 27.06.1912; 17.03.1932 — 23.03.1932; 1.07.1962 — 3.07.1962; 8.05.1992 — 10.06.1992; 5.09.2012 — 18.09.2012; 10.01.2022 — 13.02.2022) — здесь задействована еще и магия цифр. Как открылось это окно в другой город, как совместились пространства и чем объясняются именно эти отрезки времени остается загадкой. Миражи дальних стран, их почти осязаемая и в то же время утекающая сквозь пальцы фактура, несомненно связаны с тем, что Санкт-Петербург впитал в себя колоссальную поликультурную энергетику. Люди самых разных стран и традиций прибывали в северную столицу на протяжении 200 лет ее истории, чтобы строить дома, ваять скульптуры, сочинять музыку, служить на военном и государственном поприще и они оставили свой дух, свою культурную ауру, вросшую навечно в городские стены. И в иные времена, иным людям, часто не осознающим этого мощного энергетического наполнения, необъяснимо, но отчетливо кажется совсем близкое присутствие иных пространств, уводящих в разные стороны света или просто за какие-то неведомые горизонты. Иногда стирается грань между реальным и кажущимся, вдруг возникает, словно мираж, продолжение городской застройки, уходящее в пространство Финского залива или

куда-то на Юг, вопреки всем существующим планам города, со своими невиданными ранее районами, транспортными артериями, ошеломляющими фантастическими сооружениями. Откуда-то из подсознания возникает сюрреалистическая метаморфоза городского пространства. Такова удивительная и совершенно уникальная особенность Петербурга.

5. Подземные жители

Фантастические персонажи самого разного свойства и сути, впрочем она часто остается непознанной, возникают неожиданно, непонятно откуда, а главное, невозможно уловить ту грань, перед которой все было понятно и осязаемо, поддавалось логическому осмыслению и за которой все превратилось в сплошной абсурд и далее обстоятельства неумолимо ведут нас по сцене какой-то бредовой фантазмагории. Вот как эти аномальные явления отражены в литературе.

Антоний Погорельский в 1825 году написал волшебную повесть для детей «Черная курица, или подземные жители». Это первое литературное произведение, прямо повествующее о существовании некоего подземного царства, причем автором указывается почти точное место происходящих событий — Васильевский остров, Первая линия. Указывается и время описываемых событий — это восьмидесятые годы 18-го века. Остается до конца неизвестным, была ли положена в основу повести какая-либо услышанная автором история или это полностью придумано Погорельским, несомненно одно, здесь представлена картина некоего параллельного мира, соединенного каким-то узким отверстием с миром реальным и при этом вся история описана убеждающе реалистично.

Другая история — исчезнувший нос некоего Майора Ковалева, обнаруживается сначала в хлебе, затем сбежав, начинает свое самостоятельное хождение по городу. Этот абсурдистский фарс был написан Н. В. Гоголем в 1833 году и по некоторым сведениям сюжет был взят из городского «анекдота». В этом случае можно охарактеризовать образ «Носа», как мистическое паранормальное явление, возникшее в городском воображении, но отчетливо прочувствованное и увиденное умозрительно.

В 1834 году Гоголем же создается повесть «Записки сумасшедшего»⁵, где через шизофренические бредовые состояния и монологи главного героя чиновника Поприщина передается острое ощущение парадоксальной реальности.

«Завтра в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну. Об этом и знаменитый английский химик Веллингтон пишет. Признаюсь, я ощутил сердечное беспокойство, когда вообразил себе необыкновенную нежность и непрочность луны. Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак, никакого понятия не имеет о Луне. Он положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос. И оттого самая луна — такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы».

Пафос имперского величия, языческая сакральность государственной власти, все подавляющая бюрократическая сатрапия, департаменты, портиками и ко-

лоннами своими напоминающие римские капища, и перед всем этим абсурдно — бессмысленным «величием» сходит с ума мелкий канцелярский чиновник, не смогший переварить в своем сознании космический контраст между величием имперской государственной машины и своего собственного ничтожества.

«Никакого числа.

День без числа.

"Ходил инкогнито по Невскому проспекту. Проезжал государь император. Весь город снял шапки, и я также; однако же не подал никакого вида, что я испанский король. Я почел неприличным открыться тут же при всех; потому, что прежде всего нужно представиться ко двору. Меня останавливало только то, что я до сих пор не имею королевского костюма..."

В 1846 году появляется рассказ Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин». Здесь совершенно реальный человек, опять — таки мелкий чиновник впадает в состояние бредового сна и оказывается в мире призраков, порожденных воспаленным сознанием, в декорациях Петербурга, переходящего в некий фантастический город, более напоминающий Ад на картине Иеронима Босха.

«Прохарчин бежал, бежал, задыхался... рядом с ним бежало тоже чрезвычайно много людей, и все они побрякивали своими возмездиями в задних карманах своих кургузых фрачишек; наконец весь народ побежал, загремели пожарные трубы, и целые волны народа вынесли его почти на плечах на тот самый пожар, на котором он присутствовал в последний раз вместе с попрошайкой-пьянчужкой. Пьянчужка, — иначе господин Зимовейкин, — находился уже там, встретил Семена Ивановича, страшно захлопотал, взял его за руку и повел в самую густую толпу. Так же как и тогда наяву, кругом них гремела и гудела необозримая толпа народа, запрудив меж двумя мостами всю набережную Фонтанки, все окрестные улицы и переулки; так же как и тогда, вынесло Семена Ивановича вместе с пьянчужкой за какой-то забор, где притиснули их, как в клещах, на огромном дровяном дворе, полном зрителями, собравшимися с улиц, с Толкучего рынка и из всех окрестных домов, трактиров и кабаков. Семен Иванович видел все так же и по-тогдашнему чувствовал; в вихре горячки и бреда начали мелькать перед ним разные странные лица. Он припомнил из них кой-кого. Один был тот самый, чрезвычайно внушавший всем господин, в сажень ростом и с аршинными усищами, помещавшийся во время пожара за спиной Семена Ивановича и задававший сзади ему поощрения, когда наш герой, с своей стороны, почувствовав нечто вроде восторга, затопал ножонками, как будто желая таким образом аплодировать молодецкой пожарной работе, которую совершенно видел с своего возвышения. Другой — тот самый дюжий парень, от которого герой наш приобрел тумака в виде подсадки на другой забор, когда было совсем расположился лезть через него, может быть, кого-то спасать. Мелькнула перед ним и фигура того старика с геморроидальным лицом, в ветхом, чем-то подпоясанном ватном халатишке, отлучившегося было еще до пожара в лавочку за сухарями и табаком своему жильцу и пробывавшего теперь, с молочником и с четверкой в руках, сквозь толпу, до дома, где горели у него жена, дочка и тридцать с полтиною денег в углу под периной. Но всего внятнее явилась ему та бедная, грешная баба, о которой он уже не раз

