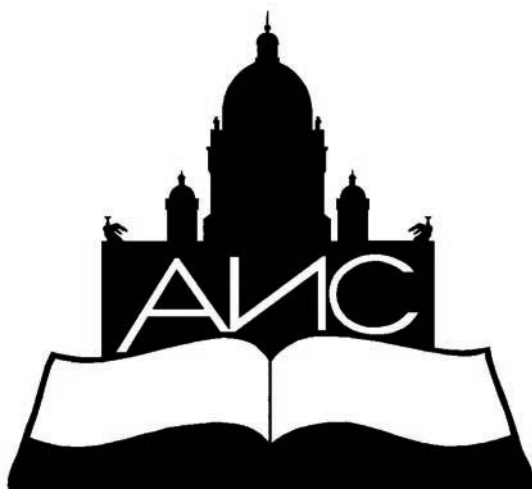


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 35



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2015

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради

Статьи по истории искусства. СПб., 2015. 316 с.

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

На первой странице: Логотип Санкт-Петербургского отделения
Международной Ассоциации искусствоведов (АИС)

Авторы: художники Н. Дьякова, Д. Титов и Л. Митрохина.

ISBN 978-5-9906120-2-0

© Ассоциация искусствоведов, 2015.

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

Амиров Денис Юрьевич — искусствовед, индивидуальный предприниматель.

Анненкова Эмма Александровна — филолог, историк, переводчик (немецкий язык), заведующая музеем Дворца детского творчества Петроградского района Санкт-Петербурга, руководитель Музея «Благотворительная деятельность семьи Ольденбургских», председатель международного общества «Друзья Дома Ольденбургских», автор книг «Принцы Ольденбургские и их дворцы», "Russische Oldenburger und ihr soziales Wirken", «Принцы Ольденбургские в Петербурге», «Императорское училище правоведения», «Преподобная Великая Княгиня Анастасия Киевская», «Принцессы Ольденбургские» и ряда статей на тему истории жизни семьи Романовых в сборнике «Немцы в Петербурге», в журналах «История Петербурга», "Kultur der Russlanddeutschen" (Москва) и др.

Кареева Наталия Дмитриевна — историк, искусствовед, кандидат искусствоведения. Работает в Государственном Русском Музее заведующей сектором «Летний дворец и Домик Петра I». Член Региональной общественной организации «Санкт-Петербургское объединение ландшафтных архитекторов». Награждена медалью «В память 300-летия Санкт-Петербурга».

Кононихин Николай Юрьевич — высшее образование (ЛИТМО, 1982). Занимается советским искусством, куратор NikolayGallery.ru. Куратор выставок «Борис Корнеев» (1997), «Памяти учителя» (1997), «Женские образы Виталия Тюленева» (1998), учеников А. Осмеркина, «Художники группы 11-ти» (1998), общества «Аполлон», Ю. Иванова и др. Автор цикла лекций в лектории ГРМ «Искусство глазами коллекционера».

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

Митрохина Людмила Николаевна — поэт, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, автор ряда эссе, статей и монографий о творческих личностях современности, в том числе о камчатской художнице Татьяна Малышевой и незрячем художнике Олеге Зиновьеве. Соавтор А. Г. Раскина и Л. Н. Кирилловой. Автор двенадцати поэтических сборников, дипломант девяти литературно-поэтических всероссийских, международных и городских конкурсов. Составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради».

Раскин Абрам Григорьевич — поэт, искусствовед, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, Председатель правления Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации

искусствоведов (АИС), Вице-председатель Санкт-Петербургского Общества акварелистов, автор более 650 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, автор двенадцати поэтических сборников. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Фролаков Сергей Борисович — художник-дизайнер. Работает архитектором-дизайнером в строительной компании «Аврора» и художником в галерее. Член Фонда Свободного Русского Современного Искусства. Член Российского профессионального Союза художников. Постоянный участник выставок современного искусства в Петербурге с 1993 года. Участник выставки «Арт-Капитал», Гран Пале, Париж, 2013. Имеет Бронзовую и Серебряную медали Французской ассоциации художников, выставляется в России и за рубежом.

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

Хвостова Галина Александровна — искусствовед, ведущий научный сотрудник Русского музея, хранитель скульптуры Летнего сада. Член Российско-Нидерландского научного общества и Санкт-Петербургского Объединения ландшафтных архитекторов. Заслуженный Работник культуры РФ. Диплом Санкт-петербургского Союза архитекторов России «За многолетнюю деятельность по сохранению коллекции скульптуры Летнего сада и поддержку профессионального сообщества ландшафтных архитекторов». Автор 75 публикаций и участник международных научно-практических конференций по темам: «Исаакиевский собор», «Скульптура и памятники Летнего сада».

Шапоров Борис Евгеньевич — архитектор, художник (живопись, графика, объекты, театр). Член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России. Имеет 30 персональных выставок (Россия, Казахстан, Эстония, Бельгия, Германия, Норвегия). Участник более ста групповых выставок. Художник-оформитель, сценограф 30 спектаклей и костюмов к ним.



I

Борис Шаповалов

ТРАКТАТ В ВОПРОСАХ И ОТВЕТАХ О ПЛАСТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ В ОБРАЗОВАНИИ

Программа–предложение

Предисловие

Эти тексты написаны с желанием вернуть значение понимания пластического языка в художественное образование.

Это напоминание о том, что есть основы живописи. Посильно собраны и приведены материалы истории с акцентом на недостаточно изученный пластический опыт XX века, особенно на конструктивные разработки 1920-х годов. Вернуть, чтобы сделать шаг вперед.

Эта программа — предложение реализовать на практике образования пластическое содержание и рукотворное изучение пластического языка живописи с уверенной осознанностью, что есть неотъемлемого в ней. Как определить существенное в живописи и отличить его от иллюзорного, привычного, но не свойственного пластическому языку?

Универсальностью в живописи обладает только ее пластический язык, а не стили и претензии на то, что живопись может все объяснить. Объективность складывается из субъективности, проверенной временем. Зрением можно познать смысл. Это доступно человеку, если рассматривание имеет пластическое осознание и включено в общую взаимосвязь рационального и чувственного. Практика раскрывает универсальные возможности живописи. Вполне логично делать это в университете. Большинству остальных заведений свойственен «отдельный» взгляд на живопись.

Для того чтобы раскрыть разнообразие пластического языка и изучать его практически, необходимо присутствие трех основных видов пластического познания: архитектура, скульптура, живопись. Дизайн может суммировать эти школы, но самостоятельно развивать пластический язык он не может. Технизация на нем сказывается больше, чем на архитектуре. Пластическая организация пространства в дизайне пока не превышает возможностей архитектуры. Все, что может дизайнер, делает архитектор, и очень редко из дизайнера вырастает архитектор (Сотсасс, отчасти — Старк...). Дизайн сегодняшнего уровня больше сушит художественность, чем реализует потенциал пластического

языка. Он слишком вездесущ из-за своей бытовой востребованности и отстает в чистой эстетике. С увеличением технической оснащенности теряется рукodelьность пластики даже на стадии проектирования. Дизайну больше, чем скульптуре и живописи, свойственен научный подход к эстетике.

Программа предусматривает развитие от доступной простоты к сложности с возвращением к простоте ясной чувственной, по возможности объясненной интеллектуально. Так же распределяется и материал программы. Сначала объясняются условия восприятия пластики и затем основное: пластические средства в их последовательности по значимости, и те понятия, которые мешают их осознать и «очищенно» чувствовать. Идея в живописи имеет смысл и значение, если она развивает не только познавательные свойства и глубину восприятия, но и пластический язык. Без этого идею можно выразить словами, как делают, например, концептуалисты, отказавшиеся от общения пластическим языком и насыщающие свои работы текстами.

Человек видит формой, цветом, линией, фактурой..., не словами или звуками. Поэтому, чтобы знать этот язык для самопроявления, рассматривается, из чего он состоит. Каждое отдельное пластическое средство раскрывает только часть живописных свойств. Это буквы в алфавите пластического языка. Их соединение и комбинирование и составляет живопись. Исключение иллюзорных средств из языка живописи позволяет определить, что свойственно только ей, и как взаимодействие незаменимых средств пластики показывает содержание. Чем, как и что выразить зрительно и есть основная задача этой программы. Без всматривания в изменения пластики в истории это сделать невозможно. Пластическими, а не общими культурологическими рассуждениями изучать стили, течения, направления и художников, не вписывающихся в них. Сейчас это необходимо особенно, потому что утверждается непластическое объяснение зрительного восприятия (поэтому стала отрицаться будущность живописи). Изменения в живописи происходят не с появлением новых пластических средств, а через реализацию их потенциала и разнообразия их взаимодействия. В этом развитие живописи. Не количество, а качество сочетаний элементов пластики делают ее молодой.

