

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

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

ВЫПУСК 3

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
РИФ «РОЗА МИРА»

2001

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

АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 3.

Статьи по истории искусства. СПб.,

Редакционно-издательская фирма «Роза мира», 2001. 156 с.

ISBN 5–85574–073–0

© Ассоциация искусствоведов, 2001.

© РИФ «Роза мира», 2001.

ПОСТУПЬ ЕСТЕСТВЕННОГО БЛАГОРОДСТВА...

НАВЕРНОЕ, любую коллективную выставку можно сравнить с собранием людей, а развивая метафору, видеть в каждом произведении характер его автора, манеру держаться, вести себя. И вот на наших выставках — этих невольных ярмарках тщеславия, — среди персонажей то любой ценой заигрывающих со зрителем, то идущих на откровенный эпатаж, то выступающих в замысловатых масках, то принимающих вид заведомо не расшифровываемой многозначительности — в ряду фигур, обладающих истинной непринужденностью душевных движений, я всегда безошибочно отличаю человека с особой, причем отнюдь ненарочитой, строгостью осанки, с поступью естественного благородства. Я имею в виду Татьяну Владимировну Шишмареву. Главенствующая подоплека ее творчества — неприятие пережимов, внутренняя уравновешенность, такт, наконец, понимание роли нюансов того, без чего нет и не может быть подлинного искусства. Упомянутые качества, а также высокая профессиональная культура, тонкий, хорошо поставленный вкус прочно связывают Шиш мареву с традицией ленинградской живописно-графической «школы» 20–30-х годов. Несомненно, художница «родом оттуда». Это подкрепляется и ее личными — в те времена — знакомством и дружбой с такими превосходными мастерами, как В. В. Лебедев, Н. А. Тырса, Н. Ф. Лапшин, фактор, который никак нельзя недооценивать в профессиональном становлении Шишмаревой.

Систематического образования получить ей не удалось. Попытка поступить в Академию художеств не увенчалась успехом. На экзамене по политэкономии юная абитуриентка ответила все, что требовалось. Подвел дополнительный вопрос: «Может ли кухарка управлять государством?». Зная соответствующее высказывание В. И. Ленина, Шишмарева ответила: «Да, может». Но надо же было ей задуматься! (Что поделаться, это ей свойственно!). Задуматься и вспомнить не только цитату марксизма, но и кухарку Глашу в собственной семье! «Наверное, не всякая», — добавила она робко. Провал был обеспечен. Все произошло традиционно по-русски: «своя своих не познаша», да и вполне в духе времени 20-х годов — задавший вопрос прекрасный художник А. Е. Карев, очевидно, еще не успевший износить своей комиссарской куртки, не разглядел другого истинного художника... Так профессионально-творческое формирование Шишмаревой пошло, минуя Академию.

Но, что, пожалуй, еще более примечательно: миновало оно и захватившие значительную часть молодежи 20-х годов увлечения левым искусством. Ведь ориентирами для многих талантливых, ищущих художников были тогда именно мастера российского авангарда. Причем, не кто иной, как коллеги и друзья Шишмаревой — В. И. Курдов и Ю. А. Васнецов занимались у К. С. Малевича, Н. И. Костров и тот же Ю. А. Васнецов — у М. В. Матюшина, а В. А. Власов (ставший ее мужем) хаживал к П. Н. Филонову. Шишмарева не попала в сферу мощного излучения кумиров тогдашней творческой молодежи, не пополнила число их адептов. В чем причина такого «иммунитета»?

Вероятно, во-первых, в личных свойствах характера, не склонного к крайностям. Вероятно, также в том, что идея органической преемственности культуры была усвоена художницей вместе с домашним воспитанием. В семье, живущей лучшими традициями русской интеллигенции и умевшей ценить наследие, царила атмосфера научных и художественных интересов: мать-певица, актриса; отец — профессор Петербургского Университета, академик, крупнейший специалист по романской филологии, знаток средневековой литературы Франции, Испании, Италии. Можно сказать, что дочь вобрала в себя наиболее необходимые для творческой работы качества родителей: артистическую отзывчивость матери и дисциплину ума, волевую собранность отца.

К этим условиям самоопределения художницы следует добавить и другие, не менее важные. Речь идет об ее учителях. Среди них были такие выдающиеся мастера, как Н. Н. Купреянов, М. В. Добужинский, Н. Э. Радлов, П. И. Соколов, а также А. И. Савинов и В. В. Лебедев, которых художница считает своими главными наставниками.

Студию Савинова она посещала в 1923–1925 годах. Руководитель ее преклонялся перед искусством классики, любил мастеров итальянского Возрождения, хотя и не чуждался исканий современного модерна. При своей человеческой мягкости, он твердо проводил установку на строгую построенность рисунка. Его главная заповедь: «Никакой неясности! Форма, форма, форма!»

Лебедев, бывший главным художником детского отдела Госиздата, куда Шишмарева пришла в 1925 году, воспитывал в учениках целостное живое восприятие. Школа Лебедева была школой точности и определенности пластического суждения, постоянным и суровым тренингом. В отличие от Савинова, Лебедев воздействовал не столько объяснениями, сколько собственным примером мастера, без промаха стреляющего в яблочко. Не поучал, а заражал.

Художник обостренного чувства современности, Лебедев, однако, не был одержим какой-либо идеей, содержащей в себе, якобы, универсальную формулу мироустройства, как типичные мастера российского авангарда. Усвоив в конце 1910-х годов опыт кубизма и блестяще используя его принципы в плакатах окон РОСТА, он отнюдь не относился к числу первопроходцев этого течения, скорее «закрывал» его, проходя ту стадию кубистического синтеза, когда художник свободно оперирует обретенными приемами, отчасти их же весело пародируя. Ирония как рефлексия уходящего в историю авангардистского утопического романтизма вообще была свойственна скептику и гедонисту Лебедеву. И не случайно его кубизм наделен оттенком гротеска и естественно породняется с народным лубком. Для художника это течение — лишь один из стилей, а не «символ веры», не мировоззрение. Он мог работать в разных стилевых системах, при этом оставаясь самим собой. По отношению к предшествующему (характерному) типу художника-пророка, мечтателя, теоретика, прожектора Лебедев знаменовал собой новый тип художника-артиста, мастера-виртуоза, в какой-то мере прагматика.

Эти отступления необходимы для того, чтобы понять, почему в 20-е годы романтический энтузиазм авангардистских течений не полонил молодую худож-

ницу. Когда она познакомилась с Лебедевым, сыгравшим огромную роль в ее творческой судьбе, тот переживал увлечения Сёра, а в целом проходил историю новейшего искусства как бы в обратном порядке: от кубизма — к импрессионизму, последовательно возводя на пьедестал, то Брака, то Мане, то Ренуара.

О Ленинградском «Детгизе», руководимом С. Я. Маршаком и В. В. Лебедевым, много писалось и говорилось. Я хотела бы лишь подчеркнуть, что в эпоху усиливающегося тоталитарного давления на искусство «Детгиз» стал одной из экологических ниш для художников, не способных поступиться своим творческим принципами. Именно под крылом «Детгиза» набирали силы молодые Ю. А. Васнецов, Е. И. Чарушин, В. И. Курдов, здесь же работали уже вполне сложившиеся профессионально, мастера высокой художественной культуры, тонкие лирики Н. А. Тырса и Н. Ф. Лапшин.

Лебедев давал установку на искусство отнюдь не элитарное, принципиально контактное, адресованное миллионной аудитории зрителей. Прежде всего — детей, еще не испорченных обывательскими стереотипами, обладающих колоссальным познавательным-творческим потенциалом. Работа художников в «Детгизе» имела практический выход. Группировавшиеся вокруг издательства художники не претендовали на роль первооткрывателей и проповедников новых истин и были далеки от отвлеченного теоретизирования. («Практическим теоретиком» можно назвать разве что Лапшина). Они предпочитали не философствовать, не говорить об искусстве, а говорить искусством. Отторжение от всякого рода теорий в искусстве — характернейшая черта творческой натуры Шишмаревой, унаследованная от Лебедева и его круга. Однако круг этот создавал ту художническую среду, которая тоже являлась своего рода школой и школой замечательной. Тем более что тогдашние, впрочем, еще довольно молодые мэтры — Тырса и Лапшин относились к молодой художнице вполне по-товарищески. С ними можно было чувствовать себя «на равных». К тому же несколько позже — уже в 30-е годы — Шишмарева стала неизменным ассистентом Лапшина, который вел акварель в разных архитектурных учреждениях. Преподавание заставляло четче формулировать свои принципы, приучало к самоконтролю. Но, конечно, «обкрадывало» собственное творчество, ибо требовало и времени, и душевных сил. В не меньшей душевной отдаче нуждалось и иллюстрирование книг, в котором Шишмарева проявила себя высококультурным и самобытным мастером. И все же, эта работа, подразумевавшая издательскую редактуру, особенно свирепую в послевоенные годы, не давала возможности раскрыться дарованию художницы в полной мере. Горько ее признание: «Почти всю жизнь приходилось отдавать дань тому, что не относилось прямо к моему делу». Собственно, станковой графикой, обеспечившей высокую и заслуженную репутацию мастера, Шишмарева стала заниматься сравнительно поздно, начиная с 1958–1959 года.

Что привело художницу к главному жанру ее графического искусства — портрету и главной теме ее творчества — человеку? Как мне представляется, опять же крепкая интеллигентская закваска, полученная еще с детских и юношеских лет. Человек, человеческая личность — для Шишмаревой — безусловно, высшая духовно-нравственная ценность. А исследование

внутреннего мира человека в его практическом выражении сложнейшая, а потому и интереснейшая художественная проблема. Решая ее, художница исходит из характерного для гуманизма прошлого столетия, но как выясняется все отчетливее, не устаревающего представления — представления о высокой миссии человека, о несомненном личностном достоинстве. Образы, созданные Шишмаревой, конечно же, опоэтизированы, в какой-то степени «идеальны». Но особенности этой идеальности в том, что она не измыслена, не сконструирована умозрительно, а выведена из самой природы. Хотя иногда художнице приходится заканчивать свои портретные рисунки по памяти, она часто повторяет: «терпеть не могу рисовать от себя, вообще». И действительно, натура порой «придумывает» то, что художнику и не снилось. Поэтому в портретной работе Шишмаревой постоянно ощущается борьба двух начал: с одной стороны, априорный аванс доверия к человеку, а с другой — аналитичность виденья художника, причем художника-женщины, что сказывается в особой пристальности, въедливой приметливости взгляда.

Люди в рисунках Шишмаревой живут обычной, естественной жизнью. Кто-то разговаривает по телефону, кто-то занят своим туалетом, кто-то просто сидит задумавшись или отдыхает, свободно откинувшись в кресле. Но суть портретов не в их внешней приближенности к быту. Наоборот, вроде бы вырастая из обыденности, они, как правило, возвышаются над ней (хотя ни в коей мере и не игнорируют ее). В чем тут дело? Я думаю — в двусторонней ориентации портретного образа. Он представляет человека, который готов к контакту с другими людьми, и в то же время погружен в себя («Светлана», 1989). Человек обретает свое «я» не во внешнем действии, а как бы заглядывая в себя, обращаясь с вопросом к себе («Девушка», 1988). Даже тогда, когда модель изображена с атрибутом своих занятий или увлечений (что случается достаточно редко), это не становится чисто описательным приемом. Так, в движении теннисистки («Одноименный лист», 1989) выдержана та пауза, которая вмещает в себя акт длящегося раздумья и самопознания. Человек способен к действию, но действие не способно поглотить его всецело, не оставляя места работе духа. Самоутверждение личности, настаивает художница, совершается через прислушивание к своему внутреннему миру. Минута волевой собранности, решимости предполагает процесс духовного созерцания («Лена», 1989), напоминающей о ледяном свете звезд. Беспощадно выраженное чувство покинутости... Бессонница, полная явно не благостных раздумий, оттеняемых непреложной реальностью урбанистического мотива. Но упомянутая работа лишь еще резче подчеркивает смысл множества других, в которых «главным героем» является солнце. В работах последних лет оно заявляет о себе со все большей настойчивостью. Иногда еще смутное, пробивающееся во мгле, иногда яркое, открытое, смело вторгающееся в комнату, просветленно-весеннее и прощально-осеннее, оно присутствует почти во всех интерьерах. «Меня не интересует, — говорит художница, — освещение как эффект. Для меня важен фактор погоды, времени дня, года. Я рисую интерьер, как пейзаж». И верно, свет для Шишмаревой — это представительство далекого в близком. Поэтому ее интерьеры, эти исповеди одиночества, насыщенные напряженной душевной жизнью, памятью вещей и их «взаимоотношениями», одухотворены

и ожиданием «вестей» из большого мира, приходящих вместе со сменой времен года, с переменной погоды. Солнце — свидетельство связи со вселенной, — и постоянный собеседник художницы, и неизменная проблема ее творчества, захватывающая и жанр «тихой жизни» предметов — натюрморт («Натюрморт с завядшим букетом», 1987).

...Как-то во время прогулки, в Комарово, когда солнечные лучи, пронизывая верхушки деревьев, ложились как раз вдоль дороги, и можно было ощущать их теплое прикосновение, Татьяна Владимировна задумчиво произнесла: «Наверное, в давние времена я была бы солнцепоклонницей...»

Случайно оброненное замечание послужило для меня не только мотивировкой пристрастия художницы к излюбленным состояниям ее интерьеров, но и ключом к ее творчеству, более того, — мировоззрению. Она вовсе не глуха к событиям окружающей жизни. Но последовательно отторгает от себя все мрачное, горестное, кровоточащее. Подчас даже предпочитает о чем-то не знать... может быть, — в знак подспудного протеста против уже пережитого ею?

Она — человек своего поколения, обладающего своим историческим опытом, своей верой в будущее и своим, как может теперь показаться, защитным предраснодушием. С высоты времени, когда мы много узнали о нашем прошлом, легко говорить так. Что ж, идеалы не могут не меняться, не корректироваться. Непреходяща ценность служения идеалам, определяющая духовный настрой личности, меру ее человечности. К таким личностям принадлежит Т. В. Шишмарева. Нелегкая судьба выпала на ее долю: суровые — в полном смысле слова — крестьянские заботы в голодные послереволюционные времена, когда было ей всего лет четырнадцать — шестнадцать; арест мужа и добровольная поездка к нему в ссылку; передряги эвакуации; долгая болезнь родителей; смерть единственного сына, замечательного художника Бориса Власова; не говоря о многом другом... И все же Шишмарева осталась человеком надежды, человеком своей эпохи, но пережившим ее. И физически, и — главное — творчески. Наследуя лучшие культурные традиции своего поколения, она развивает, надстраивает их, и благодаря мудрой аналитичности своего взгляда, органично включая в современный художественный процесс. В широком разбросе стилистических направлений, который мы наблюдаем сейчас, Шишмарева развивается как бы вне категорий «левизны» и «правизны», но в категориях искусства. У нее свой особенный и последовательный путь. И в этом — внутренняя независимость творца и несгибаемость человека — качества, которым можно позавидовать и перед которыми можно преклониться.



ВЛАДИМИР СТАРОВ
(очерк творчества)

ТВОРЧЕСКАЯ биография одного из ведущих петербургских художников-графиков Владимира Георгиевича Старова насчитывает более сорока лет. Еще будучи студентом графического факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина он, — ныне сам преподаватель этого прославленного учебного заведения с многолетним стажем и когортой «состоявшихся» учеников, — с успехом принимал участие в художественных конкурсах. Но кто может точно сказать — когда рождается художник, в какой момент в человеческой душе вдруг вспыхивает творческая искра, которой суждено осветить весь ее дальнейший путь?..

Творчество Старова складывалось в рамках петербургской- ленинградской школы графики, ее лучших традиций. На него оказывали влияние такие мастера, как К. И. Рудаков, М. А. Таранов, П. А. Шиллинговский, А. Ф. Пахомов, но возможно еще больше воздействовало искусство О. Домье, Ф. Брэнгвина, В. М. Васнецова, В. И. Сурикова и Э. Делакруа. Понятие традиции для него не сводится к использованию неких стилистических приемов и методов, а базируется, прежде всего, на духовной основе выдающихся образцов русского и зарубежного искусства. Творчество Старова пронизано идеей гражданственности, в нем всегда присутствует стремление дойти до самой сути темы и образа.

Человеком-гражданином в полную меру он осознал себя в годы Великой Отечественной войны и запечатлел их в своей памяти навсегда. Война разрушила иллюзии довоенных лет, но в то же время закалила в нем мужественного бойца. Нелегко складывалась и послевоенная жизнь, оставившая свой след в его непримиримом характере. Вместе с тем ему, как и многим людям, побывавшим в сложных жизненных коллизиях, свойственно обостренное восприятие прекрасного. И горечь, и радость пережитого нашли отражение в произведениях мастера.

Владимир Георгиевич Старов родился 19 января 1925 года в Смоленске, в семье школьного учителя Георгия Владимировича Старова. Мать, Александра Андреевна, много внимания уделяла развитию способностей сына, которые проявились с четырех лет. Однако, обычное детское желание — перенести на белый лист все то, что видишь вокруг, — не прошло с годами. Позднее к рисованию прибавилось увлечение отечественной историей.

Володя Старов учился в образцовой средней школе № 13, где восьми лет участвовал в выставках. Его акварель «Трактор» уже тогда обратила на себя внимание. Две работы одаренного школьника были замечены смоленской общественностью и отправлены на выставку детского творчества в Москву. В столице они попали в поле зрения наркома просвещения А. С. Бубнова, который и порекомендовал отправить их на международную выставку, экспонировавшуюся в Париже, Лондоне, Оксфорде и Нью-Йорке. Смоленская газета

«Рабочий путь» писала тогда о Старове: «Можно с уверенностью сказать, что из Володи получится большой мастер рисунка».

После первого успеха Володя берется за многофигурную композицию, все усерднее занимается рисованием, пользуется письменными консультациями Центрального дома художественного воспитания детей в Москве, где готовили желающих к поступлению в основанную в 1934 году в Ленинграде школу юных дарований при Всероссийской Академии художеств, где директором был С. Г. Невельштейн. Работы просматривали президент Академии художеств И. И. Бродский и П. А. Шиллинговский. В одном из октябрьских номеров того года ленинградская «Вечерняя Красная газета» поместила фотографию двух подростков — А. Левитана и В. Старова, которые вместе участвовали в международной выставке детского рисунка и поступили в школу юных дарований. А в ноябре 1935 года в Ленинград переехала вся семья Старовых. Начались годы профессиональной учебы. По признанию художника, большое влияние на формирование его понимания изобразительного искусства оказали педагоги К. М. Лепилов (ученик И. Е. Репина), З. Б. Зальцман, М. Д. Натаревиц и особенно преподаватели масляной живописи А. А. Гольдрей и В. А. Горб.

В июне 1941 года грянула война, но до начала 1942 года Владимир Старов продолжал учебу в Средней художественной школе, а по ночам дежурил санитаром в эвакуогоспитале. Он стойко выдержал изнурительную работу, бомбежки, голод, холод первой блокадной зимы и позже был награжден медалью «За оборону Ленинграда». В те суровые дни Владимир написал полотно «Награждение воинов Ленинградского фронта». Затем болезнь, эвакуация, досрочное окончание школы в тылу.

С 1943 года Владимир Старов — на передовой как артиллерист-разведчик в составе частей Первого Белорусского фронта. В следующем году тяжелое ранение, госпиталь, возвращение в строй... Казалось, война заставила забыть все мирные дела. В короткие минуты затишья между боями и переходами Старов не забывал про карандаш. Наброски на пожелтевшей от времени бумаге сохранили живые образы простых солдат.

Долгожданный День Победы Владимир Старов, командир отделения разведки встретил кавалером орденов Красной Звезды и Великой Отечественной войны I степени, пяти боевых медалей и одиннадцати благодарностей «За взятие городов». С солдатской формой он расстался лишь в 1949 году, находясь в группе советских войск в Германии. В это время он принял участие в творческом конкурсе, объявленном политуправлением группы советских войск в честь 30-й годовщины Красной Армии. Работы Старова «На подступах к Рейхстагу» и «Освобождение из концлагеря» экспонировались вместе с полотнами художников-фронтовиков на выставке в потсдамском Доме офицеров в феврале 1948 года, а газета «Советская Армия» поместила на своих страницах заметку «Картины гвардии рядового В. Старова».

В 1953 году Владимир Старов становится студентом графического факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств. Его учителями были педагоги необычайной художе-

ственной эрудиции — М. Г. Платунов и Л. Ф. Овсянников, бережно хранившие высокие традиции отечественного профессионального рисунка школы Чистякова — Кардовского — Савинского.

«В годы моего пребывания в Институте им. И. Е. Репина, — вспоминает В. Старов, — Л. Ф. Овсянников сохранил такую преданность принципам своих учителей, что порой у меня было впечатление, как будто мы познавали из первоисточника принципы рисунка, изложенные Чистяковым и Кардовским».

Учебно-творческие поездки в 1954–1955 годах по городам Прибалтики укрепили его убежденность в том, что работа с натуры является питательной средой, которая постоянно обогащает духовный мир художника и его профессиональный опыт.

Уже на первых курсах института Владимир Старов участвует в конкурсах на иллюстрирование классических произведений русской литературы. Некоторые из этих рисунков Старова были впоследствии изданы, ряд листов, посвященных страницам биографии Н. А. Некрасова, включен в экспозицию музея-усадьбы поэта в Карабихе под Ярославлем. Иллюстрация к рассказу А. П. Чехова «Устрицы» вошла в академическое собрание сочинений писателя. За годы учебы Владимир Старов создал произведения, которые приобрели различные музеи.

Он обращался к различным графическим техникам: акварели, карандашу, офорту, линогравюре. Особенно заинтересовал тогда Старова штриховой офорт, позволяющий добиваться выразительных, «звучных» светотеневых контрастов. Художник создал целый ряд интересных работ в этой технике, лучшая из которых — офорт «Иван Федоров и Петр Мстиславович конструируют печатный станок» (1956, находится в Музее истории и реконструкции Москвы и Львовском государственном историческом музее).

В 1959 году Владимир Старов заканчивает графический факультет, защитив с отличием диплом по мастерской А. Ф. Пахомова. Для дипломной работы художник выбрал близкую для него тему: серия из двенадцати цветных линогравюр называлась «1941–1945 годы». Каждый из листов имеет свой самостоятельный образ, свою «подтему» и настроение, но в то же время является одной из нот общего трагикооптимистического аккорда всей композиции серии.

Используя различные приемы, художник достигает эмоциональной сложности, напряженного драматизма. Он изображает войну не через конкретные события, а через цепь своих личных ощущений, осмысленных как историческое явление.

В начале 1960-х годов Владимир Старов создает публицистическую серию линогравюр «Иного нет у нас пути», исторической основой которой стали драматические события двух десятилетий начала двадцатого века.

В середине 1960-х годов появились тематические серии: литографии «Железная дорога» (1962) и офорты «Адмиралтейцы» (1964), «Моряки Балтики» (1965). Художник прекрасно освоил технику офорта. Он искусно пользуется травленным штрихом, уместно применяет эффекты фактуры, ее бархатистость и глубину, прибегая к различным выразительным возможностям печати и травления.

Откликаясь на современные проблемы, Владимир Старов предпочитает исторические аналогии или иносказания. Знание истории, умение сопоставить различные исторические фазы, найти собственную оценку известным событиям позволяет художнику свободно ориентироваться в сложном материале. Этапными в творчестве мастера стали серии графических работ «Век девятнадцатый — век двадцатый» и «Парижская коммуна». Эти серии не дань официальной идеологии тех лет, но глубоко продуманные произведения художника-философа и публициста. «Век девятнадцатый — век двадцатый» можно рассматривать как итоговую работу конца 1960-х годов, продолженную вплоть до начала 1990-х годов.

Владимир Старов не иллюстрирует узловые моменты сложной эпохи, да это было, пожалуй, и невозможно. Художник поставил перед собой очень сложную задачу — взяв за образно-символическую основу художественного повествования «Манифест коммунистической партии», изобразить целый ряд важнейших событий мировой истории нового времени. Это не заказная работа, тем более обвинить мастера в конъюнктуре невозможно. Он честно и осмысленно разбирается в сложнейших и неоднозначных политических событиях, избегает поверхностной плакатности, находит символический язык, раскрывающий глубину сюжетов.

Серия выполнена в технике цветной и черно-белой линогравюры и состоит из двадцати трех листов. Стихи поэтов Э. Потье и Ф. Фрейлиграта служат эпиграфами-прологами к каждому листу, как бы толчком к образному выражению извечной борьбы за лучшую и справедливую жизнь.

Неоценимую помощь при создании серии оказала Старову привычка помногу работать с натуры. Он считает, что «рисование с натуры — это даже часто не самоцель, потому что многие художники работу с натуры ведут вокруг задуманного произведения, делая рисунки и этюды, находя образы героев, находя пластику самого произведения как единого целого и внутреннюю пластику, гармонию деталей, частей фигуры, одежды и т. д. Художник, пренебрегающий длительное время рисованием с натуры, теряет свое мастерство».

В серии «Век девятнадцатый — век двадцатый» необычайно много деталей, образов, ракурсов, подсмотренных в жизни и зафиксированных в ней. Это наполняет серии живой выразительностью.

Один из наиболее удачных эстампов серии, лист с названием-эпиграфом: «Осада мужество зажгла И женщин ненависть святую, Рази, кипящая смола! Гавроши, ройте мостовую!», — посвящен Парижской коммуне.

Все формально-композиционные приемы серии: оригинальная компоновка, пластика, ритм, контраст — направлены на выявление драматического содержания события, послужившего поводом для создания эстампа. Старов по-разному решает листы серии — то тонко использует палитру цветовой печати, то варьирует возможности штриха в черно-белых произведениях. Во всех случаях Старов поступает в соответствии со своими убеждениями, считая, что «идеалом мастерства является ясность и глубина композиции, ее выразительность, ее значимость для общества, в направленном стремлении решения гуманистических идей, воплощенных в мастерскую форму».

Работая над серией в технике линогравюры, художник достигает высокого мастерства в отношении белого и черного цветов. Колористическое же решение цветных гравюр очень насыщенное и разнообразное, находится при этом в гармоническом единстве с линией. Старов гравюрует, доверяя своему вкусу и интуиции, минуя репродуктивный прием, доски режет только по абрису, свободно создает форму прямо на линолеуме, отчего линии так естественны и непринужденны, а листы свежи и неожиданны.

Для Старова характерно рисование штихелем прямо на доске, когда удачно находятся хитросплетения фактуры, штрих ложится стремительно, а форма лепится как бы мазками. Оттиски всех листов делались не на печатном станке, а притирались художником косточкой вручную, поэтому красочный слой ложился корпусно, как при технике масляной живописи.

Логическим продолжением этой монументальной серии стал цикл из шести литографических листов, созданных Старовым к столетию Парижской коммуны. Художник проявил недюжинную изобретательность в композиционных решениях, он достигает выразительных эффектов — то противопоставляя вертикали и горизонталы, то выстраивая действие по диагонали, то группируя отдельные элементы произведения в неожиданных сочетаниях. Также, как и в офорте, и линогравюре, художник стремится использовать все ее технические возможности. Литографическая техника в серии «Парижская коммуна» раскрыта со всей полнотой ее богатейших возможностей: бесконечные градации серого цвета, бархатистая глубина черного, обостренно выразительный язык белого листа, пространственно организованного немногими смелыми, быстрыми, точными ударами карандаша. В некоторых случаях он рисует литографическим карандашом по камню, по-разному используя зернистость фактуры, иногда работает заливкой тушью, применяет полусухую кисть, создавая оригинальные структуры, присущие только этой технике.

Работа над серией «Парижская коммуна» увенчалась успехом, листы экспонировались на многих союзных и международных выставках.

Для Владимира Старова 1970-е годы были необычайно напряженными и продуктивными. Старов осуществляет целый ряд творческих поездок по Закарпатью, Псковщине, в другие уголки страны. Так появились серии рисунков, акварельных пейзажей и композиций под названиями «Пушкинские места» (1968–1974), «Наша современность» (1978–1980). Эти произведения показывают Старова как большого мастера акварельной живописи, умеющего прозрачными мазками передать богатство и гармоническое звучание красок природы. Акварели подкупают тонкостью, нежностью, мастерски переданными на бумаге изменчивыми, едва уловимыми оттенками.

Особое место в живописном творчестве Владимира Старова занимает акварельный цикл из семнадцати работ, посвященный пушкинским местам Псковской области. Основной мотив произведений, созданных в Михайловском и Тригорском, — ощущение поэзии Пушкина, его незримого присутствия.

Техника старовских акварелей разнообразна, в работах «пушкинского» цикла нет повторяющихся приемов. Художник то пишет по мокрому, то вдруг

мазок приобретает форму штриха, то лист заполняется большими по массе пятнами. Для Старова-акварелиста характерна четкая тональная разработка, идущая от рисунков и графических серий, где тон играет основополагающую роль. В 1978–1980 гг. Владимир Старов создает акварельную серию «Наша современность», главной темой которой является город и его будни.

Пейзаж является излюбленным живописным жанром Владимира Старова, позволяющим художнику передать на листе свое понимание природы, вызвать у зрителя то или иное лирическое настроение. Однако было бы ошибкой обойти вниманием немногочисленные акварельные портреты и натюрморты Старова. Портреты, созданные художником, отличает глубина и острота психологических характеристик персонажей («Анастасия Леоновна Капитонова», «Саша Магаданский» — оба 1971 г.; «Сельская девочка», 1972). Острое видение природы, художнический темперамент свойственен и натюрмортам Старова — «Букет в окошке» (1971), «Полевые цветы» (1978), «Цветы» (1996).

Тяготая к монументальному, панорамному охвату исторических событий, Владимир Старов создает в 1982 году серию «История Российской гвардии». Эта серия пяти листов была подготовлена к юбилею Советской Гвардии по заказу Дома культуры в Ельне.

В этом цикле Владимир Старов обращается к новой для его монументальных работ технике — графитному карандашу. Несколько непривычно видеть листы довольно большого формата (77 × 57), в материале, который более чем полвека применялся, как правило, для работ небольшого размера и академических рисунков.

В последние десятилетия рисунок как законченное самостоятельное произведение, к сожалению, постепенно теряет свое значение, хотя в русском искусстве XIX – начала XX века занимал особое и весьма важное место. Поэтому важно, что Старов решил возродить в этой серии рисунок как самостоятельную активную форму выражения глубокого содержания и творческой индивидуальности.

Публицистический голос автора страстно звучит в серии из пяти линогравюр «Мир планете Земля», созданной через двадцать пять лет после того, как Старов впервые обратился к проблемам войны и мира в цикле работ «1941–1945».

Вводный лист серии «Мир планете Земля» символичен, в нем переосмысляются мотивы античной мифологии. Здесь изображен Янус. Сравнивая серии о войне и мире, созданные с промежутком в четверть века: «1941–1945 годы» и «Мир планете Земля», — можно сказать, что художник все время работал над созданием более лаконичного и одновременно более выразительного, доходчивого графического языка. Изобразительные решения приобретают обобщенно-символические черты. Так, в последней серии реальные сюжеты листов весьма незамысловаты, но эмоциональное их воздействие очень велико.

В следующей своей станковой серии Владимир Старов вновь обращается к технике рисунка, уже опробованной в «Истории Российской гвардии». И вновь это тема историческая — восстание декабристов на Сенатской пло-

щади. Во всех листах серии карандашный штрих Старова энергичен и экспрессивен. Художник использует карандаши разной твердости, активно работает на контрастах, применяя тоновые градации и моделировку формы, достигая выразительных сочетаний линии и штриха. Серия рисунков «Из искры возгорится пламя» стала новым серьезным успехом Владимира Старова на нелегком пути осмысления исторического прошлого нашей страны. Подчинив все формальные приемы и образный язык произведения главной цели — раскрытию героического содержания, художник добился смыслового единства, которое не может оставить равнодушным зрителя.

Мастерство Старова-рисовальщика доказывают его рисунки, созданные в разные годы на всем протяжении творчества: «Обнаженная» (1965), «Портрет научного сотрудника музея-усадьбы В. Д. Поленова» (1970), «Сашенька Старова» (1976).

Художник придает решающее значение характеру линии — она то напористая, то мягкая, едва видимая, отчего приобретает живописный, живой характер. Через рисунок шел Старов к поиску обобщения форм, отбора деталей, что хорошо заметно в архитектурных пейзажах «Кафедральный собор» (1954), «Ярославль» (1955), «Рига» (1984). Старов-рисовальщик на протяжении творческого пути постоянно эволюционировал, мастерство его росло, позволяло браться за решение самых трудных изобразительных задач.

Над чем бы ни работал Владимир Старов — над историческими циклами или пейзажами, в нем живут воспоминания юности, совпавшей с Великой Отечественной войной. Может быть, поэтому он вновь возвращается к этой теме, создает интересную акварельную серию «Академия художеств в период блокады» (1987). Стиль работ был ясен художнику изначально, не пришлось обращаться к архивам, ведь ему не раз самому приходилось дежурить в Академии в те страшные и суровые дни.

И по-прежнему созданию различных серий сопутствует настойчивое изучение природы, окружающей природы, которому нет и не может быть конца. Его тяга к историческим, монументальным сюжетам вызвана не только желанием художника находить новые образы и композиционные решения, а главное заставить зрителя помнить свою историю, сопоставлять прошлое и настоящее.

Триптих под названием «Шествия» (1996–1997) показывает возможности художника в плане мощной образности, точности живописного языка и умения владеть безупречно акварелью в этих монументальных листах. Виртуозное владение акварелью позволяет Старову расширить диапазон этой сложной и специфичной техники. В монументальных циклах акварель, не теряя своей легкости и прозрачности, звучит мощно и значительно. Сгармонированность цветовых оттенков, изящная передача того или иного эмоционального настроения отличают его пейзажи и натюрморты, такие как, «Тихий день» (1981), «Кавгаловская весна» (1983), «В Кирилловке гроза» (1984), «Букеты» (1990–1997).

Много сил и времени Старов отдает преподавательской работе. В 1972 году за плодотворную педагогическую деятельность ему было присвоено звание доцента кафедры рисунка Института живописи, скульптуры и архитектуры

имени И. Е. Репина, а в 1992 году — звание профессора. В 1993 году Старов был удостоен за свою разнообразную творческую деятельность звания «Заслуженный деятель искусств России. До сего дня он преподает на графическом факультете рисунок, акварельную живопись и композицию. Талантливый рисовальщик, тонкий акварелист и мастер композиции, Владимир Старов требователен к себе и к студентам, но в то же время умеет вдохновить своих учеников на поиск новых художественных решений, на углубленное изучение отечественного и мирового искусства. Многие его воспитанники стали известными мастерами графики: с благодарностью вспоминают уроки учителя В. Ф. Алексеев, А. В. Данилов, А. А. Пахомов, С. А. Остров и другие, повторяя вслед за ним — «рисунок основа живописи, рисунок — нервы, а цвет — плоть».

Старов не замыкается на своем творчестве и преподавательской работе, он всегда стремится к диалогу со зрителем. Он участник в более ста семидесяти различных выставок в нашей стране и за рубежом. Крупным событием для Владимира Георгиевича Старова, позволившим как бы окинуть мысленным взором сделанное за многие годы, стали персональные выставки 1979 года в залах ленинградской организации Союза художников, 1995 года в зале музея Академии художеств и в 1999 году в галерее Академии художеств. Собранные вместе работы Старова поразили зрителей своим разнообразием.

Глядя на динамичные, экспрессивные листы историческо-монументальных серий Владимира Старова, трудно поверить, что тихие, нежные акварели пейзажей и натюрмортов принадлежат тому же автору. Но в этом и заключается суть художника и человека, в его разнообразии чувств и непредсказуемости творческих возможностей. Произведения Старова, выполненные даже несколько десятилетий тому назад, поражают и сегодня своей исторической глубиной, зрелостью мышления, актуальностью ситуации. Творческий поиск — залог успеха в искусстве, — считает художник. А значит, впереди у нас новые встречи с произведениями Владимира Георгиевича Старова.



Цивину 41 год. Он живет и работает в Ленинграде, в городе, где родился, окончил художественный ВУЗ, в городе, который очень любит и прославляет своим искусством.

Родился он, когда страна возрождалась от ран и потрясений войны. Учился в художественной школе, где освоил первые профессиональные навыки, и где природная тяга переросла в любовь к искусству: начиная с 8-го класса, самозабвенно отдавался творчеству, рисуя по 12 часов в сутки. Способности, подготовка и везение позволили поступить в Ленинградское Высшее Художественно — Промышленное училище им. В. И. Мухиной на отделение керамики и стекла. В вузе (снова везение) оказались прекрасные учителя, благодарность к которым Владимир Александрович испытывает по сей день (когда Владимир Александрович рассказывает о себе, то ему всегда везет, а окружающие его — добрые, хорошие и талантливые люди). После окончания института — распределение на Богашевский экспериментальный завод художественной керамики Томской области, который надо было еще построить (снова везение).

Работа на заводе не стала рабской, закабалившей и мешающей творческому росту. Наоборот, с нежностью вспоминает сегодня это время художник. Профессиональная подготовка вызывала уважение к молодому специалисту, который обучал всему: модельному делу, росписи, обжигу. Ответственность заставляла вникать в теорию, экспериментировать, учиться самому. В дальнейшем творчестве приобретенный опыт дал возможность избежать технических трудностей (опять везение). Заводская технология, конечно, создавалась не как самоцель, а для выпуска необходимой посуды, о красоте которой должен был заботиться главный художник. Им были созданы в ту пору кружки, чашки, блюда, сервизы столовые, чайные, кофейные и другая бытовая утварь. Завод расцветал. Производимая заводом продукция отмечается на ВДНХ, а Цивина всего через три года после окончания высшей школы (в 1975 году) без коварных роготок принимают в Союз художников.

Работая, Владимир Александрович задумывался над причиной и силой воздействия утилитарных предметов на человека, почему бытовая вещь, к примеру, просто чашка, может изменить настроение хозяина. Постепенно творческие интересы разводят керамиста с производством. Через пять лет рамки завода становятся тесны мастеру. Это было ясно и окружающим. Никто не стал чинить препятствий художнику в отъезде, понимая, что для дальнейшего роста необходимо широкое художественное общение... Как не схоже это с трагическими судьбами тех, кто вынуждены были в то время бороться с разного рода препятствиями, уготованными людям творческим, неординарным.

Итак, вновь родной Ленинград. Цивин — профессиональный художник, специальность — керамист. Пожалуй, в эту пору в творчестве мастера становится возможным уже и не профессиональному зрителю заметить, что

каждое новое произведение — это поэтический рассказ современного автора, способного на глубокое философское осмысление жизни общества. Его произведения отнюдь не ставят однозначных вопросов, и уж, тем более, не дают упрощенных ответов. Они позволяют ощутить всю сложность и многогранность окружающего нас мира, одновременно требуя от него определенной подготовки. Блестящее окружение «хороших и разных» художников, незаурядная работоспособность быстро выводят Цивина в ряд интенсивно работающих и прогрессивно мыслящих творцов. От работы к работе вырабатывается свой, узнаваемый, ни на кого не похожий почерк. И тут как всегда — «везение».

Первая скульптура, выведшая Цивина на международный уровень — «Стоящие» (1979). Казалось, человек везучий, в творчестве своем должен быть гармоничным и умиротворенным. Откуда же в его произведении возникают люди-кули, управляемые некой, бездушно сдавившей волю, силой, сделавшей героев неспособными свободно двигаться и жить? Человек талантливый, художник не мог не чувствовать тех запретов, существовавших в обществе, тех унижений человеческого начала, которые сковывали любую прогрессивную инициативу, подавляли возможность мыслить и трудиться в силу данных способностей. А склонность к обобщению, к философскому подходу в работе дали произведению возможность показать одну из вечных проблем — угнетение ума силой, невозможность инакомыслия в мещанской среде.

«Стоящие» — монументальное произведение скульптора. В те годы художники, творившие в керамической технологии, могли позволить себе свободнее работать над темами, вызывающими нежелательные, для гласной и негласной цензуры, ассоциации. Все прикрывалось понятием «декоративное искусство». Для героя нашего рассказа переход от привычных в керамике произведений к скульптуре был потребностью художника, владеющего секретами работы с глиной. В то же время целая плеяда художников плодотворно работала в том же «декоративном» жанре, придя к нему осознанно или неосознанно для себя. На выставке в Италии «Стоящие» были отмечены. Иностранная пресса хвалила работу. Имя автора запомнилось. В Ленинграде произведение вызвало признание зрителей. Они узнавали в керамических фигурах народ тоталитарного государства: узников сталинских или фашистских лагерей, борцов за национальное самосознание, ученых и художников, опередивших свое поколение, но не разменявших талант в угоду неразумной силе. Судьба героев волновала публику.

Композиция состоит из 13 фигур, у двенадцати из которых «мешковина» сковывает руки и ноги, и лишь изгиб фигуры, наклон головы передают характер этих людей, обреченных судьбой. Образ их ассоциируется с теми, кто шел на плаху с завязанными глазами, и лишь одна тринадцатая фигура «одета» иначе. В отличие от остальных, ее мешок имеет ворот, руки свободно составлены в молитвенном жесте, это придает персонажу значимость духовного лица. Это человек, освобожденный от судьбы остальных.

Это духовный наставник, придающий им силы в трудную минуту. Это герой, который мог бы остаться живым, но, разделяя убеждения угнетенных, он разделяет их судьбу.

Отметим, что как ни расставить фигуры, в любой композиции они создают образ мучеников, понимающих безысходность своего состояния. При всей внешней схожести, все фигуры индивидуальны. Чей-то характер уже сломлен, кто-то так и перешагнет в иной мир, ощущая свое превосходство. Главная идея произведения точно выражена в его названии — «Стоящие» и подтверждена формально, пластикой. В пластике найдено то предельное положение наклона фигур, при котором они сохраняют вертикальное положение. У каждой фигуры единственная точка опоры. Отсюда возникает физическое ощущение веса и чувство монументальности. Недаром во многих отзывах работу называют памятником.

Скульптура имеет прессу, к сожалению, в основном за пределами Родины автора. Ее сравнивают с горящими свечами, как символом угасающей жизни, или дани святому образу. Но, пожалуй, наиболее достойное и лестное сравнение — это с «Гражданином Кале» Родена. Героев Родена и Цивина объединяет жертвенность и обреченность. Но если «Граждане Кале» добровольно идут на унижение и смерть ради спасения жителей родного города, то у Цивина это люди, ставшие жертвой идеи, в которую они поверили до времени. Композиция Цивина — это образно обобщенное произведение, рассказ о тех, кого можно было силой одеть в одинаковые мешки, но не удалось превратить в стадо одинаково мыслящей скотины.

Пригнут к земле — упруго распрямись,
Сожжен в костре — восстань из пепла снова,
Но только не исчезни — сохранись,
Поскольку нет тебе пути иного,
Поскольку на сладчайшей из планет,
Замешанной на порохе и прахе,
Постыдно жить в ничтожестве и страхе
И сладко жить как пламя и как свет.

(Вадим Халупович. Зимний полдень. Л., 1974, с. 91)

Понятно, что работа эта с трудом прошла на выставку в Ленинграде. Ее не сняли с экспозиции лишь из боязни, что остальные экспоненты бойкотируют выставку. Те, кого формально соединил лишь материал, в котором они работали, друзья, единомышленники Цивина боролись за подлинное искусство и победили.

В предыдущие годы в творчестве скульпторов нашей страны сложился определенный стереотип реалистически точного воспроизведения действительности. «Керамисты» в своих работах отошли от дозволенной черты, их творчество вызывает образное восприятие, требует от зрителя

большей широты ассоциативных представлений. В 70-е годы группа «ослушников» вывела керамику в ряд «высоких» искусств. Выставки «Одна композиция», которые они организовывали, были событием в культурной жизни страны. Цивину посчастливилось быть среди этих людей.

Возможно, годы, проведенные вдали от родного города, мысли о Родине и о доме создали в сознании художника образ, который воплотился в скульптурной композиции «Дом» (1979), достаточно сложной и наделенной глубоким философским содержанием и тонким лиризмом. «Дом» — это возрождающаяся жизнь и волнующаяся мать, это юношество, мечтающее о достойном месте в жизни. Аналогично в «Зеркале» Тарковского и в картине Шагала — юноша, где бы он ни родился — в интеллигентной ли семье или в деревенской нужде местечкового пространства — уходит в международный полет. В доме под тесным отцовским кровом рождаются художники, музыканты, изобретатели космических кораблей и открыватели новых законов мироздания. В ленинградской коммуналке, в черте оседлости или глухой сибирской деревне высокая мечта и житейские тяготы мало чем отличаются.

Такими высокими сравнениями мы не претендуем на установку в один ряд названных имен, а лишь указываем на адекватность мысли подлинного искусства. А как близки оказались стихи живописца скульптуре В. А. Цивина!

Ты помнишь ли меня, мой город,
мальчишку, ветром вздутый ворот...
Река, из памяти испей-ка
и вспомни въявь юнца того,
что на твоих сидел скамейках
и ждал призванья своего.

(М. Шагал. Ангел над крышами. М., 1989, С. 27).

Любовью к родному городу пронизана и другая композиция — «Летний сад» (1981). Но здесь уже иной аспект темы. На первый взгляд незадачливый зритель, глядя на эту композицию, скажет — все ясно: искусство в нашей стране забито в ящики. Но, как и все у нас, — ящики тоже несовершенны. Заглянуть вовнутрь можно сквозь щели между досками. В подлинном произведении все сложнее и многозначнее. Прочтение его во многом зависит от интеллекта зрителя, но оно всегда привлекает и заставляет задуматься. Нам кажется, что такое остросоциальное прочтение приходит в умы напуганных людей. Произведение, сведенное до такого однозначного прочтения, годилось бы в сатирический журнал в период предвыборной кампании. Цивин рассказывает нам и о другом, а возникающие сегодня ассоциации — дело времени, времени, которому неподвластно настоящее искусство. Влюбленный в свой город, художник дает почувствовать нам скорый приход весны, когда в «Летнем саду» распустятся почки, подсохнут лужи от талого снега и можно будет снять зимний панцирь с замечательных

статуй. Это произведение может символизировать весну, обновление и веру в то, что «оковы тяжкие падут»!!! Здесь выражена та же идея, что и в «Стоящих», но пластически решенная иначе. Если там человек закован в мешок, то здесь статуя заключена в ящик. Но оболочка при этом не может ограничить содержимого, духовную мощь которого трудно упрятать. Трудно, но, увы, можно, до поры. (Следует заметить, что композиция эта демонстрировалась лишь один раз и была закуплена, с тех пор ни разу никто ее не видел).

Одной из особенностей прогрессивного искусства XX века является его международность, транснациональность, отсутствие государственных границ. Это в полной мере проявляется во всем творчестве Цивина. Общие для народов такой маленькой в наш техницированный век Земли идеи нам уже не кажутся странными, но близкие образы для раскрытия темы — согласитесь — не часто встретишь! Когда композиция «Ветер (Пугала)» (1984) была показана в Фаэнце (Италия), оказалось, что близкой ей по идее, раскрытой образами чучел, представлен другой художник, ранее никогда не знавший творчества Цивина. Но национальный опыт и условия жизни накладывают отпечаток на творцов. Если у иностранного художника — только издевка, юмор, то в работе «Пугала» — крик. Видимо, в трудную минуту, полную пессимизма, создано это страшное, тяжелое для восприятия произведение — памятник эпохи, в котором огородные пугала трансформированы сознанием художника до глубокого философского обобщения. Не случайно многие усматривают в этой работе связь с «Котлованом» Платонова. Как и для произведения Платонова, здесь характерны совмещение тщательного анализа, вскрывающего тайны бытия. Как и в «Котловане», насыщенном аморфными, бестелесными уподоблениями, здесь также видим мы неоформленность «вещества существования», его бесплотность и в то же время мучительность этого существования.