грезил во время болезни своей, — представилась так, как была тогда — в лаптишках, с костылем, с плетеной котомкой за спиной и в рубище. Она кричала громче пожарных и народа, размахивая костылем и руками, о том, что выгнали ее откуда-то дети родные и что пропали при сем случае тоже два пятака. Дети и пятаки, пятаки и дети вертелись на ее языке в непонятной, глубокой бессмыслице, от которой все отступились после тщетных усилий понять; но баба не унималась, все кричала, выла, размахивала руками, не обращая, казалось, никакого внимания ни на пожар, на который занесло ее народом с улицы, ни на весь люд-людской, около нее бывший, ни на чужое несчастье, ни даже на головешки и искры, которые уже начали было пудрить весь около стоявший народ. Наконец господин Прохарчин почувствовал, что на него начинает нападать ужас; ибо видел ясно, что все это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдет. И действительно, тут же недалеко от него взмогнулся на дрова какой-то мужик, в разорванном, ничем не подпоясанном армяке, с опаленными волосами и бородой, и начал подымать весь божий народ на Семена Ивановича. Толпа густела-густела, мужик кричал, и, цепенея от ужаса, господин Прохарчин вдруг припомнил, что мужик — тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота и подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскаленной плите. Отчаянный господин Прохарчин хотел говорить, кричать, но голос его замирал. Он чувствовал, как вся разъяренная толпа обвивает его, подобно пестрому змею, давит, душит. Он сделал невероятное усилие и — проснулся...».

Сны, порождаемые дрожащей хмарью петербургского воздуха, пронесшиеся по пустынным улицам, пролетая над серыми водами каналов, мечущиеся в ущельях проходных дворов, ударяясь бешено налету о брандмауэры растекаются по ним, ползя вверх, к трубам, к обрывкам серого неба, отчаянно стремясь прочь из гнетущего лабиринта улиц и тупиков, где из углов появляются непонятные бесформенные фигуры, то ли люди, то ли привидения в каких-то странных одеждах, кто в канцелярском вицмундире, кто в полуистлевшем фраке или тунике времен императора Павла, то в парижской шляпке 1903 года. Они выходят из стен и пропадают в проломах полуразрушенных домов — призраков, уходя в простирающиеся за ними пустыни, где из песка возвышаются то ли купола, то ли скорлупа гигантских яиц.

Сколько раз эти пространства и образы представали перед нами со страниц книг, с киноэкрана, с театральной сцены. Но есть ли отражение петербургской мистики в изобразительном искусстве?

6. Сюрреализм Петербурга

В графике тема петербургской фантазмагии раскрыта главным образом в книжной иллюстрации к произведениям Гоголя. Но эти иллюстрации, чаще всего, не содержат в себе метафорической завязки, живописные произведения на эту тему (как правило, современных художников) также невозможно отнести к сюрреализму, хотя, казалось бы сам сюжет должен возбуждать фан-

тазию художника. Непонятно почему, но Петербург, столь насыщенный метафизической энергетикой, так и не снискал за годы своей художественной истории отражения своего мистического зазеркалья. Не было у нас своего Босха, Арчимбольдо, Жозе Момпера, Бёклина, способного увидеть вывернутую изнанку питерского бытия. С любой точки зрения эта ситуация представляется мне нелогичной. В этой теме открываются безграничные возможности для творчества. Здесь нужно изображать не столько сам объект, сколько передать в картине глубокое ощущение встречи с чем-то необъяснимым, тревожным, неотвратимо надвигающимся.

Впрочем, и сам мистический персонаж в картине требует весьма тщательной реалистической проработки. И обязательно должен быть отображен городской пейзаж, зрительно переходящий от реального, узнаваемого к эфемерному, подобному фантастическому миру. Важнее всего с максимальной достоверностью передать весь образ и антураж, пришедший из подсознания под действием метафизической энергии того или иного места Санкт-Петербурга. Моя жизнь всегда была связана с центром города, первые годы жизни прошли в старом доме на набережной Фонтанки, напротив Инженерного замка, затем учеба в СПбГХПА им. А. Штиглица (В. Мухиной), я постоянно бываю в старых районах, делаю много фото и видеосъемок, стараясь запечатлеть ветхую фактуру, часто уже потерявших практический смысл, дворовых корпусов, нагромождений множества пристроек и надстроек разного времени. Часто подобная натура встречается во внутренних дворах обезлюдивших домов. Я всегда ощущал тревожное эмоциональное напряжение, иногда гнетущее присутствие чего-то непонятного мне, но явственно приближающегося ко мне, нечто почти осязаемое. Часто в проеме коридора, уходящего куда-то во мрак, я отчетливо представлял себе визуальный образ какого-то неестественного существа. Это было настолько отчетливо, что я до сих пор могу достоверно нарисовать увиденное. Подобные ощущения и размышления привели меня в 90-х годах к идее создать тематический цикл работ (живописных и графических) на тему мистики Петербурга. С того времени мной были написаны картины, более 30, представляющие собой, так называемые «Обитаемые пейзажи» и «Жанровые сцены абсурда».

Первой работой из этого цикла стала картина «Петроградская симфония», она была несколько раз выставлена, а потом, в 2000 году ее приобрел коллекционер на выставке в Ницце — видимо что-то в ней почувствовал. С тех пор я продолжаю писать картины этой тематики, некоторые я повторяю и переписываю, но некоторые образы не могут быть воспроизведены вторично. Такой работой, например, является та самая «Петроградская симфония». Эти работы я определяю, как коллекционные и стало быть, некоммерческие. Почти все эти картины были представлены летом 2012 года на выставке «Фантомы Петербурга» в Санкт-Петербурге. Основные картины данного цикла: «Белая ночь — транскопическое видение», «Петроградский мессия» (метафорический портрет Григория Распутина), «Призрак табакерки» (Павел 1-й), «Нос», «Невская увертюра» (антропоморфное сооружение в виде головы Петра I-го), «Геоморфологическая панорама Петербурга» (панорамный триптих). Эти и другие работы петербургского фантастического цикла можно увидеть на сайте Florus-art.narod.ru в разделе «Library».

Трудно сказать, продолжает ли сегодня и будет ли в дальнейшем расширяться эта мистическая аура Петербурга, порождающая фантомы и призраков. По мере реконструкции и обновления городской среды мистическая аура, чаще всего, негативно влияющая на человека, естественно уменьшается, но скорее всего Петербургу вовеки суждено нести бремя таинственного «Зазеркалья», быть городом двух миров — реального и мистического.