Учеба, учительство, ученичество

Учись так, как будто тебе предстоит жить вечно,
живи так, как будто тебе предстоит умереть завтра.

Бисмарк

Учеба — подготовка к самораскрытию и нескончаемому самообразованию. Через ремесло, анализ, конструктивное мышление, этику — к творчеству.

Вера в свои способности через образование вырастает сложнее, чем у натуристов с инстинктивным творчеством, потому что есть особая сила развития, ответственность перед собравшимся в истории наследием и отклик на него.

Трудно донести радость долгого учения, вскрывать подтвердившиеся временем и новые знания. Труден и ежедневный, непрерывный ритм работы. Чтобы каждый день учебы стал обновлением, необходима уверенность и осознанность выбранного пути.

Тревога о своем предназначении, потенциале, своем способе познания разрешается анализом, разбором работ, требовательностью к себе и общением. Вызвать ответную внутреннюю работу ученика первостепеннее, чем артистично заинтересовать конкретным заданием.

Наученность может перейти в заученность от неверия в себя, от открытого или незамеченного давления личности и влияния пластики учителя, от попадания в плен школьных навыков, от растерянности. Изучение пластического языка с интересом к индивидуальности и творчеству составляет осмысленную суть учебы. Эстетика в этическом осмыслении позволяет находить творческое в коллективном обучении.

Процесс «принимать — давать» обрастает человеческими отношениями. Следствие — восприимчивость к знаниям. Верно выбранный способ подачи, метод, иногда бывает единственно возможным, это зависит от уровня учеников и учителей. Поставить себя «на равных» с учеником — идеальное положение (это можно сделать только внутренним этическим соучастием: «Я сам был такой»), но оно не действенно, потому что провоцирует беспечность. Подлинное значение знаний распространяется незаметно, исходя из готовности воспринимать. Довести ученика до состояния аппетита к знаниям, к практике и не доходить до «только так» — это требует особого тонкого, открытого психологически рабочего климата. Слово «труд» здесь не постное понятие, а путь к себе с преодолением ремесленных предпочтений коллектива.

Самое большое поражение учителя — снабдить не вышедшего к творчеству ученика высоким уровнем ремесла.

Самый благодатный итог преподавания — признание состоявшегося художественного и человеческого становление ученика.

Педагог живописи не теоретик и не искусствовед. Собственная живописная практика дает ему возможность объяснять работы учеников. Педагог — это публичная профессия, и ученики вправе знать характер программы обучения, какие знания они могут получить и что сам педагог делает в творчестве. Иначе образуется нездоровая атмосфера выискивания. Ученик должен знать, что представляет собой живопись самих учителей, и не прилагать усилия, чтобы ознакомиться с их работами. Это этика открытости. Так всегда было в истории коллективного обучения. Ренессанс, средневековые гильдии и подмастерья в иконописи, во многом в академическом образовании, ВХУТЕМАС -ВХУТЕИНе, ГИНХУКе, Баухаузе... И не только потому что многие педагоги были известными художниками. А если ученику все равно, кто учит, важна практическая польза, такой ученик станет ремесленником.

Критическое мышление увеличивает требовательность к себе. Ученик, делающий много, потому что его поощряют, заболевает не уверенно-

стью в себе перед другими, а боязнь быть неуверенным в одиночестве. Критика без предвидения последствий бессмысленна. Знания вживаются до проникновения в делание, в поступок. Знания обязывают делать, а информированность — это только слова. Информация не меняет человека, ничего не требует взамен, а знания укрепляют ответственность. Знаний нет без выводов, систематизации и результатов.

В учебе познание происходит и словом, и кистью. Речевое общение проникается живописными свойствами и ученика, и учителя. Умение комментировать, разьяснять свое мировосприятие отображает культуру овладения художественными знаниями. Интересно говорит и интересен в живописи — не прямая зависимость, но в обучении эта связь естественна, иначе косноязычие станет признаком таланта. «Нельзя объяснить живопись словами» — это подводит вообще к невозможности учиться живописи в коллективе. Художник зреет в молчании? Педагога обучали в безмолвии? В художественные заведения берут только глухонемых? Интеллект не развивается без развития речи. Живопись делается не словами, но в ее изучении слова играют значительную роль для понимания пластического языка.

Знания соединяют рациональность и чувственность в живописную основу для ремесла.

В обучении преобладает рациональность, но если снять с живописи покров чувств, она станет плакатом. От таких потерь ремесло становится только технической надобностью, не приближающей творчество.

В обучении очень важно заложить понимание «домашнего отношения» к живописи. «То, что я делаю, нравится знакомым, друзьям, родственникам, значит, все получилось» — это слепота идущих под гору, думающих, что они покоряют высоты. Претензия затмевает реальные возможности.

Художественное образование — это узнавание себя через опыт пластических знаний. Пластические средства способны передать все внутренние переживания от радости до боли. В этом универсализм пластического языка в визуальном мире.

В завершении образования проясняется своя пропорция спонтанности и анализа. В конце учебы идеально факультативное ознакомление со всеми техниками, в которых происходит работа цветом (хотя бы на уровне эскизов): стенопись, полихромия, фреска, сграффито, мозаика, керамика, стекло, эмаль, витражи, энкаустика, левкас, батик, ткачество, авторская книга... Пластические знания изгоняют страх перед их разнообразием и технической сложностью. Эти техники не самостоятельны. Они подключены к живописи, а не наоборот.

Учебная этика. Эстетический разум

Этика и эстетика — одно.

Л. Витгенштейн

Этика — самое важное, то, на что ты отвечаешь «да» или же «нет» в своем творчестве и в искажающих тебя обстоятельствах, помимо творчества.

Ингмар Бергман

Без этического содержания нет и художественного.

Этика — это личное совершенствование в художественном действии.

Учеба не только в умении работать в этой профессии, но и во взрослении «Я знаю, что вырастить».

Подлинное волнение, художественный настрой не нуждается в морализаторстве. Но есть «ложный взлет» и «ложное сияние». Есть заблуждения. «Не стыдно за себя и за то, что делаю» заложено в свойствах пластического языка.

Отделить истинное от ложного — смысл этики.

Ложное — в непонимании чистоты и универсальности пластического языка. Истинное — когда художественная этика подсказывает, как вести себя в жизни.

Прежде, чем погружаться в знания, необходим вопрос: «Возможно ли предвидеть их применение?». «Хочу уметь, а уж потом спрашивайте» — на это предвесье можно ответить вопросом: «Кто ты без этой профессии?».

Самонадеянно вообще говорить, «что правильно», но еще опаснее в практической работе уйти в дидактику. Легко и незаметно подкрадывается патетика, фальшь. Обучать — это еще (хоть в какой-то степени) искушение властью. Избежать нравоучительства часто означает обрести доверие, но отстоять этику важнее. Внимательность и осмотрительность напоминает о собственных несовершенствах.

Не путать сильное воздействие живописи и сильное ее содержание помогает профессионализм.

Без этики материал усваивается механически. Бессмысленно обучать как «забальзамированным», так и новаторским знаниям, если они не могут применяться в творчестве. Неужественно сегодня учить так, будто не было XX века с его художественным опытом и практическими ценностями.

Если профессионализм, сама эстетика затемняют этику, приходится возвращаться к затертым большим понятиям и вопросам: «Зачем все это? Что есть искусство, а что видимое, эрзац? Есть ли критерии художественности? Как язык живописи — пластика — передает человеческие переживания? Почему только владея пластическим языком, можно приблизиться к высотам послания? Зачем стали называть живопись «уходящей натурой»? Почему те, кто назидательно настаивает на этом, имея знания, придумывают свои правила? Почему надчеловеческое, сверхчеловеческое, трансцендентное, метафи-

зическое, эзотерическое и просто мистика не дают полноты жизни и даже живой невыдуманной эмоции? Почему через незамутненный пластический язык воспринимающий задумывается о человечности, о неистребимой художественной устремленности? Почему именно через чистоту и непреувеличение своих способностей вырабатывается стойкость «жить созидая». Насколько и как намерения отражаются в работах? Как формальное наполняется содержанием? Почему литературной «душевности» нет места в живописном языке? Почему жизнеподобие выражается подражанием увиденной действительности? Почему правде жизни не нужно ее повторение и художественное копирование в живописи?

«Где-то не здесь существует настоящая жизнь» — это не живопись, а нежелание встретить цвет среди царства идей.

Незаменима этика в оформлении художественной личности. Авторитарность убивает авторитет. Обаяние не длится долго. Постоянство в развитии — видеть возможное в невозможном. Восхищаясь, теряешь себя, и затрудняется общение. Удивления достаточно.

Учишься больше на том, как избежать преграды и ошибки. Прыткостью в «куда быстрее» замедляешь себя. Динамическая эстетика не задириста.