Известный культуролог и этнолог Клод Леви-Строс впервые ввел различие между горячими и холодными культурами. Горячая культура стремится постоянно помнить свою историю и старается ее не повторять. Холодная же — наоборот, стремится максимально полно удержать накопленное в неизменном виде. Поэтому в современном авангардном искусстве характерно стремление превратить культуру в действительно горячую и достигается это через игру с традиционными классическими формами, через стилизацию, вариации, переложения — и, как правило, художественных культур эпох, далеко отстоящих по времени от сегодняшнего дня.

Цивин чувствует эту закономерность. Первой работой, в которой художник обращается к наследию античности, была композиция «Хор» (1980). Созданная через несколько месяцев после «Стоящих», она диаметрально противоположна ей по теме. Произведение поражает гармонией и ясной простотой. В то же время композиция «Хор» является естественным продолжением «Стоящих», в работе над которыми были найдены и не востребованы многие формы и приемы. На Международном конкурсе керамики в 1982 году в Италии работа получила Первую премию. В мотивации жюри

написало: «Сквозь искусные умелые светло-темные переходы на поверхности терракоты, такой, как вечерний свет в древнем храме, он вызывается синтезом архитектуры и скульптуры, обмен между зданиями и корпусом человека, колонны, которые кажутся одетыми в пеплумы, цилиндры, которые преображаются женскими формами в превращении храма в весталок...». В этой работе нет надрыва, она умиротворенна, красива, изыскана. Все фигуры отличаются друг от друга поворотом, создавая единое консонантное многоголосие. Что это? Усталость от тяжелой темы предыдущей работы? Указание на то, что древние были лучше? Нет, такие вопросы неправомерны. Художник — не гадалка и не астролог. Он просто передает свои чувства, а прекрасное прекрасно во все времена.

По условия конкурса работа осталась в Италии. И. Цивин делает ее вариант, более камерный и менее торжественный, в котором несколько утрируются формы, придавая им более манерный эротичный характер в отличие от лаконичных, условных фигур первого варианта. В обоих произведениях мы видим исследование выразительных возможностей форм античности, следование традициям древнегреческого искусства, где ионическая колонна ассоциировалась с женским торсом.

Продолжая использовать в своем творчестве наследие древних мастеров обращается к поискам в цвете. Если в «Стоящих» цвет лаконичен, воспроизводит мешковину, в «Хоре» он создает ощущение терракоты танагрской статуэтки, то в работе «Диалоги» (1981) фигуры с одной стороны белые, а с другой — цветные. Поставленные правильно в композицию, они получают рефлексные отсветы на белой поверхности, что позволяет раскрыть художественный образ и вспомнить о том, что античные статуи были окрашены, но время смыло краски, придав им, быть может, несвойственную строгость. Краски — красная, желтая, голубая, помимо своего символического значения, представляют собой еще и образ современной Греции, ее пейзажа. В творчестве художника название очень точно отражает суть работы. В данном случае — это диалоги о философии искусства: современной культуры с древней, современного творца с Фидием. И продолжается этот диалог в работах «Объемы» (1982), «Диона и Афродита» (1985) и «Влюбленные» (1986). Все они — парафразы на скульптуры Фидия с Парфенона.

К сожалению, у нас в стране «Объемы» никто не видел. Произведение сразу же ушло в Италию и там и осталось. Автор вновь получил премию. «В этой работе, — говорит он, — меня интересовало, до каких пор остается ощущение гармонии».

Обращаясь к тебе античности, художник как бы выверяет свое творчество на классических формах, и в то же время протягивает непрерывную нить между эпохами. Античные образы становятся прообразами, на которые ориентируется мастер для создания новых пластических форм. Это путь к непрерывному изобретательству и поиску для более полного выявления

истины и художественной правды. Полнота и глубина информации неожиданно достигается небольшим количеством средств, где воздух между объемами приобретает роль выразительного элемента.

Мы знаем, что судьба просеет
Живущее сквозь решето.
Но жалок тот, кто сожалеет,
Что превращается в ничто.
Не стал ничтожным ни единый,
Хотя пустеют все места:
Затем и делают кувшины,
Чтобы была в них пустота.

(С. Липкин. Лира, М., 1989, С. 20).

Скульптуры, созданные Цивиним, известны в мире. Его работы экспонировались в Чехословакии, Болгарии, Венгрии, ГДР, Финляндии, Канаде, Англии, Франции, ФРГ, Италии. Он лауреат Международного конкурса в Фаэнце 1980, 1982, 1984 годов (премии-закупки за «Хор», «Объемы», «Ветер»). С 1983 года — член Международной Академии керамики в Женеве. В декабре 1990 года в Англии состоялась его персональная выставка. К ее открытию там же издана монография о мастере. Да и у нас в стране работы закуплены во многие музеи и Министерством культуры.

Если вспомнить судьбы гонимых и непризнанных талантов, Цивин — счастливчик! Есть досадные «мелочи». Закупленные работы не выставляются. Много скульптур остается в мастерской (кстати говоря, маленькой квартирке на седьмом этаже, где для работы выделена небольшая комнатка, а все остальное пространство забито произведениями). У нас в стране художника почти никто не знает, лишь очень, очень небольшой круг профессионалов. Отправившись в библиотеку, вы узнаете, что нет ни одной заметки, посвященной персонально В. А. Цивину. В профессиональных статьях о керамике Цивина хвалят, но бывает и так (вот что писал журнал «Декоративное искусство СССР» в 1983 году, имея в виду в первую очередь Владимира Александровича Цивина): «...А сколько приходится выслушивать сетований от «пророков», отмеченных на международных выставках керамики и не признанных в своем отечестве! Но давайте же разберемся — а судьи кто? Очень часто приходится убеждаться в том, что те критерии, по которым присваиваются премии на зарубежных выставках, не могут быть приемлемы для нас, они попросту не соответствуют нашим представлениям об искусстве» («Декоративное искусство СССР», 1983, №12, С. 3, курсив наш — С. М., А. Л.). «Ну, это было в годы застоя, — отмахнется читатель, — мало ли что тогда говорили и писали? А сейчас другое дело».

Впрочем, сам художник довольно спокойно относится к этому. Он говорит: «Реноме надо создавать. И это несколько не унижает творца. От Пикассо до Глазунова — все занимались пропагандой своего творчества». Слушая мастера, невольно приходят на ум строчки Бориса Пастернака, в последнее время так часто и не всегда к месту цитирующиеся, но как будто специально написанные о нашем герое: «Быть знаменитым некрасиво... Цель творчества — самоотдача...».

Не безвестность мучит мастера. Ощукая в себе дар монументалиста, он переживает от не востребованности своих крупных работ, даже тогда, когда выполнен Государственный заказ. В 1980 году, к Олимпиаде, хотели в Пскове отреставрировать палаты купцов Поздновых, где должен был разместиться музейный комплекс. Для этого крупного начинания было сделано огромное количество произведений. Часть из них была сдана в материале, часть осталась в проектах. Дом до сих пор не отреставрирован, а купленные вещи пропали.

Большая серия работ на тему Петербурга для аэропорта Пулково пропала.

Созданные для Кораблестроительного института рельефы не были установлены и исчезли. Сделанные для Дома культуры в Архангельске пласти валяются где-то на складе, ибо дом, для которого они были предназначены, не построили. Мемориал в Нерехте так же не воздвигнут. А для него выполнено много работ. Зато в Кекчемете (в Венгрии) сочли необходимым поставить памятник, созданный ленинградцем.

Воистину, нет пророка в своем Отечестве, а в нашем — тем более.

* * *

Прошли годы. Мастеру исполнилось 50 лет. Живет он теперь, как и мы, не в Ленинграде, а в Петербурге, владеет хорошей мастерской с видом на залив, купленной на свои деньги.

Художник принимает участие в выставках в Америке, в Японии и других странах мира. На Родине только в 1998 году была персональная выставка в родной «Мухинке», которая теперь стала называться Академией. Проходя по выставке зал за залом, можно было проследить эволюцию в творчестве Цивина. Мы не могли не заметить новые подходы и находки последних лет. Например, к реминисценциям античности добавилось еще и обращение к более раннему периоду развития художественной культуры — искусству Древнего Египта.

Средства выразительности становятся лаконичнее, возрастает условность. Зато значимость и глубина образов увеличиваются и становятся пронзительными и многозначными. Перед нами зрелый мастер, умудренный и свободно владеющий профессионализмом, направленным на наиболее полное выражение идеи.

Подробный разговор о творчестве скульптора за последнее десятилетие требует отдельной статьи.

Н. Н. АНЦИФЕРОВ
(Художественные надгробия)

ИСТОРИК искусства Воррингер в одном из своих исследований однажды заметил: «Чувство пространства является адекватным жизнеощущению... Пространство является ... формой отношения нашего я к окружающему миру»¹. Ту же самую мысль можно было бы повторить по отношению к категории время, обостренное чувство которого всегда было свойственно человеку, как и пространство являющегося формой отношения субъекта к бытию. В характере восприятия им мира, его осмысления проявлялись особенности понимания человеческим обществом прошлого, настоящего и будущего, часто в их соотношении к вечности.

Это чувство времени дано человеку для того, чтобы действовать, любить, побеждать или гибнуть, и человек действующий, — пишет О. Манделштам, — становится как бы стержнем явлений, группирующихся вокруг него,² согласованность которых с имманентной логикой развития времени, дает нам возможность говорить об историчности временной системы, обретающей протяженность, когда прошлое, настоящее и будущее превращаются в связь этапов культуры, эпох, каждая из которых пытается по-своему осмыслить и преодолеть бег времени, опредмечивая и как бы закрепляя его в результатах деятельности, ценностях культуры, ее памятниках.

Монумент, памятник Вл. Даль связывает с таким понятием как память, которая, однако, хрупка, ибо в человеческом сознании часто стираются события, забываются имена, с которыми связаны те или иные успехи, но во власти творца-скульптора увековечить их в монументальном произведении, которое позволяет сохранить прошлое, расширяя тем самым границы данного настоящего, переводя в будущее не только события и деяния отдельной личности, но и достижения всего человечества. Так, монументальная скульптура становится выражением самосознания народа, воплощением его культурной памяти, а значит и концепции пространства и времени данного общества, его отношения к личности.

Наиболее полно эти функции в монументальной пластике реализует мемориальный жанр. Надгробный памятник, повествуя об ушедших, подводя итоги их жизни, деятельности, напоминая об их нравственных качествах, обращается к живым, раскрывая ценность бытия. Высокий строй мыслей и чувств, который несут в себе художественные надгробия, их очищенность от суеты, повседневного придают им характер возвышенного, а спрессованность временной перспективы, свертываемость ее в «одновременность», когда бытие выступает в своей универсальности (единое в своих крайних пространственно-временных границах), делает их воплощением вечного.

Искусство отечественной мемории имеет давние традиции. В этой области работали такие мастера, как Ф. Гордеев, И. Мартос, М. Козловский, С. Пименов, в XX столетии — М. Манизер, И. Шадр, В. Мухина, М. Аникушин и др. Эти традиции продолжают мастера нового поколения, среди которых ученик народного

художника СССР М. Аникушина скульптор Николай Николаевич Анциферов, член Союза художников России. Приобретенные в стенах Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина академическая профессиональная выучка, пластическая культура, позволили мастеру обратиться к достаточно сложному жанру, наиболее связанному в силу своего функционального назначения с традицией. Выбор темы для скульптуры был не случаен. Жили еще в душе оказавшиеся сильными детские впечатления о кладбище, как особом пространстве, исполненном тишины и какой-то тайны, с его полуразрушенными временем могилами, величественными надгробиями, где человек невольно задумывается над ценностью и уникальностью человеческой личности, смыслом жизни. Тонкая восприимчивость природы, окружающего мира в разнообразных его проявлениях и формах, чуткость к новым веяниям, широта художественного видения определили творческую направленность Николая Анциферова, который, используя принятый в мемориальном жанре язык традиционных приемов, находит интересные композиционные, тектонико-пространственные решения в русле единой пластической концепции. За достаточно небольшой срок мастер создает целый ряд художественных надгробий, в которых можно увидеть, прежде всего, его дар скульптора-монументалиста, способного мыслить конструктивно, пластически емко и в то же время тяготеющего к камерности, психологическому проникновению в суть человека, умеющего выявить значимость духовных ценностей, в свете которых и происходит осмысление таких категорий, как жизнь и смерть. В каждом памятнике скульптор дает адекватное личности образное воплощение, художественно-семантическое прочтение индивидуальной судьбы, результатов деятельности человека, в их соотносительности с современным пониманием идеи Вечности.

Умение обобщать, подниматься над повседневностью в этической оценке пройденного личностью жизненного пути можно увидеть уже в одном из первых памятников, созданном скульптором в 1987 году, надгробии профессору, патологу-анатому, заслуженному деятелю науки Д. И. Головину (арх. В. А. Петров, Богословское кладбище). Статика, значительность, основательность — определяющие в синтетическом единстве архитектурного и пластического начал как бы освобождают образ от всего временного, случайного. Композиция параллелепипеда, установленного на подиуме и являющегося устойчивым зрительным элементом, определяет господство горизонтальной оси, повторяющейся в памятнике, который при приближении к нему раскрывается сразу во всей своей полноте с фасадной стороны. В общем тектонико-композиционном решении мемориального произведения угадываются ренессансные реминисценции. Форма саркофага в итальянских надгробиях, здесь упрощаясь, модернизируется, приобретает четкость и ясность линий, строгость и простоту объемов. Господствуя в пространстве, воспринимаемом как реальная окружающая среда, тем самым еще более усиливающим неподвижную константность, некое внесубъектное и вневременное начало в памятнике, становясь его образной структурой, надгробие своими лапидарными формами основных пластических масс как бы утверждает незыблемость вечных категорий, в то же время выявляя главное — уникальность человеческой

личности. Так являясь смысловым акцентом, выделяется в центре пилона бронзовый круг с рельефным профилем, симметрично обрамленным посвятительской надписью. В медальоне, ассоциирующимся с солнечным диском, как бы несущим свет и тепло, обращает внимание умное и спокойное, исполненное благородства, лицо, изображенное в профиль, подчеркивающий отдаленность его от реального, принадлежность другой грани бытия — вечности. Простота и лаконичность пластической разработки, сдержанная светотеневая моделировка бронзовой массы в портретном изображении рельефа, в сочетании с благородным цветовым и фактурным сопоставлением черного тщательно полированного лабрадорита основного блока и серого неотшлифованного гранита делают памятник подлинно монументальным, исполненным строгой торжественности и выразительной ясности.

Уже следующая работа Николая Анциферова подтверждает то, что скульптор овладел мастерством рельефа, не просто как профессионал-ремесленник, но как художник-психолог, пытающийся дать в каждом случае свою концепцию личности. Знакомство с творческим процессом скульптора дает возможность понять специфику работы автора в мемориальном жанре, достаточно сложном, поскольку часто приходится иметь дело не с самой моделью, а только с фотографиями, литературным наследием, что, однако, не снижает требовательности мастера к себе. В создании того или иного памятника для Николая Анциферова большое значение имеют первые впечатления, связанные с данным человеком, его судьбой, профессией. Как говорит сам автор, чем образованнее, интеллигентнее, душевно тоньше и интереснее человек, тем сложнее отобразить его внутренний мир, и творцу необходимо как бы войти в роль этого человека, чтобы понять и прочувствовать пройденный им жизненный путь.

После вызревания в сознании скульптора общей композиции, создания первых эскизов начинается самый мучительный творческий этап объективизации идеи, «наполнения» портрета, когда каждое прикосновение инструментом или рукой мастера к пластическому материалу, каждый «шлепок» что-то означает, несет в себе определенную информацию, этап, в процессе которого постоянно переоценивается уже сделанное, важно не потерять свежести первого впечатления, отношения к портретируемому, сохраняя смысловой стержень, ради которого автор все это делает.

Так, в надгробии академику Д. В. Наливкину (арх. А. Э. Гессен, 1987 г., Комарово) наибольший интерес представляет бронзовый портретный рельеф на полированной поверхности красного гранита традиционно решенной стелы. Мы видим тонкий абрис красивого профиля лица ученого, хорошо вписываемого в овальную форму медальона. В портрете автор дает квинтэссенцию духовности (интеллектуальной и нравственной) человека, выраженной в полном внутренней силы, мужественности умном лице, не лишенном в то же время душевной теплоты и тонкости. Свободно владея реалистической манерой скульптор «лепит» невысокий, но производящий впечатление достаточно объемного рельеф, благодаря тщательной проработке формы, в то же время имеющей импрессионистический характер, сохраняющей непосредственность и живость пластики станкового произведения, как бы выполненного *a la prima*.

Мастер внимательно, с любовью исследует структуру лица, наблюдая тонкие переходы формы от выступающей скулы к слегка впавшей щеке, от лба к носу, от брови к виску, выявляя светотеневой моделировкой жизнь, пульсацию плоти, «живописно» прорабатывая поверхность материала. Исходя от «натуры», «конкретного», скульптор не просто удачно соединяет внутреннее и внешнее сходство, а достигает той живости портретности, глубины проникновения во внутренний мир человека и той свободы исполнения при отсутствии каких-либо эффектов, то есть той цельности и обобщенности образа при некоторой «отстраненности» профильного изображения, когда рельеф уже может восприниматься не только как часть надгробного памятника, но и как самостоятельное произведение. Поэтому, не случайно, Николаем Анциферовым были сделаны еще две бронзовые отливки рельефа, которые в настоящее время установлены в Горном институте им. Г. В. Плеханова, с которым была связана деятельность ученого, и на корабле им. Д. В. Наливкина.

Но автор не останавливается на достигнутом. Дуалистичность мышления Николая Анциферова позволяет вести поиск в двух направлениях — монументальном и лирическом, в то же время органично синтезируя в своем творчестве оба этих начала, достигая, казалось бы, каждый раз оптимального результата, но который становится в свою очередь только точкой отсчета для нового поиска композиционно-пластических приемов, раскрывающих модель более многогранно, в ее сложном соотношении с такими категориями как время и пространство.

В надгробии солистам балета Мариинского театра Н. П. Сахновской и заслуженному артисту РСФСР Р. И. Гербеку, созданном в 1990 году (Большеохтинское клад.), скульптор пытается «вывести» портретное изображение за рамки замкнутого пространства овала или круга в пространство эмоционально-пластически насыщенное, которое могло бы стать образным элементом художественно-семантической структуры памятника.

На почти полтораметровой, поставленной на небольшое прямоугольное основание, стеле из красного полированного гранита, заполненной позолоченным текстом, установлен бронзовый блок с рельефным изображением танцовщиков. Вертикаль постамента как бы возносит полуфигуры в иную, исполненную эмоциональной возвышенности сферу, так отвечающую состоянию внутреннего полета изображенных в рельефе. Одухотворенность, духовная устремленность человека — идейная и эмоциональная доминанта, определяющая структурно-пространственную и пластически-цветовую тональность памятника, где мы видим новый для мастера вид рельефа, представленный как сложная многофигурная композиция, приобретающая уже более многоплановую выразительность драматургического начала.

В пластическом образе, ассоциирующемся с развитием музыкальной темы, имеющей в спокойном течении мотива свои точки напряжения, кульминации, сменяющиеся их разрешением в кадансовом обороте, можно наблюдать тончайшие нюансы художественной формы: от несколько обобщенного моделированного силуэта фигур до более тщательно разработанной пластики головы, мужественного

и артистического лица Р. Гербека и исполненного как бы удивления, какой-то душевной окрыленности и трогательности в выражении лица Н. Сахновской. Если хорошо читаемый на плоскости фона профиль танцовщика, обозначенный четкими гранями, смягчен плавной моделировкой форм головы, то пластика женского образа построена на светотеневых акцентах, передающих «внутреннюю трепетность» пластических модуляций объема, «живописности» иначе проработанных прядей волос и сочности» выполненных как бы глубокими врезами беспокойных складок развевающегося шарфа, от которого берет свое начало динамика диагонально направленной композиции, обозначенной движением взметнувшихся вперед и вверх рук слитых в едином порыве, охваченных стихией танца фигур, силуэту которых вторят очертания бронзовой глыбы, воспринимаемой не как нейтральный фон, а эмоционально насыщенное внутреннее пространство образа. Ощущение пространственности создается благодаря дифференциации планов рельефа, когда одна фигура дается на фоне другой, трехчетвертной разворот полуфигур сопоставляется с профильным изображением лиц, более объемная разработка художественной формы с плоскостной. Границы пространства становятся условны, обтекаемы, не прорываясь в глубину рельефа, оно развивается слева направо и на зрителя (направленность фигур мимо воспринимающего памятник и в то же время «открытость» первого плана). Удачно найденный разворот полуфигур, скользящий свет, полупрозрачные и глубокие тени на поверхности рельефа, внутренняя напряженность образа, делают естественной связь, подчеркнутую такой деталью как развевающийся шарф балерины, пространства произведения и пространства реального, которые «перетекая» одно в другое становятся единой образно-эмоциональной средой в художественной структуре памятника.

Поиски художественного решения утверждающейся в окружающей воздушной среде объемной, круглой скульптуры завершаются мастером в надгробии полковнику милиции З. П. Пьянковой (1992, Серафимовское кладбище), где, пожалуй, наиболее ярко проявилось лирическое дарование скульптора. Обращаясь к языку аллегии, — столь распространенному во 2 половине XIX – начале XX века в художественных надгробиях с бронзовыми или мраморными ангелами, автор дает свое образно-пластическое прочтение темы оплакивания.

В композиционном решении памятника доминирует присевшая на гранитный камень и склонившаяся над медальоном с рельефным портретом женщины фигура ангела, вызывающая в памяти поэтические строки А. Ахматовой:

На ветхом цоколе — дворянская корона
И ржавый ангелок сухие слезы льет.

Это настроение тихой задумчивости, элегической грусти определяет образно-пластическое воплощение памятника, где исполненная трогательности, какой-то незащищенности и хрупкости фигура ангела проработана с достаточной мерой жизненной конкретности и художественной условности в трактовке обнаженного тела, пластика которого отличается мягкостью и разнообразием моделировки, нюансированностью форм, в окружении воздушного пространства дающей игру бликов света и тени на бронзовой поверхности скульптуры.

Памятник тщательно проработан не только с главной точки зрения, но и с боковых и сзади, дополняющих новыми содержательными оттенками и гранями настроения состояние созерцательной скорби, обозначенной в склоненной голове ангела над портретом, жесте руки, развороте фигуры, предполагающем круговой обход скульптуры, в процессе которого раскрывается глубина и многоаспектность образа в выражении печали, нежности или же задумчивости, в разнообразных нюансах восприятия силуэта в его взаимодействии с окружающей воздушной средой. Возвращаясь к главной точке зрения, мы видим на портрете в три четверти, довольно редко встречаемый в надгробиях, неповторимый физический и духовный облик миловидной женщины, взгляд которой, направленный на зрителя, как бы приглашает к простому человеческому общению, теплой атмосфере которого способствует и низкий постамент, с поставленными на нем камнем, имитирующим скалу, и сидящей фигурой ангела в натуральную величину, силуэт которой строится на повторях плавных, круглящихся линий рук, крыла, головы и медальона, придающих эмоционально-тектоническому строю памятника гармоническую завершенность. Мастер, учитывающий всегда выразительные возможности цвета и фактурной обработки материала, использует сочетание серого полированного гранита подиума и неотшлифованного камня с теплотой бронзы сидящей фигуры ангела, главенствующей в композиции надгробия, которое делает таким естественным, «реальным» существование пластического образа в пленэре, когда можно уже говорить не о связи или «перетекании» пространства произведения в пространство реальное, а их полном совпадении, идентичности. Воздушная среда, обволакивающая плоть скульптуры, заставляющая ее пульсировать, жить единой с природой жизнью, есть эмоционально-сюжетное пространство памятника, в котором статуя «крылатого мальчика» становится поэтическим образом-символом вечности Красоты реального бытия, ради утверждения которой и жила З. П. Пьянкова.

Свойственное автору чувство внутренней связи, существующей между скульптурой и ее окружением, умение приблизиться к натуре, сохранить изображение как бы живым, сфокусировать весь пройденный человеком путь, его мир в портрете, в то же время закрепляя, поддерживая его классически ясными пропорциями тектонико-архитектурного ансамбля, находит свою реализацию в работе, победившей на конкурсе и ставшей этапной для творчества скульптора, художественном надгробии академику В. В. Новожилову (арх. Б. Б. Бухаев), установленном в июне 1992 года в некрополе «Литературные мостки». Николай Анциферов деликатно, со свойственным ему чувством меры, творчески переосмысливая мотивы, традиционные для отечественной мемории периода зрелого классицизма, создает художественно-пластический образ, построенный на тонком соотношении архитектурных, геометрически правильных планов и форм, исполненных ясности и четкости «профилей», придавая памятнику завершенность подлинно классического произведения. Хорошо продуманный масштаб композиции, в основе которой лежит синтез архитектуры малых форм и скульптуры (рельеф), где в качестве конструктивного элемента выступает поставленный на подиум фрагмент каннелированной колонны,

решенной как несущая часть завершения в виде каменного блока с рельефным портретом, не подавляет зрителя, а своей соразмерностью с масштабом человека выявляет архитектурный принцип мышления скульптора, способность видеть красоту цельных замкнутых объемов, соединяя в мемориальном произведении черты монументальности с камерностью, не нарушая равновесия, гармонии целого. Реальная среда — природа, участвуя в эмоциональной и тектонической жизни архитектурно-пластического образа, выступает не только как художественное пространство, составляющее с ним единое целое, но и как эстетическая среда, подчеркивающая самоценность, независимую константность памятника, раскрывающегося постепенно в пространственно-временной перспективе (по мере приближения к нему), когда ряд художественно выявленных аспектов, подготавливают восприятие надгробия с фронтальной стороны, концентрирующей все смысловые и формообразующие узлы.

Пытаясь воплотить основную идею минимальными, но достаточно емкими образно-выразительными средствами, автор очень тщательно выбирает пластический материал — серый гранит для подиума, редкий, таящий в себе силу и мощь, отличающийся особым благородством габбродиабаз черного цвета с зелеными вкраплениями для колонны и куба, который тяжестью своего веса кажется раздавливает капитель, сохраняющей благодаря как бы упругости материала заданную ей форму. Эта внутренняя напряженность пронизывает всю архитектуру композиции, построенной при всей простоте и ясности замысла на сопоставлении различных элементов образно-пластической структуры памятника, когда вроде бы податливой текучести бронзы капители, таящей в себе силу упорного сопротивления, противостоит сдерживаемая в каменном аморфном блоке потенциальная энергия, горизонтальной направленности овальной формы выемки для цветов на подиуме — вертикаль бронзового овала, перекликающегося с бронзой капители, рельефа, на котором мы видим исполненное интеллектуальной мощи и человечности лицо ученого, разрабатывающего теорию упругости и пластичности, писавшего исторические эссе, поэтические переводы, собирателя живописи. Пластика рельефного изображения отличается детальной и тонкой лепкой форм лица, чеканные и характерные черты которого смягчены светотеневой моделировкой, тщательно проработанная поверхность рельефа, соответствующая гладко отполированным плоскостям архитектурных объемов, получает пластическую законченность, хорошо отвечающую своей стилистикой классичности общего художественного строя надгробия, требующего привлечения метафизического мышления и ассоциативной памяти. Соединяя конкретно-предметное и символическое, автор дает нам квинт-эссенцию человека во всем богатстве его нравственно-духовного облика, тектонико-пластическими средствами создавая многослойный образ, в котором тема единого времени, где личность ученого-творца выступает как одно из связующих звеньев этапов культуры в истории человеческого общества, является основой художественно-семантической структуры надгробия, которое своими классическими пропорциями, гармонией и красотой пластических форм так органично вписалось в систему памятников некрополя.

Испытав в своих работах разные пластические системы (от реалистически трактованной фигуры до тектонической выявленности элементов архитектуры малых форм), овладев различными видами рельефа, Николай Анциферов приходит к максимальному лаконизму выразительных средств при их предельной образной насыщенности, содержательной наполненности. Так, в надгробии врачу, доценту, почетному гражданину Польши Н. А. Михееву (1993, Богословское кладбище) проблему увековечивания памяти о конкретной личности автор решает на новом образно-смысловом уровне, оперируя как конкретно-предметными элементами, так и отвлеченно-ассоциативными, ведущими в скульптуре к концептуализации замысла, представлений о пространстве и времени. Пилон из серого гранита, имеющий посвянительные надписи об отце, матери и сыне, расщепленный надвое и соединенный медальоном, как бы символизирует неразрывность, единство родственных уз. Две части пилона — это два начала, мужское и женское, воплотившиеся в сыне, портрет которого мы видим в овале, скрепившем две основы. Композиционное решение, его конструктивная сопряженность всех форм, позволяет мастеру объединить, казалось бы, не соединимое, память о предках и потомках, когда время обретает протяженность, длительность, превращаясь в связь человеческих судеб, исторических этапов. Однако время в своей длительности не есть только спокойное течение жизни, оно не лишено дискретности. Трагическое врывается в судьбу человека, которая непредсказуема, полна неожиданностей, радости встреч, страданий и потерь. Трещина пронзившая, расколовшая гранит как крик отчаяния любящих друг друга, но разлученных людей. Возникает иное представление о времени: не тяготеющем к абсолюту, в котором соединяются мгновение и вечность, а времени как процессе, приобретающем эмоционально-содержательную окраску «драмы времени», необратимости его течения, в котором, однако, есть не только разрушение, неумолимо ведущее все к концу, но и созидание, в конечном счете утверждающее жизнь в ее преемственности, и тем самым непрерывности.

Известно, что скульптурный памятник существует как физический факт, трехмерный объем в пространственно-временном континууме, поэтому можно наблюдать как новое образное осмысление категории времени ведет к иным пространственным характеристикам, к активизации художественно-пространственной среды, которая становится одним из важнейших элементов идейно-пластического замысла автора. Своим четким силуэтом, тектонически выявленным объемом архитектурно-скульптурных масс надгробие как бы врывается во внешнее пространство, противостоя ему. В то же время сливается с ним, пропуская его через себя в расщелину, проходящую в центре пилона, стирая границу между пространством памятника и пространством, в котором он реально размещен, между смысловой и психологической означенностью пространства внешнего и внутреннего, стремясь к своеобразной амбивалентности, взаимозаменяемости этих двух начал. Так скульптор, используя весь подвластный ему арсенал образно-пластических средств, пытается выйти на уровень не только метафорической фиксации смысловых пространств, но и квазипространств психологических процессов в существующей на границе материального

и духовного мира «очеловеченной» среде мемориального памятника. Поднимаясь над повседневностью в философском осознании общечеловеческих ценностей, постигая меры обобщения в выражении настроения возвышенной скорби, Николай Анциферов не забывает о конкретной человеческой содержательности этого чувства. В композиционно-тектоническом решении памятника, построенном на преобладании крупных, геометрически правильных очертаний, архитектурно-скульптурных масс, обращает внимание выделяющееся на фоне серого гранита пятно овальной формы медальона из черного габбро с бронзовым рельефным портретом врача в профиль, пластика которого отличающаяся завершенностью обработки поверхностей объема, ясностью и сдержанностью их моделировки, четкостью контуров, формирует образ чистый и одухотворенный.

Знакомство с творчеством Николая Анциферова дает нам возможность говорить о щедрости дарования скульптора, его большей при разнообразии творческих устремлений тяге к монументальному началу, когда он, пытаясь расширить или найти новые смысловые инвективы, используя тектонико-пластические средства, решает мемориальные произведения как сложный архитектурно-скульптурный организм, как бы фокусируя в нем сущность духовных гуманистических ценностей, поэтому не случайно обращение мастера к конкурсному проекту памятника духовенству и мирянам — жертвам репрессий «Погибшим за веру и совесть» (ск. А. и Н. Анциферовы. арх. А. Сафонов, 1993), где автор, отталкиваясь от конкретного факта, поднимается до универсального художественного обобщения нравственно-эстетических понятий.

Создание ансамбля предполагается на окраине Смоленского кладбища, в замкнутом, отдаленном от мирской суеты пространстве, на месте, где с 1918 по 1928 год было заживо погребено около ста служителей церкви и прихожан. По замыслу автора доминирующий в художественной структуре комплекса храм как святилище, как образ Мира, организует пространство, образуя основные художественно-семантические акценты, конкретизируя которые статуя священника закрепляет эмоционально-эстетическое поле мемориала. Ансамбль, охватываемый единым взглядом, построен на смене художественных впечатлений и постепенном их включении в сознание человека: находящаяся в центре пересечения пространственных диагоналей достаточно реалистично трактованная фигура священника с благословляющим жестом подготавливает восприятие обладающего абстрагированными формами, ясным силуэтом, «чистыми» пропорциями храма, который, сохраняя память о погибших в исполненной трагедии и страданий мире, утверждает светлое начало. Проект архитектурно-скульптурного памятника, с хорошо режиссированным пространственно-временным и тектоникопластическим ансамблевым решением, несущий в себе достаточно сильный эмоциональный заряд возвышенно-скорбного звучания, раскрывает новые возможности автора, способного мыслить категориями синтеза искусств.

Проследившая пусть еще не столь долгий творческий путь Николая Анциферова, мы видим, как от работы к работе крепнет художественная индивидуальность скульптора, заявившая о себе уже в первых произведениях,

приобретает неповторимый почерк пластическое искусство, растет профессиональное мастерство. Определившийся круг тем и образов свидетельствует о серьезном, чутком отношении мастера к духовному миру человека, о его искренней и глубокой вере в истинные ценности бытия. Арсенал накопленных идей, мыслей, образов, строгая требовательность к себе, поиски совершенства художественной формы, потенциал профессиональных возможностей открывает простор для творческих свершений скульптора, и мы вправе ожидать от Николая Анциферова новых интересных, неординарных произведений.

Примечания

¹ Цит. по: Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. — М., 1993. — №1. — С. 182.

² Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 74.



ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА

ХАРАКТЕРУ Бориса Пономаренко свойственны простота и сдержанность, ясность мышления и скептическое отношение к пространным разговорам об искусстве. Будучи от природы человеком немногословным и одновременно разносторонне одаренным, неслучайно, в живописи Пономаренко предпочитает емкий язык монументальных форм и пластических символов, а в литературе — поэзию, которая позволяет ему, наравне с изобразительным искусством, выразить свое удивление перед миром и свои пристрастия.

Стихи Борис Пономаренко пишет давно и не без успеха исполняет их в кругу друзей под незамысловатый аккомпанемент гитары. Бывают периоды, когда, углубляясь в свой внутренний мир, художник оставлял кисть, и тогда казалось, что такое чередование поэзии красок и слова крайне необходимы ему.

Как любая тонко чувствующая натура, Борис — человек настроения, хотя в своих картинах он умеет спонтанность подчинять законам живописного построения.

Художника и поэта Бориса Пономаренко всегда манила и манит новизна впечатлений. Наиболее яркие из них, подобные вспышке, рождали цепь впечатлений и, далее, претворялись в образы, которые надолго овладевали воображением живописца. Как не согласиться с художником, который утверждает, что в мире есть города, которые можно писать всегда — их облик неповторим и, одновременно, удивительно изменчив. Именно такая неисчерпанность открытий соединила в работах Бориса Пономаренко своеобразной творческой прямой две географически удаленные точки — Кадакес в Пиренеях, где жил С. Дали, и провинциальный город Касимов на Оке. Испанский цикл и цикл, объединивший произведения, где воскрешаются мотивы уходящей, но еще не исчезнувшей России в пейзажах Касимов, создавались в течение двух лет. В пределах избранных тем мы не найдем ни единообразия манеры, ни частых повторов композиционных решений. Увиденное само по себе инспирировало живописную форму образа мира — мира, увиденного глазами художника Б. Пономаренко.

«Каталонскую песню» живописец озвучивает диссонирующими сочетаниями пятна и линии, «Перезвон» (Касимов) — многозвучными ритмами серых досок омытого дождями забора, «Зной» — материализуется в вихре словно разбитых кистью на мозаичные осколки оттенков характерного для природы Кадакеса белого, оранжевого и приглушенного зеленого цветов.

Разнообразие приемов наиболее очевидно в пейзажах Касимова, написанных, по большей части, с натуры, раскованно и на редкость темпераментно («Никольская церковь», «Дом Кострова», «Полдень» и т. д.).

В работах испанского цикла более очевидны элементы декоративизма, в качестве приема перенесенные художником в станковую картину из монументальной живописи, в которой Б. Пономаренко много и плодотворно работал. Это, прежде всего, проявилось и в подчеркнутом интересе к детали в композиции, и в максимальной подчиненности изображения плоскости холста, и в преобладающей сдержанной колористической гамме, что, тем не менее, не мешает отметить редкое умение живописца передавать тончайшие нюансы цветовых отношений. Наиболее успешно этот дар Б. Пономаренко раскрылся в «белых» пейзажах и натюрмортах, вдохновленных поездкой в Испанию. В целом же, испанский цикл, как и виды провинциального Касимова, не являются собой документальное свидетельство об увиденном — гораздо больше в них ощущается склонность художника к живописным аллегориям, где мера реального и условного, как и в поэзии Бориса Пономаренко, может быть разной, но всегда созвучной душевному состоянию художника.



...ЕСТЬ МУЗЫКА НАД НАМИ

ЭТИ слова Осипа Манделъштама вспоминаются в связи с творчеством Бориса Пономаренко, одного из группы работающих в Пушкине художников. Вернее говоря, речь скорее может идти о дуэте, а теперь уже о трио — известном живописце и педагоге Светлане Пономаренко, герое нашего очерка и их дочери Татьяне. О первой уже сказано и написано немало, о таланте Татьяны речь еще, видимо, впереди, а к опубликованному о Борисе Борисовиче хочется несколько добавить. И о его живописи, и о поэзии, начало которой связано с переездом в Пушкин. В цикле «Царскосельские вечера» есть романс «Уходит день...»

Я бывал на нескольких выставках Бориса; в больших и малых залах, но, может быть, особенно нераздельность двух его муз ощутилась в камерном сводчатом зале журнала «Аврора» на одном из вернисажей 1995 года. В экспозиции Пономаренко показал свои монументальные эскизы к мозаичным объектам в Санкт-Петербурге, Калининской области, Сибири (Салехард), своего рода живописные воспоминания о путешествиях за рубеж, пейзажи родных мест, точнее, музыкальные по своему строю цветочные этюды о них; живописные композиции-размышления о реальных местах и событиях и явлениях абстрагированных, но рожденных реальным бытием природы. Строй этих работ сочетал в себе формы конкретные, фигуративные или вовсе абстрактные, однако во всех случаях создавался образ, отмеченный чертами монументальности и своеобразным лиризмом — в широком диапазоне интонаций — от элегии до драмы. Такая вариативность, обусловленная и структурой решения самих холстов, их ритмом, будоражащим взаимодействием цветочных пятен и линий или их умиротворенностью, смятенностью форм или их ясной архитектоникой, но неизменно в холстах ощущалось музыкальное начало. Оно в известной степени воспринималось определеннее оттого, что уютное пространство наполнялось негромкими звуками романсов, исполняемых автором, музыка и стихи которых подчас поразительно оказывались созвучными характеру произведений, более того, образному лейтмотиву выставки. Возникал слаженный дуэт, в котором музыкальность живописного строя была под стать звучанию романсов. «Любите живопись, поэты...» — вспоминались прекрасные строки Николая Заболоцкого. И как знать, что за муза сильнее у Бориса Пономаренко? Образ женщины как средоточия возвышенного, поэтического, который мы так же встречаем и у Заболоцкого, оказался и в данном случае центральным в экспозиции. То был портрет жены художника Светланы Пономаренко («Утро в городе»), изображенной с кистью в руках на фоне городского пейзажа. Выполненный в добрых ренессансных традициях, портрет (очень по-рыцарски акцентированный автором) словно осенял экспозицию посвящением Любви, гармоничным строем, проникновенностью. И пусть другие работы написаны в ином стиле, подчас с парадоксальной гармонией контрастов — в их образах ощутима та же постоянная пылкость художника, ищущего свой путь в постижении основ простых и сложных явлений самой жизни в пластической форме. Он словно приглашает исподволь проделать

эту работу и зрителю в произведениях различного плана по эмоциональному состоянию, характеру создания образа. И хотя последние, как уже говорилось, нередко бывают и трагедийные в своей сути, избранном мотиве, состоянии живописи, наконец, — нигде нет ощущения авторского давления, своего рода агрессии, вязкости, которые столь нередки в «толковании» тусовок, претенциозности и зазывающей крикливости работ, входящих в экспозиции, в модных модуляциях теледикторов и рекламщиков, бесконечно навязывающих нам что-то от жевательных резинок до многочисленных безликих передач и информации с глумливыми подмигиваниями и ерническим... «Артикуляция» Бориса Пономаренко и в живописи и в поэзии отнюдь не всегда беспорна, но она естественна и сказанное живописью или словом дает возможность зрителю, слушателю сопереживать, пройти путь авторского постижения и авторского переживания, его поиска образа, будь то картина или стихотворение. Так вводит живописец зрителя в сказочный зимний мир, в котором все подобно фольклорным мотивам кажется образно преувеличенным («Февральский узор»), И подернутые изморозью большие ветви, и снегирь, будто явившийся из сказки, и все замороженное серебристое пространство. Так образно передает он смятенное чувство осени:

С утра холодный дождь
И теребит, и мучит
Не встать, не превозмочь
Досаду и тоску
А ветер гонит ночь
И в клочья рвет мне душу
Ах, ветер сам не прочь поворожить в саду.

Так меняется ритмическая структура стиха и живописная интонация эпитетов в «NAVACERADe»:

Террасы,
жухлые тона
Почти заброшенного сада
О, как ясна ты и нежна
Вечерняя NAVACERADA
Среди сплетения ветвей,
Миндаля и апрельской прели
Шлепки играющей форели
И курский
глупый соловей...

Как отличается колористический строй «Февральского узора» от «жарких», подобно раскаленному песку красок «Каталонской песни». Окутывает таинством цветовая фантазия, скрывающая почти фигурку божества (героя индийского эпоса) картина «Сны Махабхарты», ассоциативно, подобно многим другим работам, воспринимается решение холста «Памятник», в цветовой строй которого, ассоциирующийся с салютом, тактично вводится изображение

памятника с солдатской звездой. Контрастны, как грани сражения относительно более спокойная по форме и цвету «Битва — I» и «яростная» столкновением форм и горячих тонов «Битва — II». Подчас художник зримо анализирует форму, стремясь в одном образе показать ее былую цельность и одновременно наступающее разъятие («Технология распада»). Есть тому и достаточно близкий стихотворный аналог:

Агония болотного на сером
Не сотворит изящного букета
Симфония сырых скамеек в сквере
Не даст ни музыканта, ни поэта...

Динамичность — одна из главных примет произведений Пономаренко. Иногда движение выражено, неудержимо, как в «Битвах» или «Стае» со стремительностью стреловидных линий, их ломким пересечением; иногда сдержано, подспудно, как в словно нарастающем серебристо-розовом сверкании «Рассвета», или в вибрирующих оттенках светло-зеленых и голубых в «Зиме». Такая чуткость пластического выражения, за которым ощутима и чуткость восприятия, как и во многих его стихах:

Только ждешь, только знаешь приснится
Сон, который с тобою всегда;
Неказистого счастья синица,
Уронившая в Лету года.

Может быть, в силу подлинной скромности художника, он избегает звучных эпитетов. Таков Борис в жизни, таков в творчестве. Но видимо, в его руках — и синица достигнутого, и несомненные возможности высокой полетности. Россия, Индия, Египет, Испания, Германия, иные страны и впечатления. А все же главное — всегда Россия. И в стихах его, и в живописи. Вот, к примеру, такие две работы. «Дорога в деревню», где в зеленой круговерти цвета будто ощущается нетерпение желания новой встречи с этим родным земным всепроникающим объятием природы. Или «Деревня», с угадывающимися деревянными строениями, в которых, пользуясь выражением Федора Абрамова, «ощутим запах дерева». Сказанные применительно к картине замечательного нашего мастера Евсея Евсевича Моисеенко, они в известной степени уместны и в данном случае. Художник вновь и вновь, на многих выставках и на своей первой персональной в нашем городе и последующих возвращается к России:

И потому, пусть даже рай,
Где есть иная доля
Я в судный час приду на край
Родного поля.

Постоянно помнит он о Родине и в своих стихах. Ее образ возникает в строках, связанных с Россией; он грезится ему во время путешествий в другие страны, в горах седого Магриба и у берегов Рейна, в Египте, вместе с «дерзким профилем рабынь Клеопатры» ему видится «небеснославянские очи»...

Сам мотив дороги, постоянно возникающий в его стихах — очень русская примета. Уже в нем заключены интонации щемящие, под стать тем, что мы встречаем неизменно в русской песне. Началом же пути в поэзию, своего рода толчком был переезд в город Пушкин:

Уходит день, покрикивают утки
За железнодорожным полотном.
Гудки, цикады, ночь походкой чуткой
Прошла по полю, где оставлен дом
Как будто невзначай,
Лишь на минутку
Столб тишины застыл, но слышно в нем:
Далекие гудки, цикады, утки
За железнодорожным полотном.

Поэзия Пономаренко многомерна по времени и пространству. Образы прошлого и современности естественно встречаются в ней. Такие встречи происходят в Чуфут-Кале, в «Храме царицы Хатшепсут», где «папирус стертый добела вновь соткал пространственные связи»; и в «Последней дуэли в Царском», и в образе-представлении «Сафа Ахад», связанном с глубоким интересом автора к Библии и, в частности, к Ветхому Завету с его суровой чеканностью строя, мудростью и возвышенной афористичностью слова.

Сафа Ахад, Сафа Ахад
Умолкни замолчи
Взгляд опусти — предаст и взгляд
Крест не тебе нести.

Вообще восточная тема в широком смысле слова очень многое открыла автору в постижении чувства другого человека. Действительно, и Индия, и Египет многое дают увидеть «с точки зрения вечности» и дня сегодняшнего. Но я думаю, что Пономаренко как русский художник и поэт был внутренне предуготован для проникновенного восприятия своего и иного (не в русской нравственной традиции сказать чужого), впрочем, такой подход является также отечественной этико-художественной традицией. Свидетельство тому — многие великие имена и в живописи, и в поэзии. Борис Пономаренко считает своими основными духовными наставниками в поэзии А. Блока и И. Анненского, О. Мандельштама. Действительно, в его сочинениях угадывается поэтическая живописность и таинственная метафоричность «Незнакомки» Блока и «Призраков» Анненского, так и вечное пророчество природы и, порою, парадоксальность образов Мандельштама, таких, например:

Быть может, прежде губ уже родился шепот?
И в бездревесности кружились листья?
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты?

Но конечно же, поэтическая муза Бориса Пономаренко насыщалась и токами, быть может, подспудными — других авторов. В частности, С. Есенина, М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной... Он открывает для себя вселенную, отталкиваясь от близкого, знакомого, пережитого:

Я все же видел здесь и бездну звезд
Над кромкой Царскосельского лица
Цветенье тундры, старенький погост,
Где тонкий куст черемухи белеет.

К этому кругу традиций, возможно, относится и романс «Вот десять лет прошло! А каким поистине песенным ладовым привольем отмечены строки стихотворения «Ах, что-то не то происходит». Или поэтическое сказание «Ой, ты, полюшко»:

Ой, ты, полюшко
Без конца.
Горе-горюшко
Нет лица.
А дороженька
Далека.
Мне стреножить бы \
Воронка.