Примечания

¹ «Хождение по мукам» — трилогия романов А. Н. Бёклина-Толстого, о судьбах четырех главных персонажей накануне, во время и после революционных событий 1917 года. Состоит из романов «Сестры» (1922), «Восемнадцатый год» (1928) и «Хмурое утро» (1941)

² Анекдот о поручике Киж

Однажды придворный писарь, составляя со слов императора очередной указ о производстве в следующий чинофицеров, при написании первых двух слов фразы «прапорщики ж [такие-то] — в подпоручики» ошибся — написал «прапорщик Киж», в результате в тексте указа перед реальными фамилиями оказался вписан никогда не существовавший прапорщик Киж. Когда указ подали на подпись, император почему-то решил выделить первого из новопроизведенных подпоручиков и собственноручно дописал к указу «подпоручика Киж в поручики». Поручик Киж, видимо, запомнился императору, во всяком случае, уже через несколько дней император произвел его в штабс-капитаны. Подобным образом Киж очень быстро рос в чине и вскоре был произведен в полковники, и на этом, последнем приказе о производстве в чин император написал: «Вызвать сейчас ко мне». Кинувшись искать полковника, военное руководство его не обнаружило. Лишь изучив все документы о производстве, удалось дойти до самого первого приказа, содержащего ошибку, и понять, в чем дело. Однако сообщить императору об истинном положении дел никто не осмелился. Вместо этого подчиненные доложили, что полковник Киж скоропостижно скончался, из-за чего прибыть на аудиенцию не может. Император вздохнул и сказал: «Жаль, хороший был офицер». (Материал из Википедии).

³ Повесть Юрия Тынянова была опубликована в конце 20-х годов, в то время, когда мистика старого Петербурга послужила мотивом для некоторых произведений литературы и музыки в качестве авангардистского эксперимента. Ярким примером тому служит опера Дмитрия Шостаковича «Нос».

⁴ «Башня грифонов» подробно узнать о многих мифах, связанных с башней Пеля можно по этому адресу: <http://aptekapelya.ru/>

⁵ Цикл «Петербургские повести»

Оба приведенных произведения Н. В. Гоголя вошли в данный тематический цикл. Несколько повестей из него так или иначе включают в свой сюжет элементы мистики. Гоголь всегда был чувствителен ко всему необъяснимому и как сказали бы сегодня, сюрреалистическому. Например, в повести «Вий» Гоголь подробно и достоверно описал внешний вид бесов и прочих адских чудовищ точно совпадают с персонажами триптиха Иеронима Босха «Сад наслаждений», однако, известно, что автор никогда этой работы Босха не видел.

Оказавшись в Санкт-Петербурге, Гоголь сразу почувствовал его мистическую изнанку, что и повлияло на произведения петербургского цикла.

Источники

1. Книги из цикла «Улицы Петербурга».
2. «Охта» (Районы Санкт-Петербурга)
3. <http://www.petersburg-mystic-history.info/ru/>
4. <http://artmystica.ru/>
5. <http://old.sektam.net/>
6. <http://ru.wikipedia.org/>

РОЛЬ КРАЕВЕДЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ОКРЕСТНОСТЕЙ ПЕТЕРБУРГА В СОЗДАНИИ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА НА ПЛЕНЭРЕ

Работа с натуры под открытым небом является необходимой для роста и совершенствования живописного мастерства, формирования своеобразия и самобытности индивидуального творчества художника. На пленэре происходит не только плодотворное воспитание эстетических чувств, но приобретение эмоционального опыта в отношении к природе и ее изображению. Это неразрывно связано с изучением окружающей действительности, с осмыслением ценностей художественной культуры, с познанием истории и красоты родного края, его архитектуры, загородных дворцов и усадеб.

Часто художники в поисках новых тем и сюжетов путешествуют по всему миру. Но новое и интересное, несомненно, можно найти и около себя. Санкт-Петербург и его окрестности представляют для мастеров живописи и графики широкое поле деятельности, полное творческих открытий. Виды городского архитектурного пейзажа на набережных Невы и каналов, проспектов и площадей, садов и парков отображают особую атмосферу города, воспевая его значимость в европейской культуре.

Однако в немалой степени живописные места окрестностей Петербурга особенно привлекательны своей неповторимой красотой и словно предназначены для работы в них на пленэре. Речь идет о «пейзажных парках», в которых первостепенное значение имеют не прекрасные виды и эффектность какой-нибудь одной постройки, а гармоничность и органичность взаимосвязи ландшафтной архитектуры со свободным расположением посадок, водоемов, дорожек и сооружений. Парки этого типа отличаются от регулярных барочных садов «во французском и голландском стилях» со свойственной им планировкой, сделанной по строгим законам симметрии, с фигурно подстриженными деревьями.

В основе пейзажного стиля, имеющего типические черты рококо и романтизма, воспринятого Россией от английской культуры еще в XVIII веке, лежит не просто подражание естественной природе. Правильнее отметить близость этого типа парков к пейзажной живописи в создании и подражании картинам таких мастеров XVII века как Н. Пуссена и К. Лоррена, писавшим виды Римской Кампаньи. Архитектор становился своего рода ландшафтным живописцем и должен был обладать способностью «к изображению разными колерами и зеленью картинных и прекрасных видов»¹. Подобно художнику, творящему кистью и красками на холсте, зодчий подбирал колера листвы различных оттенков, разнообразных деревьев, «кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натуры»², рассчитывал окружающие виды и открывающиеся перспективы.

Сочетание природы и искусства живописи характерно для каждого дворцово-паркового ансамбля Петергофа, Гатчины, Царского села и Павловска. Наслаждаясь их красотой, невозможно не вспомнить пейзажи Семена Ф. Щед-

рина, которого за произведения созвучные творениям К. Лоренна называли «русским Клодом». Вспоминаются изображения естественной природы в творчестве В. Л. Боровиковского, не смотря на то, что они служили лишь фоном в его портретной живописи. Когда туманная дымка обволакивает живописные уголки природы, в памяти всплывает сдержанная цветовая гамма с мягкими приглушенными тонами в работах русского художника М. М. Иванова.