Безличие производит изощренных ремесленников, но никакой силы личности педагога не хватит без ответной потребности глубоко погружаться в знания до глубины, достижимой сейчас, до возможной уверенности. Проектировать потребителя без этого можно, но творчество ускользнет.

Учеба — по ритму поток. Прерываясь, ученик превращается в скитальца, сонного поэта.

«Талант все пробьет» — трагичная мысль, потому что обучение содержит сопротивление искусственным трудностям. Смелее и прямее двигаться к существенному подразумевает заботу об экономии времени и сил. Когда учишься, не думаешь о конце жизненного пути, но когда творишь, зная о нем, не ощущаешь его. Грустно, когда предлагают крылья, а ученик просит кроссовки, но печальнее, когда ученик, не умея, хочет преобразовать себя, а учитель показывает только кухню.

Образование не ограждает от тяги к эффектному успеху, бесноватому самоутверждению, конъюктуре, потворству, агрессии, но внутри человека устраивается клапан для чистого воздуха, всегда свежего, — этика, зовущая создавать, не вредить, не возноситься над природой. Созидатель не в праве исказить испытывающую роль времени, приближая сам свое признание. Учение не стадион. Некого побеждать перед лицом вечных ценностей. Они даны не нами. Можно добавить к ним что-то, но с самоиной первенства. Природа призывает к естественности.

Ложь внутри человека притягивает иллюзорную форму, услащенный или, наоборот, затхлый, визгливый цвет, боязнь разнообразия фактур, вычурные и нецветные линии, невнимание к междуформию, схематичные ка-

сания. Пропорции отрываются от преобразенной соразмерности человеку. Кружевная путаница.

Учеба это не «приди и дам», а подготовленность: узнать себя, осознать, проработав, что объем, планы, иллюзорная глубина пространства, прямая перспектива, фон, психологичность и литературность, натурализм — не свойства живописи.

Чистая пластика распознается по тому, что утверждается пластическими средствами. Она просто не отдает «свое высшее» ложному использованию. Как узнать ложное? Смотреть холст, и не хотеть видеть в себе несовершенное.

Говорить об этике «вообще» бесполезно. Она всегда прикладная. Можно много говорить о честности, а можно так сделать холст, что просыпается совесть.

Проникновение этикой ясно определяет «наученную беспомощность» к новому — эклектику. Это болезнь в маске обширного мастерства. Эклектика замуровывает наследие, историю в упаковку ее мертвых вариаций. Это просто легче: не затрагивая резервы нового изобретательно подражать укрепившимся образцам.

В этом мире есть цвет. Как с ним дальше жить и ориентироваться без развития живописи? Все уже известно? Остановиться означает перечеркнуть неизведанное. Художественное образование собирает и укрепляет уже явленные и неотъемлемые живописные познания, а творчество пробирается от обжитых высот к неизученным возможностям цвета и сложнейшим комбинациям пластических средств.

У пластического языка есть свое охранительное, этическое свойство. Можно и нужно ли, и как, преподносить этику в художественном образовании? Необходимо. Личностью, а не профессионализмом педагога. Как об этом возвестить — открытый вопрос для каждого.

Метод

Метод важнее открытия.
Метод — способ, приводящий к поставленной цели.

Ландау

Цель метода в обучении — развить стройное пластическое мышление.

Метод показывает дорожки овладения пластическим языком. Спокойно, доступно, последовательно, шаг за шагом приводить сложный материал к применимой ясности, в согласии с природным устройством организма, тела, психики и выдержки. Метод — способ концентрации в отдале знаний. Это связано с регулярностью, которая определяется восприимчивостью.

Можно выбирать действенный метод (или методы), исходя из общей задачи: кого хотят видеть выпускниками, программой, количеством вре-

мени для занятий, уровнем учеников и педагогов, этнической, национальной и всеобщей требовательностью истории.

Можно и просто учить без всяких методов — «как пойдет», в зависимости от того, кто преподаватели и какие ученики. Тогда можно доучиться до страха перед творчеством. Бывает, всю жизнь лечатся от заикания, а можно икать только от удивления.

Методы без рационального художественного опыта XX века уже схоластичны. Выбрать полезное в новаторстве XX века — не выбор, а запоздалый долг. Обучение методом — не самодостаточный монастырь с натуральным хозяйством. Это открытое, гибкое пространство. Избежать пресных суждений и схоластичности может помочь интерес к повседневности: совместные посещения выставок, музеев, концертов, театра и кино, беседы и обсуждения этого, прогулки по городу и этюды на природе. Музеи хранят значение предшественников и координаты для определения и сегодняшней живописи: она не упала с неведомых галактик. Такое практиковалось в истории, и для учебы было малоэффективным: работа в коллективе исключает сокровенное. Но многое зависит от педагога: направляет ли он к творчеству.

«Что есть только в этом ученике» — корректирует метод. Чем больше дистанция учитель – ученик, тем более скрыта индивидуальность, тем сильнее зажат темперамент, тем пассивнее освоение живописи.

Без работы с натуры не образуется художник. Не появится он и без осмысления организованности композиции, знания объективных оптических закономерностей цвета и формообразования.

Если в обучении нет обновления («сегодня как вчера»), в нем возникает разрушительная инерция. Традиция не канон и дышит эволюцией. Какое бы богатое и незыблительное ни было наследие, его не утвердить без освежающего взгляда на его суть. Чтобы сберечь, нужно быть новым. Догматизируясь, традиция превращается в сувенир.

Метод натурального подражания работает не через мышление, а долгой и упорной тренировкой повторять виденное. Чему-нибудь научишься.

Метод конструирования, осмысления и чистой эмоции основан на анализе и интеллекте. Это не только логика, это умение включить случайное, спонтанное в закономерное, и тогда не нужно ограничивать спонтанность.

Итог метода — укротить инстинктивность и одобряемую поверхностность знаний, освободиться к познанию.

Метод обращен к личностному проникновению, лавируя между коллективностью, официозом школы и привилегией творчества — уединением. В обучении без домашнего самопроявления метод не проходит испытания.

Исторически преобладающий метод от общего к частному в живописи наиболее применим.

Композиционная организованность начинается с распределения пластических средств по всему формату холста, листа. Тогда есть ориентация

на то, что дорабатывать. Способ от частного к общему не имеет перспектив в коллективном образовании.

Если знания не вошли в кровь, необходимо повторять пройденное до автоматической связи между мышлением, чувствованием и рукой.

Конструктивное мышление не дано от рождения. Оно среди вещей, которые не приходят к человеку просто так или из-за возраста. Это не авансированная работа над собой с целью видеть не свойственное живописи. Мыслить конструктивно — это знать, что избегать, исключать, чтобы подготовиться к будущим, новым знаниям.

В подразумеваемом методе закладывается пластическое, не только фактологическое изучение истории искусств. Например, какова линия и цвет в первобытном искусстве и в византийском, в академизме и фовизме и т. п. Запоминать очень помогает сравнение пластики контрастных стилей (например, рококо и конструктивизм, готика и необрутализм).

Вовлеченности, стремительности, чувству открытия помогает предельная осмысленность, емкость и систематичность подачи материала. Лучший метод тот, который создает рабочую приподнятую внебытовую и достаточно строгую атмосферу. Без отзывчивой, открытой атмосферы не реализуется и сильный метод.

Художественный анализ

Я никогда не пишу то, что вижу.

Не нужно ничего измерять.

Николя де Сталь

Характер анализа зависит от воплощаемого метода.

Интуиция ближе, чем анализ, к естественным природным проявлениям человека. Но она неустойчива, хрупка, не вынослива, податлива эмоциональному натиску, и может ошибаться. Без анализа наитие, произвольность, инстинкт могут стать небезопасными.

Анализ освещает таинственное простой логикой. Для неточной интуиции анализ — компас для поиска ее ресурсов. Интуиция срабатывает быстро, а убедить анализом — долгая, скрупулезная, очень внимательная работа.

Анализ — это школа, в которой взростеет интуиция, ведущая себя часто как ребенок: верным предчувствием сразу прозревает суть или силой наивности уводит в «благостный» мираж.

Анализ служит интуиции, а не наоборот.

Проверяется анализ опытом пластической работы. Сначала необходимо принять, что все, что воспринимаем зрением, имеет пластическое объяснение. Даже театр — пластическое событие.

Что есть пластический язык? Немного более дюжины пластических средств: пропорции, форма, тон, цвет, ритм, контрасты, линия, фактура, структура, касания, деформации, пластический ход, и как собранность всех элементов пластики — композиция. Почему пластических? Потому что

зримое имеет эту грамматику, эту азбуку живописного содержания. Этими средствами видим, понимаем и чувствуем пространство. Так устроен мир. В музыке слышим звуки (ноты), в архитектуре и скульптуре пространство устраивается трехмерным расположением плоскостей. Живописи отдана плоскость, которая пластическими средствами преобразуется в бесконечное невидимое переживаемое пространство. Поэтому живопись экономнее других пластических искусств: видишь цветную плоскость, а оказываешься в незримом, безмерном пространстве откровений, как в музыке. Итог восприятия разных искусств един.