Примечательно, что российской фольклорностью насыщено стихотворение «Горлица в Карнаке», где птица не только ворковала художнику о чем-то родном — «снеге, знатной зиме», но ворковала с русской песенной интонацией:

Ворковала, зазывала
Но, лишь время минуло
Пролетела, не узнала
И навек покинула.

Подходит к концу наш рассказ о творчестве Бориса Пономаренко, но, конечно, лишь до первой вехи его дороги в искусстве, которая, надо полагать, и впредь будет продолжаться в добром согласии двух муз, осеняющих этот путь. Поисков, утрат и обретений. Способность сохранить надежду в смятении времени, когда

«... все смешалось — вера, страх
И нет покоя.
Но расцветают в родниках
Цветы зимою».

ВИТАЛИЙ ТЮЛЕНЕВ

Он шел большими широкими шагами, положив по привычке руки в карманы пиджака, глубоко вдыхая свежий лесной воздух последних дней августа, наполненного запахами трав, грибов и сыростью приближающейся осени.

Он вырвался вновь на природу, так искренне им любимую и так всегда его всего поглощавшую.

Все проблемы житейские надо отбросить, оставить там за кромкой леса, а сейчас идти и слушать этот дивный шелест осиновых листьев, здороваться с нежными лапками юных красавиц — пушистых сосен и вдыхать аромат пахучих елей, слушать наполненную звуками лесной жизни удивительную тишину.

Смело ступая по намокшей от дождей земле, он энергично шел в такое знакомое, но всегда неизвестное лесное волшебное царство, где все до боли свое и в то же время новое.

Трепетали на легком ветерке высокие травы на опушках, горела всполохами красных ягод поспевшая брусника, весело выглядывали головки подберезовиков, голубело августовское небо и дышалось легко и свободно.

Кончилось лето, предлагая свои дары очарованным странникам лесных чащоб.

Он шел в лес просто погулять, отдохнуть, побродить, послушать, посмотреть и вдохнуть еще и еще раз эту непередаваемую красоту окончания лета. С грустью отмечая падающий желтый листик березы и краснеющий трепещущий лист осины, он видел тяжелые сочные грозди рябин на фоне елового леса и стремительно возносящиеся янтарные стволы могучих сосен, притихших в покое жаркого полудня.

Воздух наполнился запахами смолы, поспевающих трав и ароматами прелой земли.

Он погрузился в свои размышления, но шел, как всегда, энергично, наблюдая в то же время, чтобы не наступить на прыгающего лягушонка, на поспешно бегущих по своей тропе муравьев или остановиться, любуясь черным бархатом ползущей змейки вокруг пушистой в травах кочки, горячей всполохами сочных ягод брусники.

Виталий хорошо знал лес, его законы, его обитателей и умел восхищаться этим даром земли.

В лесу он любил быть один, допуская для этой прогулки собаку.

Собак он держал дома всегда. Любил лаек за их умение понимать хозяина, быть верной, преданной, неприхотливой и выносливой.

Сейчас он шел по лесу, наблюдая, как носится по кустам его пушистый друг.

В кармане пиджака у него лежал альбомчик и акварель, которую он иногда вынимал, делая мгновенные зарисовки, поразившего его мгновения в природе.

Он был поэт и его поэтическое начало присутствовало в великолепных акварелях, которые он периодически показывал своим друзьям.

Так хочется жить, работать, работать и работать! Среди этого дивного великолепия единого мира природы и человека.

Как часто он уходил в лес на целые сутки, бродя один, не замечая голода. Он хорошо знал природу и мог испить студеной воды из ручья и съесть душистую малину или, сидя на корточках, утолить жажду пригоршнями черники или брусники.

Лес был для него родной стихией, его извечной тоской в городе и постоянной потребностью и мечтой.

Да, он часто мечтал о том мгновении счастья, когда, сбросив городские заботы, он вновь окажется в лесу один на один и будет идти по нехоженным тропам — а именно так ходил он по лесу, куда-то туда, сам не зная куда, наблюдая картины лесной жизни, чтобы, выйдя на заросшую переспевшими травами поляну, лечь на каком-нибудь взгорье и смотреть в небо.

«Вот, вот, вот» — это была его извечная мечта! — и, лежа на траве в лесу или на берегу бегущей реки, будет наблюдать движение жизни в полном покое наедине с природой.

Шепчутся травы, гудят труженики-шмели, летают стремительные стрекозы и красавицы-бабочки, весело играя своими разноцветными крылышками, шепчутся рядом с ухом. И будет слушать звуки плывущей реки или, если повезет, наблюдать, как трудятся неутомимые бобры, барахтаясь в воде, очищая свои шубки и объедая белыми большими зубами сочные стволы, деловито орудуя передними лапками, чтобы потом скатиться с высокого берега на спинке прямо в плывущую и волнующуюся на пере катах речку.

Летают быстрые ласточки, почти касаясь крылом воды, по которой, подчиняясь течению, волнуются зелеными косами речные осоки в полной тишине лесного царства.

Но опытный слух уловил звук, оглянулся. Где-то за лесом.

- Гуси! — он приподнялся на руках и прислушался, внимание его усилилось. Начался перелет, и сейчас он увидит его.

- Они где-то здесь!

Огромная стая гусей медленно показалась над краем леса. Виталий встал и начал считать, но сбился. Стая была огромная — более ста птиц летело на юг. Их грустные прощальные крики неслись в бездонном просторе конца августа над огромным лесом, рекой, над полями, затихая в дали грядущей осени.

Он проводил их и медленно пошел, погружаясь в глубинные, только ему одному понятные размышления.

Шептала река вдоль берегов, и, позванивая на перекатах, ласкались травы в бездорожье, почти касаясь его плеча. А он шел и шел, стараясь не нарушать этот мир, данный нам для короткого прочтения в отрезке жизни, чтобы потом уступить свое место новому поколению, которое уже идет за нами, путаясь в своем юношеском эгоцентризме, не замечая общих и вечных законов жизни.

Виталий был опытен, знал жизнь, многое увидел и был по-своему грустно счастлив, испытывая ненасытное чувство творческого горения и деятельного голода.

Он жил работой и жаждой работы. Его голова была заполнена новыми поисками и композициями, которые он бережно хранил, скрывая от всех, кроме ее.

Ей, Ирине, он открывал свои тайны, которые приходили к нему во сне.

Утром, закинув руки под голову, он лежал с открытыми глазами, читая мысленно свои будущие, приснившиеся ему видения и, ожидая ее пробуждения, стараясь не мешать ей.

И, когда она открывала глаза, он знал, что она ждет его очередной рассказ, кладя свою маленькую руку ему на грудь, жадно слушая его очередные сновидения, которые он ей охотно раскрывал, загораясь сам идеей и дополняя их уже новыми вставками, которые приходили к нему в момент рассказа.

Она лежала и слушала, представляя его будущие картины, которые он ей щедро отдавал с мастерством превосходного рассказчика.

А затем она, придя к нему в мастерскую, видела то, что он ей рассказывал, и удивлялась каждый раз тому, что все было совсем не так, как грезились это ей.

Виталия удивляло и восхищало то, что она говорила о виденной новой картине, стоящей на мольберте, о которой она слышала дома утром при пробуждении.

И, когда она уходила, он брал новый холст и писал ее такой, какой увидел вновь.

Они любили друг друга и были едины всегда. Он доверялся ей, а она, понимая это, дорожила любовью, дружбой и доверием мужа.

Он был большой романтик, мечтатель, поэт, сказочник и вообще человек, воплощавший свои замыслы как бы в юношеском сне. Он знал свой возраст, но жил энергией и жаждой творчества двадцатилетнего человека, полного надежд и волнений.

Во взгляде его появилась усталость и спала маска широкой улыбки, безудержной открытости и доступности. Он все более и более погружался в себя, ища выхода в новых жизненных обстоятельствах, что заставляло много работать и искать.

Но она была рядом, а это придавало силы.

* * *

И увидел он Часовню, очень знакомую, виденную им еще в детстве, с покосившейся маковкой и большой черной, раскрытой толи во внутрь часовенки, толи куда-то, не понятно куда, дверь. На фоне которой стояла совершенно седая, с растрепанными волосами и вся в белом, старуха, держа в руке зажженную керосиновую лампу, и пристально вглядывалась куда-то. При этом ей совершенно не мешало то, что написана она была очень широкими и густыми мазками, и не обращала внимания на то, что стало зябко и сыро и уже давно поет единственное ее наследство — петушок, объявляя равнодушным, что скоро придет зима.

А он уже бежал. Бежал по длинному, гулкому коридору института живописи в одних синих трусах, длинный и стройный, широко раскидывая голые загорелые ноги, в спортивный зал, весело улыбаясь и поднимая огромные жи-

листые руки с растопыренными пальцами и не обращая внимания на притихших, ошалело смотрящих профессоров и примкнувших к ним доцентов, которые, наблюдая за ним, совершенно не заметили, что вдруг появившиеся мельницы начали, медленно покачиваясь, раскручиваться, скрипя и потрескивая в длинном гулком коридоре почтенного заведения, но дверь деканата испуганно закрывалась, вобрав в свое чрево одинокого наблюдателя.

А он бежал играть в баскетбол и внезапно проснулся, найдя рядом лежащую и тихо спящую Ирину.

Чем дальше он уходил в свое единственное и самоценное, тем более и более он удалялся в себя, перечеркивая с невыносимой внутренней скорбью отработанный шлак творчества. Он хотел быть молодым и активным, но не хотел быть зеленым и наивным, хотя все время желал этого, наблюдая, как зеленые рыбы плавают в голубом аквариуме среди совершенно зеленого луга. При этом края аквариума заросли высокой осокой, в глубине которой стоял маленький белобрысый мальчик, с очень знакомым до боли лицом в профиль, и спокойно ловил рыбку, держа в одной руке удочку, на конце которой горела оплавившаяся свеча.

У него было много друзей, но он постоянно испытывал потребность замкнуться, остаться один на один среди природы с рюкзаком, палаткой и красками, а по тому, как это часто случается с талантливыми людьми, избегал слишком навязчивых общений. Печальный гений сомнений поселился и стал выглядывать, помахивая белой с кружевным манжетом перчаткой и в треуголке. И ему становилось печально и больно, как на портрете, написанном его верным другом, живописцем, гармонистом и певцом Александром Тимофеевым, который изобразил его, сам того не подозревая, скорбным рыцарем с грустными и смотрящими далеко-далеко глазами, среди туманных видений и перипетий века, не обращая внимания на шептание коллег по цеху живописи, осуждающих непонятные искания художника и хихикающих в кулачок:

- Зачем учился в институте?

А другие вторили удивленно:

- А ведь было время преподавал на графике, — и, оглянувшись, многозначительно подняв палец и уже почти шепотом, — пока не поперли...

- Да! — вторили другие, убежденные в своей правоте.

Виталий отрекся от накатанного и заученного, взятого на прокат у замечательных предшественников, и пошел, набирая силу, но твердо и уверенно, зачеркивая то, что ему мешало.

Ох, как много было сорного и пустого на его пути. Темпераментная натура требовала отдачи целиком, но вокруг было много всевозможных услужливых доброжелателей и советчиков, по сути дела не ведавших, что же заставляет художника отречься от заготовленных рецептов школы.

И он шагал, раздвигая завалы собственных представлений, навстречу малящим и волнующим образам, уходя от обыденного.

Приезжая несколько раз ко мне в деревню, где у меня изба, он сразу же объявлял свой режим:

- Старик, я уйду. Когда приду? — К вечеру... И уходил в совершенно неизвестный ему лес.

На мой вопрос: — А когда обедать?

Отвечал:

- Нет проблем, что будет, то будет. Ты, главное, не переживай, старик.

Тем не менее я приготовил обед. Жду. Его нет. Наступает вечер. Вот уже и сумерки.

Слышу, идет, дверями шумит.

Довольный, счастливый, улыбается и начинает рассказывать, где был, что видел, объясняя увиденные им места.

Рассказчик он удивительный. Зря не записывал...

Виталий Тюленев прошел трагический путь от яркого героизма Олега Кошевого и Павлика Морозова, с барабанным боем и пионерским задором, до неожиданного разоблачения культа личности Сталина, кумира и вождя, «Гения человечества», с его падением и отрицанием, отчего глаза округлились и уши сдвинулись на затылок, но зато окреп характер, вступая в ряды верных ленинцев и единодушно голосуя за единственно правильный путь — «В едином строю с народом», «По голубым дорогам Родины», «На стройках БАМа» и победами в космосе.

А легендарный колосс лежал в каменном саркофаге, заботливо сохраняемый достижениями науки в таинственной безмолвии, не отвечая на вопросы, задаваемые его осиротевшими рядовыми партийцами, склонившимися над ним и, сквозь туман явившейся перестройки, увидевшими за большим холстом подмигнувшего им товарища Льва Троцкого, который ехидно пожал руку одному из коллег, а те резко встали и с героическим видом вошли в огромный кабинет с зелеными стенами окиси хрома и крапlachными шторами и бросили самовольно свои партбилеты притихшему человеку в округлившись очках, но не удержались и смело, но все же на цыпочках вышли, плотно закрыв двойные тяжелые двери.

И в эти пятьсот дней Великих событий Виталий увидел большую тяжелую голову, которая сначала проплыла под мостом, а затем легла на железнодорожном пути с открытыми глазами и смотрела далеко-далеко на огромный белый дом, который, сплошь покрытый толстым слоем белил, широкой кистью вписывался художником в трагическую историю страны на огромный холст в полной тишине мастерской. Но раздались призывные звуки, и всадники с красными развевающимися знаменами пронесли по картинной плоскости, утопая в юношеском сне, не замечая веселого беснующегося хит-парада на Красной площади и ликующей толпы агитбригады.

Раздался телефонный звонок. Я вылез из ванной, забыв полотенце, и услышал голос Тюленева:

-Привет, старина! Как дела? — начал было он, но вдруг поплыл, сидя в моей ванной в брезентовом плаще с накинутым на голову капюшоном, одно-

временно намыливая большим куском хозяйственного мыла блестящие охотничьи сапоги и мастихином счищая засохшую краску, которая живописной коркой покрыла эмаль расписанной им ванной.

Но плыть было некуда, так как он забыл удочки и акварельные краски, которые при других обстоятельствах были всегда при нем.

Он сложил зонтик, встал во весь рост, расставил широко ноги и, положив одну руку в карман огромного плаща, поклонился, благодаря всех, кто пришел на его вернисаж и, почесав широкой ладонью оставшиеся на голове волосы, чуть помедлил и произнес:

- Придурки мы все, — задумался и добавил, — а теперь пойдете все туда. Он показал на занавеску, за которой гремели голоса друзей, чествующих юбиляра.

Все удалились, и дверь в ванную комнату тихо закрылась.

В коридоре, скрутившись калачиком, спал мальчик, в серой школьной форме, подложив под голову этюдник и что-то бормоча во сне.

Она не хотела его будить и, тихо встав, пошла на кухню, держа в руке заварной чайник, и остановилась — далеко-далеко за окном увидела идущего Виталия, который открывал бесконечные белые двери анфилады комнат без стен, но с хорошо начищенным паркетом, в котором отражались створки с блестящими медными ручками.

* * *

Сейчас он думал о ней, идя по осеннему лесу, встревоженный пролетевшей гусиной стаей. В душе его забились от волнения сердце, и все вместе смешалось в одну единую картину жизни.

Осеннее настроение в природе успокаивало и отвлекало от житейского, обыденного, повседневного, и он волевым усилием хотел выпустить всю накипь житейской прозы, стараясь искать в красках леса так необходимые ему успокоительные настроения.

Он достал альбомчик и стал рисовать неожиданно явившиеся ему видения, погружаясь в таинство творчества, стоя прямо на тропе в лесу, пытаясь уловить что-то.

Однако, решительно убрал альбом и вновь зашагал широко и размашисто, глядя вверх макушек молодых осин.

Легко перемахнул лесной ручеек и остановился, рассматривая красиво лежащие мелкие камешки под тонким слоем холодной бегущей воды.

Как все гармонично и разумно в жизни природы, все взаимосвязано и цельно — и это единство во всем, если уметь видеть и слышать.

Подул ветерок, и вновь зашептались багровые листья, и золотящиеся березовые красавицы, трепетно волнуясь, исполнили прощальный осенний вальс, наслаждаясь теплом жаркого дня.

Последние дни уходящего лета зачаровывали своими видениями и всегда новыми картинами.

Художник то и дело останавливался, чтобы еще и еще раз испытать этот чудотворный благоухающий ароматами лесной жизни напиток.

Он погружался в понятный только ему образ.

Жизнь как реальное сновидение, когда видишь все, преломляя свое сознание через детскость восприятия и перелистывая свой опыт жизни, начиная с первых шагов жизни.

Он стал мыслить и жить по своим законам, строя творчество и общение с друзьями через свой путь. Да, он сознательно встал на новый путь преодоления собственного консерватизма, находя реальный выход именно в этом.

Жизнь как сон, а сон как реальная жизнь.

Теперь он знал — настоящая реальность в прошлом. Настоящее мгновенно, а будущее не предвидено и не понятно. Что будет завтра? А завтра будет творческий сон, воплощенный в новых холстах, увиденных и взятых из опыта пройденного. Но и этот реальный опыт медленно уходит в прошлое, укладываясь на полках памяти, чтобы в нужную минуту быть востребованным для дальнейшего погружения в поиск.

И он ушел в этот реальный сон, бредя по сучкастому, сырому, заваленному поваленными деревьями старому лесу, чтобы скорее выйти к просеке и стремительно шагнул, зацепился за что-то, что дало ему мгновенные силы, и полетел, как это бывало с ним во сне, широко расправил большие огромные руки, словно могучие крылья, навстречу неизведанному, манящему зеленому ковру мхов, душистых и терпких вересков, которые понеслись с головокружительной быстротой ему навстречу.

И он все понял.

Он лежал, раскинув руки, лицом вниз, большой и сильный, на зеленом ковре поляны, утопая в зеленых высоких мхах, продолжая последний полет вместе с плывущей в голубом безмолвии стаей гусей и кружащимися березами и осинами и несущимися лесными звуками, которые мгновенно смешались в один невыносимый грохот — все завертелось и понеслось, понеслось, понеслось и стало затихать.

Наступила тишина. Полная тишина.

Только краски мягко и плавно продолжали уходить, утопая во сне вечного и столь неожиданного покоя.



**«...НЕ СЕБЯ ЛЮБИЛ, А БОЛЬШЕ ВАС»
Нина Славина о Климе Славине (1928–1991)**

Я БЫ очень удивилась, если бы спросила о чем-то Кима, а он не знал. Между нами всего полгода разницы, а его старшинство я постоянно чувствовала. Мы встретились девятнадцатилетними, но я и сегодня помню чувство потрясения, какой-то еще безотчетной радости, заливающей меня, пока мы шли от Штиглица, что на Соляном переулке, по всему Невскому проспекту до своей 4-ой Советской улицы, где я жила, потому что Ким всю дорогу читал стихи своих любимых поэтов — Есенина, Блока, Тютчева и, конечно, Пушкина. Ким сразу же задал нашему общению такую высоту, что я не постепенно, а сразу поняла — жизнь моя отныне круто изменилась. Нет, не подумайте, я тоже девушка не из последних была, способностями Природой не обижена, а чтение и по сей день мое самое любимое занятие. И шить я, и сготовить могу, прямо скажу, не плохо. Но, вот ведь что — запекла однажды я лещей в духовке, Ким так въедливо смотрел, как я это делаю, и вот уж все, отныне это делал только он! Но как! А так, что все тут же забыли (я в том числе), что это я его научила! Он так уважителен ко всему тому, что делает с такой отдачей, что все дружно отдавали ему пальму первенства. Стоит прозвучать какой-то новой мелодии по радио, как я тут же могла ее повторить — Ким отметит мой великолепный музыкальный слух... но через неделю я услышу, как он напевает ту же мелодию, но с такими нюансами, что куда мне!

Я читаю много и быстро, а он иначе. После прочтения привлекавшей его внимание книги, остается тетрадь с выписками, а в книге на страницах маленькие карандашные точки. Вообще-то больших денег у нас никогда не водилось, но все Книги, которые с его точки зрения представляли интерес, он покупал и нес в дом. И мне не сразу скажет, а приду в мастерскую, усадит меня в кресло и скажет: «...не будешь ругаться?...», и несет Книгу. Начинает показывать, рассказывать — какое уж там ругаться — мне же интересно. Но я поддерживаю начатое им представление и играю в строгость, качаю головой, посмотрев на цену. Иногда книг оказывалось две — одна для нас, другая для подарка — это можно понять, ведь хорошую книгу в наше время надо было «доставать».

Весной, когда мы приезжали на дачу, мы с мамой старались максимально освободить его от забот по дому и в огороде. Весна! Его любимая Весна! Он надолго затихал у себя в мастерской, готовя свой, тяжелый как танк, скарб и сказав, — ну, я пошел...», исчезал часа на 4–5. Приходил изможденный, с изменившимся лицом. Хорошо, если нашел место и начал писать, что было редко с первого похода. Иной раз и дважды сходит «впустую». Но, если начал! То показывал тут же на крыльце и о! этот миг! Сколько раз я обещала сама себе — быть сдержаннее, ровнее! Ничего не получается — во мне вспыхивала молния, а уж если дождь брызнул! (т. е. слезы из глаз), то это уж точно — принес шедевр! Ким и смеется и растроган моей реакцией. Относит все свое наверх в мастерскую и мы там еще смотрим. Говорим, снова смотрим. Ким заваривает

крепкий чай в большом бокале и идет в сад-огород. Походит — походит, вот и весь его отдых. Я говорю: «Кимочка, посиди в шезлонге...». Нет, никогда. Шел делать забор. Он и это делал красиво, из горбыля, «горбушкой» внутрь, ювелирно обходя все веточки сиреневого куста, не обломает ни одной, а сам не понятно, как пролезает. Чай, конечно, уже остыл, но он любил и холодный. Ходит, ходит, смотрит. Вдруг быстро идет наверх, забирает все из мастерской и гнездится где-нибудь у самой изгороди, пишет татарник. Значит увидел. Я «увиджу» только тогда, когда он начнет писать.

Какая-то у него непостижимая способность предвидеть конечный результат. И ведь никогда не повторялся, но можно на выставке повесить и без подписи, все равно все узнают Кима Славина. Если человек в чем-то талантлив и талант свой развил неустанным трудом, то и другие его таланты будут искать выход — это про Кима. Я даже не помню, когда он написал свое первое стихотворение. Но, во всяком случае, в начале 60х годов.

ЭТЮД

На этюднике картонка,
Впереди пейзаж,
Вывожу я кистью звонкой
Красочный мираж.
Солнца блики, неба краски,
На палитре все смешались,
Под рукой в последней ласке
Воплощенными казались.
Лето 1964 года.

Ставшая родной Псковщина. «Николаич», так зовут Кима жители деревни Сербино. Ким удивительно естественно сходится с людьми, причем независимо от их «места под солнцем» Ему интересны люди. Даже пока мы едем в автобусе до деревни, он уже знает, как зовут молодую мамашу, кто ее дети и почему это она едет с младшим в больницу. А по весне, когда приезжаем на дачу, идет в Центр и приходит расстроенный: один знакомый за зиму пьяный попал под гусеницу трактора, так как тракторист тоже был пьян. Другого из петли вынули, да поздно, а третьего нашли замерзшего в канаве...

Ольшаник, ольшаник, березы, осины,
Выцвело синее небо кругом,
По пыльным дорогам несутся машины,
В расплавленном воздухе чудится гром.
Это июль и России дремота,
Хочется с горя запить!
Дремлют гигантские силы в болоте,
Некому их разбудить.

Псковщина, деревня Сербино, июль, 1964 года.

Однажды в тех же 60-х сказал: «Знаешь сегодня день рождения Сергея Есенина, давай отметим. Ким говорил о Есенине как о близком личном друге. Я легла спать, а он еще долго сидел, что-то писал... На другой день прочитал стихотворение.

СЕРГЕЮ ЕСЕНИНУ. ДРУГУ

Ты же живой, зачем притворяешься!

Неужели и впрямь неумоги?

История твердит, и ты качаешься,

Горло сдавив в хрипоту.

Не может этого быть и хватит трепаться!

Слышишь, ивы склонились, березы плачут.

Над их любовью нельзя ж издеваться...

На помощь по травам тревожные лошади скачут.

Пряные травы стоят и месяца жуткий в них круг,

Тысяч колоколов набат отражают озерные глади,

В далеком городе один на один погибает их друг,

Сволочи, где ж вы, друзья и вы, распрекрасные б...

Руку тебе подаю издалека, прими, дорогой,

Все, что есть у меня отдаю, ничего не жалея.

Встань только ты ради жизни земной,

Просит Россия, — нет сына у нее милее.

Грязью задетый, зашепчен похабною славой,

Пьяным, безвольным охвачен угаром,

Плакало сердце над непоправимой потравой,

С лошади — месяца страшным был выбит ударом.

...Вижу, идешь за далекою рощею,

На лоб и глаза васильково-глубокие

Падают светлые волосы золотом.

Лето 1964 года.

Ким говорил мне не один раз: «Я не поэт — я художник». Говорил он это без нажима, спокойно, как-то так:

Люблю я тебя и люблю Природу,

Спокойный, простой я, не зол, не тщеславен,

Искусством хочу быть полезен народу,

Тебе лишь откроюсь — художник Ким Славин.

Стихотворений у него не много, около ста, часто возникали по «причине», по заказу случая. Однажды мы ехали с дачи на электричке, что нам всегда нравилось. Можно ведь сидеть у окна и смотреть! «В электричке Нина попросила написать стихотворение, посвященное осени и художнику. Минут через сорок я прочел...» — следует стихотворение:

Осенние листья, осенний сон,

Осенние думы ласкают душу,

И снова вечный «Вечерний звон»

В своих бессмертных объятьях задушит.

Золотом падают листья на краски,

Песня пейзажа польется с полотен,

Солнце в лазури, листочки все в пляске,

Лес утонул в мириаде золотин.

Кисти в палитру, ловите мгновенье,
Счастье момента не упустите,
К вам непременно придет озаренье,
Вы затаитесь, прислушайтесь, ждите.

О чем бы не было написано стихотворение, сразу понятно, что написал художник.

Валаам. 23 авг. 1967 года. 7 часов вечера.

Затеялся дождь и странно: в ритме набегающих волн идет прибой моих рифм.

Корни, как змеи в конвульсиях страстных
Под мхом водопьяным для сосен старались,
Пытались любимых спасти, но напрасно —
Скалы глубинно над ними смеялись.
Скользкие камни с волною повенчаны,
Серое небо, как галка печальная,
Темным гранитом, базальтом очерчены,
Времени песня звучит изначальная.
Я край покидаю суровый, отточенный,
Ни солнца, ни песен и не было радуги,
Поклон отдавая березкам отточенным
Прижался я к сердцу метущейся Ладоги.

Нина спит, скрипит каюта и думается далеко и тревожно.

* * *

Загляделся я в озеро глаз твоих синих,
Сбитая с толку челка,
Нежная пухлость губ твоих милых,
Стройным ногам на траве не колко.
Платье красное против света
Скрыть не может любимое тело,
Бедра в цветах и качается лето,
Губы к губам прикасались несмело.
1964 год

* * *

Красит осень в желтый стронций.
Березняк, глядящий в синь,
И целует жарко солнце
Губы яркие осин.
Листья клена желто — яркие,
Кровь рябины в зелени горит,
Полыхают в солнце рощи жаркие,
Лист чеканный в тишине звенит.
Ветер, парень — нараспашку
Сыплет листьями червонцев,
Эту щедрость и замашку,
Знают девушки в оконце.

* * *

Солнце в тумане — яичный желток в молоке,
Воздух — уютное, теплое тесто,
Осенняя ласка струится в реке,
Родина милая, где это место?

Березка — девочка, подросток красивый,
Волосы чешет лесная невеста,
Желтые листья роняет Россия,
Родина милая, где это место?

Соткан твой образ и тайной окутан,
Льется осенняя, грустная песня,
Запахом пряным, как хмелем опутан,
Родина милая, где это место?

4 сентября 1964 года. Сербино.

Из «Дневника»: 8 сентября 1982 года. Ночью сочинил это стихотворение. Встал и записал его, чтобы не забыть.

Ниночке моей, в день рождения ее.

И снова небо голубое,
И снова солнце в вышине,
И снова сердце дорогое
В осенней бьется тишине.

И те же мысли, те же чувства
Тобой заполнены одной —
В плену прекрасного Искусства,
Как встарь, с тобой.

Как встарь твои целую руки,
Как встарь в глаза твои гляжу,
Как встарь боюсь любой разлуки,
Как встарь щитом тебе служу.

...Что касается последней строки этого стихотворения, то и это чистая правда. Раньше мы не знали слов и понятий, которые сегодня, чуть что, употребляются в случаях необъяснимых, не понятных — «аура», экстрасенс, но зато знали: «беду руками разведет», «за мужем, как за каменной стеной», «мой дом — моя крепость». Иду, бывало домой с работы — все во мне раздергано, взъерошено и все плохо «навсегда»... Но все ЭТО только до Дома! Там Ким. Я только примусь ему рассказывать о беде своей «непоправимой», как все ТО становится таким маленьким, лилипутским, что мне уж и рассказывать-то стыдно! И куда чего девалось. Но, правда, куда же девалось? — Ведь ничего не исчезает бесследно — наверное брал он все НА СЕБЯ каким-то образом, брал и нес и не только мое.

Я хотел бы умереть веселым,
Я хотел бы умереть в хмелю,
Будучи рассудком лишь здоровым,
Вам, родным и близким повелю:
Запрещаю плакать у кровати,
Не хочу печальных ваших глаз

И напомним, может быть некстати, —
Не себя любил, а больше вас...

Стихотворение написано в 1980 году. Ему еще жить, да жить. Что же он думал о Смерти? — Да. Но также, как о Жизни. Каждый вечер на даче он выходил на дорогу вместе со звездами. Хорошо, если у нас на даче Лева Кузов, его Друг, а то просто беда, ведь я «Жаворонок» и меня клонит в сон уже в 11 часов. От тех Звезд, от того Неба, от той Дороги и записал Ким небольшое стихотворение.

Мы живем частицей пыли,
До и после — Бесконечность,
Слышен шопот: «...были, были...»
«Не припомню...» — шепчет Вечность.

На мой взгляд второе четверостишие этого стихотворения больше будет понято теми, кто, даст Бог, прочтет его Дневники.

Оттого я грудь сжимаю,
Оттого люблю я Нину,
Оттого я Жизнь сжигаю —
Потому что скоро сгину...
2 октября 1985 года.

Надо сказать, что многие стихи просто входят в текст его «Дневников». Рука не поднимается вытаскивать иные стихи оттуда и не потому, что не «звучат» отдельно, а потому, что нам предоставлен редкий случай узнать об истории написания стиха из уст самого Автора.

...Однажды Ким почти что целый Год своей Жизни не брал в руки кисти. Тяжело болела горячо любимая мать. Через 4 года после ее смерти он написал стихотворение. Раньше просто не мог.

23 октября 1980 года.

Марии Ефремовне Славиной, моей матери, посвящаю.

Нет матери моей любимой —
Можно ли поверить в это?
Как грущу я по своей родимой,
Но ее на свете больше нету.
Мне б картину написать хотелось
И давно меня идея точит,
Чтобы мать моя с нее смотрелась,
Как того сама природа хочет.
Грянут в ночь колокола печали
И над дальним облаком и лесом,
Ветры мертвую, спокойную качали,
Был подол дождя тебе завесой.
На груди лежат покойно руки
Над полями, лесом и над небом
Ты лежишь и слышишь эти звуки...
Пахнет рожью, молоком и хлебом.

Так и тянет, и заносит сердцем
В те края, где бегала девчонкой,
Прикоснуться поцелуем к этой дверце,
К дому отчому прижаться собачонкой.
И опять с тобою по тропинке
Сын твой младший с мамой молодой,
А на юбке зацепились паутинки
Оплели тебя цепочкой золотою.
С нами Тьма-река бежала рядом,
Был палящий, жаркий летний день,
Босая, в сатиновом наряде
Молвила: «Сыночек, сядем в тень...»
Где-то далеко раскаты грома,
Я с тобой, красивая, сижу,
Через рожь недалеко от дома...
...Сквозь десятилетия гляжу.

Думаю, что многие из нас хоть раз в своей жизни начинали вести Дневник. Чаще всего это благое начинание вызвано к жизни каким-то ярким, неординарным событием. Но вот оно зафиксировано и ... покатила жизнь, не сильно изобилующая приключениями, а потекла ровно и мы, посчитав ЭТУ жизнь неинтересной для того, чтобы закрепить ее вехи «черным по белому», бросаем свое НАЧИНАНИЕ, иногда до следующей яркой вспышки в нашей жизни. Прощай Дневник! Каждый перерыв в ведении Дневника подобен непреодолимой пропасти. Порой перебирая залежавшееся старье, возьмешь в руки и полистаешь пожелтевшие страницы и усмехнешься уже давно улегшимся страстям, которые, будучи вырванными из контекста, вовсе не выстраивают всего Текста Жизни. А Память не столь совершенна, чтобы извергнуть из своих бездонных глубин Прошлого Будни, которые когда-то казались не достойными фиксации.

Ким Славин писал Дневник изо Дня в День. Я иногда думаю, что заставляло его уже поздно вечером, уставшего, садиться и писать часов до 2-х ночи? Я и по сей день не ответила себе на этот вопрос. Да, он любил мемуарную литературу, покупал и нес ее в дом. Уже где-то в 70-х я стала несколько иначе поглядывать на его «чужачество». Секрет моего интереса прост — когда мне нужно было восстановить какое-то событие, или его дату, — я спрашивала его. Он шел к своим Тетрадам, листал, находил, говорил мне. Я довольна, а он: «Аааа, то-то же...».

Позднее можно было слышать: «Ниночка, давай, почитаем Дневники! На что я почти с негодованием отвечала: «Ну, что ты говоришь! Жизнь скачет вперед, а мы с тобой о Прошлом читать станем... Вот, состаримся, сядем у камина и уж тогда будем читать твои Дневники». Умнеть я начала в начале 80-х. Мы с большим трудом приобрели пишущую машинку и говорили о том, что Дневники надо хотя бы перепечатать, правда, тут же говорила, что надо очень многое исключить — как то, например, семейные сцены, которые, говорила я,

интересны только узкому кругу людей. Ким вроде бы соглашался, но как-то грустно смотрел при этом, как человек, которого не понимают.

А иногда все же говорил, что иной раз составители какого-то мемуарного издания так «почистят» дневники или письма, что выхолостят живое, человеческое, а жаль. А иной раз скажет: «Знаешь, для меня мои записи, как узелки на память — по каждому зафиксированному событию у меня были интересные мысли, и я хотел бы засесть с самого начала и «развязать все эти узелки...».

Уже не расшифрует Ким Савин свои «узелки» и никогда мы с ним не сядем у камина читать его Дневники...

Мне в полной мере пришлось заплатить за позднее свое прозрение. Уже в 1991 году, работая над Монографией, я поняла, что мне не обойтись без помощи Дневников. Когда я «впустила Кима» в текст, все стало на свои места. Книга обрела плоть и душу Кима Славина. Десять толстых Тетрадей, исписанных мелким почерком. Полгода работы потребовалось для того, чтобы понять, что у меня в руках уникальный материал, что, не смотря на весь ужас моего положения, заняться работой над Дневниками должна только я. Кто же еще-то кроме меня может решить, что «выбросить», а что оставить, думала я.

Вначале-то записи у Кима не столь регулярны, а посему что ж «выбрасывать», когда и так мало... Дальше со мной стали происходить невероятные вещи. Я настолько поддаюсь колдовскому ритму «Дневников», что мне уже казалось кощунством «выбросить» не только абзац, фразу, а даже слово! Более того, дни, или месяцы, пропущенные Кимом, я воспринимала как непоправимую беду... Как же так, думала я. Особенно это «недовольство» относилось к 60-м годам. Стала думать о причинах таких пауз и вот тут-то и вспомнила о Шкатулке. Так, не очень большая Шкатулка из красного дерева. Конечно, я знала, что там лежат наши письма, но к ним я относилась еще более легкомысленно, чем к Дневникам. А тут как ухватила я за ее содержимое! Оказалось, что Ким сохранил всю нашу переписку 50–60 годов, когда и происходили события, повлекшие за собой разлуки, а значит и паузы в Дневнике... Но зато они восполнились нашими Письмами! Как же обрадовалась я! И снова работа. Письма будто сами вошли в контекст Дневников, связанные живым нервом Жизни.

Три года тому назад, когда я приступила к этой невероятно трудной работе, я была Действующим лицом описываемых событий и это не просто. Тем более с моим-то характером, как теперь говорят, «не тусовочным». Но что удивительно — к концу работы меня совершенно перестала интересовать сакраментальная мысль — «КОМУ ЭТО НУЖНО». Это стало нужно мне. Я «отстранилась» от личностного восприятия и только просила Бога дать мне Время завершить эту работу.

Книга будет называться «День за Днем». Кого-то ждет настоящее потрясение. Кто-то, читая, утонет в параллельной Реке собственных воспоминаний. А кто-то остановится в самом начале. Что ж, это нормально. Ким неоднократно говорил: «Я буду рад, если на мою Персональную Выставку придут ДЕСЯТЬ МОИХ ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ». Да, он затягивал со своей Выставкой. Кто-то истолковывал это примитивно — скромностью и ошибался. Само понятие

СКРОМНОСТЬ придумано людьми утлыми. Ким был СОВЕСТЛИВЫМ. Отсюда эти строки в стихах, посвященных художнику Ивану Савенко:

«... Не сетуй на то, что Тебя обошли,
Позабыли, нахально идущие...»

Мера его требовательности к себе была высока, но возможности свои в Искусстве он знал.

3 октября 1968 года, находясь в деревне Сербино, он пишет:

Из холода вытканый воздух,
Строчки сжатых полей,
Пустые и зябкие гнезда,
Скрипучий улет журавлей.
Россия моя изначальная,
Глаза голубые в ветру,
И женщины повесть печальная,
Туманы твои поутру.
О, солнце белесое в мареве,
О, прелесть продрогших осин,
Идет через изморозь к славе,
Озябший, заброшенный сын.

Один хороший художник, узнав о Дневниках, оставленных Кимом, был так поражен, что сказал: «Знаешь, одного этого хватило бы на чью-то Жизнь, чтобы он не зря ее прожил... А Ким ведь ХУДОЖНИК, написавший около тысячи работ!...»

Нет, уж кажется прожила с человеком почти полвека, а не могу сказать, что понимаю какие побудительные причины заставляли Кима совершать этот Подвиг. Ведь при жизни даже самые близкие друзья не подозревали о существовании Дневников.

Всегда ли мы понимаем почему делаем так, а не иначе. Ким, наверное, понимал. Оттого не выбросил это карандашный набросок, который будет не всем понятен:

«Я стих сам себе посвящаю...
Поймут ли меня — все равно!
Себя -то я все-таки знаю
И знаю довольно давно».

Когда я сетовала на то, что Ким так много времени тратит не НА ЖИВОПИСЬ! Он с яростью возражал мне, да иной раз в таких выражениях, что и процитировать-то невозможно. А смысл такой — никогда не был и не буду фанатиком ЖИВОПИСИ. Из «Дневника»: «...Жизнь продолжается... Есть родные, есть любимая жена, друзья, есть тяжелая и желанная ЖИВОПИСЬ, есть РОССИЯ, ее люди и песни, есть история предков, когда-то живых и молодых... Все это утешает и надеется душа, что и нас не забудут и нас вспомнят...».

В. Ф. ЗАГОНЕК. СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА

ВЯЧЕСЛАВ Францевич Загонек (1919–1994) вошел в число замечательных мастеров отечественного изобразительного искусства. Он оставил большое творческое наследие, ясно раскрывающее его мироощущение и мировоззрение, сопричастность происходящему. Загонека можно назвать человеком счастливой судьбы, потому что ему было даровано понимание вечной истины — любовь и радость бытия в этом мире. Его творчество, отмеченное яркой индивидуальностью, можно считать камертоном духовной чистоты личности творца. Через годы художник пронес удивительное волнение перед окружающим миром, предстающим в созданных им произведениях гармонией красок и образами современности. «Только высокий талант живописца-мастера позволяет слить социальное и эстетическое в художественный образ, стать учителем жизни, оставаясь ее вечным учеником».

Вячеслав Загонек принадлежал к поколению людей нашей страны, знавшему цену страданиям войны и радостям мирной жизни. Время неумолимо. Резко меняется социальная действительность, вместе с этим процессом исчезают, кажется, и многие другие ценности, казавшиеся незыблемыми. Заканчивается земной путь художника, но остается творчество, его картины-исповеди.

Как всякому большому мастеру, Загонеку присущ свой стиль, неповторимый, узнаваемый, приходящий к художнику в результате «развития художественного мышления в контексте общественного развития». Являясь одним из ведущих отечественных художников-пейзажистов 1960–70х гг., Загонек утвердился в искусстве как создатель пейзажа-картины: жанра, дающего возможность выразить сложный комплекс человеческих переживаний и раздумий, дать законченное и ясное представление о мире.

Замечательный художник, его ровесник и единомышленник, прекрасный пейзажист П. Т. Фомин видит в Загонекe прежде всего страстную преданность призванию живописца: «Полные поэзии, задушевные полотна Загонека — жизнерадостны, совершенны по форме, ясны по мысли, по-настоящему живописны. Его картины звучат на выставках сильно, свежо, современно».

Кроме ряда публикаций в работе использованы архивные материалы, а также высказывания, размышления о жизни и творчестве В. Ф. Загонека его сына и художников-современников.

Загонек начал рисовать рано. Наделенный природными способностями, он находил всяческую поддержку со стороны родителей в развитии своего дарования. Двенадцатилетним подростком он стал упорно и систематически заниматься в Доме художественного воспитания детей (Ленинград, ул. Чайковского, д. 29), постигая основы изобразительного искусства. Одним из педагогов в этой школе был Альфред Рудольфович Эберлинг, ученик И. Е. Ре-

пина, и встреча с этим художником, студию которого также стал посещать Загонек, оказала значительное влияние на становление личности будущего художника. Для Загонька общение с Эберлингом заключалось не только в раскрытии его врожденной предрасположенности к живописи, но и в особом внимании, проявленном учителем к воспитанию мальчика, нуждавшегося в заботливом участии старшего друга (отношения в семье между родителями сложились неблагоприятные, и вскоре они разошлись). Формирование общекультурного кругозора юноши Загонька также складывалось под влиянием Эберлинга, знакомявшего своих учеников с художниками старшего поколения: А. П. Остроумовой-Лебедевой, Е. С. Кругликовой, А. А. Рыловым и др. Загонек считал, что основные профессиональные знания и понятия об искусстве им были получены в годы занятий у своего первого учителя. Воспитанник Императорской Академии художеств, Эберлинг был образованным человеком, знающим и понимающим искусство художником. Мы располагаем некоторыми высказываниями о методике обучения, изложенные А. Р. Эберлингом, позволяющие по достоинству оценить его умение разглядеть в человеке талант и совершенствовать его в соответствии с внутренним восприятием будущего художника, а также возможность понять, как педагогический дар Эберлинга способствовал раскрытию в застенчивом от природы молодом человеке его светлого духовного начала. «Не навязывая юным художникам своей манеры, чуткий преподаватель всячески развивал творческую индивидуальность учащихся. Вместе с тем — и это было особенно важным в годы, когда в нашем искусстве шла острая борьба между реализмом и формализмом — Эберлинг воспитывал своих учеников на традициях русских художников-реалистов — И. Репина, В. Сурикова, В. Серова, И. Левитана, прививая молодым серьезные профессиональные навыки, нетерпимость к дилетантству в искусстве».

Нельзя не отметить значение А. Р. Эберлинга в становлении других художников нашего города. Рисовальные классы художественной школы, где он преподавал рисунок, и его студию посещали будущие живописцы и скульпторы: Ю. Тулин, Л. Рахманинова, П. Куликов, Вадим Соколов, Б. Угаров, А. Деблер, Е. Рубин, И. Серебряный и многие другие; последней его ученицей является Л. Давиденкова. Во многом следуя заветам Эберлинга, Загонек был продолжателем традиций своего учителя: бережное и уважительное отношение к другим художникам также стало отличительной чертой его характера.

В студии Эберлинга подготовка была серьезной, основательной, и все-таки он настоял на том, чтобы Загонек продолжил обучение в открывшейся в марте 1934 года Средней художественной школе при Всероссийской Академии художеств. В 1935 году Загонька не приняли в школу, так как предпочтение в то время отдавалось ребятам без навыков художественного ремесла. Только в 1937 году в возрасте семнадцати лет по распоряжению И. И. Бродского, который после некоторых сомнений убедился в незаурядных способностях юного художника, Загонек был зачислен в пятый специальный класс. Вячеслав Францевич считал поступление в школу событием, определившим

весь дальнейший ход его жизни. Система обучения в ней заключалась в развитии творческих способностей учащихся, в чем мы можем убедиться, заглянув в воспоминания Загонек, названные им «Уроки на всю жизнь».

За годы учебы в школе Загонек показал себя одним из талантливых учеников: он неоднократно отмечался художественным советом за хорошую успеваемость по искусству. Художник считал — то, что заложила школа, он пронес через тяжелые военные времена, через годы. «Школа дала силы окончить институт им. И. Е. Репина. Да и на протяжении всей своей творческой жизни я постоянно развивал и развиваю, совершенствую все те знания, что получил в школе».

В октябре 1939 года Вячеслав Загонек был призван на военную службу, несмотря на обращение дирекции школы в призывную комиссию с просьбой об отсрочке с целью дать возможность закончить образование. Он участвовал в войне с белофиннами, затем командовал взводом на Ленинградском фронте в Великую Отечественную войну, а в июне 1942 года был демобилизован из армии и направлен в трест «Мурманскрыбстрой». Работа техником-строителем занимала в основном все время. Как всякий творческий человек, Загонек и в тяжелых условиях не расставался с карандашом и кистью, но работы этого периода не сохранились.

Художественное образование, прерванное войной почти на шесть лет, было возобновлено в марте 1945 года уже в Институте им. И. Е. Репина, куда Загонек был зачислен на первый курс без вступительных экзаменов.

Благодаря своему трудолюбию, Загонек выполнил необходимую учебную программу вместе с другими студентами, и после окончания второго курса был распределен в мастерскую профессора Б. В. Иогансона. В те годы эта мастерская считалась ведущей в институте, и оказаться в числе ее учащихся являлось как бы утверждением собственных профессиональных возможностей, но затем Загонек сожалел, что не пошел учиться в мастерскую Р. Р. Френца. Будучи уже к этому времени взрослым человеком, имея довольно большой жизненный опыт и, как говорилось выше, сложившиеся творческие идеалы, он следовал особенностям своего художественного мышления, что, вероятно, не во всем находило понимание руководителей кафедры живописи.

За время пребывания в Институте на летние месяцы Загонек выезжал в сельскую местность на творческую практику. Ездил он и на ст. Сиверская Ленинградской области, влекомый туда, вероятно, воспоминаниями довоенных лет, когда он, будучи еще учеником СХШ, вместе с другими ребятами увлеченно писал здесь этюды. Удалось побывать на Академической даче, пробудившей в нем любовь к родной природе. Собирал необходимый материал к работе над эскизом на хуторах в окрестностях г. Тукумса Латвийской ССР, где у него проживали родные. Впечатления, полученные в этих поездках, послужили материалом для создания преддипломного эскиза, и в 1949 году Загонек приступил к работе над дипломной картиной. «По устойчивой академической традиции жанры — бытовая, портретный

и особенно исторический наиболее соответствовали тем требованиям, которые художественный вуз предъявлял к дипломной картине.