На живописных полотнах Сем. Щедрина в окрестностях Петербурга XVIII века часто изображен рогатый скот. Удивительно, но когда-то в обширных пейзажных парках, созданных в отдаленной части загородных дворцов и усадеб, паслись овцы, олени и коровы. В сердце вкрадывается досада, что многое из того, чем мы любуемся в произведениях художников, вошедших в сокровищницу мирового искусства, не сохранилось до наших дней. Так, к сожалению, во многом изменился Английский парк в Петергофе, который был создан еще при Екатерине II по проекту архитектора Дж. Кваренги и шотландского садовода Джеймса Медерса на месте бывшего Кабаньего и Заячьего зверинца. Также как и на картинах XIX века Джеймса Мидера, на литографии К. К. Шульца, сделанной по рисунку И. Я. Мейера, парковый ландшафт до сих пор отличается красочностью пейзажей. Но вместо монументального здания Английского дворца с коринфскими колоннами и широкой гранитной лестницей, который когда-то отражался в зеркальной глади пруда в окружении пышно разросшихся деревьев, остались лишь руины и памятная стела. Он был полностью уничтожен артиллерийским обстрелом во время Великой отечественной войны, сожжены были и Большой березовый мост, и сельская хижина «Березовый домик»... Но поныне радует глаз художника красота деревьев, высаженных в живописной компоновке, и естественного пруда, который является композиционным центром этого колоритного места, с его извилистыми берегами и островками.

Иным по характеру образцом пейзажного стиля в петергофском комплексе является парк дворцово-паркового ансамбля «Александрия», расположенный на берегу Финского залива. Красоту его облика, как и другие примечательные виды Санкт-Петербурга и окрестностей, с трепетным отношением навсегда запечатлел в своих лирических акварелях Альберт Н. Бенуа, в которых поэтика романтизма сочетается с документальной точностью. Свое название эта часть загородной летней царской резиденции получила в начале XIX века в честь императрицы Александры Фёдоровны, супруги Николая I. Замечательный зодчий А. А. Менелас, тонко чувствующий соразмерность пространств, создал здесь изумительной красоты английский пейзажный парк. В парке высаживались саженцы деревьев таких ценных пород, как дуб, кедр, пихта, ель, клен, береза, рябина и других видов растений, постоянно меняющих свой облик в зависимости от времени года, часов и состояний дня. Некоторые из старых дубов и кленов, которые сегодня растут в Александрии, помнят государя императора Николая Павловича. Помнит его и одна из самых особенных построек Александрии капелла, которая была личной церковью царской семьи. Это своеобразное, гармоничное по своим пропорциям архитектурное сооружение, с одинаковыми фасадами и прорезанными окнами-розами для витражей над порталами, по очертаниям выглядит в стиле готической архитектуры. Но по сути своей явля-

ется православным храмом, освященным во имя святого благоверного великого князя Александра Невского. Великолепное по совершенству художественного декора здание проектировал известный немецкий архитектор К.-Ф. Шинкиль, а строительство велось под руководством А. А. Менеласа, а затем И. Шарлеманя.

Главной композиционной осью пейзажного парка Александрии является прямая аллея «Никольская», разделяющая его на прибрежную и нагорную части. Остальные дороги извилисты и создают многочисленные видовые точки живописных пейзажей, богатых колористических сочетаний разнообразных зеленых насаждений. Каждый поворот аллеи или дорожки открывает зрителю новый пейзаж, новый вид на прекрасную лужайку, кленовую или дубовую аллею, морской залив, пруды, овраги, возвышенные места и постройки. Море, открывающееся с различных мест склона, дороги и пригорков, сочетание света и тени, создающееся благодаря гармоничному и естественному соотношению роц, куртин, дорожек, пересеченной местности с ее низинами и уступами, придают этому месту особую красоту. Основным материал для своих картин и зимой и летом здесь находил наш современник живописец В. П. Кранц. С присущим ему лирическим восприятием природы и мягкой манерой письма, изображал он водные поверхности и зеркальный эффект, отражающий синеву неба и кроны деревьев Александрии, ее покой и тишину, прощальное очарование осени и дыхание весны, и красоту зимнего дня петергофского парка и других пейзажных мест окрестностей Петербурга.

Среди лучших образцов садово-парковых ансамблей можно назвать ту часть Екатерининского парка в Царском Селе, в которой преобладает пейзажная композиция с многокрасочным сочетанием роц, прудов, лужаек и кустарников. Большой луг перед фасадом дворца, ставший центральной видовой перспективой, завершается островом с живописными группами деревьев. Здесь можно увидеть переход от искусственного ландшафта к естественному, в котором темно-зеленые ели и пихты создают выразительный фон. Нужно отметить, что растительность парка изначально размещалась с учетом листвы, высоты ствола, очертания кроны, смены ее окраски по временам года. Разнообразные деревья вносят различное настроение в восприятие окружающей природы. Плакучие ивы, опустившие ветви в водную гладь, кажутся печальными. Белые стволы берез вызывают светлое, лирическое и жизнерадостное настроение. Величественные дубы-долгожители, свидетели прошлого, навевают мысли о вечном постоянстве природы. Живописные пейзажи парка украшены разнообразными павильонами в виде древних руин, готических и турецких сооружений, китайских беседок, всевозможных мостиков, башен и колонн, созданных архитекторами Ч. Камероном, Дж. Кваренги, В. Нееловым, И. Нееловым, П. Нееловым, А. Ринальди, Ю. Фельтеном, Л. Руска, И. Монигетти. Каждый из мастеров оригинально дополнял частицу своего видения, не разрушая целое. Большинство этих декоративных построек расположено вокруг Большого пруда, обходя который можно увидеть постоянно меняющиеся живописные виды. Любуясь красотой природы в гармоничном единстве с творением зодчих Царского села, сразу вспоминаются лирические образы пейзажных мотивов русских мастеров акварели, гуаши и литографии XIX века А. Е. Мартынова, И. Я. Мейера, В. П. Лангера. На память приходят пейзажи Царскосельского парка, исполненные в технике масля-

ной живописи, современным живописцем В. А. Ледневым, отличающимся поэтическим видением мира природы.

Иной образ пейзажного парка другой части окрестностей Петербурга Гатчины, вызывающий ощущение таинственности и располагающий к философским размышлениям, запечатлели на своих живописных полотнах русские живописцы Сем. Щедрин, А. Е. Мартынов, И. Я. Мейер. Он и сегодня характерен своей суровой северной красотой, живописным обрамлением широких пространств озер, извилистых дорожек, ведущих от одного живописного места к другому и образующими непрерывную смену пейзажей. Парк построен в гармоническом единстве с дворцом, своей строгой внешней архитектурой напоминающим английские замки. Обилие воды и плотной высокой зелени деревьев, размещенных и группированных с учетом контрастности, придает парковому ансамблю неповторимый колорит и создает необычно живописную цветовую гамму.