Пластический алфавит количественно меньше, чем буквенный, но комбинаций сцеплений и сочетаний пластических средств не меньше. Живопись коснулась начала бесконечного процесса, но уже выработала ключ к будущему ее развитию — знание пластического языка.

Анализ заботится не о накоплении приемов, а о творческом самоопределении. Усвоить «учебное» и, не «отплевываясь», продвигаться к себе, не забывая, идти дальше. Например, пришедший в живопись из рисунка жесткий, темный контур. Без живописного опыта XX века трудно применять разные по цвету и тону линии (особенно светлые и яркие). Эта новость «нова» со времен Матисса.

Можно ли подкрепить интерес к искусству и живописи без анализа? Только в поп-культуре.

Анализом преодолевается неопределенность в восприятии живописи. Не хватает одних чувств, если человек не поднимается над собой, чтобы отринуть заманчивое, «это понравится» (зрителю) или «не знаю и не хочу знать, почему мне это нравится». Искренне так бывает у детей, но детская живопись — неосознанная эмоция. Если бы в ней была осмысленность, не нужно было бы учиться. Бесследно исчезает этот уникальный детский дар — предвидение — готовое прозрение живописной спонтанности. Зачем? Может быть, чтобы напомнить, что первичные знания взрослого человека не открываются, а вспоминаются.

Спонтанность — это: «Я верю себе сейчас, в эту минуту» — доверие к высшему в себе. Это пройдет, усложнится и может помутнеть, но сейчас я верю этому. Ценность анализа в итоге — спонтанность, оснащенная образумленным темпераментом, внутренним «очеловеченным» чутьем, пропитанным знанием, эмоциональностью интеллекта. Существует неровное человеческое настроение, меняющиеся эмоции или вдруг возникшая чувствительность. Анализ только инструмент подготовки этих «нерассудительных» состояний к познанию. Анализ — это разум чувств. Естество творца — это испытанная учением спонтанность. Она может быть малой, но своей. Анализировать живопись можно до и после самого процесса. В обучении допустим анализ и в процессе живописи, потому что работа происходит в коллективе: нет чистого творчества, для которого необходи-

мо уединение. Художественная спонтанность — не животный инстинкт, а причастность человеческого к природе.

Услышать, узнать, попробовать — это знакомство. Анализ в материальной проработанности — это запоминание, память.

Анализ формален без практики. Полезно параллельно с живописью заниматься «соседними» техниками — следствиями живописи — фресками, мозаиками, витражами, коллажами, сграффито (но не графитти), цветообъектами, полихромией, ткачеством, керамикой. Но помнить, это всего лишь техники, только в них не будет живописного развития, это сфера использования живописи.

Убедителен ясный энергичный анализ, но он не всемогущ. Анализ позволяет не притесняя приверженцев мастерства, отстраниться от натурализма (например, проделывая одновременно натурные, условные и беспредметные задания на одну тему).

Что происходит с анализом, знаниями под этическим контролем? Даже в науке есть запреты на определенные исследования (например, медицинские). Этика и есть отношения между искусством и жизнью, между человеком создающим и человеком, в нем живущим.

Не должно быть страха перед наукообразностью анализа, потому что сама работа с цветом, случайность жеста, мазка, пропорциональное «очеловечивание» формы, возникающие в работе фактуры охраняют от замены чувств логикой.

Анализ — не рецепт чародейства для прагматиков и не информация для ловкачей. Прежде всего, он о том, чего не надо делать, чтобы не впасть в «прелесть» ошибок. Анализ вносит холод в «скоропортящееся», теплое, домашнее отношение к искусству. Это беспристрастный охранитель чувственного оживления.

Художественное ремесло и техника: к мастерству

Ремесло начинается там, где кончается творческое переживание.

Станиславский

Ремесло — рукодельное владение пластикой. По способу обучения — прикладная логика и функциональность.

Буквально ремесло — рукомесло — изготовление ручным способом. Начатки ремесла происходят из натурального хозяйства. Живопись не живет самодостаточно. Поэтому ремесло в ней особенное, не направленное на серийное производство. Начало ремесла и техники в изготовлении подрамника, натягивании холста (это должен хотя бы попробовать каждый ученик, чтобы почувствовать свою отзывчивость руки на степень натяжения холста) и в накладывании грунта. Все это может быть и кустарным ремеслом. Сама живопись индивидуальна. Один человек выбирает свои ремесленные и технические средства из огромного их количества. Приме-

ниться может совсем мало, но это не обеднение живописи. Есть небольшой набор инструментов и материалов: кисти, краски, разбавители, если нужно — мольберт... Сложнее освоить лессировки, фактурность. Утонченные цветовые отношения технически сложнее, чем яркие, но открытые интенсивные цвета намного труднее согласовать, чем нюансы. Нужна дерзкая чистота, смелый темперамент и опыт.

Все сводится к умению технически выразить чувственное. Ремесло не научит работе с некоторыми инструментами. Без самоизобретательного творчества живопись мастихином, например, остается упражнением. Есть приемы в прошлом, но они так индивидуальны (Риопель, Поляков, де Сталь...), что при употреблении получается только плагиат. Поэтому приобретенные элементарные знания о материалах ученик может развивать только сам.

Ремесло не обращается к спонтанной проработке (дриппингу, например, никак не научить). Не учит ремесло страстью и набегам. Ремесло не ставит вопросов, оно отвечает и совершенствуется творчеством и выдумками, изредка технологическими и научными новшествами.

Этика ремесла крестьянская: сохранять найденное и если нет практического смысла и технической поддержки — избегать новизны. У ремесла нет погони за почестями. Оно растит хлеб для мастерства, творчества.

Ремесло — кормилец. Последнее слово в нем за техникой и заказом. Их три: рынок, домашний заказ и заказ свой личный, внутренний, «непрошенный». Последнего избегают ремесленники, выученные без перспективы творчества.

Ремесло выживает товарностью и нужностью кому-то, а творчество — нужностью, даже если никому сейчас не нужно, но в пустоте безразличия оно не произрастает.

Источник совершенствования техники не в ремесле, а в понимании работы пластического языка и в стратегии «Зачем?».

Не нужно учить новым только авторским техникам, приемам, средствам или техникам, существующим только в публичном присутствии и исполнении (паблик арт, граффити, пакетаж, бриколаж, роторельеф, ассамбляж, энвайронмент, полимсест, живопись-перформанс, аккумуляция, роман-коллаж, симулякр, фотоживопись, пиксельная техника...). Но для психологической устойчивости перед культом новейших технологий знать их теоретически необходимо.

Техника живописи дополняется новыми возможностями в самом развитии живописи: новые течения, стили, даже новые виды красок, кистей. Живописный инструментарий дополняется промышленными и научными новшествами, изобретениями. И все это не имеет почти никакого значения в верховенстве масляной живописи. В ней есть свойства и водных красок. В XIX веке в масляной живописи произошел поворотный скачок — а-ля прима, и до сих пор эта техника оставляет в тени технику старых мастеров, потому что в ней есть объективные преимущества: цвет

оторвался от его заготовленности в изначальной тональной проработке подмалевка, гризайля. Вообще роль тона в живописи перестала быть основной с появлением а-ля прима. В этой технике можно одновременно определять и тональную, и цветовую работу (в лессировках этапами). Новая однослойная живопись раскрывает и новые фактурные возможности: импасто может длиться от начала до конца работы (в лессировках только в первый период гризайля). Появилась возможность, не прерываясь, день за днем писать одну и ту же работу (новый слой лессировки накладывается примерно через неделю). Это дало новый ресурс для спонтанности. А-ля прима нашла, наконец, достойное место рисунку — служебное, сопутствующее, не главенствующее в формообразовании. Цвет обрел право «самопонимать себя», не скрывать своих свойств в возникновении и изменениях форм. С этих пор попытки сделать рисунок отдельным видом искусства превратились в поиски приемов. Рисовальщик и график — это все есть в живописце (Рембрандт, Кокошка...). По этой причине факультеты графики, как и все декоративно-прикладные специальности в художественном образовании, искусственны. Они должны быть факультативны, потому что не получают прочной реализации без последовательного долгого изучения пластического языка в живописи, скульптуре и архитектуре. Обособляясь во что-то отдельное от этих трех источников, любой вид пластического искусства истощает себя и вынужден ориентироваться на спрос.