Разрешение представить к защите «чистый пейзаж» воспринималось тогда как явное послабление способному, но недостаточно подготовленному студенту».

«Я остановился на теме, представляющейся мне особенно важной и волнующей. Это героический труд победившего народа. Хотел показать не только радость созидательного труда, но и труда победителей на земле, недавно горевшей под ногами захватчиков, труд подлинных хозяев этой земли.

Подойдя к образному решению этого замысла, я решил, что наиболее выразительным и соответствующим характеру возрождения Родины будет отображение колхозных полей весной, когда начинается самая горячая пора обработки земли.

Я хотел показать новое отношение людей к труду, радость творческого труда, основанное на единстве народных интересов».

Заглянув немного в будущее, можно сказать, что слабость Загонька сточки зрения академических требований позволила ему искать и решать уже явно определившиеся к этому времени (ему исполнилось 30 лет) свои задачи в искусстве, которым будет следовать всю жизнь.

Дипломную работу «Весна в колхозе» (1950), за которую он был удостоен звания художника, Загонек защитил с оценкой «отлично».

Подвести итог ученическому периоду жизни Вячеслава Францевича Загонька хочется словами И. А. Серебряного, также сказанными во время защиты дипломных работ. «Картина прекрасная, и мы имеем перед собой прекрасного художника. Перед автором этой картины безграничные возможности. Остро ощущается весна, просто прекрасно написанный пейзаж, особенно его левая часть с лошадками, земля, небо, очень хороши по своим образам фигуры.

Нечего и говорить о том, что автор заслуживает звание художника. Он прекрасный художник».

Среди яркого и многообразного явления, которым можно определить ленинградский пейзаж, ассоциирующийся с именами П. Фомина, Ю. Подляского, Б. Угарова, Я. Николаева, Ф. Смирнова, К. Славина, М. Варичева, А. Еремина; самобытно выступавших в этом жанре Е. Моисеенко, А. Романьчева, В. Токарева, представляющего свое толкование пейзажа А. Мыльников, особое пространство воплощения души природы в ее лирическом и эпическом состояниях принадлежит В. Загоньку. Это касается его «собственно» пейзажных полотен и тех пейзажей-картин, в которых природа с ее эмоционально-интонационным ладом играет подчас определяющую роль в образной сути произведения. При всей эволюции, проделанной художником в 1950–80 гг. его произведения узнаваемы выбором и трактовкой обычного, казалось бы, мотива, становящегося образом природы и ее восприятия человеком. Природа предстает в полотнах Загонька в постоянном движении,

выражаемом мастером в избранном мотиве колышущихся ветвей, трав или бегущих облаков и т.п. Сказанное раскрывается в характерном для него приеме пространственного сопоставления, рождающего ощущение проникающего движения. Живописец свободно и естественно прибегает к своеобразному сочетанию открытых декоративных цветов с элементами тональной живописи; живописной пластике в широком ее диапазоне (особенно в работах 60–70-х гг.), с вариативной, но четкой в своей основе графической структурой. Эти особенности придают изобразительному строю холста своеобразное качество «устойчивости», выраженной архитектурности динамичного, одухотворенного изображения. Оттого, видимо, созданные им образы обладают эмоциональной энергией и сообщают произведению силу длительного воздействия на зрителя.

В отношениях Вячеслава Францевича с природой ощутимы особая доверительность, деликатность, увлеченность и даже страстность при внешней сдержанности, явственно проявившиеся в различных работах Загонска, которые были вполне свойственны этому тонкому, интеллигентному в жизненных и творческих вопросах человеку (у него, как у всякого подлинного художника, это так тесно переплеталось). При всем поэтическом преобразении природы, он чрезвычайно был предан ей, зная и любя жизнь земли и людей земли. В этом он был особенно близок принципам А. А. Пластова и С. В. Герасимова. Загонек не мог не оценить достоинств живописи этих замечательных мастеров: их способности интонационно передавать эмоциональное состояние природы и людей; утверждать выразительностью живописи значение и совершенство обычного и простого явления, возводя эстетическое в ранг этического. А именно — искренности выражения любви к земле людей и всему, что на ней происходило. Загонек сумел соединить чудесный герасимовский сплав эпического и лирического, монументального и камерного с поэтичностью пластовской достоверности и создать свое, индивидуальное творчество, но лежащее в русле основных подходов отечественной культуры к проблеме воплощения природы России, ее тружеников, как проблеме глубоко национальной, патриотической. Следует подчеркнуть, что Загонек не просто ценил, а преклонялся перед творчеством Пластова и ждал каждую его картину как праздника. Их взаимоотношения были довольно дружественными, хотя, вероятно, Пластов, придерживающийся в своих произведениях даже в деталях полной жизненной правдивости, не все мог принять в творчестве Загонека, и иногда добродушно иронизируя, говорил: «А умеешь ли ты запрягать лошадь?» Но такое легкое подтрунивание, естественно, не влияло на уважение и почтение, испытываемые Вячеславом Францевичем к этому большому мастеру.

Художественные миры, созданные этими художниками, близки в своей сути отсутствием равнодушия. Сказанное о картинах Пластова вполне можно

отнести и к произведениям Загонека: «Чувствуется, что всегда был первоначальный сильный толчок, эмоциональное потрясение, нечто восхитившее, удивившее, захлестнувшее».

Этические требования, предъявляемые Загонеком к своему творчеству и объединяющие их с позициями Пластова и Герасимова, содержатся в его высказывании: «Я убежден, что в любом искусстве необходимо в первую очередь, чтобы то, о чем говорит художник, тревожило, волновало или радовало его по-настоящему. Можно сделать работу на самую современную тему, но если она не задевает самого автора, то и ответная реакция будет та же — картина не затронет человеческой души».

Как правило, все, писавшие о творчестве Загонека, отмечали музыкальность, присущую произведениям художника. Аккорды, гамма, мажор, мелодия, песня — эти определения встречаются в статьях часто. Они находили созвучия в эмоционально-образном строе его картин. Осветив весь творческий путь Вячеслава Францевича, можно сказать, что он соответствует «симфонии в живописи», где есть свое начало темы, ее развитие и, наконец, постижение более сложной организации образа путем символического обобщения.

Каким видится начало самостоятельного пути Загонека-художника? Первая картина «Весенний день», появившаяся на ленинградской выставке в 1952 году, свидетельствовала о дальнейшей разработке темы весны и связанных с ней человеческими заботами, темы, начатой еще в дипломной работе. В этом, пожалуй, наиболее трогательном его полотне для этого десятилетия видны определенная скромность языка и следование традициям русской пейзажной живописи.

В 1954 году Загонеком была написана картина «Улетают», в которой заметно желание художника наполнить содержание более тонкой мелодией осенней природы. Из работ раннего периода необходимо отметить картину «Октябрь» (1955). Одной из ее особенностей явилась своеобразная раскованность письма, позволившая передать свежесть натурального впечатления, окрашенного поэтическим видением. Это качество его дарования найдет яркое выражение в работах мастера последующих лет. В картине «Октябрь» нашли отражение поиски нового композиционного мышления художника, сумевшего достичь простоты и ясности образа, используя лаконичный и выразительный язык общения с природой.

Как известно, каждое время рождает свой психологический лейтмотив творческой жизни. Для пятидесятых годов характерным явлением становится оживление пейзажной живописи в искусстве страны в целом. Словно заново перед художником открываются возможности, таящиеся в этюдном изображении окружающего мира природы. По всей видимости, это десятилетие отличалось общностью интересов многих творческих людей. Ленинградская художница Марина Андреевна Козловская, дружившая с Загонеком, рассказывает: «Мы не отдыхали. Не было такого понятия. Если

мы куда-то уезжали, мы писали с утра до вечера. Старались изучить природу, характер места. Нами владело страстное желание быть хорошим художником. Хотелось понять, достигнуть, открыть что-то свое. Делать как можно лучше. При встречах мы всегда говорили о том, кто что сделал, кто-то достиг хорошего, искренне радуясь новому». Они ездили по стране, накапливая материал, используя его затем для создания картин, сохранивших для нас волнующее ощущение тех особых лет, вошедших в историю под названием так метко определенном И. Оренбургом — «оттепель».

В пятидесятые годы Загонеку довелось побывать в горах Средней Азии, на Иссык-Куле, в Крыму. Пейзаж «Среди громад Тянь-Шаня» (1955) не наделен индивидуальным творческим взглядом, в нем скорее всего, по мнению Л. Мочалова, больше «географической документальности». Судя по всему, Вячеслава Францевича, как и всякого художника, наделенного проникновенным чувством национальной красоты, не могла «захватить» другая, яркая природа, больше восторгавшая экзотикой, чем отвечавшая внутренним поэтическим струнам.

В 1955 году Загонек с друзьями, среди которых были художники Марина Козловская, Борис Корнеев, совершили поездку на Онегу, а точнее на Яндомозеро, где у художника Алексея Еремина был родовый дом. Деревня, где они жили, располагалась на косе, разделяющей озеро на две части. Людей было немного, некоторые дома пустовали без высланных в сталинский режим хозяев. Рядом с домом Еремина стояла деревянная часовенка. Тишина и зеркальное отражение в озере поражали своей, кажется, благословенной богом красотой. Потом здесь пройдет туристский маршрут, и много великолепных домов, нетронутых войной, будет сожжено людьми. «Незабываемое впечатление произвел на меня русский Север. Какое богатство и разнообразие красок! Писал с упоением, что называется вздохом, этюд за этюдом — и широкое раздолье озер, и покрытые лесом берега, рыбацьи поселки с лодками у причала, изгибы проложенных дорог... С тех пор мне приходилось бывать в разных уголках нашей страны, но навсегда оставалась в сердце северная русская природа, ее красота и поэзия, напевность просторов, ее люди — Мужественные, мудрые и добрые» — говорил В. Ф. Загонек.

Несомненно, Север очень выразителен, но каждый художник видит его по-своему. На аскетизме северной красоты акцентировал внимание А. Еремин, Б. Корнеев восхищался яркостью красок, а Загонек услышал свою чудную мелодию природы. «Он открывает в ней богатое разнообразие мотивов, улавливает движение, скрытое за неподвижностью и безмолвием».

Пейзажам, написанным по впечатлениям от этой поездки, свойственно точное определение места и времени. С любовью и пристальным вниманием Загонек изучает чуть ли не каждый метр земли.

Начало самостоятельного творческого пути Загонека проходит в общем русле развития отечественного изобразительного искусства, значительным явлением которого становится утверждение лирической темы. Наиболее полно

лирико-песенное начало проявилось в ставшей этапной для Заgoneка картине «Рябинушка» (1955–1957). Помимо того, что это произведение, как никакое другое из созданных живописцем в течение творческой жизни, таит в себе нежное откровение души художника, среди работ второй половины 50-х годов оно еще отмечено проявлением новых средств живописно-пластического языка в достижении образности содержания темы.

Замысел картины родился в результате поездки с группой уже названных ранее художников в Заонежье. Вероятно, в природе Севера, так восхитившей художника, он нашел созвучие собственному душевному состоянию в тот период жизни, и Заgoneк открылся в своих чувствах зрителю. В данном случае можно сказать, что «Рябинушка» родилась «изнутри» — это выражение мироощущения автора, одновременно созвучное тенденции искусства «оттепели».

Заgoneк впервые работал над многофигурной композицией, представляющей поэтический образ природы и обладающей на редкость цельным художественным впечатлением. Изображение природы активно участвует в психологической разработке темы, основной мотив которой — предощущение.

Надо отметить, что «Рябинушка» В. Заgoneка с присущей ей задушевностью, интонационным ладом выделялась среди многих работ такого плана, созданных в середине пятидесятых. И она принадлежит вполне своему времени, с его стремлением утвердить лиричность, теплоту человеческого чувства в качестве определяющего. В этом сказалось опять-таки дыхание «оттепели», захватившее очень быстро пространство искусства. Достаточно вспомнить фильм «Девчата», «Весна на Заречной улице», песни и поэзию той поры. Вспомнить, что лирическая доминанта определяла работы В. Стожарова и В. Гаврилова, И. С. Ткачевых и Шевандроной, Т. Яблонской и А. Грицаца. Все эти токи времени, разумеется, чутко улавливались тонким восприятием В. Заgoneка.

Шестидесятые годы — период, отмеченный яркими достижениями и открытиями в творчестве Вячеслава Францевича Заgoneка. Несколько приглушенная эмоциональность полотен 50-х годов прорывается чуть ли не ликующей нотой открытого восторга в картине «Утро» (1958/1960). Появление этого произведения стало событием в изобразительном искусстве Ленинграда. Поражая широтой и щедростью живописи, для многих художников оно явилось откровением, давая толчок к развитию новых художественных форм и живописных возможностей.

На рубеже 50–60-х годов, как отмечала художественная критика, стремления целого ряда живописцев были направлены к яркому, декоративному решению своих полотен. Зазвучали краски, радующие свежестью и красотой. В дискуссиях, ведущихся в печати о стиле советского изобразительного искусства, характерным его выражением утверждается лаконизм. Заgoneк, идущий в своем творчестве от непосредственного ощущения жизни, остро чувствующий современность, оказался одним из выразителей этого явления.

В картине «Утро» Вячеслав Францевич продолжает работать над своей темой, но как изменилось его мироощущение, а наряду с этим и язык живописи. От созерцательно-лирической концепции, от определенной «заученности композиционного мышления, в основе которого лежал пересказ события с использованием постановочных элементов, художник совершает выход в сугубо пластическое воплощение замысла произведения, используя новый для него принцип композиции, более усложненную структуру образа.

Важной отличительной особенностью картины «Утро» представляется ее романтически-приподнятый строй, превращающий обыденное в философскую категорию мировосприятия. «А разве умение в прозаическом явлении разглядеть поэтическое и в заурядном — прекрасное не является ли одной из постоянных и сложнейших задач искусства?». Надо сказать, что для Загонька создание произведения многопланового содержания, в котором художник должен выразить время, свои мысли, свое мировоззрение являлось неустанной целью творчества, «Утро» стало первым ярким воплощением его стремлений.

Написанное на холсте довольно большого формата (160 × 330) изображение, по мнению Г. Арбузова, напоминает стенную роспись или монументальное панно. Этому впечатлению также способствует многоплановость изображения, высокая линия горизонта и, конечно, «мотив шествия» персонажей картины, данных крупным планом во весь рост.

Вспоминает сын художника: «51 помню эту картину именно с момента переезда Вячеслава Францевича в собственную мастерскую. Она в сущности не изменялась (о чем свидетельствует и фото той поры), а набирала художественные ценности. Переписывалось неоднократно небо в левой части холста, тщательно счищался бритвой слой краски в стремлении сделать его похожим на «кость». Березы не трогал, а в стае птиц произошли небольшие изменения, приведшие к завершенности этого пластического мотива. Сильно изменилось цветовое звучание холста. Три раза переписывался свитер на велосипедисте. Сначала был красно-коричневый цвет, потом зеленый, и вдруг Вячеслав Францевич покрасил его кобальтом чистым. Чем это обусловлено? Колорит картины сначала строился на разработке, согласно эскизу, сдержанных холодных (от голубого неба и зеленых озими) и теплых (от охры до красного) цветов. Потом он решил раздвинуть диапазон холодных (от неба к ярко-синему свитеру, добавив еще синий бидончик вместо теплого платка в руке одной из фигур, и до ярко-изумрудных зеленых), а теплые остались в том же диапазоне. Возможно, по законам гармонии, в колорите появилась определенная доля диссонанса, но именно это и стало преимуществом картины, наполнив ее большей свежестью и цветовой насыщенностью».

Состояние внутренней свободы, осознание новых возможностей живописной выразительности, столь ярко отразившиеся в картине «Утро», проявились и в новой работе Загонька «Гроза прошла» (1960–1961). Написанная

вслед предыдущей картине за удивительно короткий срок, она как бы вливается в эмоционально насыщенное звучание мажорной песни «Утра», одновременно обогащая ее более тонкой лирической интонацией. В этом произведении особенно отчетливо проявилась мягкая, нежная, скромная натура художника и одна из характерных тенденций современности с ее обостренным интересом к выражению в сюжете и самой форме произведения личного, сокровенного. Суть картины Загонека даже не в самом представленном факте, а в том, как увиден этот факт, какие чувства и мысли он вызывает. Верное высказывание об этом мы находим в книге Г. Арбузова: «Идейное содержание оказалось шире и глубже, значительнее выбранного мотива. В одном из самых волнующих состояний, которое следует непосредственно за проявлением сил стихии, Загонек нашел аналогию состояния человека, испытывавшего чувство радости и счастья от возможности посвятить себя мирному труду». Возможно, справедливо и мнение увидевших символическое значение в самом названии картины «Гроза прошла» и считающих, что художник «хотел передать ощущение радости жизни, пришедшее к людям после тяжелой, опустошительной нойны». Действительно, для человека, прошедшего войну, особенно острым было ощущение мирного начала в обновленной после отгремевшей грозы природе.

«Гроза прошла», в отличие от некоторых написанных ранее работ, а особенно картины «Утро», выполнена как бы на одном дыхании: в ней нет «замученных» мест, все писалось враз, без дальнейших переписываний. Вероятно, такой счастливый ход работы способствовал и некоторой степени сохранению в картине чистоты натуральных наблюдений. Ощущение легкости смелого мазка придает определенную долю изящества колористическому строю полотна. Вполне допустимо и такое сравнение: «...некоторые вещи смотрятся у него как акварели».

Живопись холста обладает удивительной красотой, выявляя богатство цветовых отношений и нюансов. Она органична собранной и ясной простоте идеи произведения. В технике письма использовано применение широкого пастозного мазка с жидко положенной краской, позволяющей сохранить фактуру крупнозернистого холста. Гармонично переданы отношения разного в своем цветовом звучании зеленого (от спокойного благородного тона переднего плана до изумрудной зеленой ржи в верхней части картины), золотисто-коричневого тона силуэта лошади, сочного звучания чистой охры светлой в фигуре жеребенка и сложного колористического решения земли, лужи и отражения в ней. В основном картина выдержана в светлой и спокойной гамме, способствующей передаче мягкости и прозрачности воздушной среды, наполненной дыханием влажной земли.

Выразительно, динамично решены пространственные отношения. Здесь мы вновь встречаемся со становящимся характерным для Загонека-художника качеством, как монументальный лиризм, в котором есть место и для большого обобщения и для тонкого поэтического чувства.

В благодатных местах нос. Выра Загонеком был написан эскиз с цветущей черемухой. Глядя на эту работу и зная, что она послужила началом в создании известной картины «Цветет черемуха» (1962–1964), удивляешься необычайной яркости ее зеленых красок. Сын художника Владимир Загонец, вспоминая, как писал отец, рассказывает: «В то время советские художники только-только получили возможность работать с импортными красками. Отцу попала французская Польш-Веронез, оказавшаяся ярче нашей изумрудной. Возможно, он увлекся ею, и получился такой неожиданный зеленый вариант эскиза». Можно было предположить, что Вячеслав Францевич, мечтавший создать картину о буйном цветении черемухи, станет развивать тему, основываясь на первом, таком необычном варианте эмоционального эскиза, но этого не произошло.

Через год Загонец поехал в пос. Старая Ладога. Жил там один с апреля до конца мая, наблюдая пробуждение природы — набухание почек, капли на ветках, цветение черемухи. Написал целый ряд этюдов не конкретно к картине, а отражающих впечатления, полученные в ту весну. Мысленно он, вероятно, уже обдумывал, какая все-таки будет картина: или пышное цветение, как в первом эскизе, или, когда черемуха только выбросила свои стрелочки листьев с распутившимися кисточками цветов. По всей видимости, здесь в Старой Ладоге, у художника сложился иной, определенный замысел произведения — от красоты зримой к красоте глубинной. Сам Вячеслав Францевич так выразил суть своего замысла: «Мне хотелось... показать труд, который, несмотря на свою кажущуюся прозаичность, несет в себе большую поэзию жизни». И вновь, как и в прежних работах Загонека, сюжет этого полотна читается с кажущейся легкостью, но мысль, выраженная в эпизоде почти незначительном, окрашенном его личным, неповторимо индивидуальным видением, требует зрительского соучастия. В этом полотне художник впервые заглянул в глаза своего героя, пытается раскрыть затаенную жизнь души, уловить движение его мыслей и чувств. Образовавшаяся психологическая структура холста тревожит, заставляет напряженно думать и переживать — это значительное усложнение образного строя произведения в творчестве мастера.

Соединение эпического и лирического, но уже обогащенное психологизмом человеческого образа, ассоциативностью размышлений, прозвучало в самом романтическом произведении Вячеслава Загонека «Цветет черемуха».

В картине «Цветет черемуха» открылось и нечто другое: прямое воздействие традиций А. Пластова, отразившееся как на характере идеи, так и в средствах ее изображения. Мы говорили об отношении Загонека к этому великому художнику, но теперь становится понятным, почему в творчестве мастера самой любимой его картиной была «Ужин трактористов» (1951). В этой работе Пластов с удивительной простотой воплотил в обыденном явлении понятие о вечных ценностях жизни. «Ужин трактористов» настолько полон поэзии, что трудно назвать его просто жанровой сценой. В достоверности изображения

с волнением ощущается глубинная суть произведения — духовный мир народа и самого художника. Так зримо представились нравственные и художественные идеалы непрестанных творческих устремлений Вячеслава Загонька. Работа «Цветет черемуха» поражает трепетностью жизни, мгновенностью состояния. В ней все внезапно: и надвигающаяся полоса дождя, и вспышка света, и благоухающая ветвь черемухи. В ощущении природы человеком, связанным с землей трудом, — вечный современный смысл картины».

Как правило, Загонек не вел две работы одновременно. Когда картина «уходила» из мастерской, он практически сразу приступал к новой. Исключением стало полотно «Март. Будни» (1963–1964).

Мысль о картине родилась также в Старой Ладоге, когда Вячеслав Францевич был с группой художников в Доме творчества. Взятая из жизни сцена перевозки силоса на ферму стала сюжетом картины, представленной со свойственными Загоньку внутренними устремлениями, ярко и радостно. Полотно решено обобщенно, сообразно задаче, сформулированной в самом названии, — подчеркнуть прозу ежедневного труда человека. Конечно, проза здесь акцентирована: в протяженном, преодолеваемом движении волокуши, кажется, с трудом влекомой трактором по густому снегу, в подчеркнутой жесткости контрастов, напряженности цветовых масс и силуэтов. Этот мотив преодоления, выражающего характер труда, все же не снимает, пусть суровой, но своеобразной поэтики холста. Казалось бы, трудно найти в такой работе поэзию будней, но Вячеслав Францевич считал: «Можно, если внимательно присмотреться к этому труду, если поискать в ней ту приподнятость, которая присуща любой работе, когда ее делают с душой».

В картинах Загонька конца 1960-х годов появились интонации, близкие лирике «Рябинушки», и ее проявление оказалось естественным выражением цельности художественной натуры мастера, потому что «...повторяемость, также, как и изменчивость лежит в природе творчества, складываясь в то, что мы обычно называем «лицом художника». Возможно, поиски выхода из состояния неудовлетворенности собой, усталости, наступающей творческую личность в периоды сомнений, и привели Вячеслава Францевича к воспоминаниям ушедшей юности. Загоньку было что сказать, не стыдясь своих чувств, и одно за другим им были написаны полотна о весне, наполненные светлым поэтическим чувством.

Общение с природой было страстной, постоянной потребностью души художника. К ее целительным силам он обращается за поддержкой в трудный период неудач. «Именно природа, поверяя свои законы и тайны, всю жизнь учит меня искренности, любви и правде в творчестве». Каждый год Загонек задолго и с нетерпением начинал готовиться к началу весны, когда можно было выехать с «потокком» художников на Творческую дачу. Понимая, что для контакта с природой ему отведено два месяца, он проживал их с сознанием, что это счастливые дни, подаренные жизнью. Здесь мысли и чувства подчиня-

лись главному — в работе над этюдами он искал свой язык общения с природой. Создавая по 2–3 работы каждый день, Загонек никогда не писал этюд ради этюда. Ничего не придумывая, не искажая, но и не слепо отражая натуру, он свободно разговаривал с природой, пропуская ее через себя. Разговор этот можно сравнить с импровизационным пением, основанным на законах, но руководимым эмоциональным состоянием живописца. В природе Загонек воспринимает тончайшие интонационные состояния, что обычному человеку порой недоступно, но в своем особом проникновении в красоту он убеждает зрителя. Знания, накопленные в этюдном материале, предоставляли живописцу свободу в решении больших образно-эмоциональных задач.

В многообразии окружающего мира природы были у Вячеслава Францевича и особые привязанности. Одна из них — береза, которую он считал самым красивым деревом. Ее образ проходит через все творчество художника, внося ту или иную интонацию в содержание картины. Обращается он к изображению березы и в небольших работах, взволнованный поиском языка, способного передать выразительные свойства ее облика. Вдохновляющим примером на этом пути была для художника картина И. Э. Грабаря «Февральская лазурь» (1904). Стараясь найти для себя верное решение, Загонек как всегда ставит определенные задачи: пишет березы именно на фоне сначала зимнего, потом синего неба. Пытаясь достичь звучности синего цвета, применяет новую технику письма: пастозно делает подкладку чистыми свинцовыми белилами, дает высохнуть красочному слою, а потом жидко, почти лессировочно пишет синим. Об этом рассказал автору сын художника.

В 1965 году появился пейзаж «Весна», в котором изображены березы на фоне синего неба и в окружении синих теней на снегу. Но это жизнелюбивое полотно не представляло яркой индивидуальности мастера. Желание найти свой «березовый язык» обрело завершенность в 1968 году в пейзаже «Ветры весенние» — в одном из несомненных достижений Загонека в искусстве, потрясающего глубиной эмоционального проникновения в мир природы. Вячеслав Францевич считал его наиболее удачным в своем творчестве.

Красота, пропущенная через внутреннее, сокровенное, претворилась в обобщенный образ-переживание, наполненное трепетом встреч художника с природой. Так увидел березы только Вячеслав Загонек, и трудно найти аналогию душевности этого произведения. Пожалуй, только в искусстве кино прозвучавший в начале шестидесятых годов фильм М. Колатозова «Летят журавли» и ставший для целого поколения символом чистоты и целомудренности человеческих отношений, наводит на некоторые ассоциации в содержании и композиции пейзажа. Сходство произведений искусства подчеркнуло характерную особенность Загонека. Оставаясь романтиком, он пронес через всю жизнь «заряд» свободы, полученный и прочувствованный им в конце 50-х — начале 60-х годов, и этому способствовало, несомненно, особое отношение художника к природе.

Мощным аккордом картины «Весенний день» прозвучала основная мелодия творческой «симфонии» Загонека, и, следуя законам гармонии, в произведениях художника стихает эмоциональная напряженность. Мелодии «человек и земля», «человек в природе» льются плавно и ровно, наполненные созерцательностью философского взгляда на жизнь.

Мир юности в картинах Загонека конца 60-х годов (наряду с упомянутыми надо назвать «Май». 1968–69 гг.) не был скоропреходящим явлением. Образ-воспоминание, представ новой творческой гранью мастера, перейдет рубеж десятилетий без определяющих вех (как это произошло в конце 50-х – начале 60-х годов) и найдет весьма многочисленное отражение в произведениях 70-х годов, а также и в последующее время.

Как и все, что бы ни создавал Вячеслав Францевич, проходило через его ум и сердце, так и обращение к образам детства и юности было продиктовано в первую очередь потребностью души, но предопределенное, несомненно, и процессом развития общества. Уходили 60-е годы, в которых «сама действительность, атмосфера тогдашней жизни, романтической и непритязательно простой, была источником поэзии».

Так или иначе, размышления, символ, метафоричность — характеризующие в целом искусство страны 70-х годов, нашли отражение и в творчестве Вячеслава Загонека. Произведения художника «Наконях» (1971), «Юность» (1971–1972), «Детство» (1979) и, быть может, более жанровое «Внуки» (1977) — своеобразные элегии о юности, в которых поэтические представления окрашены воспоминаниями прошлого.

В ряду названных полотен «классически-загоневской» является, несомненно, картина «Юность». Если в розово-голубом холсте «Май» мечта лишь прослушивалась, то в серебристом излучении «Юности» обрела полифоническое звучание. Микрокосм произведения, сотканный из определенных, сложившихся понятий художника о гармонии бытия — человек, лошадь и природа — поражает былинной щедростью. Его любимые деревенские лошади преобразились в красавцев коней, окруженных мириадами водяных брызг; заполнившее пространство буйное цветение черемухи привнесло изысканную торжественность многоголосию весенней природы, а тонкие фигурки седоков — неотъемлемая часть этого прекрасного мироздания. Идейное содержание произведения представляется не только «символическим олицетворением безмятежной юности». Наделенное едва уловимым оттенком вневременного состояния, в нем слышится романтическая музыка, прославляющая незыблемость духовных ценностей. Если в картинах Загонека 60-х годов при многообразии прочтения темы сохраняется впечатление непосредственности мгновения, в данной работе настоящие и прошлые ощущения синтезируются в образ-представление.

Полотно «На полях Приладожья» (1973–1975 — вряд ли можно отнести к числу удач художника, но о нем следует сказать, потому что в его простом сюжете по-своему выражено кредо художника. Эта мысль о нерасторжимой

связи творческой судьбы живописца с героями своих произведений — крестьянами пос. Старая Ладога и окружающей их природы. Но желание отразить свои представления в философском обобщении решается автором в форме повествования о случайной встрече. При определенной конкретности места и времени изображенного события живописно-пластический строй холста лишен однородности живописного языка. Великолепно написанная «плоть» земли с четкими силуэтами старолadoжских соборов, графически решенный образ идущего художника отличны от этюдного исполнения группы сельчан. В результате создается впечатление разрозненности элементов в структуре полотна, и при всей значительности замысла, он не обрел, к сожалению, соответствующего воплощения.

В 70-е годы Загонек был написана серия пейзажей-картин о природе Сибири: «Енисей перед штормом» (1972), «Над Енисеем идут дожди» (1971–1972), «Енисейский мотив» (1971–1972), «Байкал» (1972–1973). Создание этих пейзажей явилось своего рода этапом в творчестве художника. В отличие от пейзажей прошлых десятилетий, где в природе неизменно ощущалось деятельное присутствие человека, в сибирских пейзажах природа представлена как олицетворение широкого мира. Художник сумел передать захватывающую дух торжественную и суровую, непостижимую, кажется, в своем величии могучую красоту. Эпический образ природы создан мастером на основе привезенного большого количества этюдов. Они удивительны богатством колористических оттенков, легкостью мазка, глубиной пространства, виртуозностью владения фактурой холста в передаче света, вибрации воздуха, живой поверхности воды. Живописные достоинства этих маленьких по размеру работ (37 × 40, 40 × 50) позволяют ставить их в один ряд с большими произведениями художника.

Именно в 70-е годы Вячеслав Загонек пришел к совершенству владения языком живописи, выработанному им за долгие годы. Используя для рисования кисть, все этюды художник писал только мастихином, поражая мастерством владения этим инструментом.

Загонек не уставал писать природу в продолжение всей жизни, считая, что никогда не узнает всего богатства ее содержания, находя в ней любовь и труд, и вдохновенье. Общение с природой он считал великим счастьем.

Загонек — органическая творческая личность. Присущее ему исключительное восприятие природы формирует образное мышление художника. В его композициях нет нарочито изысканных решений, попыток оригинальничания, но эти качества и не традиционны для российской живописи. Характер композиционных решений, основанный, несомненно, на понимании достижений мирового искусства и личных навыках мастерства, можно назвать эмоционально-чувственным. «Как чувствую» — так определял особенность своей работы Вячеслав Францевич. Преобладание чувственных ощущений определило и декоративные качества его художественного мышления. Язык художника немногословен и строится на тщательном отборе пластических средств. В кар-

тинах отсутствует перспективная направленность, ярко выраженную глубину композиционного воплощения пейзажей создают уходящие дальние планы, изображение фигур в 3/4 или фронтально приближено к плоскости холста. Замысел картины, часто воплощенный в обостренной цветовой гамме, реализуется в гармоничном колористическом решении.

Вячеслав Загонек, идущий в своем творчестве от непосредственного ощущения окружающей действительности, создавал полотна, наполненные глубоким образно-эмоциональным содержанием. В литературе критический анализ работ художника носит, как правило, более описательный характер. Мы старались учитывать особенности творческой природы живописца, понять его душевное состояние в различные периоды жизни, найти импульс возникновения идеи и, по возможности, вместе с автором пройти путь создания основных произведений. Такой процесс работы оказался необычайно интересным. Каждая картина обрела свою волнующую судьбу, а главное, мы убедились, что живопись Загонека — выражение его мироощущения и мировоззрения одновременно. Творчество художника обрело цельность звучания «симфонии в живописи» с развитием основной темы, обогащенной вариациями интонационного свойства. При всем единстве устремлений каждое десятилетие имеет характерные для эпохи особенности эмоциональной насыщенности.

Обладая острым чувством времени, Загонек находился в общем потоке отечественного искусства, и его произведения имеют «сцепления» с работами современников. Порой художник предвосхищал перемены и шел впереди движения, опережая многих соратников по искусству.

Несколько приглушенная тональность, состояние предчувствия, ожидания присутствовало в работах Загонека 50-х годов. «Ветер свободы» начала 60-х годов, вселивший надежды в жизнь общества, способствовал утверждению в искусстве духовных ценностей человека и его деяний на земле. Душевный порыв, чистота и ясность искренних чувств определили в то время творчество многих художников.

Вдохновенно и нежно заговорил Загонек о радости жить, о пронзительном чувстве любви к родным просторам, о людях-тружениках в простых и будничных сюжетах своих полотен. Безгранично доверяя мудрости природы, находя в ее бесценной красоте поддержку сердечным помыслам и эстетическим чувствам, ощущая заложенное в ней жизнеутверждающее начало, художник неизменно наполняет им содержание своих произведений. Загонек — один из представителей немногочисленной группы художников-романтиков, и что является особенно ценным, романтическая приподнятость его картин-признаний — осознанное, глубоко продуманное и прочувствованное понятие о смысле человеческого бытия.

Жажда гармонии и красоты, способность видеть в простом возвышенное, умение забыть себя и раствориться в природе и определили подлинность поэтического чувства произведений живописца. Верно и преданно любя природу, он восхищен ее силами, токами и благодарен земле за бескорыстную

щедрость к людям. И в этом таятся истоки, корни российской души. Отсюда и понятие ответственности за землю отцов, за Родину, которую защищало поколение его сверстников. Не случайным оказался в творчестве Загонек сплав традиций (о чем мы подробно говорили в работе) любимых и высококочтимых им мастеров советского искусства старшего поколения — А. А. Пластова и С. В. Герасимова.

Чувство истории также характерно для отечественного искусства 70-х годов. Цепь поисков незыблемых духовных ценностей продолжается, но меняются грани пластической и эмоциональной структуры живописи. Утрачиваемое человеком чувство гармонии с природой заставляет осмыслить себя в потоке бегущего времени. Появляется тяга к философскому обобщению, размышлению. Картина-впечатление утрачивает свое значение, а увиденная действительность подчиняется воображению. Ощущая изменения в обществе, утрату открытости и доверия, Загонек уже в конце 60-х приходит к трогательным и сдержанным воспоминаниям прошлого. Желание соединить «далекое и близкое» претворилось в символических образах детства и юности. И голос художника был, как всегда, чист, звонок, искренен и романтичен. Через все творчество проходят особенно любимые Загонек мотивы — черемуха и береза. Мечта написать картину о буйном цветении черемухи воплотилась в полифоническом звучании «Юности», а рассказав о счастье в полотне «Ветры весенние», он стал неповторимым певцом берез.

Вячеслав Францевич был очень требовательным к себе художником и критически относился к своим возможностям, понимая, что никогда не достигнешь всего, что хочешь. Особенно это касалось роли рисунка в его работах. На холсте он безукоризненно, убедительно, со знанием дела рисовал пейзаж, но не тональный, а одной линией (линейный пейзаж). А вот за рисунок фигур его многие укоряли, да, и он сам в первую очередь упрекал себя за то, что делает это плохо. По словам сына художника Загонек «пасовал перед рисованием фигур, сознавая, что рядом был такой прославленный рисовальщик, как Моисеенко». Но размышляя, анализируя, приходишь к выводу, что рисунок фигур органично ложится в пейзаж. И если бы фигуры были нарисованы так же блестяще, как он рисовал, например, березы, то в картинах художника исчезло бы присущее его творчеству понятие недосказанности, которое всегда является поводом к размышлению и, в конечном счете, вообще свойственно искусству.

В каждом проявлении творческой деятельности Вячеслав Загонек ставил перед собой профессиональные задачи. Такое осознанное отношение к живописи, несомненно, было продиктовано не только личной потребностью художника, но и тем, что в искусстве был круг сильных, равных товарищей — Г. А. Савинов, В. М. Орешников.



РАЗМЫШЛЕНИЯ У КАРТИН ФИЛОНОВА. ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

На сегодняшний день о Павле Николаевиче Филонове существует вполне обширная библиография, опубликованы и готовятся к печати монографии и альбомы, пройдет немного времени, и читатель сможет познакомиться с дневниками художника. Благодаря процессам, приведшим к реабилитации многих явлений русской культуры первой половины XX века, мы, наконец, можем, отрешившись от естественного пафоса открытий, подойти к всесторонней оценке наследия русского авангарда.

Едва ли мы найдем в русском искусстве фигуру более загадочную, нежели Филонов, вряд ли кому-либо довелось, как ему, слышать в свой адрес столь противоречивые оценки, подчас даже в пределах одной статьи: мир, созданный кистью мастера, завораживал и одновременно отталкивал. Не раз за последнее время мы были свидетелями того, как искусство Филонова становилось поводом для размышлений, лишь косвенно имеющих отношение к искусству. Драматическая судьба художника, неотделимая от судеб целого поколения, способствовала созданию «легенды», которая, как мне кажется, уводит исследователей несколько в сторону собственно от искусства художника.

Симптоматично, на мой взгляд, что многие статьи, в которых содержится попытка охарактеризовать наследие Филонова, практически, не содержат подробного анализа его произведений, а имеющие место краткие оценки похожи на однозначный ответ: «за» искусство Филонова автор статьи или «против».

Другая причина явно осторожных попыток расшифровать произведения Филонова — в природе искусства художника, сопоставимого с живым и не подвластным завершенным очертаниям потоком мысли.

Многозначность, полифонический строй созданных кистью художника образов, обращенных к интуиции, чувству и разуму одновременно, не укладываются в рамки традиционных приемов описания и оценки художественного произведения; испытывая же нетрадиционные пути, невольно обращаешься к аналогиям. Творения и мысли современников Филонова, художников и критиков, писателей и философов помогают воссоздать духовную атмосферу той эпохи, приближает к источникам, повлиявшим на формирование личности Филонова, его самобытного мировосприятия.

Совершенно естественно с этой точки зрения публикации статей, посвященных сравнительному анализу творчества В. Хлебникова и Филонова, Н. Заболоцкого и Филонова или П. Флоренского и Филонова и т. д.¹ Столь многообразен, сложен источник вдохновений мастера, что таковые проекции могут коснуться обширного круга явлений. Нельзя не вспомнить здесь слова М. Матюшина, еще в 1916 году охарактеризовавшего эту особенность искусства Филонова: «Один за всех (он — автор)... втянул в себя и перепутал все нити новых путей, как в водовороте, в своем новом общем теле»².

«Союз молодежи» — вот, прежде всего, та благодатная среда, где происходило формирование личности Филонова, а потому аналогии здесь более всего уместны.

Бесспорно, сходство многих пунктов «декларации» и программных выступлений Филонова с лозунгами новаторов, а теоретические труды одного из лидеров «Союза молодежи» Вл. Маркова (Вальдемара Матвея Матвейса) словно были написаны для того, чтобы пояснить картины Филонова.

Однако, я должна сразу оговориться: мне не представляется правомерным говорить о непосредственном влиянии В. Матвейса на Филонова; возможные контакты их в Академии художеств, а затем очевидные — в «Союзе молодежи», применительно к Филонову вряд ли правомерно рассматривать как факты, имевшие решающее значение. Я воспринимаю Филонова и Маркова как две значительные фигуры в истории русского авангарда близкие по характеру своего мироощущения, по масштабности восприятия реальности и, одновременно, исключительной зависимости от собственного «я». Именно по этой причине я в ряде случаев прибегну к известным параллелям, которые в равной степени плодотворны для понимания творчества Филонова, и Матвейса.

Как известно, к числу ранних произведений Филонова относится композиция «Головы» (1910). Она демонстрировалась на выставке общества «Союза молодежи» в 1911 году.³ Если верить воспоминаниям Е. Н. Глебовой, она была написана в деревне Воханово станции Елизаветино. В одном из персонажей картины, изображенном в левом нижнем углу, сестра Филонова видела автопортрет художника. В этой работе уже вполне проявляется самобытный талант Филонова. Я. Кжиж назвал эту картину «... драматической историей испуганной толпы, которая оказывается на грани неизвестной катастрофы»⁴. В действительности, кажется, что художник находится под впечатлением апокалипсических образов И. Босха и Бальдунга Грина. Художник вживается в мир сложной символики произведений старых мастеров, однако свободно обращается с традициями, которые для него лишь комбинация «звуков», выражающих его собственные мысли и ощущения. Чем больше смотришь на картину «Головы», тем яснее становится, что всякие сопоставления и аналогии в отношении Филонова будут приблизительно, а, может быть, и неверны.

На первом плане — оплечный мужской портрет. Он живо напоминает распостраненный в то время тип академического натурщика. Да и написан он вполне традиционно, по-академически, если не считать характерных для Филонова «отклонений» в цвете. За ним в смешанном потоке неясных видений проходят образы, «вместившие» в себя народы и эпохи. Художник запечатлел в них динамику состояний — страх, отчаяние, безразличие, злоба, восторженность, мудрое спокойствие убежденного. Взоры персонажей устремлены в бесконечность: мы можем почувствовать здесь, что Филоновым владеет мысль запечатлеть в картине трагически неумолимое течение жизни, в котором жизнь человека — лишь единый миг. Особенно примечателен образ, которому вряд ли с уверенностью можно приписать автопортретные черты Филонова, — в нем выражены боль, трагическая участь провидца, способного видеть сквозь оболочку явлений, за границей времени, а значит, видеть их начало жизни и конец.

В двойственном решении образов, где красоте сопутствует безобразию, а жизни — смерть, выразилось понимание Филоновым «правды жизни». С самых первых шагов определился жанр (если пользоваться литературной терминологией) искусства Филонова — драма. Его талант сродни таланту Ф. Достоевского и М. Булгакова. Современники сравнили его с М. Врубелем, находя в картинах Филонова тот же эпический размах и столь же причудливый полет фантазии. «Искусство — словно палка о двух концах; оно словно двуликий Янус. Один лик его полон будто грубого, нелепого, беспомощного; а другой будто блещет грацией, изысканностью и тонкой тщательной отделкой. В котором же из этих двух ликов больше красоты? Который из них способен дать больше наслаждения человеческой душе? Или быть может, оба они являются равноценными хранителями идеи красоты и тем оправдывают свое существование», — пишет В. Марков в 1912 году.⁵

Используемые элементы изобразительности позволяют судить о творческом багаже Филонова: это школа Академии, «Мир искусства» и шире — явления, связанные с символизмом в русской живописи; Северное Возрождение, Итальянский Ренессанс, русская икона и так поразивший в детстве тайной перевоплощения театр. Этот перечень можно продолжить. Правда, Филонов оказался очень восприимчивым и одновременно на редкость упрямым учеником, кисть которого рисует ни на что не похожие картины.

Автобиографии, дневники, воспоминания свидетельствуют о том, что Филонов упорно занимался самообразованием: много читает и много копирует с оригиналов выдающихся живописцев. Среди его книг были книги по истории искусства, философии, научные журналы. Обладая великолепной памятью, он многое из них запоминал. Е. А. Серебрякова, жена художника, написала в 1920-е годы в своем дневнике о том, как Филонов в разговоре мог свободно переходить от оценки политической роли П. Кропоткина к философии, петь арабские песни, заученные им во время путешествия в Палестину, и прочесть наизусть «Песнь Песней» из Библии.

Первоначальный недостаток общей культуры — Филонов родился в простой многодетной семье, отец его был кучером, а мать — прачкой — возбуждал в нем повышенную жажду знаний, некую всеядность, чему способствовали упорство и трудолюбие самоучки, стремящегося «прикоснуться» ко всему своими руками. В этом они очень похожи с Матвейсом. Возможно, благодаря этим качествам характера Филонова, его искусство оказалось свободным от стереотипов, а многократное копирование выработало в нем способность не поддаваться влиянию образца, вскрывая лишь его существо, способ преломления идеи, находя в нем близкое своему мироощущению. В. Н. Петров в свое время нашел этой особенности очень образное определение: «...художественное образование, которое он получил, или, вернее, он сам себе дал, напоминает эпоху средневековья».⁶

Еще в мастерской Я. Ф. Ционглинского, одного из учителей Филонова по Академии, проявилось «обратное» отношение художника к красоте природы. Один из его натурщиков, как вспоминал П. Филонов, был написан зеленой

краской и раскрашен краплагом, так что, по словам Я. Ционглинского, с него «словно была содрана шкура».⁷

В книге Я. Кжижа приводится текст объяснительной записки П. Филонова по поводу его изгнания из Академии. Мы позволим себе привести его, он вскрывает отношение Филонова к жизни и к искусству: «Меня выгнали только за то, что действительно учился, что упрямо порывал с каждой формой, что я пожертвовал ради этого красотой колорита, красотой всего этюда; я сам знаю, как отвратительны мои этюды и рисунки, но уверяю Вас, что я могу работать не только так, но и в любой другой форме, могу, наконец, совершенно приблизиться к природе. Но меня теперь раздражает, что я не нахожу в природе таких мест, которые бы мне нравились, просто они не такие, какими я хотел бы их видеть»⁸. Сходные мысли нетрудно обнаружить и в трудах В. Маркова: «...И мы не можем быть ответственны за эти явления, нас не могут обвинить за наши грезы, сны.

Точно также мы не можем быть ответственны за то, что у нас идеи выливаются в такие формы, которые в своем воплощении кажутся будто бы нелепыми, аляповатыми, но требующими своего осуществления именно в таких формах».⁹ Стоит лишь вспомнить, что предреволюционные годы явились наиболее сложным периодом в истории нашей духовной культуры, когда вера в человека утрачивалась, а будущие идеалы виделись лишь в смутных очертаниях. Вполне естественны и настроения Филонова, впрямую отразившиеся на тематике его произведений. Назову лишь некоторые из них — «Герой и его судьба» (1910), «Кому нечего терять» (1911–1912), «Победитель города», «Буржуй в коляске» (1912–1913), «Композиция с всадником» (1912–1913), «Перерождение человека (интеллигента)» (1914–1915)... Лейтмотивом сложной сюжетной разработки этих картин становится тема Апокалипсиса.

В полотне «Перерождение человека (интеллигента)» пластически воплотилась двойственность, противоречивость природы человека, все более обостряющийся антагонизм человека и современного города. Город Филоновым, как и его современниками, воспринимается как нечто чуждое, враждебное человеку, в недрах своего чудовищного организма рождающее духовную пустоту и отчужденность. Забегая несколько вперед, замечу, что антиподом городу, этому тирану человеческих душ, видится художнику гармония и чистота патриархального крестьянского быта. В картине «Перерождение человека (интеллигента)» (1914–1915) изображена толпа людей. Судя по деталям, они относятся к разным социальным слоям. Толпа спаяна в единую массу, люди давят друг друга, их движения центростремительны, словно стоят они на краю неведомой пропасти, и душат их, обрушиваются на них мрачные громады города. Фабричные трубы уподоблены дулам орудий, и это уподобление воспринимается как поэтическая метафора, которая способна материализовать самые причудливые видения утомленного городом сознания.