Особо излюбленным местом для работы на пленэре является Павловск, созданный на живописной местности, расположенной по берегам извилистой реки Славянки вблизи Царского Села и в 27 километрах к югу от Санкт-Петербурга. В 1777 году эта часть земли была подарена императрицей Екатериной II ее сыну великому князю Павлу Петровичу. Здесь началось строительство дворца, первоначально названного Паулелуст. Великая княгиня Мария Федоровна Виртембергская, жена Павла, стала душой этого строительства и сыграла немаловажную роль в создании того образа Павловска, который так дорог нам сейчас. Этот дворцово-парковый музей-заповедник стал самым известным среди пейзажных парков. Но его нельзя назвать чисто английским. В нем органически сплелись черты пейзажных парков Англии, регулярных — Франции и итальянских загородных вилл. Здесь художник встречается с большим разнообразием видовых перспектив, красотой северной русской природы в органичном сочетании с изысканными постройками русского классицизма и прекрасной парковой скульптурой. Пейзажи парка скомпонованы весьма разнообразно. Здесь можно увидеть замкнутые пространства с центральной деталью в виде скульптуры, руин или древесно-кустарниковой куртины, а также встретить множество мест, с которых открываются уникальные видовые панорамы. Многие мастера живописи и графики вдохновлялись красотой и своеобразием облика пейзажного парка. В сокровищницу русского изобразительного искусства вошли произведения с изображением различных видов Павловского дворцово-паркового ансамбля. Можно отметить таких замечательных русских художников, воспевавших Павловск как Сем.Ф. Щедрин, И. Я. Мейер, А. Е. Мартынов, И. И. Шишкин, А. Я. Головин, А. П. Остроумова-Лебедева и др. Отличаются прекрасными живописными качествами и свежестью пейзажи Павловского цикла современных мастеров живописи — В. А. Леднева, В. П. Кранца, С. Е. Захарова, А. Ю. Синицы, Е. В. Малых. Рассматривая рисунки архитектора-художника, бывшего директора Павловского дворца-музея В. Н. Талепоровского, острее чувствуешь гармонию взаимосвязи ландшафта и архитектуры всего дворцово-паркового ансамбля. Здесь достигнуто композиционное единство творений П. Гонзаго, Ч. Камерона, В. Ф. Бренны, А. Н. Воронихина, К. Росси, Тома де Тона, И. П. Мартоса и других мастеров ландшафтной и объемной архитектуры,

скульптуры и малых форм. В парке наглядно представлены композиционные закономерности построения пейзажа, которые не так-то просто увидеть в «дикой» природе. Здесь органично соседствуют мрачный хвойный лес, лиственные рощи, луг, березовая аллея и дубовые куртины, образуя различные варианты композиций пейзажа. Образ Павловского парка сохраняет гармонию в любое время дня, при любой погоде, в течение всего года. Пронизанный светом и воздухом пейзаж у павильона «Храм дружбы», напоминающим античную ротонду, являет собой высший синтез природы и архитектуры. Шестнадцать каннелированных колонн павильона, имеющего цилиндрическую форму, расставлены в безупречном ритме. Окруженный зеленью «Храм дружбы» гармонично сочетается с пейзажем парка и неодинаково воспринимается с разнообразных видовых точек то приземистым и тяжелым, то легким и иллюзорным. Смена освещения только подчеркивает красоту и гармонию паркового пейзажа и его архитектурных форм, видоизменяя колорит, характер и эмоциональное воздействие природы. В композиции парка большую роль играют скульптуры, решетки, декоративные вазы. Неотъемлемо вписанные в окружающий пейзаж, павильоны, руины, каскады, лестницы, мостики помогают созданию определенного настроения. Поставленный среди рощ на высоком берегу реки Славянки Большой дворец — архитектурный центр Павловского ансамбля, отличается простотой и гармоничностью всего облика. Со стороны реки вид на дворец удивительно красив в обрамлении групп деревьев, спускающихся по склону к реке. Облик помещений Павловского дворца в сочетании с прекрасными видами парка, открывающимися через многочисленные окна, балконы и эркеры здания, являются для художника объектами изображения и художественными образами, в которых уже предстоит гармония архитектурных форм во взаимосвязи с окружающим ландшафтом.

Петербург и его окрестности удивительно красивы не только летом и весной, но и в осеннее — зимнее время. Перед живописцем встает задача решить не просто цветовой облик пейзажа, но увидеть и отобразить его особенности и своеобразие, передать различные состояния природы и освещения. Так в живописных полотнах Сем. Ф. Щедрина глубоко прочувствован и передан поэтический образ пейзажей великолепных парков окрестностей Петербурга: Гатчины, Петергофа, Павловска и Царского Села с чертами декоративной трактовки. На панно А. Я. Головина «Осень» ощущается хруст золотого листопада Павловска, в котором утопает белоснежный мрамор парка под потоком солнечных лучей. А в литографиях и акварелях А. П. Остроумовой-Лебедевой выявлена органичная слитность архитектуры Петербурга и его окрестностей с окружающей природой, поэтичность, богатство и естественность колорита. В поиске естественности и цельности в изображении прославленные мастера живописи и графики делали отбор главного, почувствовали суть натуры и освободили ее от случайностей, передав не просто портрет местности, но создав образ.

Осмысление соразмерности пропорций в окружающей природе, понимание и применение в работе над изображением пейзажа принципа образно-пластического соподчинения части и целого открывает большие возможности для профессионального развития эмоциональной и зрительной памяти живописца. Впечатления, полученные на пленэре, благоприятно сказываются в ра-

боте над композицией в условиях мастерской, где художник стремится уже не просто к «сочинению» мотива, а к поиску художественного образа реального пейзажа с наблюдаемым в природе освещением. Краеведческие основы пленэра на протяжении столетий служили действенным стимулом для создания образных решений в живописи и графике русского пейзажа. И поныне они помогают воспитать эстетические чувства восприятия окружающего мира, формируют интерес к изучению художественных форм памятников культуры, гармонично связанных с природой, создают потребность к изображению этой красоты языком изобразительного искусства.

Примечания

¹ *Лихачев Д.* Сад и культура России // Декоративное искусство СССР, 1982. - № 12 — С. 42.

² Там же. С. 42.



ЛЮДИ И КНИГИ

(Продолжение)

9

Клад. Не пахал, не сеял, и вдруг... До сих пор в Петербурге, время от времени, открывается что-то, давно запрятанное. История с небольшим книжным кладом выпала и на мою долю.

В начале XX века, в одной из небольших улочек у Знаменской церкви жил полковой священник со своей семьей. Видимо, это был очень культурный человек — своей любимой дочери он выписывал и покупал не только книги религиозного содержания, но и литературу по истории, поэзии, искусству. К юбилею династии Романовых выпускалось очень много таких, хорошо отпечатанных изданий. В 1914 году началась Первая Мировая война, и священник ушел вместе со своим полком на фронт. Больше о нем ничего не известно. Следующие годы были тяжелыми для его семьи. Их «уплотнили». Дочери осталась угловая комната, когда-то бывшая ее детской. Двойные двери, связывавшие ее комнатку с остальной квартирой, пришлось забить; чтобы уменьшить слышимость, промежутки между ними заложили книгами, которые, к тому времени были уже признаны устаревшими и вредными. Двери заколотили гвоздями, заклеили обоями, о книгах забыли.