Выбор холста (пряжи и зерна) связан с фактурой поверхности. Для техники старых мастеров фактура холста имеет меньшее значение, чем для корпусного письма а-ля прима. Появившийся прием использования фактурности и цвета только проклеенного, не грунтованного холста, применим, в большей степени, не в учебных заданиях.

Живописное образование может обновиться сейчас включением в программу техники лессировок. Это очень экономная техника: малый расход красок, можно получить сложнейший прозрачный дышащий оттенок цвета или светящийся слоями более яркий, чем в тюбике цвет, недоступные технике а-ля прима. Все свойства акварели существуют на втором лессировочном этапе масляной живописи старых мастеров. Только лессировке свойственны особо мягкие валерные переходы и наложения. Время возвращения лессировок в обучение пришло еще и потому, что они интуитивно применяются в письме а-ля прима при сильном разбавлении красок (особенно полулессировки). Новое качество лессировки — наслаивание жидкого цвета не на гризайль, а на цветную пастозную а-ля прима поверхность. Такое происходит не только с масляными, но и с темперными красками, гуашью, акрилом.

У детей и самостоятельных художников случаются иногда живописные откровения, а ремесла нет, и техника проста до примитивности. Есть какие-то странные ресурсы техники в неумении. Это парадокс. Например, грубая «неотесанная» живопись Ар брют может «лечить» гляцевую тех-

нику гламура и эклектики. Гламур — это грязь. При искусственном освещении грязь блестит, а на солнце сохнет. Ар Брют собрал художников по этому признаку: не уметь как профессионал, а превращать «невзрачное» в событие искусства (детское искусство, искусство наитивистов, аутодидактов, больных, инвалидов, заключенных, паталогических маргиналов и что-то близкое к народному искусству). Профессионал портит народный промысел, если пытается в нем работать. Техническая основа народного искусства заложена в кустарном ремесле, доходящем до высочайшего мастерства, но оно неприменимо в практическом художественном образовании. В этом народное ремесло схоже с детским искусством: как только начнет учить этому профессионал, оно исчезает.

Педагогу необходимо тщательно следить за утопическим магнетизмом техники живописи и преувеличением ее значения. Уместен вопрос: «Что мыслишь и чувствуешь без техники?».

Подсознание не «мертвый груз» для живописи, а ремесло не обращено к бессознательному. Оно боится от бессмысленных блужданий.

В ремесленничестве как-то нормален спрос и материальная заинтересованность, а в творчестве это кладбище. Баухауз назвал ремесло объединением всех видов искусств и периодами просто выживал продажей мебели, керамических изделий, светильников (но не живописных работ), сделанных студентами.

Ремесло выдавливает лишнее, а малым добивается большего. Ремесло всего лишь телесный труд ума без творческой инициативности. В ремесле можно возвращаться к закономерностям исполнения вещи и повторить стадии работы, а в мастерстве и творчестве царит невоспроизводимость.

Ремесло твердит об устойчивости, а мастерство рвется станцевать.

Ремесло устанавливает достижимое, а мастерство — недостижимое.

Ремесло плотью и волей хочет жить сейчас, а мастерство торопится в будущее.

Ремесло поддается методу и анализу, а мастерство — интуиции.

Ремесло — обещание полезного результата, а мастерство может рассмешить претензией.

Ремесло долго, а мастерство быстро.

Ремесло старается переварить терпение и страдания, а мастерство — наслаждаться.

Цель ремесла — польза труда, а мастерства — вред пота.

Ремесло создает закономерности, а мастерство увертывается от их соблюдения.

Ремесло учится немногому, а мастерство учит многому.

Ремесло отбрасывает недостатки, а мастерство приглашает их к столу.

Ремесло — понимание сделанного, а мастерство — несделанного.

Ремесло выражает чувство долга, а мастерство ищет этому мелодию.

Ремесло — самообладание и взыскательность, а мастерство — хохолок умения.

Ремесло скромно, а техника, достигнув мастерства, может превозноситься.

Ремесло вырабатывает правила, а мастерство изгоняет черствость.

Ремесло сопротивляется творчеству, если мастерство растет только из ремесла. Ремесло — ступень в материализации мастерства.

Мастерство: к творчеству

Чтобы не терять равновесия, надо иногда улыбаться и даже смеяться над самим собой.

Ж. Руо

Мастерство — это отточенное спонтанное. Нет нужды обучать мастерству как ремеслу. К мастерству приводит саморазвитие. Овладение ремесленными навыками и есть начало мастерства. Саморазвивающееся мастерство подбирается к пластическим неожиданностям, парадоксальности, к предельной простоте или сложнейшей артистичности.

Мастерство — это свойство совершенствования ремесла. Оно о «как», а не «о чем» и «что» сообщается.

Вторая сторона мастерства опасная — затмить «очаровывающей техникой», «поразительным» исполнением существенное смысловое в живописи. Смысл — спорное и неочевидное слово, но он всегда есть — очистительное человеческое волнение, а воспринимается он в живописи чувствами, и переходит в сознание. Даже народное искусство, не содержащее поучительности в пластике, имеет как минимум один смысл — отдохновение от изнурительности труда.

Поэтому возможно говорить и об этике мастерства. Это ремесленное развитие в художественном переживании и «человечности» в делании. Очень изворотлива этика на стадии мастеровитости. Если мастер воспринимает слова «не поражай, а проясняй смыслы, не запутывай» как ограничение — это диагноз тщеславия. Оно укрепляет мнение о себе перфекционизмом в технике и признанием доказывает свою правоту. Это слепая зависимость от влияния других, а не от «правосудия» времени. От ориентации на успех, а не на работу над собой, мастерство слишком выпячивается.

В мастерстве, естественном, самопроизрастающем, посажено зерно жесткой требовательности к себе и сочувствие к восприятию, соучастие. Но восприятие больше зависит от «просвещенности» смотрящего, поэтому иногда неповторимость, необученность и необучаемость авторского мастерства, выглядящая неумением (например, Дюбюффе, иногда — Клее и др.) вызывает насмешливую реакцию зрителя.

У мастерства есть день рождения — почти «вдруг» появившаяся самоирония: нашел свой голос, но умею так, будто это ничего не значит. «Не при-

ведет ли меня мое старание к самонадеянности?». «А может быть, я устроил марафон в своей малосенькой кухне?». «Или я играю в прятки с ремеслом?».

О ремесле как-то стыдно говорить понятиями «элегантность», «изящество», «импозантность», «изысканность», «виртуозность», «парадность», «помпезность», «пышность», «величественность», «лоск». А о мастерстве?

Мастерству пригоди «импульсивность», «интуитивность», «уникальность», «непосредственность», «непринужденность», «расслабленность», «раскрепощенность», «темпераментность» и даже «инстинктивность».

Виртуозность — неповторимое совершенство мастерства, выглядящее игривым превосходством над трудностями. Может вызывать восхищение нечаянное, автоматическое излишество в виртуозности и ее импульсивная праздность. Без виртуозности не теряется сила произведения.

Мастерство может легко сжиться с избыточностью и эклектикой, превращаясь в «ласкающее взгляд» (например, художественные качества проектов Растрелли в сравнении с проектами Штакеншнейдера, произведения Врубеля — с Маковскими).

Именно эклектика и ее девиз «остановиться и назад» пользуется цитированием, «измененным копированием» и культивирует выхолощенность. Она, как беззубый вампир, пьет готовое в бессилии и безразличии перед будущим. Размышляя сравнениями разных художников, можно более ясно определить различия эклектики и стиля. «Радикальная эклектика» — постмодернизм — дала яркий пример «жирного» мастерства, а конструктивизм явил силу неподражания и безлишества.

Опасно и «школьное» программное отшлифованное мастерство, потому что оно может «въестся» на долгое время. Метод и анализ, больше, чем педагог, помогают избавиться от этого «прилипания».

Есть ли свое мастерство в неосознанной детской живописи? Можно сказать, что это первозданное мастерство, а может, и нет никакого мастерства, потому что мастерство предполагает изучение и ремесло. Но искусство детей подвигло группу профессионалов «Кобра» находить особенную пластику.

Мастерство девственно, а творчество постоянно.

Мастерство прощает провинности, а творчество освобождает от магизма.

Мастерство способно к уловкам, а творчество смиренно.

Мастерство в социуме соревновательное, а творчество бдительное.

Мастерство озабочено безнаказанностью, а творчество — надежностью.

Мастерство действует в настоящем, а творчество грезит вечностью.

Мастерство ощущает, а творчество знает.

Мастерство гоняется за остроумием, а творчество не знает скуки.

Мастерство ищет дозволенности, а творчество — экономности.

Мастерство обескураживает, а творчества может не оказаться.

Мастерство создает приключения, а творчество веселит терпение.

Мастерство экспериментирует правилами, а для творчества опасности важнее воздействия.