Аналогии антиурбанистическим настроениям Филонова можно найти в литературе того времени, достаточно вспомнить образ города, созданный современником и другом художника — Велимиром Хлебниковым: «...сплюснутые общими стенами, сдавленные в икру улицы..., дома-крысятники».

В центре композиции Филонов изображает три лица, а скорее — тройное изображение одного и того же лица (этот прием очевиднее в рисунке «Перерождение человека» (1913), который вошел в число иллюстраций к книге «Пропевень о проросли мировой» (1915), позднее он будет им развит), а туловищу принадлежит множество конечностей. Что это — мера условности или желание показать увиденное в динамике? Многие определили эту особенность выразительного приема как влияние футуризма, тогда как сам художник это влияние отрицал. Причины рождения новых форм выразительности у Филонова, как всегда, неоднозначны.

Он склонен к алогизму театральной мистификации, которая, подобно гениальной мистификации М. Булгакова и его современника, недавно заново «открытого» А. Платонова, во всей остроте передает реальную действительность. В это время формируются основы искусства Филонова — его социальная направленность, обостренная духовность, вера художника в то, что искусство способно изменить общество к лучшему, то, собственно, что роднит многих художников русского авангарда. В этой системе Филонов видит творца как выразителя коллективного интеллекта, который, подобно чуткому камертону, улавливает малейшие колебания общественных настроений. С течением времени в творчестве Филонова все более обнаруживается стремление к эпическому строю повествования, масштабности охвата событий, и одновременно Филоновым все больше овладевает желание заглянуть вглубь предметов и явлений, понять, по-своему, конечно, через призму собственного жизненного опыта, законы мироздания. Его, как и К. Малевича, увлекала мечта взглянуть на планету «со стороны», только у К. Малевича — из космоса, а у Филонова — изнутри, в изначальных истоках жизни. Каждый по-своему, они пытаются найти особую пластическую форму для передачи пространства и времени в их бесконечности.

Напомню, что в 1905–1907 годах Филонов плывет на лодке по Волге от Рыбинска через Астрахань до Баку и Батуми, несколько позднее по паломническому паспорту совершает путешествие в Палестину, в 1912 году он отправляется в поездку по Италии и Франции через Вену. Правда, поездкой назвать это вряд ли возможно, так как, за неимением денег, Филонов, в основном, путешествовал пешком, поддерживая себя случайными заработками,

В Италии дошел до Рима, из Рима — в Лион и Париж, где посетил Лувр. Все эти странствия имели огромное значение для художника, полученные впечатления повлияли на формирование его взглядов на искусство, долго служили ему источником творческих импульсов.

По возвращении домой Филонов показывает на выставке «Союза молодежи» в 1912 году 4 работы под общим названием «Эскизы» (известно название одной из них — «Поклонение волхвов»), в 1913 — целый ряд своих произведений, сопровождая показ манифестом, как об этом свидетельствует «Автобиография». К числу этапных произведений Филонова относятся «Запад и Восток» (1912–1913) и «Восток и Запад» (1912–1913), составившие своего рода диптих, «Пир королей» (1913), «Коровницы» (1914), «Трое за столом» (1914–1915), «Цветы мирового расцвета» (1915), «Крестьянская семья» (1914).

«Восток и Запад» — удивительная по красоте темпера. В ней осуществился редкий сплав элементов русского изобразительного фольклора и достижений современной европейской живописной культуры (Я. Кжиж видит здесь влияние Сезанна). Художник по-своему трактует классическую тему «странствия» — впоследствии она найдет продолжение в творчестве Филонова.

В «Пропевне о проросли мировой», первом и единственном поэтическом произведении Филонова, созданном под влиянием В. Хлебникова, мы находим аналогии символике картин и рисунков художника. В обрывках музыкальных, смысло-подобных фраз, как в зеркальном многограннике, запечатлелся мир образов Филонова, звучащих «обратным эхом» времен, где в воображаемой Вселенной «рыбит жор шняво», «на воду роженью брошено творожное небо» и «Русь проходит на морях».

Символика этого произведения трудно поддается расшифровке. Один из персонажей, по всей видимости, олицетворяет азиатский Восток, другой — славянский. Первый более решителен, он указывает путь, краски одежд его тревожны. Напротив, старик-славянин изображен в созерцательной позе, на его голове — подобие митры, расцвеченной сияющим растительным узором. Куда они плывут — эта «короли» или «пророки»? Лодку влечет «течение времени» — на ней нет ни парусов, ни весел, у руля в сосредоточенной позе сидит грубоватый мужик; только он способен в чем-то повлиять на ее движение. Где же здесь Запад? Может быть, он «упомянут» в виде кулис с изображенными на них мачтами со сложенными парусами? Идея сопоставления Востока и Запада, их культур, крайне интересовала Филонова и его современников, в частности, В. Хлебникова и В. Маркова. В сравнении с Западом, Восток казался ему более патриархальным, его духовная культура сохранила большую связь с народностью, в ней больше ощущался житейский опыт многих поколений, в нем он находит больше слияния идеальной и бытовой сторон жизни. Восток виделся ему более наивным и чистым, с ним Филонов связывал в своих представлениях будущее человечества. Известно, что он изучал фрески монастырей и иконы, писал копии икон, посетил Афон, размышлял об истоках религии, решается совершить путешествие в Иерусалим. Филонова увлекает непреходящая мудрость, несуетность поэзии Востока и его философии, рассматривающей мир во взаимосвязях, где человек и природа едины, и лишь одна ее живая форма переходит в другую. Он стремится постигнуть изначальный смысл «уподоблений» и символов древних мастеров. Филонов движим интересом к истокам культуры, к некоей «протокультуре», которая смогла бы обогатить арсенал изобразительных средств художника в создании образов общечеловеческого звучания. Как видим, здесь полное совпадение со взглядами В. Маркова (Матвейса). Наскальные росписи и деревянные языческие идолы, детский рисунок и русский изобразительный фольклор возникает в памяти в связи с искусством Филонова.

Ярко выраженное фольклорное начало проявилось в картине «Масленица. Вывод из зимы в лето» (1913–1914). Масленица — праздник языческий, он символизирует собой неразрывную связь жизни и смерти в природе — одно умирает, чтобы рождалось другое. Это языческое отношение к жизни сохранил и народный мастер, мотив смерти в народном искусстве, как правило, лишен трагизма, он рассматривается им как естественный процесс жизни. Это отношение к жизни входит

и в сознание Филонова, становится основой его мировосприятия. Филонов органически воспринимает так свойственный народному искусству естественный переход от шутовства к повествованию о серьезных проблемах жизни. Вспомним, что и Марков находит истинный реализм в примитиве, наделенном редким единством ремесла и сознания его творца.

Народный мастер не боится фантазии, и это особенно близко Филонову. Русский лубок, а у художника была небольшая коллекция лубочных картинок, воспроизводит такие «не изобразительные» понятия, как «добро», «зло», «грех» и т. д. Как древний, так и народный мастер, рисуя их, составляют образ из разных элементов, черпая их из жизни человеческой и животной, из мира реального и вымышленного. Подобный сплав станет важнейшей особенностью образного строя П. Филонова. Так, рисуя веселую тройку, художник пишет «игрушечных» людей, лошади напоминают всем знакомую детскую игрушку, а рисуя бег, он рисует его, как нарисовал бы ребенок, пририсовав лошади еще несколько пар дополнительных ног. Диссонансом в этом «игрушечном мире» видятся человеческие выражения «лиц» животных — трагический контраст всеобщему веселью. Форма, в которую заключает Филонов идею картины, прямо связана с фольклором — вспоминаются прежде всего расписные деревянные игрушки, причем это интересно обыгрывается в пластике его живописи, где подчеркнута нерасчлененность объемов, словно вырезанных мастером из единого куска дерева.

Каждый, кто всматривался в полотна Филонова, приводил свои аналогии — африканская скульптура, Л. Кранах, Л. Да Винчи, А. Дюрер, М. Врубель, М. Чурленис, ранний Пикассо, футуристы, экспрессионисты и т. д. Объяснения этому мы найдем в природе дарования художника, где, как ни у кого другого, процесс творческой эволюции смыкается со сложением и развитием его философской концепции искусства и жизни.

Те, кому ранее довелось в большом количестве видеть работы художника, не раз замечали, что они представляют собой вместе «одну большую картину», где каждое произведение являет собой незамкнутый, не ограниченный рамками холста мир, который фокусируется в сознании зрителя. Неслучайно, многие его картины не имеют названия, или имеют многократно повторяющиеся названия («Головы», «Человек в мире», «Формула весны»), или слагаются в цикл («Ввод в мировой расцвет»). Известно, что Филонов мечтал о создании большой фрески, он стремился создать свой эпос, повествующий об общечеловеческих ценностях.

Накануне I мировой войны Филонов создает одно из самых выдающихся своих произведений — «Пир королей» (1912–1913). Оно рождено тревожной атмосферой предвоенной поры, явилось ярким творческим воплощением предчувствия грядущих событий. Картина предшествует акварель «Пир королей» (1912) — короли пируют, они одеты в разноцветные одежды, у их ног сидят нищие старики: один из них безучастен, им овладело отчаяние, другой изображен в униженно просящей позе • ждет, когда со стола упадет яблоко. В акварели есть гротеск, но нет трагизма, воплощенного в картине. Позднее художник обнажает, заостряет идею. «Пир королей» пародирует классическое

изображение пиров (Т. Андерсен проводит сравнение с «Пиром Ирода», а один из учеников Филонова — демонической переработкой «Тайной вечери»). С этой работой соотносится строка из воспоминаний В. Хлебникова¹⁰, она рисует нам тогдашние настроения Филонова, который «...изрекал мрачные намеки, отталкивающие грубостью и прямою мысли».

Персонажи «разыгрывают» свои привычные роли, но фантазия художника набрасывает на них пелену мертвенности и тления, превращает королей в отвратительных уродцев, которым по чьей-то злой воле доверены судьбы людей. Образы, созданные кистью Филонова, подчеркнута гротескны, вся сцена подобна видению Апокалипсиса — погруженная в сумрак, она озаряется лишь всплесками кроваво-красных отсветов. Тревожному, мрачному настроению картины вторит избранная художником цветовая гамма.

Критики видели в «Пире королей» влияние немецкого экспрессионизма, сам же Филонов факт влияния категорически отрицал.¹¹ Есть все основания полагать, что здесь уместнее говорить о сходстве, а не о влиянии, тем более что близкие экспрессионизму по времени примеры, и это сейчас уже доказано, можно найти в творчестве других русских художников (достаточно вспомнить Н. Гончарову, О. Розанову, М. Шагала и т. д.).

Непосредственно в годы войны написана картина «Германская война» (1914–1915). Она совпадает стилистически с двумя композициями «Без названия». «Германская война» обнаруживает близость кубофутуристическим произведениям К. Малевича, Л. Поповой, Н. Удальцовой. Написана картина в сдержанной серо-коричневой гамме. Более чем в других работах этого времени, в картине «Германская война» видятся контуры будущих работ Филонова: так, подчиненные желанию ощутимо передать динамику и хаос разрушения формы в полотне дробятся на «осколки», чтобы затем вновь соединиться в кристаллы, образуя новые свои варианты. «Формы, достигнутые применением принципа свободного творчества, — читаем мы у В. Маркова¹² — являются иногда синтезом сложных анализов, ощущений и единственными формами, способными выражать и воплощать творца по отношению к природе и внутреннему миру своего «я». С точки зрения натурализма, они покажутся совсем свободными, но это не исключает того, что они часто могут быть строго конструктивны, с точки зрения эстетических требований».

В 1914 году Филонов организует мастерскую «Сделанные картины».¹³ В 1914–1915 — формулирует свою «Идеологию аналитического искусства» и «принцип сделанности» с политическим лозунгом «Мировой расцвет», основные позиции которой были повторены им в «Декларации мирового расцвета».

В своих декларациях Филонов подтверждает роль интуиции в творческом процессе, доказывает необходимость свободы пластического выражения, поскольку при аналитическом мышлении процесс изучения целиком входит в процесс работы над делаемой вещью. Анализировать предмет искусства — у Филонова прямо ассоциируется со значением слов «разобрать, изучить, рассмотреть», а затем вновь соединить в новую форму, созданную творческим воображением. В «Автобиографии» Филонов называет себя «художником-исследователем»¹⁴.

Среди других деклараций этого времени декларации Филонова представляются достаточно типичными по форме; в них много пророчеств и столь же много непонятого. Что же касается принципа «сделанности» — главное, к чему он направляет, — это необходимость максимального сосредоточения в работе, активности сознания в момент творчества.

В одновременном декларации цикле «Ввод в мировой расцвет» (*) особенно выделяется картина «Крестьянская семья» (1914) («Святое семейство» или «Семейство плотника»). Создание этого произведения совпадает по времени с его работой над книгой «Пропевень о проросли мировой» (опубликована в 1915), о которой положительно отзывался В. В. Хлебников. Если верить воспоминаниям А. Крученых, художник писал картину в Шувалово, работал на чердаке, без натуры.

Подобно другим произведениям Филонова 1910-х годов, «Крестьянская семья» включает в себе размышления о смысле бытия, о человеческой мудрости, взывает к нравственным идеалам. Один из рисунков, иллюстрирующих книгу («Переселенцы»), обнаруживает сходство во многих деталях с картиной и, как видно с первого взгляда, живописное произведение в основном сохраняет тот типаж, который был найден в рисунке (**).

Филонов создает свой вариант «легенды». Он пишет «Святое семейство», найдя свои образы в типах простых людей. Филонов намеренно подчеркивает грубый, земной облик Иосифа, вместе с тем насыщая его и чертами иконописного лика, младенец, изображенный на руках у Марии, вовсе лишен той умиленности, с которой его рисовали великие живописцы, скорее, в своем образном воплощении он восходит к древним русским иконам. Работая над созданием «Крестьянской семьи», Филонов стремится воплотить в картине свои представления о гармонии человеческого бытия, о «красоте» правды, далекой от внешней красоты. Художник видит в этом «вечном» сюжете искусства, прежде всего, выражение внутренних рычагов жизни, видит мудрость прошлых поколений, возвысивших простое, житейское до нравственного идеала.

В нескольких его картинах и рисунках, в том числе — «Поклонение волхвов» (1913), «Трое за столом» (1914–1915), «Переселенцы» (1918, части.собр.), «Мужчина и женщина» (1912–1918) — обнаруживается сходный процесс переосмысления традиционных сюжетов. Приведу здесь суждения Маркова, они явно корреспондируют с творческой позицией Филонова. «Не ответственны мы также и за то, что душа наша требует «плагиата», за то, что мы повторяем старое. Мы выросли на нем, тянемся к нему, варьируем его, разрабатываем его, давая себе этим наслаждение и покой.

Ход развития мирового искусства ярко показывает, что только путем плагиата создавались народные искусства...».¹⁵

Пожалуй, именно в этой работе наиболее откровенно выразился глубоко нравственный аспект творчества Филонова, свойственный многим достижениям русской национальной культуры.

В «Крестьянской семье», также, как и в других произведениях этого цикла, обращает внимание особая символика содержательного строя, его зашифрованность, способность Филонова видеть в единичном явлении общее, всечеловеческое.

«Чем больше смотришь, — записала в своем дневнике Б. А. Серебрякова, — чем больше внимаешь... возникает новый мир ощущений и впечатлений, чувствуется глубина замысла и необычность исполнения. Не отдельные типы проходят перед тобой, а человеческое с его злом и добром в самом широком и даже необъятном масштабе... проходит мировая история человечества, но исполненная славянского, чисто русского характера».¹⁶

На этом пути совершенно естественным кажется и смешение стилей — в данном случае редкий синтез традиций, в котором сближены приемы народного искусства, примитива и живописи Возрождения, — и аналогии многовековой тематике.

«Крестьянская семья» поражает многокрасочностью, каким-то необыкновенным сиянием цвета в картине. Краски полотна отдаленно напоминают о живописи венецианцев, но в них есть особое свечение, глубина, причем Филоновым найден свой, неповторимый оттенок лиловато-сиреневого цвета, свой камертон — по выражению Матвейса.

Вглядываясь в очертания объемов, пластику их живописной трактовки, замечаешь умело найденные повторы, слитность каждой частицы с единым организмом холста. Мы убеждаемся, что Филонов создает картины, на которых «живут» не только созданные его воображением персонажи, но и окружающая их среда, все, к чему прикасается мысль художника. Филонов создает свой набор, выражаясь словами Маркова, «пластических символов», причем нельзя не заметить, что Филонов придает своим ассоциациям почти религиозную структурность.

Буйно цветущий куст — мотив, в определенном смысле, эпиграфический в цикле Филонова «Ввод в мировой расцвет». Многочисленные графические и живописные произведения художника обнаруживают включения в композицию цветущего розового куста. Как и образ садовника, взрастившего этот куст — образ, цитирующий Евангелие — роза становится символом «Мирового расцвета», представление о котором Филонов выражает в форме живописной притчи.

Полотно «Цветы мирового расцвета» (1914–1915). Здесь вы не только видите, ощущаете, но и слышите, как дробятся и снова возникают очертания цветов, множатся, перетекают, сливаются, образуя новые формы. «Цветы мирового расцвета», хотя и сохраняют отблеск реальных форм, но обращены в своем образном решении к процессам, лежащим за пределами простого восприятия и имеют свойственный искусству начала XX века прозренческий смысл.

Формы цветков вылеплены из различных осколков кристаллов — в их ритмике рождается иллюзия движения. Композиция в «Цветах мирового расцвета», также, как и во всех холстах Филонова, намеренно «открыта» в реальное пространство. Вибрирующая поверхность живописи наполняет пространство картины поразительной глубиной, усиливая ощущение слитности пространства

реального и картинного. Напомню цитату из «Фактуры» Маркова: «Китай требует, чтобы художник рисовал горы так, чтобы они дышали. Конечно, это требование поэтическое — поэтическим образом ошибаться. Изобразите воду, чтобы казалось, что она шуршит, как шелк — найдите символические знаки, угождающие фактуре воды и шелка».¹⁷

Отсюда дальнейшая эволюция мировосприятия Филонова, в котором жизнь рассматривается как процесс, как вечное движение, которому неизменно сопутствует близость рождений и разрушений, вечное борение добра и зла. В начале 1920-х годов это приводит художника к использованию абстрактных форм выразительности. С течением времени Филоновым все более овладевает желание найти такой язык живописи, который мог бы изобразительными средствами передать ход человеческого мышления. Привычные названия сменяют «формулы». Как будто в предвидении этого, М. Матюшин пишет в 1916 году в статье о П. Филонове: «Каждый кусок картины (Филонова — авт.) есть часть жизни, проходящей и мгновенно изменяющей содержание...».¹⁸ В «Декларации мирового расцвета» Филонов утверждает¹⁹: «Т. к. я знаю, анализирую, вижу, интуивирую, что в любом объекте не два предиката форма да цвет, а целый мир видимы или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих, в свою очередь, иногда бесчисленные предикаты, — то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов» и все его право — левые секты как ненаучные и мертвые, — начисто.

На его место я ставлю научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу всех предикатов объекта, явлений всего мира. явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых вооруженным глазом, упорство мастера-изобразителя и принцип «биологически сделанной картины», «...Формула: комплекс или выбор из чистых действующих форм, абстрактный и конструктивный точный выбор во всем этом», «Эстетика органическая, предвзятая, отрицание эстетики, эстетический диссонанс. То же в конструкции законе картины, начиная с биологического до конструктивного как такового. Вывод пульсаций в ритм и их максимальное напряжение, включение звука как вывод через ритм...»

Эти воззрения Филонова сформировались на гребне стремительного вхождения науки во все сферы человеческой деятельности, в том числе, и искусство, и они не представляют собой нечто исключительное.

«...За внешними покровами каждого предмета, — читаем у Маркова, — кроется его тайна, его ритм, и художнику дана способность угадывать эту тайну, реагировать на ритм предмета и находить формы, выявляющие этот ритм».²⁰

Рядом можно вспомнить и декларацию итальянских футуристов с их шокирующим «правилом дивана», ну, а если вернуться немного вспять и несколько в сторону, то — П. Флоренского (1909): «Вся природа одушевлена, вся жива в целом и в частностях. Все связано тайными узами между собою, все дышит вместе с друг другом. Враждебные и благотворные воздействия идут со всех сторон. Ничто не бездейственно: но, однако, все действия и взаимодей-

ствия вещей — существ, душ — имеют в основе род телепатии, изнутри действующее, симпатическое сродство. Энергии вещей втекают в другие вещи, и каждая живет во всех и все в каждой».²²

По возвращении с фронта в 1918 году, где, перейдя на сторону революции, Филонов участвует в боях за Советскую власть в Бессарабии, избирается председателем солдатского собрания и председателем Военно-революционного и Исполнительного комитета Придунайского края в г. Измаиле, художник в своем творчестве выходит на новые рубежи.

Если «Волы (Сцена из жизни дикарей)» (1918) явно сближается с его прежними работами, то «Белая картина» (1919) и «Формула космоса» (1919) — произведения иного плана.

К началу 1920-х годов относится одна из наиболее известных сейчас картин Филонова советского периода — «Формула петроградского пролетариата».

В вихревом потоке линий и цветовых пятен «Формула петроградского пролетариата», где выделены лишь отдельные фрагменты реальности, видятся ассоциации с устремленным в будущее ветром Революции; сменяющим старое, ломающим привычные устои жизни — в них невольно обнаруживается близость символике поэмы А. Блока «Двенадцать». В атмосфере произведения наиболее явственно прозвучали драматические интонации. Искусству Филонова в целом присуще трагедийное начало: волею судьбы ли, в силу ли своего характера, но художник, провозгласивший «мировой расцвет», по существу, не создал ни одного оптимистического образа. Везде, в каждом явлении видит он позитивную и негативную стороны, они как свет и тьма для него — неразрывные антиподы.

Все, кто знали Филонова, отмечали, что он был наделен чрезвычайно ранимой психикой, обостренным восприятием несправедливости. Его собственные записи в дневнике, помеченные 1931 годом, свидетельствуют о том, сколь глубокий след в его душе оставила война с ее обыденными и многочисленными смертями. Воспоминания современников воскрешают образ человека, в котором было что-то от ребенка и несколько больше от грубой, суровой веры. Позиция Филонова — всего в нескольких сказанных им самим словах: «Единственная правда ... это красота беспощадной правды»²³.

Филонов запечатлел эпоху в динамике ее становления, во всей ее сложности, запечатлел своеобразно — в наплывающем потоке ассоциаций, во всей многозначной системе символов, призванных открыть зрителю внутренние законы развития жизни. Немногочисленные фигуры людей, животных, дома, отдельные предметы — все частично растворяется в общем движении пульсирующей материи, как и центральная фигура, пролетария, они едва читаются. Основной эмоциональный акцент в картине создают дробящиеся, повторяющиеся изображения человеческих лиц, в которых выражены разные оттенки настроений. В них, как в призме, отражены процессы окружающей жизни. Рисунок кисти Филонова подобен коду, где линия следует за линией, словно подгоняемые мыслью и где основополагающий момент — свобода выражения своего «я». Форма вторична, подвижна, поскольку полностью подчинена инстинктивному импульсу, разрешившейся идее, фантазии...

В 1923 году «Формула петроградского пролетариата», наряду с другими произведениями художника, была показана на «Выставке художников Петрограда всех направлений за пятилетний период деятельности. 1918–1923» в б. Академии художеств. Работы П. Филонова вызвали тогда неоднозначные оценки, и больше в них было недоумения или отрицания, тогда как все, так или иначе испытали на себе необъяснимую с первого взгляда силу воздействия его искусства. «...Художником загадочным, в котором сочетаются какие-то темные <...>. силы с порывами в «Мировой расцвет», — называет Филонова В. Воинов,²³ «...художником .<...> космических событий» — автор статьи в «Петроградской правде».²⁴

Логическим развитием творческих поисков Филонова, апогеем его «абстрактного периода» явилась картина «Формула весны» (1928–1929). Особое значение придавал этой работе и сам художник, назвав «решающей вещью». Филонов написал несколько композиций под таким названием, причем интересно что, по всей видимости, именно этот вариант он предполагал назвать «Формула вечной весны».

В картине нет и намек на реальные формы — каждый мазок воссоздает на полотне пульсацию материи, ее нарастающее движение, краски и ритмы просыпающейся природы. В картине «Формула весны» Филонов «выходит за пределы» ощущения земного: изображенная им Материя — это Материя Вселенной. Здесь он достигает на редкость выразительной формы в своем стремлении передать необъятное пространство и бесконечность времени. Формы «живые» и «неживые» перетекают друг в друга; время, понятое Филоновым в философском аспекте, дает возможность проследить одновременность созидания и разрушения, сопутствующие жизни. Богатство цветовой нюансировки произведения базируется на тонких переходах и точном использовании цветовых отношений, причем заметим, что палитра Филонова напоминает нам о сияющих красках русских икон и фресок.

Несмотря на мажорную тональность образного строя «Формулы весны», художник включает в композицию холста и «темное начало», обозначенное пятном в углу картины, тем самым сохраняет лейтмотив всего искусства Филонова — вечное борение добра и зла.

На выставке «Художники РСФСР за XV лет» (1932–1933), где широко были представлены произведения Филонова, именно «Формула весны» среди, условно говоря, абстрактных работ художника вызвала положительные отзывы разнообразной публики. В ответ на критику Филонов, отстаивая свое право быть самим собой, отвечал: «Я такович»²⁵, однако, надеялся, что его искусство найдет своего зрителя,

1929 годом (годом создания «Формулы весны») датируется картина «Нарвские ворота». Впереди были еще одиннадцать лет неустанной работы, однако, как показало будущее, уже тогда наметились некоторые итоги.

Мертвенный холод разлит в каждой частице холста. Чувство одиночества и страха выразилось в фигурах людей, стоящих у триумфальных ворот.

Совершенно однозначно здесь зло одержало победу над добром. Зло материализовалось в картине в образе хищных животных — запряженных в квадригу лошадей, направляемых всадником.

«Нарвские ворота» напоминают ранние произведения Филонова, когда он, движимый желанием изобразить человеческие пороки, черпал составляющие элементы образа из жизни человеческой и животной. У зла — звериный лик, поэтому лошадей художник уподобил цепным псам, готовым сорваться и кинуться на беззащитных людей. Комиссар Филонов, возглавивший Военно-революционный трибунал в Бессарабии в годы Гражданской войны, он, кто назвал себя «беспартийным большевиком», раньше других понял трагизм происшедшего и предугадал драму многих человеческих судеб в сталинскую эпоху, когда все еще только начиналось. За это официальная критика вынесла художнику приговор: «Филонов — вредный художник», и как следствие — гонения и долгие годы умолчания.

«Сила искусства — это действие правды, добытой анализом...», — утверждал Филонов, вторя утопическим мечтам русского авангарда о жизне-строительной силе искусства. Возможно, твердая вера в эти идеалы и позволила художнику так гениально соединить в своем искусстве анатомию своего внутреннего мира с анатомией духовной жизни целой эпохи.

Примечания

1. Е. Ф. Ковтун / Статья к каталогу выставки / Павел Николаевич Филонов. 1883–1941. Государственный Русский музей. 1988. Ленинград, «Аврора», 1988, с. 5–56; Александр Парнис. «Смутьян холста» / Заметки к портрету Художника в нескольких измерениях / — «Творчество». 1988, №11, с. 26–28; Н. Мислер, Дж. Боулт. Аналитическое искусство. Москва, «Советский художник», 1990.
2. М. Матюшин. Творчество Павла Филонова. 1916. ОР ГРМ, ф. 156, е. х. 88, л. 5.
3. На 1 выставке «Союза молодежи» вне каталога экспонировались работы Филонова «Самсон», «Эскиз», рисунки.
4. Kzizj Pavel Nikolaevic Filonov. Praha, 1966, стр. 10 /перевод Ю. А. Асеева /.
5. Владимир Марков. Принципы нового искусство. Свободное творчество. Продолжение, — «Союз молодежи», №2, июнь 1912, Петербург, с.7.
6. Стенограмма вечера памяти П. Н. Филонова в ЛОСХе. 1968. ОР ГРМ, ф. 130.
7. ОР ГРМ, ф. 156, е.х.34.
8. Kzig Pavel Nikolaevic Filonov. Praha, 1966, стр. 5 /перевод Ю. А. Асеева/.
9. Владимир Марков. Ук. соч. с. 12.
10. В. В. Хлебников. Собрание сочинений. Т.V. Ленинград, 1933. — С. 327.
11. П. Н. Филонов. Автобиография. ОР ГРМ, ф. 156, е. х. 54.
12. Владимир Марков. Ук. соч. С. 15.
13. См.: «Аполлон», 1914, №4. С. 58.
14. П. Н. Филонов. Автобиография. ОР ГРМ, ф. 3 56, е. х. 54.
15. Владимир Марков. Ук. соч. С. 12.
16. ОР ГРМ, ф. 156, е. х. 35, л. 37.
17. В. Марков. Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб, 1914, С. 39.
18. М. Матюшин. Ук. соч. л. 5.
19. См.: «Жизнь искусства», 1923, №20, С. 13–14.
20. Владимир Марков. Ук. соч. С. 16.

21. Цит. по: Е. А. Короткина. Павел Филонов на пути к «Формуле петроградского пролетариата». — Ученые записки Тартуского Государственного Университета АСТА ET COMMENTATIONES UNIVER-SITATIS TARTUENSIS 683 выпуск. Литература и публицистика. Проблема взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1986. — с. 142.

22. П. Филонов. Живопись — это универсальный, всем понятный язык художника. ОР ГРМ, ф. 157, е. х. 26, л. 11.

23. В. Воинов. 5-я выставка Общины Художников. — «Среди коллекционеров», 1922. — №9. С. 62.

24. Б. 3.0 Выставке Общины Художников /в Народном доме. — «Петроградская правда», 1922. №259 (17 ноября). С. 5.

25. ОР ГРМ, ф.156, е. х. 110. Выписки из книги отзывов выставки «Художники РСФСР за XV лет» / сделаны Е. А. Серебряковой /.

(*) Цикл (22 картины) почти полностью был показан на 1 Государственной свободной выставке изобразительных искусств. 1919. Пг. (б. Зимний дворец). Конкретные названия каждой вещи не обозначены.

(**) К этому добавим, что к началу 1910-х годов относится акварель «Крестьянская семья». К циклу относятся, кроме названного, работы «Коровницы» (1914–1915), «Цветы мирового расцвета» (1914–1915), № Пир королей» (1912–1913). «Трое за столом» (1914–1915), «Германская война» (1914–1915). «Волы» (1918), «Белая картина» (1919) и т. д.



ВИРТУОЗ АКВАРЕЛИ

ТВОРЧЕСКАЯ судьба Гавриила Кондратьевича Малыша (1907–1997) сложилась таким образом, что после многих лет работы в различных живописных техниках, художник особенно полно нашел себя как акварелист. Его привлекла чистота и ясность акварельной техники с ее удивительными возможностями творческой импровизации, что наиболее полно соответствовало характеру мышления мастера. Художник, в свою очередь, обладая незаурядным талантом и огромной трудоспособностью, сумел открыть новые грани и возможности широко известной акварельной техники.

Его работы были замечены сразу же. Все в них было необычно: и большой формат, и напряженность цвета, и яркая декоративность, и необычная живописная фактура. Тонально-цветовая насыщенность листов Малыша такова, что они способны выдерживать соседство с любой масляной работой и не потерять своей силы. Подобный эффект достигается умелым сочетанием цветовых отношений, внутренней гармонией в общей тональной организации листа, владением секретами построения живописных масс на белой бумаге, с ее чистой, мягкой и бархатистой поверхностью.

Выход на эту новую творческую «арену» произошел у художника в начале шестидесятых годов, когда его работы обратили на себя внимание зрителей своей живописной необычностью и новизной видения мира. Это видение можно назвать современным в полном смысле этого слова. Ощущение современности дается переживанием тех отношений, которые присущи нашему времени. Общий характер нашего бурного технического века с его прагматическим подходом ко всему, что окружает человека, порождает извечное противодействие мятежного духа неумолимой логике функции и конструктивизма. Поэтому всякая поэтическая натура стремится к гуманизации всего сущего, включая и природу, и самого человека. В своих пейзажных листах Малыш довольно откровенно обнажает естественное стремление человека к чистой, девственной природе. И это стремление со всей очевидностью проявляется в тех немногочисленных работах, которые представлены в настоящем издании.

Пейзажи-фантазии Малыша дают довольно определенное представление о творческой манере художника, о его подходе к решению сложных декоративных живописных задач. Они довольно разноплановы, но показывают главные особенности живописного почерка мастера. Эти пейзажи — плод воображения и сложнейшей творческой трансформации живых впечатлений, которые возникают в процессе напряженной работы над образом, прочно связанным с техникой исполнения, с характером материала и цветовой палитрой художника.

Малыш обладает прекрасной зрительной памятью. Он совершенствует ее в многочисленных натуральных зарисовках, которые в акварельных листах раскрываются всей полнотой мироощущения. Эта память обогащается наблюдениями, которые не фиксируются, но дают себя знать во время бурных импровизированных сеансов работы. Его манера работать сходна с созданием музыкального произведения. В голове музыканта рождается простой мотив (у художника — цветовой образ), он садится к инструменту и начинает его разрабатывать, усложняет, насыщает, варьирует в разных тональностях и ритмах. Так же и Малыш. Впечатления от природы рождает яркий художественный образ. Ему четко представляется будущее произведение. Он только пробует на палитре как будут звучать краски и начинает работать на листе, развивая и усложняя цветовую композицию, свободно импровизируя на заданную самому себе тему, преобразуя образы действительности в образы искусства.

Наблюдения стимулируют творческую фантазию, фантазия же требует таких средств воплощения, которые вырабатываются в бесконечной творческой практике постоянного поиска композиционных, пластических и цветовых решений, в конкретной технике и манере письма. Неудивительно поэтому, что лучшие листы Малыша — именно плод фантазии, которая рождает свой причудливый мир образов. Однако, фантазия эта жизненна, а создаваемая живописцем «вторая» реальность берет свое начало в природе. Художник способен увидеть цветовое решение будущего произведения во всем, что его окружает: будь то кусочек древесной коры, замшелый камень или ворох опавших листьев рядом с причудливой веткой высохшего дерева.

Ассоциативное мышление Малыша очень плодотворно. Яркое эмоциональное отношение к природе дает и эмоциональный настрой пейзажу. Его работы лиричны, наполнены чувствами грусти, радости, задумчивости. Здесь во многом сказывается темперамент Малыша — человека, который и определяет его творческий темперамент художника.

Природа была и остается источником вдохновения искусства Малыша. Как всякая глубоко чувственная натура, он не скрывает своего восхищения красотой природного бытия во всех его проявлениях. Где бы он ни был — на севере, на юге, на Кавказе, на Украине — всюду он оставляет на память множество беглых набросков, стараясь зафиксировать самое существо увиденного: характер ландшафта, основные цветовые отношения.

Можно с полным основанием сказать, что вдохновение — постоянное состояние художника. Он его не ждет, а реализует в своем глубоком переживании всех сторон окружающей жизни. Поэтому так ярки, напряжены, динамичны композиции Малыша.

Его пейзажам присуща своя композиционная система построения, особое отношение к поверхности листа. В стремлении к единству и цельности изображения художник отказывается от иллюзорных сокращений линейной перспективы. Он использует прием «ярусного» расположения планов, что приводит

к плоскостности, фронтальности изображения. Своеобразная «кадровость» композиции настраивает на восприятие пейзажа как «случайного» куска природы, лишь части большого целого. Его композиции мысленно можно развивать за пределы листа, как ткнут ковер, соблюдая цветовой и линейный ритм.

Художник не фиксирует определенной центральной точки, отчего все остальное на периферии получилось бы не в фокусе. Он как бы рассматривает каждый предмет в отдельности, выбирая для него свою точку зрения.

Пейзажи Малыша, несмотря на их внешнюю простоту, рассчитаны на внимательное, долгое рассмотрение. Только тогда достигается эффект «узнавания» — и того, что человек знал, да забыл в суете будней, и того, что ему открывается впервые. Пейзажи Малыша глубоко поэтичны. В одних листах звучит элегическое настроение, в других — напряженный драматизм отношений локальных цветовых пятен, плотных живописных масс. Одухотворенность пейзажей говорит об остроте восприятия художником природы, тонком проникновении в ее тайны. Потому его работы рождают сложную гамму далеко не однозначных чувств у современного человека, ощущающего утрату естественных связей с природой, опасющегося за ее дальнейшую судьбу.

Современное художественное видение природы у Малыша связано не только с тем, как он сам выстрадал и передал свои чувства, но и с лучшими традициями русской и европейской пейзажной школы, которые художник вобрал в себя. Этим традициям присущи высокая изобразительная культура, острое чувство цвета и формы. Русские пейзажисты отличаются страстной любовью к родной природе и умением убедительно выразить это высокое нравственное чувство. Красота природы не была целью творчества русских мастеров — они умели находить красоту в самом незатейливом природном явлении, одухотворяя его поэтическим пафосом.

Для Малыша в разные периоды его творчества были свои кумиры: Тициан и Эль-Греко, «малые голландцы», французские импрессионисты и постимпрессионисты, Суриков и Врубель. Творчество мастеров пейзажной живописи вызывало особый интерес у формирующегося художника. Лучшие представители пейзажа, такие как: А. К. Саврасов, Ф. А. Васильев, И. И. Левитан, И. И. Машков, П. П. Кончаловский, а позднее П. В. Кузнецов и С. В. Герасимов — все они были предметом страстного увлечения и изучения.

Наряду с пейзажем в творчестве художника большое место занимает жанр натюрморта. Работы, воспроизводимые в альбоме, дают полное представление о характере и особенностях этого вида творчества. В них, как и в пейзаже, Малыша отличает живописное восприятие мира вещей. Он любит форму предметов, цветом, возникающими контрастами при их сопоставлении. Это тоже натюрморты-фантазии, похожие на ковры с предметной четкостью и ритмической орнаментальностью. По своим композиционным построениям они так же сходны с пейзажами. Отгалкиваясь от природы, Малыш остается свободным в трактовке цвета и формы предметов, подчиняя их внутренней гармонии листа. Предметы в его натюрмортах располагаются,

как правило, на драпировке, служащей им фоном. Края драпировки создают замкнутую композицию, останавливающую внутреннее движение линейного ритма, а цвет драпировки, являясь фоном, собирает и успокаивает ритм цветовой, сводя звучание каждого красочного пятна в единый мощный цветовой аккорд. Внутренняя экспрессия и динамичность статичной в целом композиции достигаются повтором форм, с последующим уплощением и зигзагообразным контуром обводки предметов. Этот контур образует самостоятельный узор, усиливая декоративное звучание /например, «Натюрморт на голубой драпировке»/.

Характерны для Малыша празднично-декоративные натюрморты с фруктами. Это как бы вариации на одну и ту же тему в поисках большей выразительности. Те же композиционные построения, яркая насыщенность цвета. Цвет трактован почти локально, большими пятнами. Движение цветовых масс приглушается яркими цветовыми пятнами по краям листа. Цвет художник переживает темпераментно, наслаждаясь богатством красок природы. Интерпретация цвета носит характер сложной трансформации образов. Малыш усиливает природное цветное звучание в сложных отношениях живописных масс, доводя его до напряженной экспрессии. Цветовая насыщенность дает мощный оптический эффект художественной выразительности его листов. В своих натюрмортах художник стремится дать красочную живописно привлекательную вещь. Эти яркие декоративные станковые произведения приносят свежесть и праздничность в интерьер.

Свои работы Малыш пишет, как правило, на бумаге большого формата. Это дает возможность реализовать с наибольшей силой звучание цветных пятен в технике письма «по-мокрому». Капризы водных затеков в результате прикосновения кисти, наполненной краской, наиболее управляемы именно на большой плоскости. Эта же плоскость делает возможным локализовать большие живописные массы, создавая простор для поисков различных формальных решений. Но не только этим формальным моментом привлекают его работы: в них присутствует искренне пережитое чувство человека, влюбленного в природу, в мир вещей.

В живописной фактуре произведений художника есть одна привлекательная особенность: она обладает бархатистой мягкостью, воздушностью и искристостью. Достигается это, прежде всего, использованием белизны бумаги, на которую мазок накладывается в одно касание с точным «попаданием» в цвет. Одно и то же место не переписывается, что сохраняет чистоту звучания тона.

Особая светоносность живописной поверхности достигается еще одним приемом — художник оставляет белые пятна на стыке мазков. Особенно эффектно это выглядит при соотношении плотных и прозрачных тонов, данных по форме предмета. Плоский мазок, прерывающийся белым пятном или рельефной поверхностью бумаги, используется сознательно как цветовой и композиционный прием.

Как правило, процесс творчества художника скрыт от глаз постороннего наблюдателя. И глядя на Малыша — скромного, даже застенчивого человека, трудно представить себе какую силу творческого темперамента таит в себе этот художник. Он работает с упоением, самоотверженно, часами простаивая над листом бумаги. Деятельный исполнительский процесс — один из главных элементов его творчества. Как и всякий художник. Малыш в процессе длительных поисков создал свою особую манеру письма, выработавшуюся в результате своеобразных приемов работы. Он заранее смачивает бумагу, чтобы потом, расправив ее на стекле, довести до нужного состояния влажности. Контурный набросок композиции делается каким-либо одним нейтральным цветом. Перед тем, как приступить к работе, Малыш тщательно подбирает колера той общей тональности, которая им задумана. Кисти он применяет в работе жесткие, упругие. Это — либо колонок, либо — щетинные.

Начинается прописка листа с какого-то главного цветового пятна, служащего потом своеобразным тональным камертоном. Пятно это по расположению может находиться в любом месте, в зависимости от композиции. Художник должен заполнить живописное пространство до того, как высохнет лист, иначе нарушится целостность живописной поверхности. Для этого он периодически смачивает губкой еще не прописанные места, сохраняя влажность бумаги.

Работает Малыш не просто быстро, но виртуозно. Дело не только в том, что он должен успеть прописать мокрый лист, а в том, что в каждом прикосновении кисти он должен точно попасть в нужный тон и цвет. Наиболее контрастные и насыщенные цветом места он пишет жесткой полусухой кистью. Это дает прерывистый мазок и дополнительно обогащает живописную фактуру.

Эти технические приемы Малыш выработал в результате длительной работы в технике акварели. Они органично вошли в его художественное мышление и явились мощной опорой в творчестве. Зритель воспринимающий его работы, восхищается не только насыщенностью цвета, тональной экспрессией, но и той общей гармонией, которой достигает художник в каждой своей композиции.

Акварели Малыша доставляют огромную радость людям своей красотой, искренностью человеческого чувства, жизнеутверждающим настроением созданных образов. Его работы несут в себе то, что присуще истинному художнику: тайну и поэзию творчества.

ЖИВОПИСЕЦ НИКОЛАЙ ТИМКОВ

СУДЬБА больших русских художников очень часто омрачена тенью полупризнания. Это проявляется в каждую эпоху по-особому.

Казалось бы, кто мог быть более приемлемым, чем Николай Ефимович Тимков — крестьянский сын, ставший настоящим профессиональным художником, солдат в годы Второй мировой войны, трудолюбивый мастер. Однако, несмотря ни на что, имя Тимакова находилось в некой полупрозрачной тени. Оно упоминалось в газетных рецензиях, были персональные выставки и каталоги к ним. Но имя Тимкова не звучало с высоких трибун, его картины не репродуцировались многотысячными тиражами, Академия художеств не сочла возможным почтить его даже званием членкора. И это притом, что глаза и уши широкой публики засорялись «творениями» и именами бесчисленных имитаторов искусства, объявлявшихся классиками социалистического реализма.

Но тень полупризнания, наброшенная на творчество Николая Тимакова, была окончательно разорвана последней его персональной выставкой 1992 года, которая оказалась предсмертной. Однако, завершение телесного бытия для живописца такого ранга, как Тимаков, означает начало творческого бессмертия. Именно поэтому настоящий очерк посвящается безо всяких оговорок выдающемуся русскому живописцу-пейзажисту, имя которого достойно значиться на самых почетных скрижалях истории русского искусства.

Рассматривая творческое наследие Тимкова в таком плане, можно по-настоящему оценить его значение и вклад в искусство.

Нить жизни

Родовые корни Николая Тимкова восходят к хлеборобам Поволжья, откуда его деды переселились в Низовья Дона. Здесь в небольшом поселке с занимательными по смыслу наименованиями — Нахичеванские дачи, тяготеющим к Ростову-на-Дону, в потомственной крестьянской семье 12 августа 1912 года явился на свет мальчик, крещенный во имя святого угодника Николая.

Годы первой мировой войны, революционные катаклизмы, гражданская война, замутившая кровью Тихий Дон, не задела и ничем не опалили душу мальчика. Тому способствовал сохранившийся добротный и добрый семейный уклад и близость к природной среде, неотделимой от повседневной жизни. Драма отрока, внезапно ставшего круглым сиротой, потрясла его. Но тогда двенадцатилетний Коля не был принужден искать кров и хлеб — семья сестры окружила его теплом и вниманием. Чуткость родных помогла увидеть творческие ростки юноши, который рисовал самодель-

ными красками все, что привлекало его взгляд. Заложенная от природы любовь к цвету как бы сама собой тянула мальчика в мастерскую маляра, где он зачарованно смотрел, как кисть выводила буквы и рисунки вывесок. Воображение Николая особенно возбудила случайная встреча с художником, который писал с натуры весенний сад.

Все эти случайные совпадения завязались в первый и решающий узелок судьбы: муж сестры купил для своего племянника акварельные краски, и, что поразительно для крестьянской семьи, альбомы с воспроизведением работ И. Крамского и А. Куинджи. Домашнее увлечение рисованием поддерживалось, и тот же благодетель — муж сестры определил шестнадцатилетнего Николая Тимакова в Ростовскую художественную школу.

Так, в 1928 году Тимаков вступил на путь художественного профессионального образования. И снова невидимая рука Провидения протянула будущему живописцу удачную путеводную нить. Руководителем художественной школы был Андрей Семенович Чиченов — ученик В. Поленова и безусловный ценитель творчества И. Левитана. В Ростовской художественной школе Николаю Тимакову получил твердую профессиональную подоснову и сильный импульс к пейзажной живописи. Школьные интересы переплетались с ежедневными жизненными впечатлениями. Сельский ландшафт открывался Тимкову по пути из дома в Ростов, а летом, охраняя степной огород, он пропитался ощущением вечного пространства и особого единения с природой. Не книжной, а той Природой, которая питается с большой буквы и является божественным творением. В эти отроческие и юношеские годы Тимкову открылись, тогда еще подсознательно, многие тайные детали пейзажа — травинки, листки, ветки, извивы волны или линии горизонта.

Четыре года занятий в Ростовской художественной школе полностью погрузили молодого Николая Тимкова в жизнь искусства. Он много рисует, пишет, общается с товарищами, посещает выставки художников-профессионалов, даже участвует в одной из экспозиций.

Развитию Тимкова в ростовские училищные годы способствовало и то, что одновременно с ним постигали начала искусства несомненно одаренные соученики — А. Лактионов, Е. Вутетич, П. Ванеев, П. Келлер, причем впоследствии первые двое, в отличие от Тимакова, получили, можно сказать, статусе государственных авторитетов.