В середине 60-х годов пожилая дама, дочь полкового священника, переклеивая обои в своей комнате, наткнулась на старую дверь и вспомнила, что за ней лежит. Времена были уже другие, дверь взломали, книги дореволюционной поры уже представляли некоторую коммерческую ценность, но пожилая дама не спешила их продавать — она все-таки хотела их прочитать. Ей казалось, что вот-вот наступит спокойное время, сядет она в старое отцовское кресло и будет читать книги, которые купил ей отец. Но прошло несколько лет, и вместе со спокойствием пришла старость. Раскрыв как-то первый том (выпуск) «Истории живописи...» Александра Бенуа, она поняла, что читать дальше ей не по силам, отдавать в магазин Старой книги стыдно, а если с ней что-то случится, книги пропадут. Вот, если бы нашелся человек, к ним равнодушный!

В эти годы я работал художником-оформителем на небольшом заводике за Волковым кладбищем. Женщина-вахтер на проходной пригласила меня в свою коптерку, угостила чаем, расспросила о моих творческих пристрастиях, обрадовалась, узнав, что я люблю книги, рассказала о своей соседке по квартире и предложила зайти к ним их посмотреть. Конечно, я, с радостью, согласился и в этот же вечер пришел смотреть книжный клад. Это был, действительно, клад. Большинство книг даже не разрезано, не читано! Много их было по истории петербургских храмов, по истории династии Романовых, 22 выпуска «Истории живописи...» А. Бенуа, «Путешествия по Италии» Муратова, «Библия в картинках» Доре и многое другое, сейчас мной уже забытое. Большинство изданий было в толстых переплетах, с сохранившимися сквозными дырками от гвоздей. Сначала я за все платил деньги (торговаться мы оба стеснялись). Потом, видя мою

увлеченность, пожилая дама немного рассказала о себе, тщательно избегая называть фамилии близких. Она очень быстро распознала мою небольшую платежеспособность и некоторые книги стала отдавать просто так. Это касалось, в основном, изданий религиозного содержания — я должен был их бесплатно отдать людям верующим, что и было мной выполнено. До наших дней в моем собрании сохранилась только «История живописи всех времен и народов» Александра Бенуа (издательство «Шиповникъ», типография — Сириусь-СПб, Рыночная 10. Начало выпуска. 1912 г.), которая, наконец, была разрезана и переплетена. И, конечно, прочитана. Наивная мысль, что в неразрезанных страницах таится какая-то тайна, скрытая от непосвященных, несколько рассеялась.

10

Во времена ежовщины к моему отцу, бывшему тогда начальником авиаремонтных мастерских Военно-теоретической школы ВВС РККА в Ленинграде, на Петроградской стороне, стали привязываться соответствующие органы. Время было такое — искали «врагов народа», фамилия Блюмкин очень просилась во «враги». Но отцу удалось документально доказать, что он не родственник расстрелянного Якова Блюмкина, и от него отцепились. Наверное, поэтому он совершил рискованный, для тех дней, поступок — он не полностью выполнил предписание руководства о уничтожении юбилейного тиража книги, посвященной истории Военно-теоретической школы летчиков, которую он окончил в 1934 году и в группе из 6 лучших учеников был оставлен в ней преподавать. Школа в мае 1938 года была преобразована в Первое ленинградское Военно-авиационное училище имени К. Е. Ворошилова (до этого было еще одно переименование), и многие преподававшие в ней навсегда исчезли. А в книге они еще были. Сохранились 10 неполных листов 24 × 30. Фотографии знамени ЦИК СССР с лицевой и обратной сторон, которое школа получила 20 апреля 1932 года, фото общежития курсантов и столовой курсантов в 1933 году, здание общежития курсантов на улице Красного курсанта в Ленинграде, фото группы учлетов Егорьевской авиашколы. На переднем плане т. Чкалов В. П. (подписи приводятся по тексту в книге). Концовка — маленький легкий самолетик. В городе Егорьевске школа Красного Воздушного Флота находилась до переезда, в апреле 1924 года, в Ленинград. Возможно, книга выпускалась к 50-летию функционирования школы на новом месте. Главным в этих сохранившихся листочках были гравированные портреты знаменитых воспитанников: Героев Советского Союза Г. Ф. Байдукова, А. В. Ляпидевского, В. П. Чкалова (с указанием даты смерти — 1938), К. П. Каманина, И. П. Мазурука, В. К. Коккинаки. Знаменитые, когда-то, имена! После них приведены, также гравированные, небольшие портреты не героев, но офицеров, которых школа считала нужным отметить: начальника и комиссара школы (с 1934 г.) генерала-майора авиации И. И. Игнатова, воспитанников (уже училища), Начальника эксплуатационного [так в тексте — *Е. Б.*] цикла старшего техника-лейтенанта Савина К. Е., Начальника авиаремонтных мастерских старшего техника-лейтенанта Блюмкина Л. Е., инженера-подполковника Мордвинова А. А., работавшего в училище с 1920 года. И немного истории, те страницы, где не было упоминаний фамилий «врагов

народа» (вплоть до середины 50-х годов практиковались, в офицерской среде, негласные обыски и отец это знал).

Эти странички были сохранены во время войны и последующей службы отца в военных авиационных училищах, куда забрасывала его и его семью военная служба. Всюду находились бывшие выпускники Ленинградской школы. После небольшого традиционного застолья со стола убиралась посуда, стелилась чистая скатерть, вытаскивались из конверта бережно сохраненные уцелевшие страницы книги и шли долгие разговоры до утра.

В 1987 году (в год его кончины) я сделал экслибрис, посвященный памяти ВТШ летчиков. Этот знак приводится в Энциклопедии советского экслибриса 1917–1991 (Т. 4, с. 316.; прим. № 1 в конце статьи).