Есть степень мастерства, когда его восприятие перенасыщено. «Улетаю от себя. Так хорошо, что задыхаюсь. Все, хватит, уже не воспринимаю. Невозможно, лопну!». Это и есть мастерство без творчества.

Творчество

Творчество... — все, что вызывает переход из небытия в бытие.

Платон

Цель творчества — преобразить действительность.

П. Флоренский

Творчество — это внутреннее побуждение создавать новые материальные эстетические формы, вещи, предметы, объекты, среду.

Творчество отвечает на вопрос, для чего рождается и живет человек. В нем, в творчестве, и есть основная предназначенность человека в этом материальном мире. Назад не вернешься, а впереди неизвестность.

Творчество — естественное нормальное свойство работающего над собой человека. В живописи — это пластическое осмысление жизни.

Творчество — это задание природы, которое она отдает человеку. Творчество показывает эстетическое взросление человека. Не будешь творить, будешь мучиться инфантильностью или спать в привычных «радостях».

Творя, учишься владеть временем. Творчество — это всежизненный учебный процесс.

Что и как можно творить в учебной атмосфере, не владея достаточно знаниями и ремеслом? Сначала уложить в сознании ученика отличия ремесла, мастерства и творчества, не отстраняя их связь и взаимопроникаемость.

Ремесло — это самоорганизация. Вернись и сможешь заново повторить. Основа — память правил, восстанавливаемость изготовления. Ремесло старается утвердить то, что противится новому. Как в учебе может быть необходимо новое, если не усвоено умение делать? «Ремесленная» память не рождает нового, но участвует в его выборе и оценке: она проверяет качество надежным коллективным опытом. Ремесло искореняет sentimentalность и брызги эмоций. Но как же оно участвует в обновлении пластического языка? Усталостью от изобретательства и тренировкой интеллекта учит тому, что не ржавеет, посмеивается над новым содержанием, называя его «новенькой штукатуркой». Творчество ограничивает изобретательство стихийностью.

Появление мастерства в учебе сомнительно. Это индивидуальное повышение качества ремесла. «Мыслит» мастерство на скорости, в эмоциональной беспамятности, «случайным» опытом открывая новые возможности техники.

Творчество не может так же, как ремесло, облегчить труд.

Ремесло и мастерство подводят к творчеству, которое уклоняется от инертности памяти, типичности, отточенности. Творчество, стремясь к субъективному, новому, готовит «объективность» предыдущего. Методом и анализом в ремесле выстраивается живопись, а творчеством она продвигается к произведению.

Что ведет к новым пластическим познаниям? Избавление от иллюзорного в «новом».

Невозможно сразу творчески, без знания пробовать, например, лессировку или цветовой контраст.

В творчестве поверхностное усвоение знаний вреднее, чем вообще не знать. Чувственно, интуитивно творчество подводит к тому, что не материализовывалось ранее, противостоя хаосу. Творчеством развиваются новообразования.

Чтобы подключить творчество, нужно прийти в состояние равновесия — источник активности, движения.

Начало в обучении облегчается задачей ремесла, а ее окончание — творческим уровнем педагога. Без развития интеллекта не возникает обновление пластического содержания. Творчество струится в бесконечность, «омолаживая» старение пластического языка.

Зачем говорить о творчестве, если природе творчества человека изучают науки — эвристика и креатология? Творчество в образовании — практика художественной материализации, а не теория.

Физические, телесные недостатки человека не препятствуют творчеству. Нет в творчестве и функции защиты от природы «врожденными инстинктами».

Начальные успешные способности ученика — только задатки, данность, не выработанная самим человеком. Талант обнаруживается в творчестве. Поэтому начавший «не лучший» со временем нередко превосходит очень «успешного» на первом курсе.

Свойство творить таинственно дано человеку и никакому другому живому существу. Животное может играть, но не может физически оформить игру в художественный объект («чтоб другим повядно было»). Тот, кто только играет, проигрывает себя. Чтобы творить иногда нужно доиграться до отворачивания.

Распад творческого сознания в преподавании начинается со смешивания в живописи пластических и непластических понятий. Нестремление к новому, снисходительность к эклектике ведет к преобладанию идей, переходящих в идеологию «и так хорошо», и возникает концептуальность творчества (например, «живопись» только черной краской (Сулаж) или только цифры на холсте (Опалка)).

В детском творчестве малоприменима этика, потому что дети могут творить в невинности: они не успели «намусорить». Этика творчества в самоопределении, а не в самоутверждении. Она уместна в конкретности.

Неведомой дарственностью, «до востребования», живет творчество. «Не тобой, но с тобой в тебе».

Слова «вдохновение», «озарение», «знамение» в учебе смешны и крикливы. Этика в творчестве создает впечатление перегруженной серьезности. От индивида тщеславие обращено к публике, социуму. В уединении творчества не к кому обратиться — живописью себя не обманешь.

Избранность, посвященность нарекается человеком, а не творческим всеприсутствием.

«Не каждый день», непостоянство ритма творческой работы разрушает способности к живописи. Отвечать за сделанное в творчестве приходится с момента, когда перестаешь находить новое.

Творчество преодолевает практическую потребность в результате непрерывным вопросительным совершенствованием. Приняв этику в творчестве, можно понять, как относиться к своей физической природе.

Отчистка от всего, что не присуще живописи (что можно отнять у живописи, чтобы осталась только живопись), имеет большее значение, чем «все вмещающий» поиск.

Хватающий не извлекает пользы из ограничений, а в творчестве они могут расширить воображение. В творчестве исключено «абсолютное совершенство», и не возникает желание уничтожить связь с землей.

Эклектика не противится излишествам, а творчество показывает пользу только одного «излишества» — нового.

В творчестве нет непрожитой жизни и потерянного времени.

Живопись

Живопись зовет к внутренней сосредоточенности, гармонии, должна действовать успокаивающе.

Когда художник развивается, он растет до самого конца.

Матисс

Какое чудо — восхищаться в живописи тем, чем в реальности не восхищаешься.

Делакруа

Художник ищет всеобщее в частном.

Гео ван Дуйсбург

Живопись как соединительная цветовая ткань (месиво) вживляет в единое целое любую попавшую на ее поверхность форму и даже инородные краски материалы. Живопись — это призыв развиваться в пластическом познании.

Живопись — это окрашенная поверхность плоскости, претворяемая пластическим языком. Мир не делает мир непознаваемым, и живопись показывает, что в сухом, бесцветном познании нет полноты.

Колорит — природная основа живописи. Все пластические средства находятся в состоянии хора. Один цвет сопоставляется с другими в гаммы, а они — в общий колорит. Сообщество цветов в колорите — не прямое влияние «соседей», а восприимчивость «ближнего».

Колорит начинается с азбуки земляных красок в большинстве теплых цветов: коричневые, охристые, зеленые, серые, белые, черные. В этом помогают коллажные упражнения с лежащими на улицах и в садах материалами. Яркость такого колорита можно получить не в цветовых, а в тональных контрастах. Это подготовка к цветовым контрастам с открытыми интенсивными цветами. Обучение сразу насыщенным цветовым колоритом может привести к навыкам кислотного карамельного колорита. Земляная яркая колористика бережно подводит к испытаниям максимально насыщенных цветовых контрастов. Необходимы лекции о нежелательных смесях красок и вообще о современном состоянии качества масляных красок и разбавителей.

В обучении живописью исследуется и описывается натура. В творчестве живопись раскрывает натуру человека, проживающего все возрасты (в отличие, например, от танца).

Учебная живопись знакомит с изначальными возможностями красок, цвета и техникой, и развивает, изменяет личность. Поэтому холст не подпускает к себе больше одного человека. В живописи начало творческого — это конец коллективного, вера в себя в одиночестве пластического общения.

«Нельзя «препарировать» живопись — от этого она исчезает, удаляется от своей непринужденности, неуловимой прозорливости, «чуждести». Это аргументы против анализа. После «испарившейся», «подарочной» живописи детства нелепо ждать такого же «чуда». Это жалкие потуги вытянуть себя из действительности. Какой ты есть, такое «чудо» и произойдет.

Живопись трудоемка — много работы без капли пота. Вязкой материальностью красок (кроме акварели) постепенно вырабатывается своя запечатленность — видение своими глазами. «Легкость» появляется не эскизностью и брошенностью ради незамученности, а продолжительной сделанностью. Легкое и скорое восприятие законченной живописи происходит быстрее, чем музыки, театра, кино, архитектуры. Живописная легкость всегда следствие вложенной работы, а не начальная «летучесть». Эскизность родом из детства. Легкость не кажущаяся, а потрудившаяся проступает в последнем слое законченной живописи. Не может быть в эту же столько же, сколько в законченной работе.