Летом 1929 года Николай с приятелем-соучеником совершили непростую по тем временам вылазку в Москву и Ленинград. Для Тимакова это были дни душевного озарения. Он — житель вольной степи, испивший воды Тихого Дона, побывав на Москве-реке, увидел Кремль, древние храмы, почувствовал напряженный ритм столичной жизни. И по контрасту с Москвой перед ним развернулись панорамы ансамблей, площадей и улиц города на Неве. Но в равной степени и в древней российской столице, и в бывшей столице империи — Петербурге- Ленинграде молодого Тимакова пронзил восторг, который он испытал перед полотнами, собранными

в Третьяковской галерее, Русском музее и Эрмитаже. Как позже вспоминал художник, особенно ярко запечатлелись в его памяти полотна Веласкеса и Рубенса. Их работы пробудили дремавшую в нем живописную стихию, вызвали увлечение и любовь к смелому мазку кистью, как средству эмоционального выражения. Конечно, все это было на уровне предощущения и юношеского восхищения. Московские и ленинградские музейные впечатления окончательно определили вектор его дальнейшей жизни: профессия художника стала его заветной целью и мечтой.

В 1931 году, получив диплом об окончании школы, ставшей к этому времени техникумом, Тимков, Лактионов и Келлер с немудреным запасом одежки, продуктов и денег отправились в Москву, чтобы поступить в художественный институт. Но среди всеобщих перемещений и преобразований институт перевели в Ленинград, и молодые художники оказались без жилья и средств к существованию. Подобно современным «бомжам» молодые романтики искусства избрали своим приютом коридор. Правда, это был коридор «производственного дома» — мастерских ассоциации художников революционной России (АХРР), находившегося на Верхней Масловке. Подобное существование на птичьих правах не ослабило творческого рвения Тимкова и Лактионова. Они запоем писали этюды с натуры в тихих московских улочках и ближних пригородах.

В канве жизни Тимакова, а также Лактионова в тупике коридора завязался еще один счастливый узелок, нить которого, безусловно, держала судьба. Она явилась в лице художника В. Н. Перельмана, который в это время являлся также комендантом дома. Встревоженный слухами о таинственных беспризорниках, обитающих во вверенном ему здании, Перельман пришел преисполненный административным гневом. Но он остолбенел, увидев, как один беспризорник (Тимков) работал над пейзажем, а второй (Лактионов) копировал портрет Папы Римского «Иннокентия X» Веласкеса. В этот миг художник Перельман усмирил Перельмана-коменданта. Он пригласил молодых людей к себе в гости, чтобы показать их работы друзьям-художникам. Встреча Тимкова и Лактионова с В. Перельманом и Е. Кацманом, в то время одним из руководителей АХРРа, поистине — сюжет для историко-жанровой картины или драматургического эпизода. Полуголодные юнцы в изношенной донельзя одежде и несомненно талантливые профессиональные рисунки, свидетельствующие о прочной традиционной школе.

Подающих надежды юношей устроили на работу, обеспечили жильем, и они смогли окунуться в полную контрастов, ярких творческих столкновений и событий художественную жизнь. И снова незримая, но добрая рука провидения подвела их еще к одному решительному шагу — они без приглашения явились в Сивцев Вражек к М. Н. Нестерову. Маститому живописцу было за семьдесят, его картины бесповоротно обрели значение фундаментальных, а незваные гости едва достигли совершеннолетия и были полны надеждами. Первые слова звучали с предупреждающей строгостью:

«Вы пришли ко мне учиться? Я никого не учу. Я сам учусь у природы». Но, ознакомившись с принесенными работами и зорко разглядев зерна таланта, заключил: «Способные ребята. Надо учиться. Но не сейчас. Переждите, когда устоится преподавание в институте». Эта встреча была своего рода рукоположением, передачей творческого импульса. Вскоре состоялась встреча с С. В. Малютиным — другим мэтром русского искусства, представителем того же поколения, что и Нестеров, и И. Э. Грабарем, Их авторитетные имена многое значили и в тогдашней сумятице, и они решительно помогли молодым художникам. Малютин написал своего рода письмо-обращение ко всем творческим и официальным организациям с просьбой оказывать предьявителям этого письма возможную помощь в предоставлении работы и других аспектах. Это рекомендательное письмо подписали Малютин, Нестеров, Грабарь. Имея столь высокую рекомендацию, Тимков со свойственной ему скромностью не искал теплых местечек, а нанялся рабочим в Изогизе. затем художником на кинофабрике «Межрапомфильм», в «Совкино» во «Всекохудожнике».

В 1933 году почти трехлетний московский период закончился. Рекомендация Малютина, Нестерова, Грабаря возымела решающий результат в самой высшей инстанции — народный комиссар просвещения А. С. Бубнов (позже расстрелянный) поставил свою подпись на документе, согласно которому Николай Тимков был зачислен в Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств, разместившейся в историческом здании Императорской Академии художеств на набережной Невы, украшенной древнеегипетскими сфинксами.

Здесь, под столетними сводами гигантского строения, одушевленного многими поколениями российских художников, прошли студенческие годы Николая Тимкова. Но, переступив заветный порог, Николай на всю жизнь сохранил как завет и девиз слова Нестерова: «Писать надо разумно, не ради эффекта, красивых мазков, а ради глубокого откровенного выражения больших человеческих чувств. Искусство — не ремесло, а высокий долг художника, человека, никогда не обманывайте природу, идите к ней со всей своей любовью, и только тогда она раскроет вам свою душу».

На третьем, профилирующем курсе Тимкова зачислили в мастерскую И. И. Бродского. Это был еще один счастливый узелок на нити жизни. Бродский связал Тимкова с принципами живописи своего учителя И. Е. Репина. Кроме того, Бродский понимал великое значение пейзажа, как исключительного по духовности жанра и сам проявился как мастер в этой области. И еще одно немаловажное свойство отличало Бродского. Он умел учить и учил, опираясь на испытанные академические традиции, прививая навыки к постоянному штудированию природы, любовь к деталям. Классные занятия дополнялись летней практикой. В 1935 году И. Бродский вместе с группой студентов, среди которых был и Тимков, посетили Днепропетровск, Днепродзержинск, Запорожье и Софиевку. Пейзажи и колорит Приднестровья,

очарование дворцово-паркового ансамбля Софневки еще сильнее пробудили пейзажные струны души Тимкова.

В утверждении пейзажной приверженности сыграло свою роль знакомство с А. А. Рыловым — оригинальным живописцем-пейзажистом, создавшим картины, которые обрели значение символов русской природы.

Заключительным моментом студенческого периода стала дипломная работа, статус которой был восстановлен во второй половине 1930-х годов. Тимков представил на суд экзаменационной комиссии, председателем которой (снова удача судьбы) был К. Ф. Юон, жанровый пейзаж «Выходной день за городом». Диплом полностью отвечал академическим канонам того времени. Но темперамент молодого художника здесь не проявился, он даже впал в некую «музейность письма», что отметили оппоненты; понимающий толк в подлинном искусстве. Член комиссии Н. Э. Радлов, выступая, подчеркнул, что Тимков — пейзажист вдумчивый, умеющий в пейзаже найти интересные моменты». Можно утверждать, что способность увидеть и «ухватить» момент и была зерном, из которого выросла индивидуальность Тимкова.

Тяжелые массивные двери затворились за спиной молодого, теперь уже дипломированного, художника. Шесть лет (1933–1939) прошли в напряженном труде. Перед глазами Николая сверкала Нева, и древние сфинксы смотрели на него пристально и неотрывно, не раскрывая загадку грядущей судьбы.

Тимков не знал, что ему отпущен только год вольной творческой жизни, беззаботно окунувшись в поэзию среднерусской природы. Он отправился в деревню Бережок (Калининская — Тверская область). Почти рядом, в десяти километрах, находилась дача В. К. Бяльницкого — Бируля — «Чайка» — художника, умевшего понять пейзаж и выразить его средствами живописи. Тимков там же облюбовал окрестности деревни Удомля, перенося на небольшие холсты приглянувшиеся ему природные мотивы, близкие по настроению пейзажам И. Левитана.

В 1940 году, согласно закону о всеобщей воинской повинности, Тимкова призвали на действительную военную службу в части Балтийского военно-морского флота. Здесь его застало начало военных действий, начатых в июне 1941 г. Германией. Первую блокадную зиму художник провел в Ленинграде в составе Балтийского флотского экипажа, с которым разделил все тяготы этих месяцев, выпавшие на долю города-фронта.

С 1942 года по приказу Политуправления Балтийского флота он оформлял так называемые «красные уголки» и агитационные стенды на кораблях, находившихся в Кронштадте, Ораниенбауме, Усть-Ижоре, Рыбацком, Орешке, Кобоне и других местах расположения морских частей. Такая работа была связана с поездками, что позволило художнику охватить достаточно широкий круг картин войны и блокады во всей их разноликости и стать свидетелем тех жестоких, суровых дней. Естественно, что в этюдах

и картинах Тимкова отразились все перепады впечатлений и чувств, причем без ложного сгущения трагичности и театрального пафоса ликования.

В 1943, 1944, 1945 годах Тимков — участник всех трех выставок художников-фронтовиков, первая из которых была продублирована в Москве.

1943 год в биографии Тимкова памятен достаточно важным событием — его приняли в члены Союза художников. В статье, посвященной выставке 1945 года, искусствовед И. А. Бродский отметил самое существенное в цикле блокадных и военных произведений

Тимкова: «Зритель будет благодарен художнику, нашедшему средства вызвать у него чувства сопереживания, глубокой любви к родному городу и к русской природе». Война окончилась, но Тимаков до 1946 года оставался на флотской службе, лишь на короткое время, вырвавшись в отпуск к семье, которая жила в Калининской области. Для души художника это был живительный глоток сельской природы.

В 1947 году через восемь лет после окончания института, состоялась первая персональная выставка живописца. Ему было только тридцать пять лет, он был полон надежд и жажды творчества. Сегодня, всматриваясь в работы, отмеченные датами военных и первых послевоенных лет, можно по-настоящему понять их художественную, историческую и духовную ценность.

1947 год очертил границу нового периода жизни, что для Тимакова было неотрывно от понятия творчества. Уже в следующем году начались ежегодные поездки на Академическую дачу в Калининской области, где художник писал этюды, затем развитые в картинах. С 1952 года Тимков зачастую направляет свои поездки в отчие донские края, в Ростов-на-Дону. За четыре года поездок сложился цикл донских пейзажей. Их содержание акцентируется самими названиями, включающими имя реки и определения «станция». В том же временном отрезке возникли этюды, где в подписях звучит название великой реки Волги. Естественно, что такого глубоко русского художника влекли места, связанные с именем Александра Пушкина — Тригорское, Михайловское, Выра и близкие по характеру к пейзажам Пушкинских гор окрестности реки Оредеж и села Рождествено.

250 лет со дня основания Санкт-Петербурга — Ленинграда, которое исторически минули в 1953 году, но по политическим соображениям отмечались только в 1957 году, активизировали художников в их обращении к городскому пейзажу. Тимков, который за более чем двадцать лет, сросся с городом, который он защищал и любил, создал поэтическую пейзажную сюиту и множество малоформатных этюдов, написанных за полчаса и запечатлевших мгновенные изменения лика Невы, дворцов, улиц...

Юбилейные торжества совпали со второй персональной выставкой Тимкова. Пейзажи и этюды, на ней представленные, явились живописными вехами десятилетнего пути — целеустремленного и плодотворного. Нить жизни связались в новый крепкий «морской узел», и Николай Тимаков с прежним упорством пошел своим все более самобытным путем.

Он отправляется во Владимир, Суздаль, в знаменитый своими декоративными росписями Холуй Ивановской области, но более всего художника привлекала древняя Старая Ладога, где находился дом творчества ленинградских художников. Волховская земля, словно пропитанная историей, начала северо-западной Руси от времен князя Йорика очаровала живописца, и он ответил ей полнозвучной мелодией пейзажей и этюдов.

Донская. Волжская. Владимиро-Суздальская, Пушкиногорская. Старо-Ладожская и Ленинградские сюиты составили экспозицию третьей персональной выставки Тимкова, состоявшейся в 1964 году. Она получила широкий резонанс и кроме Ленинграда с успехом была показана в Москве, Ярославле, Ростове на-Дону, Кисловодске, Орджоникидзе и Нальчике. С таким багажом художник подошел к середине жизненного пути. Но каждый раз, когда разрезалась традиционная ленточка, означающая открытие выставки, в душе и мыслях Тимкова грезилась новые дали и дороги.

За десять лет с 1964 по 1975 годы Тимков объездил северный Урал, побывал в Ростове Великом, Переславле-Залесском, Борисоглебске, Владимире, объездил пушкинские места Псковской области, посетил Псков и Печорский монастырь. Маршруты по коренным русским землям переплетались с поездками в Италию и Англию. Такое пересечение впечатлений и составило зрительный ряд четвертой персональной выставки, состоявшейся в 1976 году. Произведения, представленные на выставке, убедительно показывали, что талант Тимкова обрел новую силу, второе дыхание. Это подтверждали включенные в экспозицию монументальные пейзажи, над которыми художник трудился по несколько лет, до десяти включительно.

Заложенный в душе художника вечный зов и жажда воплощения чувств, вызванных общением с природой, вновь и вновь затягивали Тимкова в дальние и ближние поездки. Четыре года, начиная с 1977 года, он упивается поэзией древнего Торжка и совершает в 1977 году туристский бросок во Францию, а в 1981 году — в Югославию. А в следующем году устраивает свою пятую персональную выставку. Здесь он показывает значительное число работ, навеянных картинами природы подмосковной академической дачи, вблизи которой он построил свое творческое гнездовье, где жил с ранней весны до больших холодов. Этюдные накопления перерабатывались в картины в городской мастерской.

Семидесятилетие в 1987 году Тимков отметил все также упорно трудясь у мольберта. Только теперь ему присвоили звание «Заслуженный художник РСФСР». В этом звании содержалось символическое значение: Тимков был, прежде всего, заслуженный художник России в глубоком смысле этого слова. К сожалению, новой персональной выставки не состоялось, хотя работ накопилось множество. Тимков, словно древнерусский летописец Пимен, продолжал изо дня в день писать этюды и картины, составляя свою летопись родной природы. Самой глобальной работой вось-

мидесятых годов явился триптих, посвященный героической обороне Ленинграда. Эти полотна стали сердечной данью памяти тех, кто защищал град Петра, кто пал смертью храбрых, и возвращали к всенародному ликование в день Победы 1945 года.

В 1992 году после десятилетней паузы в главном доме Союза Санкт-Петербургских художников на Большой Морской состоялась шестая персональная выставка восьмидесятилетнего художника. Экспозиция поразила богатырским размахом, мощью живописи, симфоническим звучанием красок. На вернисаже не вспыхивали блицы, телерепортеры не сновали со своими камерами, в газетах не появились статьи под броскими заголовками, никто не брал у маститого художника интервью.

Собрались товарищи и подлинные знатоки. Пришли верные друзья, преодолев недомогания, и самые близкие сердцу Тимкова живописцы В. Ф. Загонек и Г. А. Савинов. Не было мелочной суеты презентации, но это были великие минуты русского искусства, истинного, духовного, великого.

Вскоре после выставки Тимков слег. Он сказал близким, что силы его иссякли и спокойно готов встретить свой смертный час. По просьбе Николая Тимофеевича призвали священника, и по совершению последнего исповедного обряда он тихо отошел.

Бренная жизнь великого пейзажиста завершилась, и тело его придали земле, которую он так сердечно любил, понимал и запечатлел. Тимков покоится на Ковалевском кладбище.

Вещественно его труд чрезвычайно велик. Его произведения находятся в десятках музеев, в том числе в пяти Санкт-Петербургских (Русском музее, Эрмитаже, Центральном Военно-морском музее истории Ленинграда, Центральном музее связи им. Попова). Работы Тимкова разошлись не только по всей России, они приобретались коллекционерами западноевропейских стран.

Волны творчества

Творческая душа любого большого художника подобна морю. Ей свойственно вечное движение, отливы, приливы и бурные подъемы. В этом смысле творчество Тимкова можно уподобить постепенно и постоянно нарастающей силе волн, девятый вал которых величаво поднялся в последнее десятилетие жизни. Но все то, что сконцентрировано в его монументальных пейзажах, сияет, излучает энергию, существует в тончайших эмоциональных колебаниях его полотен, независимо от формата. Тимков самобытен с первых шагов, и уже в самых ранних этюдиках светит особая божья искра, которую провидение вложило в его душу с первых лет предчувствия творческого тяготения к искусству живописи. Первая малая волна работ Николая Тимкова относится к тридцатым годам, когда он, окончив Ростовскую художественную школу, приехав в Москву, нащупывал тропки-дорожки к высшему профессиональному образованию и большому искусству.

Удивительно трогательны эти миниатюрные холсты и картонки 1932–1933 гг., сохранившие по углам следы кнопок. На обороте каждого этюда рукой Тимкова (чувствуется, что подпись более поздняя, когда художник приводил в порядок свой архив) автограф и дата. В этих скромных работах явственно проступает грядущий мастер русского пейзажа.

Уже в те годы его душа льнула к родному, органически близкому — серым низеньким избам, словно осевшим под тяжестью снега и русскому раздолью, к его манящим бесконечным далям.

Молодой Тимков в этих этюдах предстает как вдумчивый созерцатель, впитывающий взглядом негромкие, но такие нежно-трепетные краски северней зимы, начальной весенней поры, летней пышности древесной кроны. Его взгляд то останавливается на распахнутых далях заледеневшей реки, которые видны с косогора с редкими деревьями, чуть тронутыми розовыми отблесками заречного заката, то суживает обзор к теснящимся друг к другу избам на опушке леса в снежном зимнем уборе. Только красные кирпичные трубы с дымком и световое пятно в оконце говорит, что это не мертвое царство, а нарядное покрывало, под которым теплится жизнь. Чувство общего и малой детали, как видно, было присуще самой природе таланта Тимкова.

На этюдах 1932–1933 годов прослеживается еще одно органическое свойство художника: для него деревня, деревенские постройки, избы, сараи, скирды — не антураж, а вечно живое.

Этюды 1932–1933 годов содержат еще одну черту русского пейзажа, приворожившую Тимкова, — течение рек, их разливы, отражение на зеркальной поверхности неба, деревьев, игры цвета и света. Примечательно, что при всей наполненности этих пейзажных этюдов тишиной, в них присутствует человек. Маленькие мужские, женские, детские фигурки, лошаденка, впряженная в сани. Они не контрастируют с природным окружением, они ему сродни.

В московских этюдах присутствует еще один любимый тимковский мотив — лунной ночи, особенно зимней с ее таинственным, нежным мерцанием приглушенно синих снегов и огней в окнах домов. Все заложенное и выраженное в этюдах, написанных после Ростова-на-Дону, в Москве сохранилось и во время учебы в Ленинграде, проявляясь в редких «внеучебных» этюдах. Свидетельство тому — лирический зимний жанровый пейзаж 1936 года. Крайняя деревенская улочка, бревенчатые домики с крылечками, фигуры двух беседующих женщин, косогор, тропки, домики и надо всем белые сочные облака с прорывами сини. Этот миниатюрный юношеский шедевр подтверждает очень древнюю мысль, что сколь не велика была бы роль школы, но главное заключается во врожденных особенностях, в таланте, дарованном Богом. Из камня можно сделать произведение искусства, но его нельзя превратить в алмаз, в самоцвет. Тимков по самой природе был неповторимым самоцветом русской живописи и таковым оставался во всей своей жизни.

Свойство Тимкова оставаться самим собой проявилось и в его работах, датированных мрачными датами 1941–1944 годов, днями войны и блокады. Подавляющая часть этюдов этого времени исполнена гуашью, что было вызвано необходимостью быстрого запечатления и отсутствием других материалов. Порой с риском для жизни художник «схватывал» и оставлял на листе бумаги мгновения сражений, боевые залпы крейсеров, защищающих огневой завесой город, полупустынные заснеженные улицы, тревожные силуэты людей, эпизоды обороны Кобоны.

Параллельно с сюитой, отмеченной явственной печатью войны, Тимков создает лирические этюды. В них главное — не сюжетность, не жанровость, а душевность и исповедность. Этюды Тимкова военно-блокадной поры особенно знаменательны как свидетельство духовной высоты и чистоты жителей и защитников города, которые не ожесточились, не окаменели, а сохранили способность чувствовать прекрасное, погрузиться в любование природой. Этюды пронизаны ощущением целебного воздействия природы, ее свойством укреплять веру в ценность жизни в самых сложных и самых тяжелых условиях. Сюита тематически типично тимковская — зима, лето, осень, разные времена года, суток, нюансы освещения. Невольно спрашиваешь себя — где же война и блокада? Она присутствует в этих работах не плакатно, не иллюстративно, а внутренне. Даже в изображении мест, удаленных от линии фронта, в колорите, в общем его настроении чувствуется скрытая тревога, затаенная напряженность. Даты исполнения блокадных этюдов имеют не только календарный смысл. Они связывают тональность работ с положением в городе, с общим настроением. По этюдам можно проследить, как тревожно на душе, как сосредоточены и сдержаны были эмоции и как постоянно появлялись в ней лучи надежды, и сколь велики были чувства ликования в День Победы. И все же главная ценность блокадной сюиты, включающей более ста листов, — ее лиризм, умиление перед красотой родной природы.

Когда схлынула блокадная волна, Тимков вновь окунулся в бесконечное пространство пейзажной живописи. Из сотен этюдов и немалого числа картин, созданных с 1952 по 1957 год включительно, художник выбрал для второй своей персональной выставки 86 работ, не считая блокадной серии. Из них, как наиболее значительные, он назвал всего восемь. Пейзаж «Станица Раздорская» (1952): в противовес лихому казачьему названию станицы Тимков создал поэтический образ, где самые обычные предметы, окутанные светлой воздушной дымкой, обрели гармонию и особую значимость. Более всего душевной широте Тимкова отвечали донские просторы и дали. Им посвящены примечательные работы, названия которых полностью отвечают восприятию и воплощению увиденного художником в эпической неоглядности родной земли. Пейзаж «Донские просторы» захватывает, заманивает взгляд силой пространственного охвата. Художник удивительно пластично пишет крутизну склона, рельефные переходы ландшафта, передает торжественность течения Дона и распаивает

глубину степных далей. В пейзаже «Донские дали» композиционной доминантой выбрана дорога, бегущая по просторам полей под розовато-блеклым небом к далекому холмистому горизонту. Включенное в пейзаж изображение пылящего грузовичка не кажется нарочитой деталью осовременивания. Он воспринимается как естественная частность обыденной жизни, которая идет в этих донских просторах.

Пространственный охват речных и земных далей с утонченной градуировкой цветовых отношений появился в пейзаже Поволжья. В них Тимков мастерски выявил различное отношение художника и природного объекта в зависимости от его настроения непосредственно во время написания этюда. Отсюда при общности мотивов контрастность настроений, отличающих полотна одно от другого.

Родство души Тимкова и города на Неве особенно ясно читается в полотнах «Белая ночь» и «Летний сад весной». Обе работы написаны в 1957 году. Каждый, кто соприкоснулся с Петербургом, знает, что белые ночи — это именно та пора, когда величавая красота города открывается с особой полнотой. Вслед за Пушкиным, который превратил строки о белой ночи в гимн Великому городу, последующие поколения поэтов и художников также стремились выразить сказанное поэтом: «Люблю тебя, Петра творение!». У Тимкова эта любовь сказывается в любовной выписанности деталей и в нежнейшем серебристо-жемчужном колорите «Белой ночи» или золотисто-зеленых переливах перспективы аллеи Летнего сада с беломраморными статуями и дворцом Петра I в глубине.

Каждое десятилетие в творчестве Тимкова плодоносило новыми прекрасными пейзажными холстами. Более 120 работ стали украшением четвертой персональной выставки. Удивительно, какое разнообразие поэтических находок уместилось на его картинах и этюдах, какое глубокое лирическое волнение излучают написанные им пейзажи России. Само перечисление названий напоминает летописное повествование — деревня Валентиновка недалеко от Вышнего Волочка, Мста. Мстинское озеро, Деревни Городок, Подол, Почвино, Кишарено, Терпигорево, Желниха, Валдай, Торжок, Новгород, Волхов. Умиротворенный колорит в его полотнах все более наполняется мажорностью, красочностью, свойственной народному искусству, цветовым полнозвучием, восходящим к росписям храмов древних русских городов. Живопись Тимкова наполняется уверенной, можно сказать, дерзкой свободой. Чувствуется, что в работах конца 60-х и 70-х годов Тимков освободился от всех ограничительных установок, определяющих допустимое или недопустимое в искусстве.

Последующие годы в творчестве Тимкова можно сравнить с нарастающим прибоем величавости. Кульминацией всей творческой судьбы художника стала последняя персональная выставка 1992 года. Монументальные полотна, картины и этюды воедино связал лейтмотив в богатырскую живописную симфонию.

Чтобы глубже понять самобытность таланта Тимкова, целесообразно проследить, как сквозь годы и жизненные впечатления выбирались, разворачивались и инструментировались его излюбленные мелодии.

Пушкин в своем стихотворном романе «Евгений Онегин», характеризуя Татьяну, писал, что «Татьяна, русская душою, сама не зная, почему, любила зиму...». И в творчестве Тимкова эта русская любовь к зиме, снегу, морозу проявилась со всей полнотой. В любом зимнем сюжете у Тимкова снег играет доминирующую роль, как камертон колорита и ключ эмоциональной настройки. Глаз живописца умел уловить тончайшие оттенки, изменения фактуры снега. У него есть снега ночные и дневные, при лунном и солнечном освещении. В зимних пейзажах Тимкова снег добрый, ласковый, он с нежностью укрывает дома, облегает земной рельеф, подчеркивает вязкость и темноту остывающей воды. Снег у Тимкова дружелюбен к людям, порой появляющаяся в его жанровых пейзажных полотнах зимняя умиротворенность сменяется в весенних пейзажах едва сдерживаемой радостью, близкой к ликованию, родственному стихотворной строчке: «Весна идет! Весна идет!». В колористике весенних полотен Тимкова подчеркнута сияние небесной синевы, охристая игра солнечных пятен на тающем снегу, на обнаженном песчаном берегу и колеях дороги.

Характерное для монументальных панорамных пейзажей Тимкова многоплановое построение использовано и в полотнах, посвященных лету. Вода под его кистью наполнена силой течения, деревья воспринимаются как сочные пластические фигурные формы, сливаясь на горизонте в лесные массивы, единые по тональности.

В осенних пейзажах Тимкова преобладает лазурь, золото и белопенные облака. Деревья, одетые багрянцем и золотом, напоминают о златоглавых храмах, образность которых хорошо чувствует художник. Осень подсказывала Тимкову мажорные звучания, которые он умел передавать с размахом, темпераментом и силой.

За долгие годы служения искусству, требовательности к самому себе, терпеливому, сосредоточенному, даже фанатичному, поиску выразительной композиции и колорита Тимков пришел к высшей простоте. Его пейзажи узнаются по свойственной только ему трактовке пространства, по лаконизму цветовых пластов и сочетанию точности.



Н. Н. ДУБОВСКОЙ: ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСТВА

КОНЕЦ XIX – начало XX века — сложное и противоречивое время в истории искусства. Пестра и многоцветна его художественная палитра. В плеяде русских художников-пейзажистов творчество Николая Никаноровича Дубовского (1859–1918), тонкого лирика, влюбленного в природу, занимает значительное место. Им создано около 500 картин и более 1000 этюдов. Н. Н. Дубовской стал своеобразной связующей нитью между художниками-передвижниками старшего и младшего поколений. Пейзажные работы мастера — во времени. Его творчество представляло собой сложно-разветвленную образную и живописную систему, пластически подвижную и стилистически видоизменяемую, включающую разные тенденции, характерные для развития русской живописи конца XIX – начала XX века.

В «живописи поэта Дубовского»¹ ощутимы романтические реминисценции, которые устойчиво, проявлялись в течение многих лет, а также импрессионистические импровизации, занимавшие художника, в основном, в 1900-е годы.

Пейзажи Н. Н. Дубовского полифонически эмоциональны, многообразны по колориту и композиционной логике построения, разнохарактерны по манере исполнения. Это и «Зима» (1884, ГТГ), которой он дебютировала на XII художественной выставке Товарищества передвижников² и заслужил высокую оценку общественности, критики: картина захватывала зрителей «полнотой поэтического настроения и необычайной правдивостью изображения, гармоничностью красок»³; «Мишкина балка» (1885, Новочеркасский музей истории донского казачества) с ее тоновой оркестровкой монолитного изумрудно-синего цвета, «удивительная по совершенству»⁴ картина «На Волге» (1892, ГТГ) монументально-эпические полотна «Притихло» (1890, ГРМ, варианты-повторения в других музеях) и «Родина» (1905, Омский государственный музей изобразительных искусств). Для Дубовского период с 1884 по 1890 год явился временем созревания его таланта, сложения своеобразных особенностей его творчества.

В 90-е годы к Н. Н. Дубовскому приходит официальное признание. В 1898 году Академия художеств «за известность на художественном поприще признает и почитает»⁵ Николая Николаевича Дубовского и присваивает ему звание академика пейзажной живописи, а в 1900 год он был избран в действительные члены Академии художеств. К этому же времени относится и приглашение художника участвовать на выставках в Мюнхене, где он экспонирует свои произведения ежегодно. Там, в 1913 году, на XII Международной художественной выставке за пейзаж «Перед грозой» ему была присуждена золотая медаль. В Париже успех картин художника, его искусства был отмечен двумя медалями Всемирной выставки.

С 1908 года он состоит членом Совета Академии Художеств.

После смерти пейзажиста А. А. Киселева, в 1911 году, Дубовского назначают профессором-руководителем пейзажной мастерской.

Итак, Н. Н. Дубовской получил признание в России и европейскую известность. Его творческие достижения отмечены многими регалиями. Он — один из руководителей Товарищества передвижных художественных выставок в предреволюционные годы, пронесший его демократические идеалы до конца своей жизни...

Трудно объяснить, почему пейзажное наследие Н. Н. Дубовского не только не изучено в значительной своей части, но до сих пор еще мало известно, а существующая немногочисленная литература о нем стала библиографической редкостью.

Произведения Н. Н. Дубовского оказались разбросанными по многочисленным музеям и частным коллекциям. Ряд работ находится в зарубежных хранилищах. Никто не занимался собиранием воедино его художественного наследия, не составлен полный каталог его работ. На основе стилистического анализа живописных и графических произведений художника предстоит также определить авторство не подписанных Дубовским пейзажей, установить время не датированных им полотен. Громкий успех, связанный с «Притихло» (1890), привел к тому, что создалось ошибочное представление о Н. Н. Дубовском как о мастере чуть ли не одной картины! Такая точка зрения несправедлива по отношению к художнику.

Музей истории донского казачества в г. Новочеркасске, согласно воле художника, обладает наиболее полным собранием его произведений в стране: 85 живописных и графических работ (36 картин и 49 этюдов, из них 19 графических). Пейзажи Н. Н. Дубовского, как предмет изучения, дают пример сложного соединения основных тенденций в развитии пейзажа конца XIX – начала XX века. Представляется важным оценить также роль художника в русском искусстве рубежа XIX–XX столетий.

В 1880-е годы пейзажная живопись прочно заняла свои позиции среди других жанров русского искусства. В творчестве целого ряда пейзажистов наблюдается тяготение к эпическому стилю, к созданию монументальных образов русской природы. Все чаще художники обращались к принципам пленэрного понимания живописи. В мотивах, самых простых и обычных для человека, художники-пейзажисты открыли высочайшую национальную поэзию.

Среди «новоприбылых», по выражению В. В. Стасова, художников — А. М. Васнецова, С. И. Светославского, И. С. Остроухова, И. И. Левитана, только Н. Н. Дубовской был единственный, получивший образование в мастерской пейзажной живописи Санкт-Петербургской Академии художеств под руководством М. К. Клодта.

Многое в академических, «познавательных» работах Дубовского еще неудачно, как, например, вялая и робкая по рисунку анатомическая студия

Гудона⁶ «Берег» (1379), «Березки» (1879, обе — в Новочеркасском музее истории донского казачества) по-ученически примитивны в передаче природы, перечислительны в деталях — «по листику и по травинке», являют собой «объекты» изучения природных мотивов.

Начало 80-х годов — некий рубеж в творчестве Н. Н. Дубовского. Картина «Зима» (1884, ГТГ), в которой он смог в полной мере проявить себя как сложившийся художник, стала своеобразной точкой отсчета, критерием — все последующие «зимы» 1890–1900-ых годов критики часто будут сравнивать именно с этим произведением. Посетив XII выставку передвижников, И. Е. Репин дал пейзажу высокую оценку, назвав первой работу И. Н. Крамского «Неутешное горе», а второй — «Зиму» Дубовского. Живописная яркость работ А. И. Куинджи и «лирика бытия», которой А. К. Саврасов и Ф. А. Васильев обогатили русский пейзаж, несомненно, сказались в картине Дубовского «Зима».

К концу 1880-х годов в творчестве «поэта Дубовского, занятого постоянно широкими и чудесными задачами»⁷, наметилось движение к цвету по хроматической шкале в сторону тончайших разработок валерных градаций. Гамма переживаний природы художником расширилась, стала сложнее и богаче.

К числу лучших пейзажей Н. Н. Дубовского принадлежит «Ранняя весна» (1886, Ашхабадский государственный музей изобразительных искусств), передающая живое дыхание, пробуждение природы после зимнего оцепенения. Картина словно отвечала заветам демократической эстетики Чернышевского, который считал, что «в природе на каждом шагу встречаются картины, к которым нечего прибавить, из которых нечего выбросить». Полотно экспонировалось на XIV выставке Товарищества передвижников и было отмечено критиками.

В 1880-х годах Н. Н. Дубовской окончательно нашел свои темы, образы и краски в самой окружающей действительности, стремился отобразить в своих произведениях типичные мотивы русской природы. В его творчестве присутствуют изображения как камерных, уютных уголков природы, так и глубоко пространственные полотна с широким охватом местности.

Работы художника 1880-х годов представляли современникам пейзажиста самостоятельного, цельного, своеобразного, но все они были лишь заявками на главное произведение Н. Н. Дубовского — пейзаж «Притихло», появившийся на XVIII передвижной выставке 1890 года. В картине новый подход к решению пейзажной темы большого содержания проявился особенно ярко. Немногим картинам конца XIX века выпало столько похвал, признания, восторгов критиков, художников, публики, сколько получило их «Притихло».

Н. Н. Дубовской не ограничился только одной фиксацией драматического момента напряженного ожидания грозы, а стремился создать монументальный эпический образ природы, представив в тесной связи с человеческими переживаниями и философско-мировоззренческими устремлениями времени. В подобных исканиях художник не был одинок. Такой синтезированный пейзаж, своего рода сочинение-отклик на темы природы и жизни, мы можем

наблюдать в произведениях И. С. Остроухова, А. М. Васнецова, И. И. Левитана, М. В. Нестерова и др. В их трактовке пейзажных образов есть какая-то всеобщность чувств, исповедуемых разными творческими индивидуальностями.

Творческое воодушевление не покидает пейзажиста и после создания картины «Притихло». Н. Н. Дубовской вступает в период зрелой художественной деятельности. Дальнейшие изыскания художника характеризуются неустанными поисками новых сюжетов, новых живописных решений.

Пейзажи «Притихло» (1890), «На Волге» (1892), «Радуга» (1892), «Иматра» (1893) сыграли существенную роль в процессе творческого становления художника, в формировании круга пейзажных мотивов, близких его воззрениям на природу, в определении красочной палитры его живописи. В творчестве Н. Н. Дубовского усиливаются поиски средств выразительности световоздушной среды, изменчивого и мимолетного состояния природы.

1890-е годы были плодотворными для пейзажиста. Его картины на выставках встречают восторженный прием, а имя Н. Н. Дубовского стоит в эти годы в ряду таких мастеров, как И. И. Левитан и А. М. Васнецов. Успехи Н. Н. Дубовского в области пейзажа получили и официальное признание: в 1898 году он был удостоен звания академика пейзажной живописи.

В последнее десятилетие XIX века в живописи Н. Н. Дубовского появились устойчивые качества, свидетельствующие о сложившемся мировоззрении художника, пришедшей творческой зрелости. Его искусство обрело черты личностной определенности, самостоятельности, основанной на интенсивной работе предшествующих лет.

Эволюция творчества Н. Н. Дубовского в 1900-е годы — годы «чрезмерного изобилия художественных языков» — была множественной, вбирала разные формы восприятия и отображения жизни природы, по своему соотносилась с духовными настроениями русского общества. Однако нельзя сказать, что в живописи Дубовского появились какие-то кардинальные новшества, изменившие характер его изобразительной речи. Видоизменения скорее были переработкой, развитием традиций.

К 1900 году относится картина «Зима» (Ростовский областной музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Лирическая цветовая тональность «Зимы» Дубовского сродни тонкой, живописной поэзии этюда К. А. Коровина «Зимой» (1894).

Попытка исследовать влияние воздушной среды на цветовую основу предметов не только при рассеянном освещении, но и под действием обволакивающего тумана, прослеживается в пейзаже «Сумерки» (1900–1901, Новочеркасский музей истории донского казачества). Это один из примеров богатой нюансировки цвета в пределах единой тональности.

«Курганы в степи» (1900, Новочеркасский музей истории донского казачества) — иного плана. Пленэрная линия, намеченная в работах конца 1890-х годов, продолжается в этом небольшом по размеру холсте, но таком образно ярком и масштабном. Воспоминания о дорогом с детства «привольном поле»,

поездки, зрительные впечатления помогли художнику локализовать свое настроение, выразить чувство родины в емкой форме. Позднее образ земли найдет также свое воплощение в картине «Родина (1905).

Дальнейшее развитие пленэрного пейзажа Н. Н. Дубовского произошло в картине «После проливных дождей» (1904, Тульский областной художественный музей). Она свидетельствует, что художника интересует не только передача рассеянного дневного света, но и солнца, которое бывает особенно ярким после сильного дождя — мига ненастья.

Выразительностью и завершенностью художественного образа отмечено эпическое полотно «Родина» (1905, Омский государственный музей изобразительных искусств), которое наряду с «Притихло» стало вершиной его творчества. Отдельные сюжетно-композиционные стороны произведения можно усмотреть в картинах «Земля», показанной на XXII передвижной выставке в 1894 году, «Жатва» (1898), «После проливных дождей» (1904).

Пантеистический характер художественного образа «Родины» Дубовского, возвышающийся до высоты подлинной поэзии, связывает его с исканиями пейзажистов рубежа веков и, прежде всего, с картиной И. И. Левитана «Озеро. Русь» (1899–1900, ГРМ).

Н. Н. Дубовской, вслед за К. А. Коровиным, В. Д. Поленовым, по своему переосмысливая их импрессионистический опыт и достижения западноевропейского искусства, эволюционировал в сторону более широкой и свободной живописной манеры. Н. Н. Дубовской много пишет на открытом воздухе, пытаясь передать быстроменяющиеся состояния природы. Новые живописные веяния в творчестве пейзажиста более всего ощутимы в его картинах, столь разных по настроению.

К числу удачно решенных морских пейзажей принадлежит «Красивый день» (1903, Новочеркасский музей истории донского казачества), в котором прекрасно передано ощущение яркого солнечного дня, искрящегося моря. В картине видно, как возросло мастерство художника, его цветопонимание. Оно глубоко конкретно, основано на изучении природы в условиях пленэра — «открытый, полный воздух» на побережье Черного моря действительно красив и свеж.

Марины «Чайки над морем» (1911), «Свежий ветер» (1912–1914), «Утренний бриз» (1913–1915), «У скалистого берега» (1913) являются наиболее импрессионистическими работами Дубовского. Они отличаются своей нарядностью, красотой и изяществом. Однако, сближающие Дубовского с импрессионистами искания, прежде всего в области действия света на цветовую картину мира и техники мазка, не стали для него целью, а скорее были эпизодом или моментом творчества.

В 1916–1917 годы состоялась 45-я выставка ТПХВ. Она показала всю палитру пейзажных мотивов Дубовского. Перечень картин каталога достаточно красноречив: «После бурной ночи», «Штиль», «Под солнцем», «Зимой к вечеру», «Утро», «Закат», «Дождь прошел».

В последние годы жизни Н. Н. Дубовской развивает и варьирует темы и образы прошлых лет, пишет многочисленные этюды.

Н. Н. Дубовской прошел в своей художественной практике путь от светотеневой живописи к разработке цвета валерами и пленэру, от рационализированных композиционных построений к оригинальным решениям, от ясно определенных состояний природы и внешней фиксации натуры к многоликому пейзажу, выражающему тонкие душевные переживания человека.

Основываясь в своем творчестве на развитии традиционной линии «пейзажа-настроения», берущей начало от А. К. Саврасова, Ф. А. Васильева и продолженной А. И. Куинджи, синтезируя и своеобразно претворяя традиционные в своей похожей непохожести пейзажи художника-«продолжателя» Н. Н. Дубовского, идущего по проторенной, но своей дороге, заключали в себе зерно оригинального мышления, художественной интерпретации натуры.

Многие произведения Н. Н. Дубовского, волнующие нас и сегодня, написаны в Донском крае. Его имя неотделимо от художественной жизни, истории Дона, русского изобразительного искусства. Он художник глубокой национальной темы, достигший в ее трактовке подлинной высоты. Искусство Н. Н. Дубовского имеет не только историко-культурное значение, оно актуально, так как реалистическая традиция жизнеспособна и в наши дни.

Примечания

1. Бенуа А. Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись. — СПб.: Знание, 1901. — С. 221.
2. На протяжении более 30 лет он оставался непременным участником всех выставок этого объединения. Н. Н. Дубовской экспонировал свыше 5000 произведений.
3. «Нива», 1911. — №10. — С. 192.
4. Цит. по: Зименко В. М. Н. Н. Дубовской. — М.-Л. : Искусство, 1949. — С. 19.
5. Постановление Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств от 25 марта 1898 года. Архив Новочеркасского музея истории донского казачества.
6. Бенуа А. Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись. — СПб.: Издание Товарищества «Знание», 1901. — С. 211.
7. Цит. по: А. Стерлигов. Пейзажи в русской живописи. — М. : Гознак, 1972. — С. 14.



МЕЖДУ МИФОМ И СИМВОЛОМ

МОЖЕТ быть, не случайно именно в наши дни, на исходе тысячелетия, снова и снова открываются святыи книги древности — Египет, Вавилон, Эллада, Византия, Русь. К ним устремлены завораживающие взоры историков и философов, искусствоведов и культурологов, и, совсем особому, художников. «Глаз художника солнцеподобен и поэтому ему дано увидеть солнце». Солнце — это мистерия, а мистерия есть ключ к мифу. Д. Мережковский в свое время изрек, что «мифы ловят богов, как сеть — рыбу. Люди плохие рыбаки: боги уходят от них. Но и пустой миф все еще пахнет богом, как пустая сеть — рыбой».

О как нужны современному рациональному и прагматичному миру мифы. Наша сеть сегодня опустошена, а человечество напоминает печальное зрелище изможденного существа, тоскующего о своем далеком прошлом. Наши метания между символом и действительностью свидетельствуют о потребности Мифа, где жизнь одушевленного и неодушевленного мира, каждая отдельная, даже самая второстепенная вещь, каждое действие человека — все имело таинственного бога.

Вот почему мы с большим нетерпением и большой радостью ждем произведений современных художников, которые через свое мифотворчество являют нам Самооткровение Тайны. К таким художникам следует отнести Валентина Рещикова. Этот светлый и уникальный человек живет в гармонизированном мире, растворяя себя между мифом и символом.

Он родился в большой патриархальной семье спустя семь дней после рождения Христа. В его синем певучем крае, именуемом Мещерой, оказались очень живучими древние традиции, обычаи и поверья. Его односельчане во время святочных гаданий всегда узнавали судьбу своих близких на топоре. Для этого в топор вбивался деревянный кол, держали его обеими руками и быстро вращали. По отдельным словам, произнесенным при вращательных действиях, определяли имя суженой (суженого), род занятий, размер богатства и т. д. Так уже много лет тому назад Валентину Решикову было предначертано будущее. Топор остановился на заветном слове «мастер» и никто из присутствующих не усомнился в правдивости предсказания.

Топор здесь исстари был предметом сакральным. С ним связывали животворную силу грозы, солнечной энергии и жертвоприношений. К этому инструменту художник испытывает священный трепет и сегодня. Отчасти потому, что был свидетелем того, как использовался топор в погребальной обрядности, как рубили им на праздник петухов, заговаривали болезнь, но в большей степени еще и потому, что, благодаря именно этому инструменту художник обретает над материалом власть.

Свое первое произведение в дереве Валентин Решиков вырубил, когда ему исполнилось всего лишь семь лет. Это был конек — оберег на крышу только что выстроенного дома. Еще через четырнадцать лет Валентин Решиков станет учащимся Богородской школы художественной резьбы по дереву. Таким образом, магическое число «7», характеризующее общую идею вселенной, стало константой его жизненного пути, на котором в отмеченные промежутки времени художнику встречались необыкновенные люди. Это Николай Иванович Максимов и Никандр Викторович Мальцев, Михаил Константинович Аникушин и Валентина Лаврентьевна Рыбалко, Зураб Константинович Церетели и Леонид Лукич Михайленок. Многие из них стали яркими символами истории, живую легенду нашей эпохи.

Благодаря таким встречам, своим предкам, природе и Богу, художник творит сейчас красоту и приближает нас к родному мифопоэтическому прошлому. При этом его работы от самых маленьких («Плодородие», «Божок») до самой большой («Заклятие») затрагивают необычайно глобальные проблемы. Например, скульптура «Заклятие» появилась в дни трагических событий на Балканах. Она стала реквиемом по погибшим, а также немым польгогеновским вопросом к человечеству: «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?»

Почему художник для заклинания выбрал именно сюжет с волчицей, по-своему интерпретировав один из самых мифологизированных образов? Запрокинутая вверх голова волчицы выражает позыв к космосу. На своем хребте она несет трогательные фигурки людей. Они напоминают нам брейгелевских слепых или пророков, обладающих внутренним зрением. Мир добра и зла как бы разъединяется этой скульптурой, но неизменно соединяется двузначными символами. От этого разрыва и соединение люди терзаются уже тысячи лет.

Как источает слезы прут!
Но процветет ли крест не знаем,
Зачем, зачем в нас всех живут
Убитый Авель и убивший Каин?

Действительно, по одной из многочисленных легенд волки возникли из крови Каина, а тень Авеля заставляет их до сих пор приносить постоянную жертву Богу. Поэтому отнимать добычу волка грешно даже пострадавшему человеку. Вдвойне грешно это делать постороннему лицу. Было бы не лишним знать мифологию тем, кто наносил бомбовые удары по Балканам. Волчица хтоническое животное. Она спускается в подземный мир, провожая души умерших, и, не дай Господь, привести ей мертвых обратно. Люди-оборотни обескровят планету, и тогда утратится возможность нового искупления.

Перенося миф на действительность, художник призывает всех быть милосердными. Свою боль и страдания он вложил даже в структурные глубины материала. Это выразилось в появлении маленьких трещинок возле

глаз на одной из фигурок, стоящей на волчице. Эти трещинки создают впечатления слезотечения скульптуры и являют чудо, опосредованное средствами искусства.

Другой значительной работой Валентина Рещикова, где он между мифами и символами разместил все современные проблемы, является «Мать Великая». Это произведение, в котором сфокусировалось множество легенд и сказаний. Здесь угадывается мотив разрубленной Мардуком Тиамат и разрезанной волосом Агдистис. В то же время изображенное в скульптуре можно воспринимать и как кесарево сечение Вселенной. Две половины женской фигуры здесь вывернуты на зрителя, а между ними встал рожденный ребенок.