11

Вскоре после войны на летных испытаниях разбился новый военный самолет. К большому удивлению окружающих летчик выжил. И долго в его палату ходили медицинские генералы, удивляясь, почему он еще жив. Через некоторое время больного перевезли в Ленинград и сдали на руки матери, молодой жене и маленькому сыну. Вместо стройного мужчины с большими голубыми глазами они получили тяжелобольного человека, месяцами неспособного встать с постели. И начался долгий путь от человека, едва способного перевернуть страницу книги, к обладателю довольно известного в 50-е годы книжного собрания. Сначала это были разнообразные медицинские издания. Их приносили врачи, постоянно посещавшие редкого пациента. Бывший летчик досконально хотел знать, что из себя стал представлять его организм. Потом его стала интересовать окружающая жизнь. У него подрастали сыновья (к большому удивлению медиков в 1947 году у него родился второй сын Евгений). Чтобы их не потерять, он постоянно давал им читать книги, которые читал сам, их содержание обсуждалось. Безусловно, его сыновья были более интеллектуально развиты, чем среднестатистические подростки тех лет. Младший, Евгений, в 6–7 лет, наизусть читал стихотворения Н. Гумилёва и знал о его судьбе. Потихоньку отец собирал литературу 10–30-х годов, вплоть до «Великого перелома», а дети ее почитывали. Это было время его молодости, он хотел понять, в какое время он жил. Сложился небольшой круг любителей книг на определенные темы. Приходили советоваться и разные люди по своим житейским вопросам. К началу 60-х годов дети выросли и разлетелись. Старший Леонид так же, как и отец, ставший заядлым книжником, женился и уехал жить к жене, младшего взяли в армию, родители остались одни, у них появилась идея о покупке отдельной кооперативной квартиры. Они всю жизнь прожили в коммуналке. Скорее всего, большая часть собрания ушла на осуществление этой идеи. Муж чувствовал себя плохо и хотел оградить свою жену, неутомимого борца с соседями, от времени, когда защищать ее будет некому. Кооператив был построен, муж вскоре после этого скоропостижно скончался, его вдова Анна Львовна въехала в кооперативную «хрущевку» на проспекте Гагарина и почувствовала себя никому не нужной. Она поставила на могиле мужа добротный памятник на Преображенском кладбище, который сохранился до наших дней,

с надписью: «Михаил Соломонович Симановский 1912–1963». Жить стало тяжело. Она поменяла (с доплатой) свою «хрущевку» на две маленькие комнаты в коммуналке, откуда она, когда-то, вышла замуж, и где жила ее старая тетья, мать и бабушка актеров Юрия и Александра Хачинских. Вскоре из армии вернулся Евгений, младший сын, человек, наполненный самыми разнообразными дарованиями, который явно скучал без отцовской библиотеки, и он стал собирать свои книги. У меня с ним и его семьей сложились самые добрые отношения. Одно время мы жили рядом, на соседних улицах на Петроградской стороне. Я сделал на его фамилию экслибрис, который приведен в каталоге *Ex Libris-Collectin Of Brunico's Civil Muzeum* (Италия, 2003, с. 181). Примерно в те же годы, что и у его отца, у него появились проблемы с сердцем. Как и отец, он тщательно изучал свою болезнь. Одну операцию ему сделали в Петербурге, повторно ее могли сделать только за рубежом. И он засобирался. И, как и у отца, жертвой этого замысла стала его библиотека. Перед отъездом мне была подарена маленькая книжка, еще из отцовской библиотеки «Японские трехстишия» (1960, 7000 экз. — М.: Гослитиздат). В США ему была сделана повторная операция, и он еще успел пожить и даже несколько раз приезжал в Питер (мы ходили вместе на могилу его матери). Как-то он позвонил, сказал, что, мол, пора. Я стал убеждать, что еще рано, еще не все ошибки сделаны. Мы немного посмеялись... Через некоторое время мне позвонила его жена Таня и сообщила, что 20 декабря 2008 года он скончался в г. Сан-Хосе, США.

12

Когда мне было 19 лет, я, одно лето, работал на лесах с лепщиками, реставрировавшими фасады в старой части города. Работа была пыльная, грязная, но я увидел город сверху, и в дальнейшем виды сверху постоянно присутствовали в моем пейзажном творчестве. А потом это увлечение перешло в работу над рисованной картографией и где-то в конце 80-х годов было выпущено несколько карт города Ленинграда с врезками рисованного изображения панорамы Невского проспекта моей работы. Эта панорама вышла большим тиражом и как отдельное издание с указанием моей фамилии. Была также выпущена карта-панорама центральной части города Выборга. Несколько карт, в технике цветной акварели «зависли» в различных ведомствах. Одна панорама, выполненная в технике цветной литографии, хранится в отделе картографии РНБ.

Но это было потом, а тогда я облачался в старый халат, брал с собой марлевую повязку, которую никогда не надевал (нечем было дышать), жесткую металлическую щетку, и залезал на леса. Моей задачей было очистить этим инструментом все декоративные детали дома от облупившейся краски, голубиного помета, выяснить, твердо ли держится на фасаде лепнина. Шум от работы тревожил жильцов, но никто не ругался. Однажды, когда я очень долго возился с замысловатой лепниной, на уровне моей головы раскрылось окно, и выглянул симпатичный старичок. Видимо, ему было скучно и одиноко, он стал расспрашивать меня о моей жизни, а потом переключился на свою. Он рассказал, как в 30-е годы служил в воинской части под Ленинградом, как за отличную стрельбу сам Киров подарил ему часы, как после окончания срока службы ему

дали комнату в коммунальной квартире, бывшую ванную, без окна, как он был доволен, что у него есть свой угол. Он устроился работать по своей доармейской специальности — альфрейщиком. Работал он, в основном, по ресторанам, тогда хорошо платили, и его товарищи любили выпить, а он с юности был любознательным человеком, с каждой выплаты покупал какую-нибудь книжку. Кошелек у него никогда не было, деньги в эти книжечки вкладывал между страниц. Рассказал, как познакомился с молодой красивой южной женщиной, и они стали жить в его комнате. А однажды он пришел с работы и не обнаружил ни своей жены, ни своих книжечек — хранительниц сбережений, ни часов, подаренных Кировым. Горевать долго не пришлось — через два дня началась война. Он закрыл свою комнату и ушел на фронт. И вот судьба — где-то в конце войны он остановился переночевать в случайном доме, в только что освобожденном Киеве и, пытаясь затопить хоть чем-нибудь печь, увидел книжки со своими инициалами. Он присмотрелся к хозяйке жилища и с трудом узнал свою сбежавшую жену. Скандала не устраивал. Она и так была наказана — все эти годы жила в оккупированном фашистами Киеве. Посидели, поговорили. Поехать с ним обратно в Ленинград не приглашал. Демобилизовался, приехал домой. Семья, дети. Сейчас дали новую квартиру, стали мебель двигать, а там старая книжка лежит, довоенная, со старыми деньгами. Может, сама книга что-то стоит? Милый старичок ушел вглубь комнаты и принес книжку, которую я сразу загорелся купить и стал шарить по карманам в поисках денег. Старичок сказал, что он еще подумает и захлопнул окно. Конечно, было немного обидно. Через квартал от этого дома находился магазин старой книги, который я регулярно посещал. Как-то увидел там эту же книжку и купил ее. Я по-прежнему работал в том же месте на лесах. Однажды окошко снова раскрылось. Милый старичок поманил меня. Он стоял у окна и начал опять спрашивать про мою жизнь. Я ответил, что купил в старой книге его книжку. Старичок пожевал губами и захлопнул окошко. И все.