Животрепещущая, первозданная «первоприкосновенная» свежесть живописи стала чуть ли не свойством и противлением «трудозатратности» в экспрессионизме, в инстинктивности абстрактного экспрессионизма, в импульсивности ташизма и в «идейном» сновидческом автоматизме

сюрреализма. Полагать, что художник — это медиатор — тщеславный испуг перед разумом. Автоматизм — свойство времени, а не содержания и качества, это спонтанность, доведенная до анархии «бессознательного» в человеке. Свежесть — не легкость, а легкость не возникает быстро.

Живопись особенно трудоемка в учебе, но она не отпускает этот свой признак и после образовательности. Так устроена живопись — сразу не получится, и первый сигнал этому дан в живописи детской. Живопись — это не прилетевшая, а промысленная стихия цвета.

Нередкое чувство ветра, находчивого отзыва, неожиданно возникшее в живописи происходит от преобладания эмоций. Эмоция жаждет «наследить» — подтеки, внезапный жест, брызги «опьяненной» кисти. Это отличает ее от рациональности рисунка: он организует территорию для спонтанной эмоции — цвета. Рисовать в живописи невозможно, но распределять композиционные элементы и цветом уточнять формообразование рисунок может. Рисунок вмешивается в живопись больше линией, а не тоном. Поэтому начинать живопись лучше рисуя «цветной кистью», а не сухими материалами (графит, уголь, сангина...) для того, чтобы не утратить первую сокровенную эмоцию. Живописная эмоция рвется «на лету» обозначить формы, противясь их рисованию.

Живопись впечатлительна, а рисунок рассудителен.

Живопись уточняется колебаниями, а рисунок — уверенностью.

Живопись готова встретить то, чего не было раньше, а рисунок вспоминает.

Живопись утончается оттенками, а рисунок — определенностью.

Живопись необучаема в сложных закономерностях, а рисунок учит разборчивости чувств.

Живописью не вразумить эмоциональность, а рисунок озадачен овладением переменчивостью эмоций.

Живопись — мягкая амортизация цветовых контактов, даже в контрастах, а рисунок — контраст разделительный.

Живопись мужественно изучает значение нюансов, а рисунок «дрессирует» их.

Живопись любит сочно обниматься, встречая формы, а рисунок назначает встречи.

Живопись — жизнелюбие эмоций, а рисунок — намеренность.

Живопись заменяет конфликт контрастом, а рисунок контрастом тревожит событие.

Живопись нередко робеет, растерянно стесняется, а рисунок возмущен неуправляемостью цвета.

Живопись настраивает на рассматривание, а рисунок равнодушен ко времени.

Живопись вынужденно быстра только в набросках, а в рисунке набросок может стать провидением.

По живописной работе, можно понять, насколько ее автор владеет рисунком. «Прозреть» цвет в черно-белом рисунке — это попытка верить в иллюзию. XX век спорно, неоднозначно определил присущие только отдельным формам цвета, без того, что вокруг, но выявил изменимость цвета в меняющемся окружении.

В изучении натуры живописью абсурдно концентрироваться на «идее» изображения. Этот термин сейчас слишком сложен и «присвоен» концептуализмом, который отвергает пластический язык («Живопись — отравка, которую художник должен избегать») — Кошут, основатель этого течения). Но сложнее ориентироваться в живописной концептуальности, полностью не отвергающей пластический язык. От идеи легко власть в идеологичность живописи.

Трудности в занятиях живописи усиливаются темами: реалистичность и условность, подражание и эклектичность, деталь, формат.

Прийти к формату помогут эскизы вариантов компоновки. Выбор формата начинается с формы и размера холста, бумаги, картона. Формат уже изначальная форма, содержащая композиционный потенциал. Он заставляет видеть формы вокруг любого изображения. Поэтому фон — это невнимание к формообразованию. Прямоугольный формат интересен статичностью, круглый — вращением, вытянутый горизонтально или вертикально — динамикой членений. Сложные по контуру форматы в обучении лучше применять в домашней работе — в них трудна композиционная уравновешенность, и они применимы чаще в стенописи. Большие форматы могут вызывать преувеличенное мнение о себе у ученика. Разница размера живописи не должна рождать «разных художников» в одном человеке (Коровин). Размер в живописи не определяет ее значения (Вермеер и Тьеполо, Федотов и Бруни, Айвазовский и Браувер). Называемая «станковой» живопись оптимальна по размеру для человеческого зрения. Когда, нужна живопись больше $1,5 \times 2$ м, расписывается стена, холст не выдерживает очень большого размера. Так называемой «монументальной» живописи невозможно научить, потому что ее нет, это выдумка режимных авторитарных государств. Обучения такой живописи не было в истории, нет и сейчас в мире. Настенная живопись — следствие индивидуального развития уже художника, а не ученика. Это понятие размерности и сопоставленности в архитектуре. Архитектура для живописи любого размера — экзамен на органичность восприятия. Как для выполнения, так и для восприятия стенописи, могут понадобиться огромные, несоразмерные человеку пространства. Это вносит пафос в живопись, который чужд ее природе. Оптические эффекты на холсте и его огромные размеры вытребованы стремлением к зрелищности и организации шоу.

Окончание живописного формата — рама, паспарту — это экспозиционная интерьерная необходимость, часть профессионализма, и в нем выражается общая культура. Так завершается живопись в обитаемом про-

странстве. Есть две противоположности в обрамлении живописи — раскраска рам или паспарту и дописывание боковой стороны холста (движение к живописному объекту). Смысл рамы — завершить живопись, оставляя видимой только плоскость изображения. Неокрашенная боковая толщина холста не должна мешать восприятию живописной плоскости. Только художник может подобрать лучшую раму своему холсту — ее цвет, фактуру, толщину, рельеф, потому что это продолжение и соединение со стеной его пластического языка. В обучении и часто в выставочной работе рамы не используются, но необходимо знать, как живопись продолжает себя через раму в пространстве.

Цветовые и тональные окраски обрамления живописи находятся между самым темным и светлым в изображении, как и его теплохолодность — между самым теплым и самым холодным цветом. Паспарту — это переход от изображения к раме и поэтому самостоятельное его использование бессмысленно и неграмотно. Ни рамы, ни паспарту лучше не использовать на обходах. Они требуют качества, а его нет в учебных условиях.

Подражание в учебе почти обычное явление. Оно оправдано в копировании и изучении пластически близкого художника. Как ни странно, узнать себя глубже можно «подражая» аналитически, отстраненно, держа дистанцию «я» и «другой» (Ван Гог...). В подражании лучше обращать внимание не на уникальные персональные техники и индивидуальные приемы, а на композиционные подходы и стилиевые признаки. У периода подражания и копирования есть свой «срок годности». Затянувшееся подражание означает, что человек выбрал не свой путь.

Деталь возникает после найденного пластического единства всей композиции. Деталь — следствие, она не руководит, она на службе, и рождается незаметно, ненавязчиво. При отсутствии детали постоянное обобщение приучает к эмоциональной недосказанности. Увлечение мелочами, как в жизни, может исказить или полностью изменить начальное эмоциональное состояние и задуманное существенное. Деталь присутствует даже в размашистой «лихой» живописи следами волос кисти или черенка, в окончании небрежного жеста, в незадуманных маленьких «случайных» формах (Дебре, де Кунинг...). Деталь не должна очаровывать и притуплять рассматривание. Весь холст не сделать, выращивая удачную деталь, без спонтанности. Метод от частного к общему ушел в историю как эксперимент (Филонов). Но если, в начале работы, деталь удачно «случилась», ее не нужно «замазывать» ради неопределившегося целого. Это маленький сигнал будущего праздника. Точность и выверенность детали — в ее незаменимости. От ее исчезновения теряется целое.

Декоративность в живописи — неоднозначное понятие. Она начинается с формата. Живопись не в прямоугольнике развивает рассеянность. Попытки намеренного ухода от прямоугольника в станковой живописи (Э. Келли, Ф. Стелла...) привели только к игре. Выполняя функциональ-

ную архитектурную задачу, декоративность остается многофокусной, в ней нет сосредоточенности на чем-то одном, потому что освобождение от напряжения необходимо для скопления сил. Живопись — вдох, декоративность — выдох в оформлении пространства.

В живописи декоративность очень сложное понятие. Она упрощает осмысленность задуманного. Может ли декоративность снизить серьезность размышлений, проникновенность в тему? Да. Погружение в глубину переживаний отстраняет декоративность, потому что она мешает найти необходимый настрой к существенному, и поэтому без нее серьезность камнеет.

Декоративность Матисса обширна, как природа. Есть ли в ней смелость погружения в подсознание или это зона ненужной глубины? Декоративности нет без цветовой открытости. Соединима ли декоративность с поверхностным скольжением на ледовом катке позитивности? Уступает ли живопись без декоративных качеств живописи с декоративной праздничностью? Нет. Декоративность кому-то свойственна, кому-то нет. Лето и осень. В осени меньше колористической цветности, но не оттенков.