Феноменальность композиционного решения этой скульптуры вызывает восторг и удивление. На первый взгляд кажется все просто — художник прибегнул к излюбленному приему русских «хитрецов», мастеривших матрешек. Этот же принцип использовался и древними египтянами при изготовлении саркофагов для священных мумий. Так жизнь и смерть, наполненность и пустота всегда оказывали воздействие на бесконечность. Поэтому опустошение древа изнутри, расчленение единого целого на составляющие части отнюдь не случайно. Художник фиксирует таким образом вечность и время, объединяя их единым кругом. Даже на визуальном уровне мы можем наблюдать, как, разорванное младенцем мистическое существо, превращается в ковчег, врата ада и рая, звучащий колокол.

Вместе с тем, на языке древних символов мир времени является великим материнским лоном, поэтому жизнь, зачатая там отцом, состоит из тьмы и его света. Этот аспект мироздания художник сумел осветить, используя в своей скульптуре цвет, градации которого от черного до золотистого, создают эффект внутреннего свечения материала.

Хочется особо отметить, что к дереву Валентин Рещиков питает самую преданную любовь, потому что Мировое Древо есть символ сотворения и обновления мира, есть символ Христа, образ которого угадывается в новорожденном младенце, принимающим в объятья пространства всех сущих миров. Вместе с тем, поза младенца напоминает позу распятого Христа. Он стоит на каплеобразном возвышении, означающим семя, мужскую потенцию и голгофу одновременно. Это выражение великою парадокса, посредством которого раскалывается объем, и зритель приводится к видению Бога.

Однако, людям, не сумевшим переступить через черту своих ограниченных горизонтов, невозможно увидеть и познать предмет изображения. Но и для познающих «Мать Великая» несет в себе нескончаемую тайну, которая притягивает сердце и беспокоит разум. Здесь каждая половина раздвоенной фигуры завершается молниеобразным крылом, с одной стороны, и колоколообразной формой, с другой. Здесь молния и колокол образуют один семантический ряд, являющий вечность и «просветленный дух».

Таким образом, не перестаешь поражаться способности Валентина Решикова деликатно объединять языческие и христианские мотивы, между которыми существует гармония метафизического ритма. Так, глядя на лик «Матери Великой», сразу понимаешь, что ее пустая глазница адресует нас к многострадальному богу Одину, отдавшему свой глаз на приобретение знаний бесконечной тьмы. Когда осознаешь, что языческий Один был распят как Христос, становятся более понятными глубокие контррельефы скульптуры, ее выпуклость и вогнутость объемов, формирующих чрево Матери Великой, как недра неведомые.

Знаю, висел я в ветвях на ветру девять долгих ночей, пронзенный копьем, посвященный Одину, в жертву себе же, на дереве том, чьи корни сокрыты в недрах неведомых.

И хотя художник через проникновение одной формы в другую заставил их оцепенеть, вертикально поставленные фигуры, их профильные крылья создают ощущение предстоящего полета и предстоящего вознесения. Это выражение еще одного великого парадокса, посредством которого оппозиции плоскость — объем, горизонталь — вертикаль, малое — большое сливаются в непротиворечащем единстве.

«Мать Великая» не единственное произведение, где за гранью изображенного прочитываются все новые и новые образы. Многообразность характерна для многих работ Валентина Решикова. Созданные сегодня, они не просто предметы искусства, а своеобразные космограммы, расшифровка которых столь же трудна, как и расшифровка культовых памятников древности. Порой не хватает опыта и знаний, чтобы сполна раскрыть загадку таких скульптур, как «Пан и нимфа», «С собакой», «Поэма о смерти».

Притягивает к себе множество вопросов и пластический образ «Мокоши». Например, почему фактура дерева, имитирующая декоративную роспись или озорной сучок, проявляются именно там, где они необходимы для символической значимости? Разве то, что сокрыто внутри дерева возможно вывести наружу в соответствии с заранее обдуманном планом? На все эти и другие вопросы исследователям предстоит еще дать ответ. А пока известно, что в славянской мифологии «Мокошь» выступала как богиня Плодородия. Художник наделяет ее двуаверсным изображением. С одной стороны, богиня нежно принимает рог изобилия к груди, с другой, сами ее груди представлены в виде трогательных детских головок.

Известно, что в искусстве Крита, Месопотамии и других цивилизаций изображение цивилизаций изображение рога — это условно символическая замена быка, который оплодотворял своим семенем саму великую богиню — владычицу всего животного и растительного мира. И наоборот — в обрядах и иконографии бык представлял солнце и луну, дождь и засуху, смерть и возрождение, а также силу, оберегающую женщин.

Многовариантность символов, содержащихся в скульптурной композиции «Мокошь», выражает мировоззренческие понятия древности и идеалы

средневековья. Основанием скульптуры служит сосуд, соотносимый когда-то в языческие времена с женским телом. С распространением же христианства он становится атрибутом Богородицы. Таким образом, «Мокошь», возносящаяся из сосуда, возносится сразу в двух ипостасях — богини Матери-Земли и Богородицы.

О богородичном чине изваяния свидетельствует вскинута вверх женская рука. Она напоминает жесты адорации. Развивающиеся волосы дают представление о ветре — космическом дарителе жизни. В скульптуре ощущается присутствие Отца, Сына и Святого Духа. Но когда образ Богородицы совмещается с образом земной женщины и богини Плодородия, ее развивающиеся в космическом пространстве волосы, превращаются просто в распущенные волосы и означают сексуальный призыв. На этот зов женской природы художник ответил восходящим солнцем, которое несет в своей рогообразной шапке бородастый мужчина. Кажется, еще секунда, и зритель станет свидетелем поглощения светила облакоподобной прядью волос. Именно здесь, на пересечении горизонтальных и вертикальных линий обнаруживается кульминационная точка композиционного построения, где сосредоточены мистические символы счастья, изобилия, женских грез и любви. Все пластическое решение этого произведения апеллирует к древнеегипетскому и раннехристианскому искусству, где строгая фронтальность формы трактовалась как условность, своего рода «изображение в изображении».

В этой связи нельзя не вспомнить, что возникновение фасового портрета вообще было связано с погребальной маской. Портрет вставлялся в мумию на тех же правах, что и маска, и долгое время сосуществовал с ней. Противопоставлением, таким образом, фронтального и профильного изображения лица выражалось отделение реального от условного.

В связи с этим работу современного скульптора Валентина Рещикова можно рассматривать как зеркальное отражение культовой скульптуры, где объединение оппозиционных образов, разнонаправленности их движений обусловлено интуитивным познанием художника. Самым удивительным является то, что семантическое развитие в современной скульптуре имеет ярко выраженную логику древних, познавая которую понимаешь, что соитие Мокоши с божеством в сосуде не странная фантазмагория, а необходимый ритуал, которым моделировалась первожертва, а стало быть и первотворение. Чаша с этих позиций становится вместилищем не только еды, но праха и любви.

Тема жертвенности усиливается введением в скульптуру эмблемы овена, украшающей головной убор божества. Облик этого персонажа интригующе интересен. Ориентация на внешние его черты не конкретизирует образ. Кто перед нами? Хоре, Дажьбог, юродивый во Христе или захороненный предок?

Интрига обостряется при соотнесении солярной символики и выражения лица, отнюдь не подтверждающего огненной природы божества. Плотные сомкнутые уста, асимметричность в изображении носа, усов и бороды придает образу даже страдальческий вид. Но если мы посмотрим в его широко раскрытые

глаза, обращенные в никуда, в вечность, впечатление мгновенно изменится. В этом случае мы вынуждены будем констатировать полное отсутствие эмоций на лице, словно перед нами образец вотивной пластики.

Не менее загадочно и женское изображение. Оно поражает в первую очередь отсутствием рта. Такое решение Валентина Рещикова выглядит вроде бы странно, но нет, интуиция художника опять не подвела. Ведь рот в изобразительном искусстве чаще всего ассоциируется с вульвой. Вот почему скульптор прячет священный орган в сосуд, где и происходит великое таинство ночи, неизменно завершающееся рождением светлого дня.

Мистерию оплодотворяемой Жены и рожающей Матери изобразил художник в работе «Жрица». Это однофигурная композиция, несмотря на всю свою лаконичность, включает в себя множество знаков. Они придают скульптуре своеобразную эстетику и, в то же время, могут рассказать нам о многом. Силуэт гордо восседающей священнослужительницы вновь напоминает декоративную вазу, кувшин или урну. Так очень часто изображалась Изиды, Геба и Дева Мария. Это символ женственности и плодородия. Высоко поднятые плечи «Жрицы» напряжены, они напоминают абсиды древнерусского храма. Грудь же «Жрицы» деформирована до предела и представляет собой углубление, ковчег или пещеру-вместилище для божества и человека. Каждый, кто замирал в любовании перед этим образом, со всей ясностью должен был ощущать правдивость изображенного. Здесь не требуется много труда, чтобы понять, что родная материнская грудь, вобравшая в себя все наши невзгоды и печали, превратилась в ковчег, ставший залогом нашего спасения.

В мифах и обрядах пещера также представлялась местом концентрации жизненных сил, где спасавшиеся души могли видеть небесный свет. В скульптуре небесный свет имеет объемную трактовку, он изображен в виде огромного фаллоса, поднимающегося навстречу сидящей «Жрице». Ее широко расставленные ноги образуют колодец — мифологический символ спасения, жизни и чистоты. Точно такое же значение колодец имеет и в библейских сюжетах. Вспомним хотя бы, что для спасения Агари и Измаила Бог указал им на этот символ в пустыне.

Но не только жизненные энергии, но и энергии смерти были сокрыты в глубинном пространстве земли. Их оппозиционное столкновение в скульптуре усиливается изображением полумесяца, который, как известно, символизирует самые противоположные явления, связанные с жизнью и смертью.

Таким образом, колодец, окантованный полумесяцем и наполненный фаллосом (небесным светом), есть точка пересечения всех композиционных и семантических направлений в скульптуре. Именно здесь находится начало всех начал, но здесь же и конец: жизнь переходит в смерть, и в их чередовании кроится смысл и порядок.

Обращаясь в своем искусстве к мифологическим образам и символам, Валентин Решиков пытается донести до зрителей сегодня, что основой мировоззренческой позицией в древности являлась жертвенность во имя космического порядка. И если мы хоть в какой-то мере приблизимся к нашим предкам, то наступающий XXI век будет светлым и преображенным.

К ИСТОРИИ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ произведения из стекла создавались еще на заре мировой цивилизации. На Руси широкое производство оконного стекла и стеклянной посуды не было освоено вплоть до XVII века. В окна храмов и богатых домов в железные и свинцовые оконницы с мелким фигурным переплетом вставлялись слюдяные пластины, которые связывались оловянными позолоченными бляшками в виде «кружочков, репейков и орликов». В царских покоях слюдяные окна расписывались прозрачными красками: «Так, например, — писал исследователь Е. Чижов, — в 1676 г. велено было придворному живописцу Ивану Солтанову расписать оконницы в хоромах царевича Петра Алексеевича таким образом: «в кругу орла, по углам травы; а написать так, чтобы из хором всквозе видно было, а с подворья в хоромы, чтобы не видно было». Польские послы, которых принимал в Коломенском дворце царь Федор Алексеевич в 1671 году, в своих описаниях отмечали, что в каменной церкви дворца: «около окон сницерскою работою рези изрядные, оконичные слюдяные очень хороши». А в самом дворце позже в 1683 году при надстройке помещений: «изготовлено было 59 слюдяных окончин, которые тогда же и вставлены...». Благо огромные залежи слюды были в Сибири и на Соловецких островах. В крестьянских же избах оконные проемы затягивались перепонкой из бычьего или рыбьего пузыря, промасленными бумагой или тканью.

Посуда в простых домах была местного изготовления деревянная или глиняная, а в царских хоромах или боярских палатах использовалась, привезенная большей частью из заморских стран — золотая, серебряная, медная, оловянная и резная из камня, кости, перламутра и ореха. Стеклянная посуда чаще всего тоже была привозной и, конечно, очень дорогой. Первые стеклодельные мастерские на Руси появились, вероятно, лишь в самом конце X – начале XI веков в годы Киевского князя Владимира Святославовича. Этому в большей степени способствовало принятие христианства и строительство в связи с этим величественных храмов со стенами и потолками, украшенными картинами, выложенными из разноцветных смальт и, словно затканными яркими коврами, мозаичными полами. Для совершения христианских богослужений и обрядов использовались уникальные чаши, различные кубки из драгоценных металлов и стекла.

Первые стекольные мастерские в Киевской Руси были основаны, скорее всего, выходцами из Византии или с их помощью. Рядом с иноземными мастерами работали русские умельцы. Они быстро научились новому ремеслу, приспособили его к своим условиям, привнесли свои традиционные черты. При археологических раскопках, проводимых с начала XX столетия

в Киеве, Белгороде, Старом Галиче и Вышгороде, в культурных слоях, относящихся к XI–XII векам, были обнаружены остатки стеклоплавлен с горнами. В этих древних мастерских были найдены черепки тиглей, облитых разноцветными стеклянными расплавами и большое количество полуфабрикатов различных стеклянных изделий: бус, колец, браслетов, а также осколки тонкостенных сосудов, типа стопок и рюмок, украшенных горизонтальными рядами разноцветных стеклянных нитей; толстостенных стаканов и бокалов из зеленоватого и зеленовато-желтоватого стекла с орнаментом из жгутов и полосообразных лент. Кроме того, в этих мастерских находилось огромное количество разноцветных смальт: зеленых, желтых, красно-коричневых, сине-лиловых, голубых, белых, черных, золотых. Особенно красивы были последние, необыкновенный светящийся эффект их происходил от того, что кусочек золотой фольги запрессовывался между двумя слоями смальты. Оттенок золотой смальты зависел от цвета верхней стеклянной пластинки. Поэтому так и искрились, и переливались разноцветными бликами золотые фоны мозаичных картин в храмах Киевской Руси, вызывая восхищение не только русских, но и приезжавших иностранных путешественников и купцов.

При раскопках стеклодельных мастерских были найдены и фрагменты дисков из бесцветного стекла с аккуратно загнутыми кромками. Как предполагают ученые — это прообразы наших оконных стекол: прозрачные диски вставлялись в «круглые отверстия дощатых щитов, закрывавших большие проемы церковных окон». Для изготовления таких дисков требовалось виртуозное мастерство стеклодувов.

Благодаря произведенному отечественными учеными химическому и спектральному анализу мозаичных смальт и фрагментов стекла, были выявлены своеобразные особенности древнерусского стекла. Эти исследования выявили специфическую особенность технологии варки стекла киевскими мастерами: они добавляли в стеклянную массу сурик (пережженный свинец), в то время как в византийском стекле он отсутствовал, не использовали его и позже стекловары других европейских стран (лишь столетия спустя английские стекловары путем случайных опытов добавляют в стекломассу свинец и «откроют» миру волшебный блеск хрусталя). Вполне вероятно, что византийские купцы сначала привозили для продажи свои знаменитые смальты. Но, в связи с таким невиданным размахом строительства храмов, их украшение могло быть обеспечено только собственным производством, что и подтверждается результатами планомерно ведущихся с начала века раскопок. Развитие древнерусского стеклоделия было прервано на несколько веков татаро-монгольским нашествием. Главные центры по производству стекла были разрушены, одни мастера погибли, другие — были взяты в плен, третьи — бежали в окрестные леса. Несмотря на тяжелое иго, в отдельных районах, в основном западных и юго-западных, теплились отдельные мастерские. Если в Киевской Руси стекольные мастерские находились, главным образом, вблизи или на территории

храмов и монастырей, то в период татаро-монгольского ига они рассыпались по лесам, окружавшим столицу, превратившись в небольшие кустарные мастерские, вырабатывавшие простую, дешевую посуду, необходимую в повседневном быту. Это были бутылки, кувшины, бочонки, графины, выполненные способом свободного выдувания. Способ этот был не сложен и с ним могли справиться один-два мастера: из горшковой печи, где варилась стеклянная масса, набирали на металлическую трубку небольшое количество ее и выдували нужную форму. Изготавливали народные мастера и занимательные Фигурные сосуды в виде медведя, барана, коня. Благодаря искусным мастерам, старинное ремесло не угасло и в конце XVI века начинает вновь возрождаться.

В самом начале XVII века изделия из стекла в России продолжали оставаться редкостью. Они получили некоторое распространение только к середине столетия. Это было оконное стекло и посуда. Большая часть стеклянной утвари была привозной, так называемой «виницейской». Потребность в стекле к середине и особенно в конце XVII века значительно увеличилась. Это было связано с двумя причинами: во-первых, укрепился авторитет государства в Европе, и Московский царь должен был устраивать приемы на соответственно высоком уровне, а во-вторых — московские бояре уже не хотели довольствоваться слюдой в окнах, а хотели иметь окна прозрачные стеклянные, да и в доме их должны были быть красивые «скляницы». Стало ясно, чтобы полностью не зависеть от иностранного привоза, необходимо было завести и собственное стекольное производство.

XVI–XVII века — эпоха бурного развития искусства художественного стекла во всей Европе. После длительного перерыва во Франции, Германии, Англии начинают строиться новые стекольные мануфактуры. Семнадцатый век был отмечен многими технологическими открытиями в области европейского стеклоделия: случайные добавки в стекломассу таких ранее известных элементов как свинец и золото явили на свет совершенно необыкновенные виды стекла — искрящийся драгоценными бликами хрусталь и пламенеющий винно-красный «золотой рубин»; изобретен способ отливки и дальнейшего проката листов зеркального стекла и, наконец, было написано первое фундаментальное руководство по технологии производства стекла, ставшее настольной книгой для многих поколений специалистов. На протяжении десятилетий над этой книгой трудились три автора: немец Кункель, англичанин Меррет и итальянец Нери.

Первый по-настоящему крупный завод строится и в России в селе Духанино под Москвой. Приехавший в Московию швед «пушечного и рудознатного дела мастер» Юлий Койэт пригласил немецкого специалиста П. Кункеля выбрать место для строительства завода и в 1633 году обращается к царю с челобитной, а уже на следующий год получает жалованную грамоту: «Жалованная грамота Государя Царя Михаила Федоровича пушечному мастеру Елисею (так его звали в Москве) Коэту, на покупку в Московском уезде шестнадцати пустошей для устройства стеклянного завода,

с правом беспошлинной продажи изделий в продолжение 15 лет и с запрещением другим устраивать подобные заведения. Писано 1634, Мая 31». Завод проработал более шестидесяти лет, но о его деятельности сведений сохранилось мало. Известно, что для заведения стекольного дела Койэт «вывез из-за моря на своих проторек, к тому стекличному делу 5 человек мастеров скляничных». Но этих человек оказалось недостаточно и через некоторое время он вновь едет в «немецкую землю за море, для мастера скляничного дела», и привозит еще трех иноземных специалистов. Вместе с иностранными работали и русские мастеровые. Всего на заводе Койэта работало 15 человек. Выпускал завод, судя по результатам археологических раскопок, простую питьевую и аптекарскую посуду из зеленоватого невысокого качества стекла. По свидетельству исследователя Кильбургера: «В Духанине выдувают только грубое стекло, а именно оконное и различные скляницы, которые тогда, когда они там готовы, большей частью зимой, а именно ежегодно от 80 000 до 90 000 отправляются для продажи в Москву». Несмотря на то, что по тем временам завод выпускал довольно много посуды (в 1680 году отправлено в аптеку 2316 предметов), все же этот завод не мог полностью удовлетворить ни запросы царского двора, ни тем более население.

В 1668 году в селе Измайлово под Москвой строится второй стеклянный завод, принадлежащий лично царю Алексею Михайловичу и получивший название Измайловского. Об этом заводе сохранилось гораздо больше сведений и в собраниях музеев страны имеются предметы, которые ученые относят к изделиям Измайловского завода. Начинали работать на заводе русские мастера, вероятно, прошедшие выучку на Духанинском заводе. Но через два года были приглашены знаменитые «веницейцы» (венецианские мастера или мастера, работавшие в этой технике), виртуозно владевшие стеклодувным мастерством. На Измайловском заводе были воспитаны прекрасные кадры отечественных мастеров, которые затем передавали свои навыки ученикам. Продукция Измайловского завода была чрезвычайно разнообразна. В этом можно убедиться, прочитав приходные книги Измайловского хозяйства за 1676–1677 годы: «Стеклянных всяких судов: во 185 г. сент. с 1 сентября ж по 1 день 186 г. в приходе судов зеленого и белого стекла.

Зеленого: — по 100 скляниц четвертных и виницеек и самых маленьких с шурупами, по 100 скляниц средних и витых без шурупов, 200 скляниц четвертных без шурупов же, 49 сулей ведерных, 42 полуведерных, по 50 четвертных, полчетвертных, 50 братинок, 56 ставцов, 50 кружек, 100 мухоловок, 66 кувшинов, 60 кувшинов самых маленьких, 26 блюдец, 25 ставиков больших, по 30 средних и самых маленьких, 15 чарок, 20 перешниц.

Белого стекла: 43 кубка с кровлями и в том числе 2 с цветными репьями, один призолочен; 54 кубка без кровель, 17 кубков поддоны отломаны, 16 кубков долгих потешных, 9 плоских. 24 потешных, 72 рюмки, и в том числе 2 резных; 5 рюмок тройных, 15 граненых, одна рюмка в сажень, 30 со-

лей в четверть ведра, 1792 сулейки малых, 163 оловенчика, 5 стаканов в четверть ведра и больше, 50 больших за два один, 87 лампад, 25 солонок, 3067 стаканов высоких, 2850 плоских, 10 блюдечек, 4 ставца, 469 склянок, 11 кружечек, 35 братинок, 7 чаш гладких и адовых, 200 сулей в золотник, 87 кувшинов, в коих цветы подаютца, 30 кувш., 20 кувш., водяных, 2 подсвечника призолочены, 47 сковородок больших и малых».

Разнообразны были не только виды продукции царского завода, но и техника их исполнения: пластичные в «виницейской» технике кубки, «резные» рюмки и чарочки, полосатые и клетчатые, с тонкой венецианской нитью внутри стекла блюда и стаканы, золоченые кубки и стаканы «крупночешуйчатые» и «мелкочашуйчатые». Эти выдержки из описей не только показывают, как высок был уровень выпускаемых изделий, но и каков был уровень мастерства, если могли выдуть потешный кубок «высотой в сажень». В этих описях упоминаются изделия из хрусталя, которые входили в обиход в богатых домах и раньше полностью ввозились из-за границы. Среди других предметов описываются и «призолоченные» вещи. Документы донесли нам имя знаменитого мастера — «золотописца» — Дмитрия Степанова. Царь Алексей Михайлович в 1671 году «пожаловал за многие труды для того, писал он, Дмитрий, в Аптекарской Палате поставец с золотом и серебром наскоро, в котором ставит лекарство про обиход великого государя; да он же Дмитрий в Аптекарской же Палате писал стеклянные многие сосуды золотом и серебром розными образцы, в которых наряжать лекарства про обиход же великого государя». На Измайловском заводе стекло производили не только «про царев обиход», но и для продажи. В Москве на «Гостином Большом дворе» был построен «шалаш», забранный тесом, в котором на специальных полках было выставлено довольно много «государских продажных стеклянных сосудов».

Чуть позже Измайловского был построен еще один небольшой стеклянный завод «в черноголовской волости, в селе Воскресенском для стеклянных сосудов». Но кроме описания построек, других сведений не обнаружено. Более активному развитию стеклоделия препятствовало то обстоятельство, что заводы были обложены пошлинами и, не имея льгот, с большим трудом могли поддерживать свое производство. Кроме того, стеклянные изделия продолжали привозиться из-за границы, что создавало серьезную конкуренцию отечественному стеклу.

Следовательно, в России в конце XVII века уже была заложена база для последующего развития стеклоделия: было освоено практическое строительство заводов, разведаны собственные природные ресурсы, как сырьевая база для изготовления стекла, и сформировались отечественные кадры, обученные лучшими европейскими мастерами. Как образно сказала известный исследователь русского художественного стекла Н. Ашарина: «Процесс формирования русской школы художественного стекла отчасти

напоминает момент рождения самого стекла, когда из различных компонентов в печи возникает качественно новый материал. Богатство русской народной культуры составило основу, а «стеклообразующим» элементом оказался опыт украинских и европейских мастеров. А временем, необходимым для получения этого сплава, оказалась петровская эпоха».

Решительным переломом в развитии русского стеклоделия, как и всей отечественной промышленности, стала первая четверть XVII века. Возвратившись из первого путешествия по Европе, Петр I разработал широкий план внедрения в России самых разнообразных мануфактур. Одной из стимулирующих мер этого плана был указ об уничтожении внутренних пошлин, что дало толчок бурному развитию мануфактур. Петр I повелел: «учредить разные мануфактуры и фабрики, какие в других государствах имеются, всякие иные курьезные художества в Империю Российскую вводить, особливо такие, для которых матерьялы в Российской Империи найтись могут, и тех людей, которые оные мануфактуры и фабрики производить похотят, какого бы чина и достоинства не были, надлежащими привилегиями снабдить, в службы не выбирать, а постоев на дворах их не ставить, а обид и налогов не токмо самим не чинить, но и от других по всякой возможности охранять...».

Созданной Петром I в 1718 году Мануфактур-Коллегии предписано было оказывать покровительство отечественным производителям, «сделанную на фабриках всякую посуду и оконные стекла продавать им в России или где пристойно с убавкой против заморского». Заводчикам и фабрикантам было дано еще одно важное предписание, которое гласило, что они должны привлекать искусных иностранных мастеров, однако с тем, чтобы те не только помогли наладить производство, но по договору обучали своему мастерству русских учеников, за что им полагалось «определить награждение». Многие фабрики и заводы были устроены за счет казны. Для них отводились казенные земли и леса, приписывали для работ мастеровых из казенных людей, такие мануфактуры назывались образцовыми. Дохода от таких производств казна не получала и заведены они были исключительно для распространения «фабричного дела». Позже многие из казенных фабрик были розданы в вечное наследственное пользование частным владельцам вместе со всеми строениями, оборудованием, землями и лесами, приписными казенными мастеровыми. Такие фабрики и заводы стали называться посессионными, то есть отданными на содержание. Казенные мастеровые, приписанные к фабрикам или купленные для них, находились на особом положении: их можно было использовать только на фабричной работе и только на той фабрике, к которой они были приписаны. В противном же случае мастеровой мог пожаловаться на своего владельца. Эта интересная форма взаимоотношений между фабрикантом-заводчиком и мастеровым характерна только для русского хозяйства. В дальнейшем во всех ежегодных отчетах о деятельности фабрик и заводов обязательно указыва-

лось количество приписных людей. Единственное условие, которое ставилось владельцам это, чтобы фабрики успешно работали, в противном же случае казна имела право отобрать все построенное.

Указы петровского времени способствовали образованию и процветанию в России самых разнообразных мануфактур, в том числе и стекольных. Одним из первых заводов, построенных при Петре I, был завод на Воробьевых горах (1705–1713). Он был заложен в 1705 году, а уже в 1706 году там отливали зеркала по новой французской технологии и выпускали «зажигательные стекла». Примечательно, что зеркальное стекло вырабатывалось даже большего размера, чем во Франции.

Со строительством новой столицы Санкт-Петербурга центр стекольной промышленности на время переместился из Москвы на берега Невы. В окрестностях Петербурга были построены два стекольных завода — Ямбургский, который выпускал дорогую посуду, декоративные изделия, зеркала в резных хрустальных рамах, технические приборы, «получасовые песочные склянки для кораблей и галер, колбы для помещения проб руд и минералов», оптические линзы и посуду для «аптекарского приказа». Другой — Жабинский завод вырабатывал оконное стекло, которое было так необходимо для строительства северной столицы, и различную посуду «цесарскую», т. е. хрустальную: стаканы пивные «гладкие» и «формованные», с поддонами и без них, пивные стаканы «на измайловский манер», стаканы медовые и водочные, и простую «черкаскую» посуду: бутылки полуведерные круглые и плоские, «3 кружечные» бутылки плоские и круглые.

Дошедшие до нас отдельные изделия Ямбургского завода показывают, что искусство отечественного стекла шагнуло далеко вперед по сравнению с прошедшим веком и что российские мастера не только сумели перенять новые европейские способы обработки стекла, но и создать свою школу художественного стекла. Искусство гравированного рисунка, освоенное русскими мастерами под руководством иностранных специалистов, достигло не только высокого художественного и технического уровня, но и было отмечено национальным своеобразием. Хрустальные кубки Ямбургского завода, сохранившиеся в коллекциях музеев и частных собраниях, тому яркое подтверждение.

С воцарением на престоле императрицы Анны Ивановны потребность в зеркалах, дорогих предметах убранства интерьеров, в том числе художественного стекла, значительно увеличилась. Чтобы иметь производство зеркал и парадного хрусталя поблизости, императрица приказывает перевести в Петербург Ямбургские заводы. Так было положено начало созданию прославленного Императорского хрустального завода, который многие десятилетия занимал ведущее место в русском художественном стеклоделии. Во всех официальных отчетах о деятельности завода подчеркивалось, что первоначальной целью его создания было «развить стеклянную промышленность в России, а по достиже-

нии сего служить образцом в искусственном отношении и удовлетворит потребности изящного вкуса. Средства, которыми располагает императорский завод, дают ему возможность стать выше всех ему подобных заводов в России и быть им примером»⁷. Благодаря новейшему оборудованию, качественному сырью, большей частью доставляемому из-за границы, и высококвалифицированным мастерам, завод начинает выпускать большое количество отличной хрустальной посуды для повседневного царского обихода и немало уникальных предметов сервировки парадного стола. Кроме посуды начинают выпускать различные виды люстр с хрустальным убором, модные фонари-подвесы, декоративные вазы и другие предметы убранства интерьеров строящихся новых императорских дворцов и особняков вельмож.

В середине XVIII века в моду стало входить цветное стекло, но его колористическая гамма была чрезвычайно бедна — синее и зеленое. Администрация завода, зная о химических опытах в этой области М. В. Ломоносова, обратилась в Академию наук с просьбой привлечь к разработке составов цветных стекол «обретающего при Академии наук советника и профессора господина Ломоносова». Ломоносов в этой просьбе не отказал, но поставил условие, что свое искусство он сможет «открыть присяжному честному и резвому человеку, который бы мог притом понять химические процессы, которые по сему делу знать необходимо нужно». Такой человек был найден, это был ученик канцелярии архитектуры Петр Дружинин, который и был определен Канцелярией от строений, в ведении которой находился Петербургский завод. Успешно пройдя годичное обучение по «составлению разноцветных стекол» в лаборатории М. В. Ломоносова, он был направлен на Петербургский стеклянный завод. Двадцать лет руководил П. Дружинин процессами варки стекла, воплощая в жизнь достижения своего великого учителя. Он и сам воспитал за эти годы достойных учеников, которые варили стекло, согласно законам химии и физики, а не методами случайных добавок, как это делали европейские знатоки тайн-«арканисты».

Проделав почти четыре тысячи опытов, М. В. Ломоносов разработал широчайшую градацию цветов для стекла: только красного около 20 оттенков, синего и голубого — двенадцать, зеленого — семнадцать и шесть — желтого. Особенно красивы были красные тона, под названием «золотой рубин», секрет которого был открыт немецким алхимиком Иоганном Кункелем, унесшим свое изобретение в могилу, извинившись за это перед потомками в своем предсмертном письме. Таким образом, российский ученый вновь открыл секрет изготовления этого волшебного красивого стекла. Кроме того, для каждого цвета «были разработаны рецептуры состава, режимы варки и последующей термической обработки. Стекла предназначались для изготовления посудных и других декоративных изделий, а некоторые из них, носившие названия «смальт» и выплавлявшиеся в количестве многих тысяч цветовых оттенков, служили для набора мозаичных картин. Цветное стекло, новый прекрасный материал, сразу же привлек внимание архитекторов. Первым

применил цветное листовое стекло в декоре Столовой Екатерининского дворца В. Растрелли. Затем Ч. Камерон также использовал его в отделке Спальной комнаты и Кабинета под названием «Табакерка». Наконец, архитектор И. Старов при перестройке залов Зимнего дворца широко использовал цветное стекло в декоре Опочивальни, которая по восторженному описанию графа Ф. Головкина «являла образец элегантности и роскоши... колонны алькова, двери, и панели из розового стекла... оправленные в золоченую бронзу с белыми барельефами; они были подложены под эти прозрачные массы и казались плавающими в неопределенном пространстве, выходящим за пределы комнаты...».

По проектам выдающихся архитекторов Тома де Томона, А. Воронихина, К. Росси для убранства интерьеров императорских дворцов изготавливаются люстры, торшеры канделябры, декоративные вазы, которые отличались «чистотой массы, красивыми формами, зеркаловидною шлифовкою, искусной гранью и резьбой, а некоторые и своею огромностью... в таком большом виде хрустальные изделия едва ли где делались».

Таким образом, благодаря работам М. В. Ломоносова, выдающихся архитекторов и художников, стекло Императорского завода стало гордостью отечественного искусства. Завод стал базой воспитания высочайшего уровня отечественных мастеров для стекольной промышленности, а его изысканная продукция — образцом для подражания всем российским стекольным предприятиям.



К ИСТОРИИ СЕЛЬЦА ПЛЕЩЕЕВА

«ПЛЕЩЕЕВО (Подольский район). Здесь, на берегах реки Пахры можно осмотреть сооружения усадьбы середины XIX века: главный дом,obeliski у въезда, службы. Плещеево — одно из мемориальных мест Подмосковья: осенью 1884 года здесь жил П. И. Чайковский, работая над Концертной фантазией»¹. Вот и все сведения, данные в путеводителе об этом уголке Подмосковья.

В «Историческом и топографическом описании городов Московской губернии», изданном в 1787 году, о Подольске сказано: «Селение сие называлось село Подол и было прежде вотчинною Даниловского монастыря»². Только с 1775 года Подол стал городом, получил свой герб, который в верхней части представлял герб Москвы, означавший, что город входит в состав Московской губернии, а в нижней части герба на голубом поле золотом были изображены инструменты каменотеса «в знак того, что жители сим промыслом набогашаются»³. Земли в окрестностях г. Подола были серые, суглинистые, требовавшие для хлебопашества немалого удобрения. В лесах было мало древесины ценных пород, зато водились в них волки, лисицы, зайцы, белки, ежи, а иногда и медведи. Кроме пяти речек покрупнее, пробегало по этой земле около сотни речушек и ручьев, по берегам которых росли прекрасные луговые травы. «Упражнение жителей состоит в хлебопашестве и скотоводстве, а более в ломке белого камня и буту; выламывая оный по берегам реки Пахры и по пережжении части буза в известь, все оное отвозили в великом количестве в Москву»⁴. Не от этого ли белого камня, привозимого с берегов Пахры, получила Москва прозвание «белокаменной»? О людях, населяющих эти места, в «Описании...» сказано, что они «расторопны, учтивы и неглупы, а по хорошему и здоровому местоположению земли и по чистому воздуху крепки и здоровы, росту среднего, женщины лицом недурны и трудолюбивы»⁵.

Очень подробно рассказано о виденном и в «Путешественных записках Василия Зуева», проехавшего по этим краям двести лет назад. Упоминается там и Пахра, на которой расположено Плещеево. «Небольшая речка ... течет весьма извиристо и по причине мелководья и по тому, что на ней имеется много мельниц, ныне так мелка, что ходят через ее пешками. Напротив того, весною разливается она столько, что составляет нарочитую речку, поднимает луга весьма высоко и далеко и подбирается даже под береговые в деревне избы. Дно ее составляют глинистые камешки и кремнистые гольшники, <...> изобилуют по некоторым омутам простые раковины и раки. Берега ее высоки, скалисты, и по причине извиристого течения речки то на той, то на другой стороне яристь. Вода хорошая и хотя не стоячая, однако во многих местах по омутам заросла тиною и водяным тысячелистником. Поемные ею в вешнюю пору места составляют на лето хорошие луга, а осенью на их производятся сенокосы... Все в свободное время промышленяют по берегам речки Пахры добыванием известкового под строение камня»⁶.

Если в XVIII веке камень добывался лишь в свободное время, то сейчас раскинулся на берегах Пахры Подольский цементный завод, а ближайшая к Плещееву железнодорожная станция так и называется — Силикатная.

Заманчиво было бы связать название имения с фамилией известного русского поэта А. Н. Плещеева и отнести к этим местам строки стихотворения «Былое», в котором поэт вспоминает помещичью усадьбу, откуда его увезли в раннем детстве:

Картины далекого детства
Порой предо мною встают...
И вижу опять я знакомый,
Весь в белых кувшинчиках пруд.
Вокруг него темная роща,
Где сотни звучат голосов;
И узкая вьется тропинка
К нему между цепких кустов.
То был уголок мой любимый
В запущенном старом саду.
Под сень этих дубов могучих
И трепетных белых берез
Я детскую радость и слезы.
В груди накопившие нес.
.....
А вот и другая картина:
Морозная ночь и луна.
Равнина, покрытая снегом,
Немая вокруг тишина...
По гладкой, как скатерть, дороге,
Мы едем в кибитке с отцом,
Надолго, быть может, навеки
С родным расстаюсь я гнездом.
.....⁷

К сожалению, ни в одной биографии А. Н. Плещеева не названо имение, в котором поэт жил ребенком с 1825 по 1828 год. Упоминаемые в приведенных стихах «запущенный сад», «заросший пруд», «трепетные березы» и «могучие дубы» можно было найти почти в каждом дворянском гнезде. Обозначено все это было и на планах имения, причем известно, что один из них существовал уже в 1768 году. Род же Плещеевых был древен, знатен, многочислен. Кому изначально принадлежало имение, пока определить не удалось. В атласе XVIII века на картах Подольского уезда соседствуют два названия «Подол» и «Поспелково». Известно, что в 1828 году Варвара Семеновна Черкасская получила от своего мужа, князя Александра Александровича Черкасского, сельцо Поспелково, Плещеево тож, а в 1831 году продала свое крепостное недвижимое имение Христофору Екимовичу Лазареву.

Глава армянской семьи Лазаревых — Лазарь Назарович — вступил в русскую службу переводчиком еще в 1720-е годы, затем переселился с семьей в Москву, приобрел шелковую мануфактуру, поставлявшую ткани для царских дворцов. Его сыновья расширили начинания отца: сначала арендовали промышленные предприятия, а когда были причислены к российскому дворянскому сословию и получили право владеть крепостными, приобрели соляные промыслы, медеплавильные и железоделательные заводы на Урале, превратившись в крупнейших промышленников России. Велик был их вклад в дело просвещения: они основали в Москве Лазаревский институт восточных языков. Первым попечителем института стал представитель третьего поколения семьи Лазаревых — Иван Екимович. Он получил образование в Благородном пансионе при Московском университете, был переводчиком в Коллегии иностранных дел, служил в канцелярии Московского генерал-губернатора, был награжден за усердие, проявленное во время холеры, участвовал в комитетах по организации в Москве выставок российских изделий и в постройке Триумфальных ворот, занимался изданием первого армяно-русского словаря. Второй его брат, Христофор Екимович, возглавил «дело» Лазаревых, взял на себя управление всеми промышленными предприятиями семьи, был директором Лазаревского института. После смерти своего шестилетнего сына, в память о нем, Христофор Екимович открыл при институте специальное «малолетнее» отделение для детей, недостаточно подготовленных к поступлению в это учебное заведение. Сохранилось свидетельство о том, что Х. Е. Лазарев пытался хлопотать о смягчении участи сосланного на каторгу декабриста И. И. Пущина. Среди знакомых Лазаревых, бывавших у них в доме, значились Карамзины, Жуковский, Вяземский. Баратынские, Лермонтов. В 1831 году, когда сельцо Пospelково, Плещеево тож, было приобретено Х. Е. Лазаревым, оба брата часто приезжали сюда, были гостеприимными, хлебосольными хозяевами.

Нельзя не сказать несколько слов и о последнем из этой семьи владельце села Плещеево — племяннике братьев Лазаревых, князе Семене Давыдовиче Абамелеке. Отец его, князь Абамелек, был полковником лейб-гвардии Гусарского полка, которым командовал во время Бородинской битвы. Продолжая семейную традицию, Семен Абамелек окончил юнкерскую школу и вступил в Гусарский полк, корнетом которого годом раньше стал Михаил Лермонтов. С Лермонтовым Семена сближала не только служба в одном полку, общие знакомые (считается, что именно Абамелек ввел Лермонтова в дом Карамзиных), но и любовь к живописи, которой он увлекался с юных лет. Но только через 25 лет службы, выйдя в отставку, генерал-майор Абамелек смог поступить в Академию Художеств. В 1865 году пятидесятилетний генерал получил звание художника исторической и портретной живописи, но целиком отдаться любимому искусству так и не смог, ибо должен был сначала помогать тестю, Христофору Лазареву, в трудах по управлению имениями и промышленными предприятиями Лазаревых, а потом и сам возглавлять это огромное «дело». После смерти тестя, когда пресеклась мужская линия рода Лазаревых, князю Семену Давыдовичу Абамелеку было дозволено впрямь именоваться Абамелек-Лазаревым.

Одной из первых гостила в имении летом 1832 года восемнадцатилетняя племянница Лазаревых, княжна Анна Давыдовна Абамелек, только что пожалованная во фрейлины императрицы, переведшая к этому времени на французский язык поэму И. Козлова «Чернец» и стихотворение Пушкина «Талисман». Та самая Анна Абамелек, которую Пушкин знал совсем маленькой девочкой с лицейских времен и в альбом которой, как раз перед ее приездом в Плещеево написал посвященные ей стихи:

Когда-то, помню с умилением,
Я смел вас нянчить с восхищеньем,
Вы были дивное дитя.
Вы подросли, с благоговеньем
Вам ныне поклоняюсь я.
За вами сердцем и глазами
С невольным трепетом ношусь
И вашей славою и вами,
Как нянька старая, горжусь.⁸

В 1835 году А. Д. Абамелек вышла замуж за Ираклия Баратынского, брата поэта, сослуживца Лермонтова по лейб-гвардии гусарскому полку. Известно, что Лермонтов неоднократно бывал у нее, а перед последним отъездом из Петербурга привез ей автограф своего стихотворения «Последнее новоселье». До конца жизни А. Д. Баратынская (Абамелек) поддерживала дружескую переписку с П. А. Вяземским, занималась переводами стихов русских поэтов на французский, английский и немецкий языки, причем современники восхищались точностью ее переводов, а советский исследователь академик М. П. Алексеев назвал ее работу «виртуозной переводческой версификацией». Тогда же, в 1832 году, вернувшись из Плещеева домой в Москву, Анна Давыдовна написала дяде: «Пребывание мое под гостеприимной кровлей вашей в прелестном Плещееве для меня неизгладимо останется сладостнейшим воспоминанием»⁹.

В архивах Абамелек-Лазаревых сохранились «Сведения о сельце Плещееве, отстоящем от Москвы в 30 и от г. Подольска в 3-х верстах и насчитывающем крепостных душ мужского пола 49 и женского — 58»¹⁰. Истины ради надо сказать, что крепостных не только не продавали и покупали, но иногда и отпускали на волю: «Лета 1849 октября 5 дня я, нижеподписавшийся <...> Христофор Екимов сын Лазарев отпустил вечно на волю крепостную мою крестьянскую девку Настасью Васильеву ... почему она и вольна выйти в замужество за кого пожелает или избрать себе род жизни по своему усмотрению, до которой впредь мне, так и равно наследникам моим дела нет ... Оная девка никому от меня не продана и нигде не заложена <...> Приметами она Васильева: роста среднего, волосы на голове и бровях русые, глаза серые, нос прямой, рот обыкновенный, лицо чистое, подбородок круглый, от роду 20 лет, над левым глазом небольшой рубец от ушиба во уверение чего за подписанием моим и приложением печати герба моего сия отпуская ей Васильевой и дана...»¹¹.

Из «Сведений о сельце Плещееве...» узнаем, сколько из 104 десятин земли, принадлежащей имению, было под пашней, под сенокосами вдоль реки

Пахры и по оврагу ручья Ключинского, под березовым, осиновым и сосновым лесом, сколько занимала сама усадьба с ее строениями и парком.

«Проспект», ведущий от границы имения до господского дома, был «шоссирован», а дорога в деревню посыпана битым камнем и утрамбована. Причем, как у всяких рачительных хозяев, «ремонтное производство производилось ежегодно для своевременного предохранения их от порчи»¹². Два каменных флигеля были крыты один железом, другой тесом. В одном из них помещались садовники и устроена господская кухня с особой комнатой для хранения разных припасов; в другом, разделенном перегородками на три комнаты, жили экономка и ее помощницы, а третья оставалась на случай приезда. Сохранились планы конюшни, прачешной, «господской и людской» бани, двух каменных мостиков, ведущих через овраги. В примечаниях особо отмечено: «Местоположение сельца Плещеева приятно тем, что на речке Пахре, протекающей в саду, с террасы дома видно несколько деревень с церквями. Прогулки, кроме сада, еще в рощах, подобных парку. В горе добываются камень и плита»¹³.

Господский дом был каменный, двухэтажный, о 18-ти комнатах, разделенных посередине коридором. Пять парадных комнат были расположены в нижнем этаже, и в них был настлан паркет, во втором этаже, «антресольном», полы были выкрашены «под паркет». Лицевая сторона дома, к которой вела въездная аллея, была украшена двумя подъездами из тесаного камня и оплетена диким виноградом. С той стороны дома, что выходила к реке, к парадным комнатам примыкала терраса с площадкой из дикого камня. На террасе были расставлены чугунные диваны, скамейки, украшали ее два чугунных льва, чугунные и каменные вазы для цветов.

В музее Пушкинского дома (Институт русской литературы Российской Академии наук) хранится неоконченный карандашный рисунок, автором которого вполне мог быть С. Абамелек; на рисунке изображен дом со стороны террасы. Над крышей развевается штандарт в знак того, что владельцы приехали в имение. Навес из «холстинной парусины» поддерживается витыми чугунными колонками. На рисунке видны расставленные по лужайке оранжерейные растения в кадках, клумбы, беседка.

В архивах сохранился не только план дома,¹⁵ где указано назначение каждой комнаты, но и подробнейшее, начиная с окраски стен или цвета обоев до мельчайших предметов быта, описание обстановки с указанием: «В каждой комнате все мебели и вещи, как ныне имеются, должны и впредь сохраняться»¹⁶.

С начала 1830-х годов Плещееве было объектом неусыпного внимания и заботы его новых владельцев. Управляющему имением давались точные и подробные указания. «Снега на крышах дома и флигелей не держать, но постоянно его счищать, откидывая от стен ... для избежания сырости»¹⁷.

Кончить в феврале набивку погребов «льдом с прослойками снега»¹⁸. «Не забыв неприятную историю с грачами, коим два года назад дал бесплатную квартиру бывший управляющий... я нынешнему поставил в обязанность, чтобы следил за этой беспокойной птицей с марта месяца... приказано пугать выстрелами грачей, чтобы не сажались вблизи дома на деревья для свивания гнезд и выводки грачат»¹⁹.

Деревья в Плещееве были самые разные. По берегу Пахры росли ивы. Каштановые деревья и пирамидальные тополя в парке на зиму тщательно обвязывались соломой и прикрывались войлоком для предохранения от морозов. Аккуратно подрезались шпалерные акации вдоль аллей. В воздушном саду, т. е. на открытом воздухе, росли около 500 яблонь, крыжовник, смородина разных сортов, малина, клубника.

Владельцы приезжали в имение обычно ранней весной, в первых числах мая. Управляющий и старший садовник должны были заранее позаботиться «о приведении дачи в порядок для избежания черных работ во время пребывания (господ)»²⁰. «Большая часть клумб убирается по краям цветочными бордюрами, переплетение коих бывает из разных низеньких и травянистых и цветочных растений или убирается камнем наподобие раковин, или решеткой из тонких окрашенных и белых прутьев»²¹. Декоративной должна была быть и уборка огорода: «Гряды на огороде должны быть постоянно содержимы в чистоте, чтобы вид огорода походил бы на картину по разнообразию овощей и зелени и по украшению цветочными растениями»²².