М. Шагинян «Перемена». Л.: Государственное издательство. МСМХХIV. Типография «Печатный двор» Гиз. № 6844. Ленинградский Гублит № 2414. Отпеч. 7000 экз.

Примечания

¹ В моем собрании есть еще одно упоминание о школе — книга Фридриха Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Издание Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов, Петроград, 1919 (так написано на титульном листе, а на обложке — Государственное издательство, Петербург, 1920). Книга печаталась в Артистическом заведении Т-ва А. Ф. Маркс, Петроград, Измайловский проспект, № 29. На титульном листе штамп склада учебных пособий ВОЕННО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В. В. С. С. С. Р.



СОДЕРЖАНИЕ

I

Кира Сазонова

ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОРЬ (1903–1988)

Штрихи к творческой биографии..... 7

Маргарита Изотова

В ПАМЯТЬ О МАСТЕРЕ

А. М. Остроумов (1934–2013)..... 20

Юрий Мудров

Аделаида Ёлкина

ЛИЧНЫЙ ПОДВИГ И ЧУДО ВОЗРОЖДЕНИЯ

К 100-летию рождения Анны Ивановны Зеленовой,

легендарного директора Павловского дворца-музея и парка. (1941–1979) 35

Маргарита Изотова

ВОСПОМИНАНИЯ О ЛЕТНЕМ САДЕ 42

Николай Кононихин

РАЗГОВОР С ВЛАДИМИРОМ ЖУКОВЫМ

Интервью 8 мая 1999, Санкт-Петербург, мастерская художника 51

Яна Сафарова

РАЗМЫШЛЯЯ О ЮРИИ ЛОТМАНЕ..... 58

Нина Кутейникова

РЯДОМ С ХУДОЖНИКОМ А. З. ДАВЫДОВЫМ 62

Ирина Башинская

ВОСПОМИНАНИЯ О ПРАКТИКЕ

В ПЕРМСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ В 1947 ГОДУ..... 66

Мария Семанова-Фомина

СЦЕНОГРАФИЯ ЛЕНИНГРАДА — ПЕТЕРБУРГА

К 80-летию Союза художников 68

Анна Буллах

ЯРКИЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛЫ

ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА — ЛИЯ ШУЛЬМАН..... 76

Светлана Грачёва

ПОСТИЖЕНИЕ ПЕЙЗАЖА 78

Руслан Бахтияров

ПЕТЕРБУРГ И ГОЛЛАНДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ ШЛЫКОВОЙ 85

Екатерина Закревская

Светлана Романова

РОМАНОВА О РОМАНОВОЙ: ИНТЕРВЬЮ С ХУДОЖНИКОМ, ВЗЯТОЕ
ИСКУССТВОВЕДОМ ЕКАТЕРИНОЙ ЗАКРЕВСКОЙ (Часть 3, декабрь 2012) 91

II

Леонид Матвеев

ИЗРАСЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-КЕРАМИЧЕСКОГО ПРОИЗВОДСТВА
«ГЕЛЬДВЕЙН — ВАУЛИН» ИЗ СОБРАНИЯ ГРМ 105

Наталья Регинская

ДУХОВНЫЕ ПИСЬМЕНА И НАРОДНАЯ КАРТИНКА
В ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ 110

Вера Цалобанова

ВОЗРОЖДЕНИЕ РОДОВОГО «ВЕРСАЛЯ»
Усадьба Марьино Строгановых-Голицыных
в Тосненском районе Ленинградской области 125

Наталья Кареева

ЖИВОПИСНЫЕ ПЛАФОНЫ ЛЕТНЕГО ДВОРЦА ПЕТРА I 139

III

Ирина Г. Михайлова

КАРЛО КРИВЕЛЛИ ВЕНЕЦИАНЕЦ: РЫЦАРЬ ЭККЛЕЗИИ (Часть III) 150

Вера Смирнова

РОЖДЕННЫЙ ПОД ЗНАКОМ СМЕРТИ...
К 150-летию со дня рождения Эдварда Мунка 175

Натали Ламонт

ГРАВИЮРЫ ГУДЕЛЕ ПЕЕТЕРС: ВРЕМЯ И ПАМЯТЬ 182

Светлана Бешлиу

УТОПИЧЕСКИЕ ИДЕИ АРХИТЕКТОРОВ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА. ГРАЖДАНСКАЯ АВИАЦИЯ
И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ОБРАЗ ИДЕАЛЬНОГО ГОРОДА 189

ХУДОЖНИК ГЕОРГ ГЗЕЛЬ

Анна Каминская

Художник Георг Гзель в Петербурге 198

Вера Червакова

Храмовая живопись + Георга Гзелля 210

Хансотто Гзель

О художнике XVIII века Георге Гзеле. (Перевод с немецкого А. Л. Бураковой) 213

Константин Иляшевский РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ В ЧЕХОСЛОВАКИИ Михаил Ромберг (18.04.1918 Полтава – 15.06.1982 Прага)	214
Андрей Дьяченко НЕМЕЦКИЙ МОДЕРН В РОССИИ К открытию Года Германии в России	219
Светлана Махлина ИСКУССТВО ИНТЕРЬЕРА В ТРАДИЦИОННОМ ГОЛЛАНДСКОМ ЖИЛИЩЕ	224
IV	
Сергей Иванов К ВОПРОСУ О ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЕ ЖИВОПИСИ	229
Наталья Саутина НАДПИСИ В ЭКСЛИБРИСАХ: ШРИФТОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВАРИАЦИИ	236
Татьяна Суспицына INSCRIT LIBER	243
Сергей Фролаков МИСТИЧЕСКОЕ ЗАЗЕРКАЛЬЕ ПЕТЕРБУРГА	275
Любовь Жаданова РОЛЬ КРАЕВЕДЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ОКРЕСТНОСТЕЙ ПЕТЕРБУРГА В СОЗДАНИИ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА НА ПЛЕНЭРЕ	286
Евгений Блюмкин. ЛЮДИ И КНИГИ (Продолжение)	292

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 28

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 2013.

Печать РИЗО, обложка ОФСЕТ. Уч.-изд. л. 20.

Тираж 200 экз. Заказ № 301

Отпечатано в ООО «Спектр» Оперативной полиграфии «АБРИС»

191002, Санкт-Петербург, а/я 10