Уже с первых чисел апреля начинали протапливать печи, натирались воском полы, вынимались зимние рамы. Тщательно обсуждались малейшие перемены в доме: «Будут ли летние рамы отворяться по-прежнему ИЗ комнаты, что нисколько не вредит красоте дома, или ВНУТРЬ комнат, что повлечет за собой сломанные стекла, примыкающего к откосу окна, или тесноту для постановки цветочного горшка, или довольно частое хватание затворяющими драпировки окон»²³. Кстати сказать, цветочные горшки ежегодно в больших количествах заказывались в Гжели, где они постоянно готовились к марту месяцу. Горшков требовалось много, потому что гордостью Плещеева были оранжереи. В них выращивались самые разные фруктовые деревья: персики, сливы, абрикосы, ананасы... С наступлением теплой погоды и до конца августа, когда начинались холодные ночи, посаженные в кадки и горшки деревья выносились «на выставку» в сад. Кроме них, в двух отделениях оранжерей выращивались редкие тропические и более холодные растения «из числа замечательных»: орхидеи, азалии, лавр, цикламены, розы, папоротники, кофе арабика — всего около двухсот / ! / видов. Высокие растения летом ставились на террасу, низкие служили украшением комнат.

К концу 1850-х годов Плещеево приходит в упадок. «Хозяйственные заведения» начинают сдавать в аренду купцам, продают лесные участки, безуспешно пытаются продать и имение: «Христофор Екимович требует, чтобы публиковали о продаже Плещеева с домом, мебелью, садом и проч.»²⁴. Это происходит в 1858, 1863, 1875 годах. В 1882 году в газетах снова появляются объявления: «Продается имение Подольского уезда Московской губернии сельцо Плещеево, отстоящее от Подольской станции железной дороги в 4-х верстах на реке Пахра, в коем каменный дом с каменными надворными строениями и хозяйственными заведениями, парк и лесные рощи. Видеть можно во всякое время...»²⁵.

Именно в это время в Москву из-за границы приехала Надежда Филаретовна фон Мекк и сразу же начала искать усадьбу, достойную ее движимого

имущества, которое по количеству и по качеству требовало роскошного помещения. Видимо, Плещеево удовлетворяло всем требованиям. Тогда-то и появились первые упоминания об этом имении в переписке фон Мекк с Петром Ильичей Чайковским: «Это не грандиозно, но это чрезвычайно милый, изящный и в высшей степени благоустроенный уголок, а я это ужасно люблю. Природа прелестная, растительность густая, роскошная, река чистая, глубокая, одним словом, прелесть, как хорошо. Саша прозвала Плещеево *Le petit Trianon*, но я нахожу, что оно красивее *Trianon*, потому что местоположение лучше»²⁶. Фон Мекк мечтает показать Плещеево Чайковскому: «У меня здесь все миниатюрно, но это такой хорошенький миниатюрчик, что не налюбуйешься на него. Здесь премилая природа ... Я все вожусь со своим маленьким хозяйством и радуюсь своему уголку»²⁷.

Почти сразу после покупки имения в доме появляются гости. Одним из первых приезжает сюда молодой французский композитор и пианист Клод Ашиль Дебюсси, и дом наполняется музыкой: «Теперь я буду много слушать музыки, он оживляет весь дом. Это парижанин с головы до ног, очень остроумный, отличный подражатель, всегда в духе, всегда всем доволен и смешит всю публику невообразимо, премилый характер...»²⁸. Вскоре были готовы фотографии дома, парка, и «альбом Плещеева» посылается Чайковскому. Так как подписи к фотографиям она сделать не успела, фон Мекк уточняет в письме, что изображено на каждой из них. Судя по ее комментариям к снимкам, в доме не производилось никаких кардинальных перемен, перестраивался только флигель.

«... 1) дом с подъездами, обросший диким виноградом, есть главный дом.

дом с зубцами наверху есть флигель, в котором жили учителя и были комнаты для гостей.

дом пониже первых двух есть помещение управляющего.

маленький балкончик, обвитый зеленью, есть мой балкончик из моего кабинета; перед ним замечательная пихта.

большая терраса, убранная растениями, проходит около столовой, гостиной и моей спальни; у углубления ее находится моя особа за кофе»²⁹.

Чайковский сообщает в ответном письме о своем впечатлении: «Как будто в шапке-невидимке прогулялся по комнатам и саду»³⁰. Снова и снова просит фон Мекк композитора «осветить Плещеево» своим присутствием, добавляя, что «все, кто вам может быть нужен из Москвы, очень легко могут приехать: ведь всего час езды»³¹.

Кончился 1882 год, промелькнуло лето 1883. «Вы меня обрадовали вашим обещанием погостить в Плещеево осенью... дом теплый, и в нем отлично можно жить хоть всю зиму... Книг у меня множество, роялей два, лошадей целая конюшня, сливки и масло отличные, одним словом, кроме общества (которого вы не ищите) все есть»³². Осень прошла без Чайковского. «Жаль, что зимою Плещеево не может произвести на вас хорошего впечатления. Я думаю, что занесенный снежными сугробами, он имеет очень печальный вид, и прогулки невозможны»³³. Словно утешая ее, Чайковский пишет: «Русский зимний пейзаж имеет для меня много прелести...»³⁴. Но и зимой он не приехал. Из

письма фон Мекк узнаем о зимнем Плещееве: «Все заносит снегом, все в сугробах, так что даже гулять негде; всю террасу, которая находится теперь перед главными комнатами, необходимо обшивать досками, потому что иначе ее занесет всю снегом и будут подмокать комнаты, а это и вид очень неприятный и в комнатах темнота»³⁵. Летом 1884 года надежда на приезд Чайковского в Плещеево возрождается: «У меня комнатки очень маленькие, но их так много, что хватит на 15 человек»³⁶. Наконец, 23 августа 1884 года получено долгожданное известие: «3-го я приеду с почтовым поездом, который приходит в Подольск около 12 часов дня»³⁷. Фон Мекк тут же отвечает: «Счастлива тем, что вы приедете и даже знаю в какой день. Оставляю ключи от всех библиотечных шкафов с книгами и прошу вас распоряжаться ими, как угодно»³⁸. Она просит Чайковского обязательно пройти по всему дому, заглянуть во флигель: «Это моя гордость, потому что я его метаморфизировала; прежде это были собачьи конуры, в которых полагалось жить людям, а я превратила это в миленькие, как вы увидите, комнаты ...»³⁹. 2 сентября 1884 года, накануне его приезда, она пишет: «Мне очень жаль только, что теперь очень некрасиво и на террасе, и на моем балкончике, и в саду: везде на лето убирают оранжерейными растениями, а теперь уже все снято, и в саду вы увидите только пустые горки; к тому же дорожки заросли, засыпаны опадающим листом. Прошу вас, дорогой мой, устройте ваш кабинет в моем кабинете; у меня вы найдете на столе и в столе все, что нужно для писания, а также список вин моего погреба, я им очень горжусь»⁴⁰.

3 сентября 1884 года Чайковский, наконец, увидел Плещеево: «Я решительно не в силах высказать вам в настоящей силе степень моего восторга от Плещеева ... действительность бесконечно превзошла мои ожидания... Парк своими чудными старыми деревьями совершенно очаровал меня. Ничего более чудного и идеального для меня придумать нельзя, как все то, чем я пользуюсь в Плещееве»⁴¹. Письмо, написанное вечером следующего дня 4 сентября, целиком посвящено пребыванию в имении: «Сегодня я обстоятельно изучал дом и парк, вообще осваивался с новой обстановкой и не начинал еще заниматься. Парк ваш меня восхищает, он очень оригинален по своей продолговатой форме береговой полосы, а главное, богат старыми деревьями, некоторые из которых воистину великолепны. Сегодня утром, дойдя до забора, отделяющего парк от соседнего завода, я не устоял против желания продолжить прогулку вдоль реки и около самой реки обошел забор и, увлекаясь все дальше и дальше, дошел до мельницы купца Соболева, а затем и до самого Подольска. Вернулся тем же путем к обеду, чрезвычайно довольный этой прогулкой. Затем весь остальной день я ходил по дому, рассмотрел все ваши альбомы, познакомился со всеми книжными шкапами и нотными этажерками, дабы узнать, где что лежит, в случае охоты читать и играть. Заниматься буду за вашим столом, который ради большего света я подвинул несколько вперед <...> Глубоко наслаждаюсь тишиной и свободой, а если погода исправная, то лучшего и желать нельзя»⁴².

Здесь в Плещееве Чайковский прочел огромное количество книг русских и иностранных авторов: Толстого, Тургенева, Гете... Много времени отдавал английскому языку и с величайшим удовольствием читал в подлиннике «Да-вида Копперфильда» Диккенса. Познакомился с «Хованщиной» Мусоргского

и «Парсивалем» Вагнера, после чего записал: «То, что чуждо человеческому сердцу, не может быть источником музыкального вдохновения»⁴³. Уже после приезда Чайковского фон Мекк присылает в Плещеево фисгармонию, звуки которой часто наполняли старый дом: «Величайшее наслаждение доставляет мне ваша фисгармония. Ничего лучшего в этом роде я не видывал. Случается, что я засяду и до утра увлекусь красотой некоторых регистров и разными их комбинациями, что не имею сил оторваться»⁴⁴. Быстро проходило время. «24 сентября 1884 года. Вот и опять промелькнула неделя... Кроме Алексея, книг, нот, попугая и всей домашней обстановки, с коей я уже совершенно свыкся и чувствую себя в ней вполне дома, ничего и никого не видел, и вообще в течение минувшей недели я вполне наслаждался тем спокойствием и той свободой, которых жаждал, когда просил у вас позволения пожить в Плещееве. Погода мне благоприятствует; давно не запомню такой чудной осени. Хотя деревья почти все пожелтели, но листьев, благодаря тихой погоде, еще много, и парк принял своеобразную осеннюю окраску, полную безграничной прелести. Мои прогулки теперь — не только гигиеническая мера, но и величайшее удовольствие <...> Давно я так не читал и не находил такого удовольствия от чтения, как здесь <...> Свою фортепианную концертную пьесу я кончаю»⁴⁵. «1 октября 1884 года. Наступили последние дни моего пребывания в Плещееве <...> Предаюсь полному отдохновению. Очень много играю, брожу по окрестностям (которые мне все более и более нравятся) или по дому, более, чем когда-либо, наслаждаюсь одиночеством и тишиной и более чем когда-либо, мечтаю поселиться навсегда в деревне. Погода испортилась; уже два дня сряду идет дождь. Признаться, я не особенно сокрушаюсь об этом. С тех пор, как себя помню, у меня всегда была какая-то болезненная любовь к осенней хмурой погоде, к пожелтевшим и обнаженным деревьям, к своеобразно прелестному осеннему пейзажу»⁴⁶.

3 октября 1884 года написано последнее письмо из Плещеева: «Последний вечер провожу в Плещееве и ощущаю грусть вместе со страхом. После месяца полного уединения не так-то легко очутиться в омуте петербургской жизни. Сегодня я привел в порядок все книжные и нотные шкапы, т. е. возвратил и поставил на свое место все, что брал из них. Вообще совесть моя совершенно спокойна относительно полнейшей целостности всех вещей ваших. Как часто в Петербурге я буду мысленно переноситься в этот тихий, милый дом. Благодарю еще и еще раз»⁴⁷. Позже из Петербурга Чайковский писал: «О житье в Плещееве вспоминаю как о приятном мимолетном сновидении»⁴⁸.

С его отъездом Плещеево словно потеряло свое очарование для фон Мекк. Исчезли прежние восторженные описания, все встречающиеся упоминания о Плещееве грустны и безрадостны: «29 июня 1888 года. А у меня в настоящую минуту наводнение у реки, — знаете, дорогой мой, где купальня, все под водою: павильон, диваны и вся площадка ... а еще недавно мы там обедали...»⁴⁹. «11 августа 1888 г. У меня в Плещееве ужасно сыро, и в нынешнем году не может и просушиться даже, потому что солнце вовсе не выглядывает.

В настоящее время у меня лежит подкошенное сено, второй укос, и просто жалость смотреть, как оно гниет на лугу, а мне сена много надо, потому что у меня четвероногих много...»⁵⁰.

Если на привокзальной площади в Подольске сесть в автобус и, проехав мимо обширной территории, занятой цементным заводом, сойти на конечной остановке, то совсем рядом, в нескольких шагах от нее, можно увидеть два каменныхobeliska, поставленных когда-то у въезда в усадьбу Плещеево. Сохранились и два каменных флигеля, один из которых — «дом с зубцами наверху», бывший гордостью Н. Ф. фон Мекк. Около него — старый умирающий дуб, потерявший не только почти всю листву, но даже кору, тянет вверх свои обнаженные ветки, из последних сил опираясь на тонкий ствол дубка-правнука. И такой же засыхающий старый тополь рядом. Чуть поодаль остатки длинного кирпичного, явно старинной кладки здания с толстыми стенами и множеством оконных проемов, поросшие вездесущим иван-чаем: бывшая каменная прачешная или остатки оранжереи? Возможно оранжереи, так как совсем рядом тянется полосой небольшой участок плодового сада, видны яблоки, густо усеявшие ветки деревьев. Бывший господский дом несколько изменен позднейшими перестройками. Площадка перед ним занята беспорядочно и бестолково: лепятся друг к другу многочисленные деревянные сарайчики, гараж, куча каменного угля, куст золотых шаров, торчит, возвышаясь над всем этим, солидная голубятня, а у самого края, почти у угла дома — пихта с обломанной вершиной тянется к стенам остатками ветвей, словно хочет дотронуться до них. Неужели та самая пихта, о которой писала фон Мекк и которую видел Чайковский, сидя за рабочим столом в ее кабинете?

Вот и река. Легкое дуновение ветра приносит медвяный запах прогретых солнцем трав. Голубые ресницы цикория, лиловые колокольчики, красноватые головки клевера, пушистые, малиновые, в человеческий рост репейники. Звонко трещат кузнечики. Высокие, разросшиеся серебристые ивы спускаются все ближе к воде, берега наступают на реку. Темно-синие стрекозы низко летают над водой, густо поросшей зеленой ряской. Река издали кажется медлительной и спокойной, но если остановиться посередине шатких дощатых мостков, переброшенных через нее, видно, как быстро и бесшумно бежит под ними вода, закручиваясь маленькими воронками. Вдоль берега, выше зарослей ив, тянется аллея. Еще не старые липы стоят вдоль нее. Аллея заросла травой и только обозначена едва протоптанной тропинкой. Та самая аллея, по которой Чайковский, наслаждаясь тишиной и одиночеством, увлекаемый красотой здешних мест, гуляя, доходил до Подольска.

Примечания

1. ПОДМОСКОВЬЕ, путеводитель. — Изд. «Московский рабочий», 1977.
2. Чеботарев Х. А. Историческое и топографическое описание городов Московской губернии. — М., 1787. — С. 135.
3. Там же.
4. Там же. С. 145.
5. Там же.

6. Путешественные записки Василия Зуева от Санкт-Петербурга до Херсона в 1781 и 1782 годах. — СПб, 1787. — С. 12.
7. Плещеев А. Н. Стихотворения. — М., 1975. — С. 284.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. — Л., Изд. АН СССР, т. III. — С. 285.
9. ЦГАДА, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 736, л. 59.
10. ЦГИА, ф. 880, оп. 4, ед. хр. 16, л. 100.
11. Там же, л. 5.
12. Там же, ед.хр.28, л. 3.
13. Там же, ед.хр.16, л.104 об.
14. ИРЛИ, музей, инв.№ 2618.
15. ЦГИА, ф. 880, оп. 4, ед. хр. 29, лл. 7–8.
16. ЦГИА, ф. 880, оп. 4, ед. хр. 16, л. 18.
17. Там же, ед.хр.23, л. 3.
18. Там же.
19. Там же, л. 34.
20. Там же, л. 3.
21. Там же, л. 13.
22. Там же, л. 14 об.
23. Там же, ед. хр. 21, л.38.
24. Там же, оп. 1, ед. хр. 450, л. 30.
25. Там же, оп. 4, ед. хр. 28, л. 4.
26. П. И. Чайковский. Переписка Асаема, 1936, л. 71.
27. Там же, с. 78.
28. Там же, с. 94.
29. Там же, с. 103–104.
30. Там же, с. 107.
31. Там же, с. 134.
32. Там же, с. 187.
33. Там же, с. 204.
34. Там же, с. 205.
35. Там же, с. 216.
36. Там же, с. 300.
37. Там же, с. 302.
38. Там же, с. 304.
39. Там же, с. 306.
40. Там же, с. 308.
41. Там же.
42. Там же, с. 309.
43. Там же, с. 310.
44. Там же, с. 316.
45. Там же, с. 315.
46. Там же, с. 316.
47. Там же, с. 317.
48. Там же, с. 318.
49. Там же, с. 436.
50. Там же, с. 547.



ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ АНТИЧНЫХ МОЗАИК ПАФОСА

ЧАСТЬЮ античного наследия Пафоса являются напольные мозаики римского периода, выполненные в технике *opus tessellatum*. Их яркое стилистическое своеобразие позволяет сделать предположение о существовании местной мозаичной мастерской. Д. Михаэлидес говорил об этом с большой степенью уверенности, основываясь на изучении орнаментальных мотивов пафосских полов¹, хотя прямо это никакими археологическими находками и письменными источниками не подтверждено. Сюжетные мозаики изучались в основном как археологические находки и с точки зрения иконографии². До сих пор мозаики эти точно не датированы³. Между тем их исполнение также самобытно и заслуживает внимания.

Исполнение напольной мозаики должно внушать чувство надежности, так как по ее изображениям ходят, в их трактовке подчеркнута выражено значение поверхности.

Этому способствует принцип исполнения фонов кипрских полов, которые в большинстве своем белые (исключение составляют только мозаики с изображением Амазонки из Дома Орфея, где фон исполнен синеватыми тессерами различных оттенков) и Диоскурами на серых фонах из триклиния Дома Диониса) и выложены обычно горизонтальными рядами тессер подобно кирпичной кладке. Изображения фигур при этом обведены по касаниям с фоном двойными рядами белых тессер, подобно тому, как могли бы быть выделены при постройке здания отверстия в ровных поверхностях. Фон обычно нейтрально-однотонен (исключение составляет только вышеупомянутое панно с Амазонкой из Дома Орфея), и характер построения композиции в нем подчинен плоскости. Так еще раз подчеркнута то, что эти панно являются неотъемлемой частью архитектурного ансамбля.

Мозаика, прежде всего напольная, — особый вид изобразительного искусства, сделавший достижения других видов живописи своим достоянием. В силу специфики технологии исполнения этого вида произведений мозаичист должен мыслить сложившимися понятиями. Может быть то, что в голову угла ставится прежде всего понятие об изобразительных приемах, позволяет, помимо прочих причин, рассматривать эти картины на полу как форму темы «*vanitas*».

Говоря об изобразительных средствах мозаики, важно понять, что речь в этом случае уже, прежде всего, идет не о светотенях и цветах, а о понятиях светотени и цвета, которые в основном сложились до момента практического исполнения мозаичного произведения. Разговор идет уже не о трактовке формы, а прежде всего о понятии, как нужно трактовать ее внешние проявления согласно закономерностям традиции трактовки подобных форм.

Кроме того, говоря об исполнении мозаичного произведения вообще нельзя анализировать отдельно друг от друга лепку формы, тональное и цветовое решение, потому что исполнение мозаичного произведения включает в себя все как единый момент — все это было сложено и взаимосвязано и осознано еще до момента практического исполнения панно.

Каждая отдельная тессера — в том какой она величины, формы, какого оттенка, как она связана по своему положению с другими тессерами, в какой манере она поставлена на свое место — есть уже результат окончательного решения мастеров. Она воплощает в себе все это и является одной из готовых единиц, из которых сложено изображение.

Само мышление настолько сложившимися, уже не изменяемыми, небольшими элементарными единицами предполагает существование целостного сложившегося взгляда на изображаемое, ясность мысленного восприятия предмета произведения до момента создания самого произведения. А это уже результат длительной практики, может быть, не одного поколения.

Если в мозаиках Дома Орфея («Геркул и Немейский лев» и «Орфей») тессеры положены послушно-ремесленно следуя детально разработанному, апробированному образцу, то в панно Дома Диониса более смелый характер кладки тессер говорит скорее о накопленном в процессе свободного копирования образцов опыте трактовки тех или иных предметов, из которых уже более свободно конструируется композиция. В пятичастном панно Дома Эона настолько прочувствована позиция каждой тессеры, что отчасти понятие активной лепки деталей стало самоценным. В мозаике «Первое омовение Ахиллеса» вместе в окружении к ней таковой уже явилась сама техника положения тессер, передающая графически-декоративные моменты исполнения изображения. Кладка мозаики «Оры» уже выдает интерес к эффектам, передающим фактуру. Таким образом с течением времени наблюдается процесс усиления внимания к самой манере кладки тессер мозаики.

Мозаика была предназначена для рассмотрения по ходу движения зрителя в интерьере с высоты человеческого роста. Это влияло на построение пропорций в композициях, а также на характер изображения форм, во многих случаях мыслившимися развернутыми к зрителю с различных сторон, но подчиненных в целом плоскостно-декоративному решению.

В кипрских мозаиках это выражено следующим образом. Изображаемые предметы выглядят несколько увеличенными относительно фона (например, «Ганимед и Орел» из Дома Диониса). Абстрагированное конструирование форм в кипрской мозаике сопровождается типичными для греческого язычества стремлением не деформировать внутреннюю суть изображаемых персонажей. Во многом благодаря этому возникал эффект, что на изображаемый персонаж как бы наложена маска с более округлыми внешними формами. Однако Кипр — это греческая провинция, постоянно переходившая из-под одного Восточного владычества под другое, и это заставляло мастеров не столько оттачивать внешнюю красоту приемов, виртуозность исполнения в рамках единой

системы греческих нравов, сколько делать эту внешнюю форму произведений более пластичной, и чтобы посредством этой формы можно было передавать смысловые моменты, общие для различных систем.

Осознание того, что при изображении богов и героев зритель непосредственно воспринимает их маски и лишь верит в стоящий за ними их божественный прототип, повело к тому, что маска божества или героя «отделилась» от него и стала фигурировать как отдельное понятие. Внешний образ божественного персонажа во многом стал аксессуаром, который мог быть расположен на полу.

Образ-маска персонажа мог быть заимствован из других произведений.

Если в более раннем по времени изображении — мозаике с Орфеем из Дома Орфея заимствуется почти полностью композиция панно согласно сравнению многочисленных напольных мозаик на этот сюжет, в немного более позднем по времени памятнике — Доме Диониса нередко заимствовались фигуры персонажей целиком с частичным изменением аксессуаров, из которых составлены композиции, со всеми вытекающими из этого сложностями.

В центральной мозаике Виллы Тесея подобное заимствование уже носило более упорядоченный характер. В мозаиках Дома Эона речь уже может идти не о заимствовании образов персонажей целиком, а об использовании накопленного опыта в трактовке деталей изображаемых персонажей при сохранении общих поз.

Отчасти изначальная сложность системы поз и жестов способствовала тому, что авторы меньше уделяли внимания их изобретению, сосредотачиваясь больше на решении внешних форм, заданными этими движениями. Сам характер движений действующих лиц при ближайшем рассмотрении напоминает движение на шарнирах в суставах. Возникает впечатление, что, хотя персонажи связаны действием между собой, они все это делают перед кем-то и для кого-то совершая это действие. Хотя прямо в фас никто из них не смотрит, но подразумевается присутствие зрителя, который ходит по этим полам. Насыщенность композиции при этом, граничащей с перегруженностью формами, сопоставленные рядом фигуры композиций как бы взвешиваются, несмотря на видимость их движений, словно инертные массы.

На следующем этапе мастера избавляются от инертной массы форм, все больше и больше переключая внимание на исполнение контуров. Осознание того, что эти трактованные формы всего лишь видимость, если их даже пытаться, мысленно взвешивая, распределять, ведет к тому, что им придается все меньшее значение. Если на мозаике «Посейдон и Амфитрита» только слегка переставляется акцент с формы на контур, то в панно «Первое омовение Ахиллеса» мы уже можем видеть только намек на форму. Утонченная моделировка форм в «Посейдоне и Амфитрите» как бы размывает видимую инертность их

масс. Черты слегка, но с гораздо большей точностью намечены в мозаике. Персонажей будто нет, остались только их очертания.

В мозаичном ковре с «Первым омовением Ахиллеса» этот эффект уже усилен за счет подчеркивания контуров. Плоскостной узор изображения преобладает, и образ-маска персонажей схематизируется.

Таким образом мастера Пафосской античной напольной мозаики шли от копирования плоскостности наследуемого оригинала к уплощенности композиционной схемы, от копирования внешнего вида персонажей с оригинала к маске. То, что было принципом копирования, стало принципом изображения.

Примечания

1. D. Michaelides. Some characteristic traits of Mosaic workshops in Early Christian Cyprus. VIIeme Colloque International de la Mosaïque Antique. Université de Lausanne. Lausanne, 1997.
2. Daszewski W.A. «Figural mosaics from Paphos. Subjects, style and significance». — в кн.: Daszewski W.A. Michaelides D. «Mosaic Floors in Cyprus. Ravenna, 1988. Condoleon Chr. «Domestic and Divine. Roman mosaics in the House of Dionysos», New York, 1995. P. 313–319.
3. Условная датировка мозаик по книге Д. Михаэлидеса «Cypriot mosaics». Nicosia, 1992: Дом Орфея — конец 2 — начало 3 века н. э. (p. 17).
Дом Диониса — конец 2 — начало 3 века н. э. (p. 23).
Вилла Тезея — 3–5 века н. э. (p. 48).
Дом Эона — 4 век н. э. (p. 54).



СВЕТ ДУШИ И ТАЛАНТА (К посмертным выставкам Леонида Зыкова)

ДЛЯ жизни искусства границы личного бытия художника, определенные начальной и конечной датами его земного существования, не имеют глобального значения. Даже количество созданных им произведений не играет абсолютной роли. Важна внутренняя ценность каждой работы в отдельности, ее духовность, целостность, как звена в бесконечном потоке сотворения художественной ноосферы.

В этом смысле две посмертные выставки Леонида Зыкова (1940–2001) подтверждают справедливую суровость оценки труда жизни, именно после подведения последней черты. Краткая биографическая справка и творческая характеристика в буклет, написанной женой Леонида Александровича, Анной Генриховной Каминской, помогает объективно осмыслить, что принес в петербургскую культуру второй половины XX века архитектор, живописец и искусствовед Леонид Зыков. Безусловно, полнота понимания приходит после личного ознакомления с живописью, графикой и историко-искусствоведческими трудами Л. Зыкова. Во всех областях творчества, которые привлекали его интеллект, явственно ощутимо воздействие семьи Пуниных, связанной с жизнью Анны Ахматовой и Николая Лунина деда Анны Каминской по матери Ирины Николаевны Пуниной. Семейная аура Пуниных, повседневно насыщенная тревожениями жизни современного искусства, помогла раскрыть многие грани неординарно одаренного от природы Леонида Зыкова, достичь мастерства даже в областях, где он считал себя любителем, например, в музыке.

Леонида Зыкова отличала и привлекала исключительная «плотность» и основательность профессионального образования: с 1954 — четыре года художественный кружок Павловского дворца пионеров, вечерняя художественная школа при Таврическом училище, затем художественно-графическое педагогическое училище, и, наконец, в 1962–1970 гг. архитектурный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (Академия Художеств).

Столь же последовательно уплотнена рабочая биография Леонида Зыкова — архитектор-проектировщик, художник комбината графического искусства, сотрудничество с издателями по оформлению различных книг, включая макетирование, преподаватель и консультант графического факультета Института им. Репина. С 1988 г. Л. Зыков член союза художников.

Во второй половине 1980 годов и до последних дней жизни Леонид Зыков окупился в изучение и систематизацию семейного архива Пушкиных, содержащего творческое наследие Николая Николаевича Пунина и Анны

Андреевны Ахматовой. Одно из заметных явлений этого плана явилась выставка фотографий Анны Андреевны Ахматовой по авторским съемкам Н. Н. Пунина. Уникальность выставки, вызвавшей

широкий резонанс, заключалась в том, что Л. Зыков печатал со старых стеклянных негативов с подлинно художественным чутьем и вкусом, выявляя таинственную сущность зафиксированных мгновений, и превратив личное, во многом интимное, в художественно-историческое.

Ряд аналитических докладов и статей, написанных по пунинским материалам, получили фундаментальное звучание в книге «Мир светел любовью: Н. Н. Пунин. Дневники. Письма». Это исключительный по исторической ценности и эмоциональной наполненности труд, открывающий дыхание и самосознание эпохи, коллизии личных отношений и социальных взрывов. Вступительная статья Леонида Зыкова, прекрасный комментарий и справочный аппарат позволяют утверждать, что это одна из книг, которые открывают суть XX века.

Мысли о творческом пути Леонида Зыкова навеяны выставками его живописных и графических произведений и авторских публикаций. Обе выставки — доказательство его бесспорной художественной одаренности. Он умел по-своему увидеть созвучие цвета и объема, найти драматургическую концепцию натюрмортов и пейзажа, взять «интервью» у старинных вещей и предметов современного быта. Он не стремился никого перекричать, оглушить каскадом крикливых мазков. Это был задушевный, чистый голос, которому суждено звучать в общем хоре, славящем красоту Божьего мира.



ТАЛАНТ — ВЕЧНАЯ НОВОСТЬ

СОРОК два года — 1938–1980 — такова длина жизни скульптора Владимира Неймарка. По нашим временам, когда долголетие не новость, — короткая жизнь. Из них десять лет творческой работы после окончания в 1970 г. скульптурного факультета института им. И. Е. Репина (Академия Художеств). Срок предельно сжатый. И только две персональные выставки: один в год смерти художника, вторая спустя двадцать один год после его кончины. Прекрасно сделанный и изданный каталог, составленный вдовой скульптора Ларисой Жуковой. Эта последняя выставка скульптора — проявление духовного подвижничества Л. Жуковой и верных друзей художника. В его недолгом сорокалетию было много преодолений — военных и блокадных невзгод, рискованный труд верхолаза-монтажника и горнового в керамическом цеху. Судьба подарила ему встречу с мастером скульптуры Синайским и учебу в мастерской прославленного Михаила Аникушина, и успех в творческих состязаниях и отблеск славы — Государственную премию. Но все понимали, что исполненное им было залогом грядущих больших свершений. Однако гадать не приходится, да и нет смысла. Следует попытаться дать ответ на вопрос — состоялся ли Владимир Неймарк, как творческая личность? Воплотил ли он свою потенциальную возможность созидать?

Выставка этого года, состоявшаяся в музее Анны Ахматовой, позволяет дать полностью положительный ответ — Владимир Неймарк оставил в искусстве свой личный творческий след, вплел свою нить в ткань петербургской культуры. Свидетельство тому — автопортрет скульптора, датированный 1980 годом. В предельно лаконичной пластической форме выражено чувство собственного достоинства мастера, знающего свое дело, его целеустремленность, внутренняя сосредоточенность. Этот автопортрет, бесспорно, достоин музейной участи самого престижного ранга. По нему потомки смогут составить представление о силе духа, которым должен был обладать человек творческих устремлений в эпоху контрастных переломов социальной обстановки.

Между автопортретом скульптора и портретным изображением Александра Радищева (1975г.) явственная генетическая связь. Владимир Неймарк выявил в небольшой скульптуре самое главное в личности писателя и мыслителя — самоосознание собственного достоинства, понимание превосходства ума и знания над надменностью «ловцов удачи», временщиков-фаворитов. Безупречность композиции, осмысленность движения, сочетающего репрезентативность монумента и психологизм.

Представленные на выставке портреты, будь то артистов или рабочих, роднит выраженное, уловленное скульптором и самое главное для его мировосприятия чувство собственного достоинства, которое дается только одним — уверенностью человека в том, что он может хорошо делать свое дело.

Неймарк проявил себя как мастер ретроспективного портрета. В русской скульптуре сложилась традиция такого рода произведений. Достаточно вспомнить работы М. Антокольского — Иван Грозный, Петр Первый, Ермак. Они раскрывают далекие от нас времена с пронзительной глубиной и дают понимание исторических коллизий больше чем многостраничные научные компендиумы. К ряду таких исторических, и вместе с тем достоверных образов принадлежат бюсты сподвижников Петра Великого — генерал-адмирала Ф. М. Апраксина и Романа Брюса. Их образы — это две ветви «смысленников» и свидетелей петровских преобразований: выходец из старинной русской боярской семьи Апраксин и потомок королевской шотландской фамилии Роман Брюс. И в этих работах Владимира Неймарка вновь звучит лейтмотив его творчества — важность чувства собственного достоинства, как основы действенных самостоятельных поступков, обретающих историческое значение.

Произведения Владимира Неймарка подтверждают, что несколько или даже одно небольшое сохранившееся произведение может свидетельствовать о таланте и мастерстве художника и поведать потомкам гораздо больше, чем бронзовые громады, установленные на площадях и городских магистралях.



«ВРЕМЕН СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ»

Детский рисунок в Русском музее. Традиции и перспективы

ОСЕНЬЮ 1999 года исполнилось 40 лет Фонду детского творчества Государственного Русского музея. Фонд располагает богатейшим собранием — в нем хранится около четырех тысяч произведений, выполненных российскими и зарубежными авторами в возрасте от 2,5 до 17 лет. Это рисунки, живописные работы, изделия из глины, металла, дерева, тканей. Коллекция охватывает временной период протяженностью в целое столетие (1900–1999 гг.). К ее юбилею была приурочена большая ретроспективная выставка «*Времен связующая нить*», экспонировавшаяся в залах Михайловского (Инженерного) замка.

Не секрет, что смысл коллекционирования сводится не только к хранению, но и к демонстрации работ, изучению. Лишь тогда оживают работы, созданные на любом отрезке времени. Оживают, и увлекают нас в прекрасный, далекий, чарующе манящий мир детства. Выставки детского творчества в Русском музее давно уже стали привычным явлением и находят большой эмоциональный отклик у зрителей — как детской, так и взрослой аудитории. Природа детского творчества привлекала внимание историков искусства, педагогов — еще в конце XIX века. Это явление уникальное, и к нему нельзя подходить с теми же мерками, что и к работам, созданным профессионалами. В детском искусстве нас манит искренность и непредвзятость мышления, наивность и непосредственность. В отличие от работ профессионалов, ребенку важен не столько конечный результат, сколько сам путь творения — путь познания, взаимодействия с пространством, усложняющийся по мере взросления ребенка. Не случайно коллекция детских рисунков — это еще и коллекция представлений о себе самом и окружающем мире.

Собирая произведения, рассматривая и сопоставляя их, можно говорить о том, как в детском сознании отражается время, наша история, фантазии и тревоги, уют семейного очага и любимые герои сказок, национальные традиции той или иной страны, увиденные глазами маленьких художников.

Творчество детей предоставляет обширное поле деятельности для его дальнейшего изучения — это, к примеру, анализ работ в их исторической ретроспективе, художественный возрастной сравнительный анализ произведений русских и зарубежных авторов, раздел декоративно-прикладного искусства, исследование результативных педагогических методик в области художественного и эстетического развития детей...

История фонда и его выставочной деятельности

В 1958 году, по инициативе сотрудника ГРМ В. В. Добровольской, в корпусе Бенуа впервые в музее состоялась выставка детских рисунков. Их

авторами были воспитанники детских садов Ленинграда. Эта акция получила большой резонанс и с заинтересованной поддержки директора музея В. А. Пушкарева и заведующего методическим сектором отдела научной пропаганды искусства, исследователя русского авангарда Е. Ф. Ковтуна, выставочная деятельность приобрела регулярный характер. Выставки детских рисунков носили самый разнообразный характер: от общегородских до Всесоюзных, международных, организованных совместно с ЦК ВЛКСМ, редакцией газеты «Пионерская правда». Весомость этих организаций на том отрезке времени подчеркивает значимость подобных акций. В частности, это были такие масштабные выставки, как «Я вижу мир» (1969, 1976), «Моя страна — мой дом» (1968). «Рисуют дети Японии» и другие. Они пользовались большим успехом у зрителей и широко освещались в прессе.

С 1958 года детские работы стали не только регулярно выставляться, но и собираться при участии Р. А. Гельман. О серьезности комплектования Фонда свидетельствует тот факт, что в состав отборочной комиссии входили не только научные сотрудники различных отделов Государственного Русского музея, но и такие известные мастера изобразительного искусства как Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников, З. П. Аршакуни, Г. П. Егошин.

Лучшие выставочные работы поступали в Фонд, который за первые двадцать лет своего существования пополнился не только работами советских и, но и зарубежных детей из США, Канады, Франции, Англии, Японии, Кипра, Германии, Уганды, Индии, Австралии и других стран. При взгляде на эти произведения чувствуешь неповторимое своеобразие и национальный колорит той или иной страны. Это словно напоенные солнцем, необычно пестрые, веселые сценки кипрских праздников, сдержанные по настроению и колористической гамме работы японцев, красочные и задорные картинки из жизни итальянской ребятни. Небольшие произведения детей Уганды полны интереснейшими зарисовками, рассказывающими о природе и обычаях этой страны. Ее юные герои спокойны и уверены в себе, они легко и привычно ощущают себя среди дикой африканской саванны («Я возвращаюсь с охоты»). Необычайно грациозные перед нами «проплывают» стройные индийские девушки, исполненный собственной значительности у ворот дворца стоит строгий английский часовой...

Уже с начала 1960-х годов в ГРМ началась активная деятельность по организации передвижных фондовых выставок детского творчества, которые проходили в городах СССР и за рубежом. Этот почин послужил толчком к экспонированию художественными музеями Калуги, Ростова и других городов «местных» детских работ. В целом же, только в залах ГРМ за период с 1958 по 1979 год было произведено 19 выставок, продемонстрировавших высокий уровень преподавания изобразительного искусства, и, в особенности, в Ленинграде. Во многом это объясняется усилиями Городского методического объединения учителей рисования во главе с С. Д. Левиным, воспитавшим целую плеяду таких талантливых педагогов, как А. И. Демидова,

Т. Н. Фокина, А. В. Кизелова, М. А. Горохова, Т. М. Введенская, Г. Д. Шишмаков, О. Л. Некрасова-Каратеева. Среди преподавателей-керамистов следует отметить Р. М. Гирвиля и С. К. Дарцева. Произведения их учеников пополнили музейное собрание детского творчества и нашли свое отражение на юбилейной выставке.

Новый этап развития Фонда был связан с активной выставочной деятельностью Российского научно-практического Центра по проблемам музейной педагогики ГРМ, в ведении которого он и находится. Достаточно сказать, что в период с 1991 по 1999 год было проведено 25 выставок детского Творчества, которые в сравнении с предшествующим периодом приобрели иную направленность. Изменился их характер и формы проведения, была определена типология: лабораторные, дидактические, арттерапевтические, тематические, конкурсные выставки юных художников стали неотъемлемым атрибутом жизни музея. Они позволили за яркими, красочными работами увидеть ребенка со всеми его проблемами. В обсуждении выставок «Другими глазами», «Детские сны», «Мой любимый музей», «Путешествие в мир Библии» активное участие приняли не только музейные сотрудники, но и психологи, педагоги, художники, искусствоведы, родители. Снабженные необходимыми методическими материалами, подобные фондовые выставки с успехом продолжают свою экспозиционную жизнь в других городах России и за ее пределами. В результате такого обмена жители Петербурга знакомятся в залах Михайловского Замка с работами детских творческих студий Новгорода, Барнаула, Новосибирска и других российских городов. Круг экспонатов постоянно расширяется — так, регулярными стали выставки, представляющие петербургские Дворцы детского творчества, художественные школы, знакомящие как с творчеством их воспитанников, так и авторскими коллективами, методиками преподавания.

Дидактические выставки — новая страница в выставочной деятельности Центра. Их особенность — в образовательном характере экспозиции и проводимых на ней занятиях, мастер-классах. Они не только дают представление о языке изобразительного искусства, но и рассказывают о творческом пути художника в процессе работы над произведением, практической стороне его труда, различных художественных материалах и технике исполнения. Это такие выставки, как «Язык изобразительного искусства — первый диалог», «Художник и материал», «Художник и книга».

Своеобразный лабораторный характер носят регулярные отчетные выставки творческих работ учащихся Гимназии при ГРМ. Они дают возможность проанализировать влияние музейных занятий, изучение курсов по истории искусства, мифологии, литературе — на детскую изобразительную практику и пополняют Фонд интересными работами, выполненными на уроках рисования (преподаватели И. А. Лобанова, Е. С. Алексеева, О. Д. Мамонтова, И. Г. Смелкова).

Проходящие в музее арттерапевтические выставки позволили по-новому взглянуть на искусство и особенности мировосприятия детей с проблемами развития (выставка «Другими глазами»). Представленные на них произведения отражают задачу социальной адаптации особых детей посредством музейной арттерапии. Эти яркие самобытные работы обогащают коллекцию, знакомя со своеобразием взгляда на окружающий мир и спецификой его трактовки, еще раз тем самым подчеркивая значимость творческого самовыражения для любого ребенка. Характерным тому примером могут послужить выставки «Детские сны» и «Времен связующая нить», где в едином экспозиционном пространстве можно было любоваться работами самых разных детей — с проблемами и без оных.

Нестандартность свойственна и последним тематическим выставкам. Примером тому юбилейная выставка «Мой Пушкин», экспозиция которой была превращена в интерактивную познавательную среду, позволившую помимо изобразительного искусства включить в пространство музейного зала театр, танец, музыку.

О коллекции

Основным источником пополнения фондовой коллекции остаются выставки. Однако одними из наиболее ценных произведений собрания являются работы, принесенные в дар. Так, в 1970-е годы ленинградцем А. Ф. Миколаевским в дар ГРМ были переданы выразительные сатирические зарисовки его гимназического приятеля А. Гартье, относящиеся к 1905–1907 годам. Несколько позже, из собрания графики ГРМ — появились дореволюционные рисунки Ани Бенуа, дочери художника, критика искусства А. Н. Бенуа. Они являются частью своеобразного «Детского альбома», в котором представлены произведения, созданные известными художниками в отроческом возрасте. Одно из последних приобретений Фонда — альбом с зарисовками учащихся гимназии «Петершуле» 1931 года — дар работника Русского музея Т. В. Экман. Сотрудники музея благодарны всем, кто может помочь пополнить собрание работами 1920–1940-х годов.

Последующие фондовые произведения относят к периоду конца 1950–1970-х годов. На пожелтевших листах бумаги мы видим отражение событий, которыми жила страна и рисунки на вечные детские темы. По своей художественной трактовке, авторской позиции, тематике – многие из них отличаются от произведений 1990-х годов. Лучшие из современных работ характеризует творческая раскованность, сказывающаяся в выборе тем, сюжетов, композиционной и колористической трактовке, оригинальные материалы и приемы исполнения. В подобных произведениях оживают фантастические города будущего, космические миры, большое внимание уделяется истории России, петровской эпохе, историческим пейзажам и видам городов, древней мифологии и т.д. Ряд произведений отличает масштабность тематики, психо-

логизм, своеобразная «взрослость» авторской позиции, душевная откровенность. К примеру, это такие работы, как «Одиночество», «Первый день Земли», «Музыка над городом». На выставке «Детские сны» в рисунках детей раскрывались самые потаенные частички души, мечты, в которых может быть и не признаешься наяву: «Мне снится папа, которого нет», ночные страхи и фантазии: «Я сплю, а они ползут».

В настоящее время собрание Фонда продолжает активно пополняться. При отборе работ учитываются многие факторы — художественная выразительность работы, ее самобытность, неординарность сюжета и его трактовки, интересные композиционные приемы, оригинально решенная цветовая гамма, своеобразное использование различных материалов, оригинальность техники исполнения. Важен возраст юного художника, самодостаточность его позиция по отношению к изображаемой теме. (Усматриваемые для музейной коллекции работы могут носить как самостоятельный характер, так и быть выполненными при творческом руководстве педагога. Главное, чтобы при этом была сохранена индивидуальность ребенка.

Работа с фондом позволяет также проследить творческий рост детей, изучать возрастную психологическую и художественную специфику их творчества. Некоторые из них давно стали профессиональными художниками: это Н. Чарушина, Т. Михайлова, В. Шацев, С. Окунь, В. Розен, В. Андреева, Л. Обольский, Б. Вихрова, С. Давыдов, С. Севастьянов, В. Мыльникова, Г. Владимирова, А. Блюк, чей сын пошел по стопам отца — учится живописи и также является одним из экспонентов юбилейной выставки.

Как стремительно и незаметно время... Так и юная танцовщица начала XX века из детского, неумелого еще рисунка Ани Бенуа будет позировать в одной из виртуальных галерей глобальной сети Интернет XXI века. Работа над созданием компьютерного каталога Фонда и виртуального музея детского творчества уже ведется. В конечном итоге, все это наша история, времен связующая нить.



СОДЕРЖАНИЕ

Лев Мочалов ПОСТУПЬ ЕСТЕСТВЕННОГО БЛАГОРОДСТВА	3
Валерия Ушакова ВЛАДИМИР СТАРОВ (очерк творчества).....	8
Светлана Махлина Александр Ляховицкий «СЧАСТЛИВЧИК» ЦИВИН	16
Алевтина Черняк Н. Н. АНЦИФЕРОВ (Художественные надгробия)	25
Ольга Шихирева ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА.....	35
Анатолий Дмитренко ...ЕСТЬ МУЗЫКА НАД НАМИ.....	37
Константин Иванов ВИТАЛИЙ ТЮЛЕНЕВ.....	42
«...НЕ СЕБЯ ЛЮБИЛ, А БОЛЬШЕ ВАС» Нина Славина о Климе Славине (1928–1991)	49
Татьяна Григорьева В. Ф. ЗАГОНЕК. СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА.....	58
Ольга Шихирева РАЗМЫШЛЕНИЯ У КАРТИН ФИЛОНОВА. ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА	75
Надежда Чекмина ВИРТУОЗ АКВАРЕЛИ.....	90
Абрам Раскин ЖИВОПИСЕЦ НИКОЛАЙ ТИМКОВ	95
Елена Цыганкова Н. Н. ДУБОВСКОЙ: ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСТВ	107
Ольга Толстая МЕЖДУ МИФОМ И СИМВОЛОМ	113
Дина Немчинова К ИСТОРИИ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА.....	119

Ольга Михайлова К ИСТОРИИ СЕЛЬЦА ПЛЕЩЕЕВА	128
Елена Кувшинова ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ АНТИЧНЫХ МОЗАИК ПАФОСА.....	139
Абрам Раскин СВЕТ ДУШИ И ТАЛАНТА (К посмертным выставкам Леонида Зыкова)	143
Абрам Раскин ТАЛАНТ — ВЕЧНАЯ НОВОСТЬ.....	145
Мария Дмитренко «ВРЕМЕН СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ» Детский рисунок в Русском музее. Традиции и перспективы.....	147

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 3

Редактор выпуска А. П. Сазанов
Технический редактор А. Н. Михалёв
Оригинал-макет А. П. Сазанов

Подписано в печать 28.10.2001
Печать офсетная. Усл. изд. л. 8
Тираж 150 экз.
Заказ № 780.

Редакционно-издательская фирма «Роза мира»
Лицензия ЛР № 070615
199053, Санкт-Петербург, Средний пр., 18.
Отпечатано в типографии «Рикон»,
195176, Санкт-Петербург, пр. Металлистов, 62.