Декоративность обогащает живопись только в условности, упорядоченностью, конструктивностью композиции. Когда организована композиция, можно не проявлять осторожность к декоративности как к украшению (в ее первом значении). Она связана с художественной утилитарной прикладной практикой. Изделия, быт, утварь и мелкая пластика породили много техник: батик, гобелен, резьба по кости, инкрустация, керамика, вышивание, вязание, макраме, художественная обработка кожи, мозаика, декупаж... Без стремления к строгости декоративность умилительна и манерна. Корни декоративной условности в народном искусстве. Декоративность — качество, средство, форма выражения не содержания, а способности к эстетическому отдыху. Декоративность в архитектуре — это оживление и слияние с пространством. Интерьерная активизация конструктивных и функциональных задач. Декоративность может как подчеркнуть, так и разрушить архитектонику. Она заботится о защите от избытка интеллектуальной перегруженности, перенапряжения. Она должна быть увлекательной, но не пресыщать, останавливая внимание на обнадеживающем настроении. Декоративность — это повышение эмоционального тонуса в умиротворяющем равновесии. Она не может возбуждать человека действовать экзальтирующими контрастами. Контрасты в ней умиротворяют тревогу и скорби. Даже печальное в декоративности насыщено отрешенностью от забот. Декоративность не настаивает на знании, она может быть от интуиции, сильного желания, щедрости. Народное искусство чуждо торжественности. Радущие — его свойство. Всегда есть резервы в непосильных обстоятельствах. Что бы ни происходило, есть высшая отрада в жизни — поверить в неразрушимость человеческого достоинства. Фальшивая декоративность — «что бы ни было — все к лучшему», развлекать, отвлекать, глушить беспокойство. Уход от действительности — это не декоративность. Она дает свежую паузу

в тяжелой работе. Декоративность пластически грамотна, если каждое обращение к ней — импульсивный дебют.

Живопись детей в самом раннем возрасте нередко бывает абстрактна. Чувство реагирует не только на увиденное, но и на внутреннее. Архитектура создана не природой, а обитателем-человеком. Изначально в природе не было зданий, стола, виолончели, чайника, крынки, кораблей... Но они общесогласно принимаются за реальные предметы этого мира. Человек создал абстрактное (в живописи, музыке), но его приятие или неприятие до сих пор вызывает сомнения. Архитектура тоже абстрактна и подводит к пониманию абстрактной живописи. Имея столетнюю родословную, абстрактная живопись стала действительностью жизни, а в художественном образовании выглядит странно — «чуждаковатых» педагогов или даже нарушением классического подхода к обучению. Подступило, вышло время подключения абстрактного письма в учебный процесс в последовательности: реализм, обобщение и условность, абстрагирование. Реализм отображает, а абстракционизм перерождает, преобразует видимую действительность и отображает неузнаваемое.

Реализм живописи в ее плоскости. Реализм изображаемый — следование видимому внешнему физическому окружению. Без пластической условности реализм не передает индивидуальное. Абстрактная живопись иносказательна для литературной сюжетности, но не для проживаемых настоящих чувств.

Прошел срок проверки абстрактной живописи временем и необходимо изучать и ее тоже.

Реализм и абстракционизм соединяет бесконечность развития.

Сколько абстрактной живописи может выдержать художественное образование — столько есть в ней исторического содержания, преемственности.

Приняв первичность этики перед эстетикой можно понять, что живопись молода и расширяется вопреки идейным схваткам. Она заземляет человека «верхним сознанием». Живи здесь. Земля под тобой, а в ней и над ней — живопись.

Наступает время обобщающих знаний о воздействии пластического языка. Некоторые пластические средства изучены и объясняются официальным образованием; некоторые продуманы не полностью (фактуры, цветные линии), а некоторые еще (или уже) в резерве (касания, структурность...). А возможно ли изучить и включить в учебную форму бесчисленные сочетания пластических средств всех вместе — так, как они есть в живописи? Это работа на столетия. В этом только аналитический потенциал живописи. Что же будет с ним в вольном дуновении чувств и эмоций?

Индивидуальное в коллективе

Чистота есть жестокое мгновение.

Николя де Сталь

Несообразность акцентирования творческого в обучении в том, что обучение коллективно, а творческое в живописи происходит в одиночестве. Есть живописная учебная работа, и у нее два автора: ученик и педагог. Это творчество?

Как прийти в этом противоречии к общности учителя и ученика в понимании индивидуального? Поисками уединения и пропорции «я» и «коллектив», проработыванием дома (или, если есть, в мастерской) школьных задач с самым невероятным воображением. Идеально, если с самого начала учебы ученик имеет место для уединенной работы — мастерскую. Это не роскошь, а нормальное условие обучения. Ставить вопросы и отвечать на не поставленные, делать живопись по собственному заданию — «не для чего», один на один с собой.

Индивидуальное рождается в самостоятельности. Самостоятельность критично подступает к общим «узаконенным» знаниям, но не противостоит им. Игнорирование традиционных основ возбуждает «самопроявление», отставание особого «проворного» пути в коллективе. Такое «проказное» индивидуальное образование кончается оплакиванием пропущенного времени.

Оригинальность так въедлива, что ей мало индивидуального. Существенное не в узнаваемости, а в действенной этике. Если быть, а не казаться, свой пластический почерк придет естественно («невзначай»), без заботы о потере найденного.

Встречаются две крайние педагогические позиции. Одна: общими знаниями вести к творчеству.

Вторая: педагог — транслятор, деиндивидуализатор ученика. Он подает знания для всех одинаково, не отвлекаясь на «особенное» в ученике. Творчеству не научить. Все равно не предвидеть, как ученик распорядится художественными знаниями. Педагог не провидец и не пророк. Учить можно тому, что рационально во все времена. Закончишь учебу — твори.

Первая позиция опирается на потенциал и его развитие. Вторая на результат ремесла. Первая требует усердия и домашней работы, вторая — усердия в повторяющейся работе с натурой. Первая творчески «вживляет» ремесло, для второй ремесло — «золотой ключик», в ремесле видят основное оснаждающее свойство будущего художника.

Индивид и коллектив в обучении — это качели. Сначала педагог раскачивает объективность знаний, а ученик решает принять и «безлично» выполнить или подключает, раскачивает индивидуальное восприятие этого «объективного». Тут самое сложное увидеть точку перехода инициативности в исполнительское «послушание». Например, вместо работы по заданию, ученик показывает свою интересную интерпретацию. Как быть?

Обязать изобразить «как надо»? Ученик вынужден будет подчиниться, иначе он «отверженец», и может быть отчислен. А можно отметить такую работу как пример творческого отношения к заданию, но тогда зачем учиться тому, чего не знаешь?

Для избавления от таких «неразрешимых узлов» и нужна домашняя работа, заложенная в программе.

Понимание пластических задач шире происходит в коллективе, поэтому организовывались группы — барбизонцы, экспрессионисты, фовисты, кубисты, ташисты, абстрактные экспрессионисты... В XX веке, чаще после распада групп, их члены обретали свой пластический язык.

В уединении знания упрочняются творчеством, в «покойной жажде вышины в себе», в риске экспериментов, в самопознании без коллективной поддержки, в приращении интереса к себе уточняющейся пластикой.

«Я не тот, каким являюсь сейчас, я тот, кем себя представляю». Это претензия. Могут такие мысли ученика стимулировать творческое? Завтра возникнет из того, что есть сейчас. Написанный холст — это не меню обещаний, в нем нет того, чего нет в человеке. Художественная уверенность не возникает подтягиванием к своим претензиям. Они могут возникнуть в фальшивой активности, когда коллектив — допинг. Если человек делает в коллективе больше, чем один, ему нужно идти в театр или кино. Наоборот, усиленная работа в уединении, более действенная, чем в коллективе, показывает живописное предназначение человека. Эта профессия — энергия одиночества без «подстегивания» другими.

Характер отношения к индивидуальному в коллективе обозначается в экспозиции работ на обходах. Групповой показ — это пространственная композиция, в которой цветовые формы учебных работ организуются в удобозримое художественное представление. Главная сложность — в выделении живописи каждого в групповой развеске. Но это не сложнее, чем персональная выставка, потому что могут быть разные по формату и техникам работы. А экспозиционные свойства учебных помещений и галерей не сильно отличаются — всегда есть стены. XX век больше других периодов в истории накопил богатый опыт экспонирования. Пришло время его изучать: от культуры строгой регулярной упорядоченной развески (стена читается), до динамичной свободной ритмики с примыканием к потолку, полу, с распределением работ на стенах, обработанных цветом, рельефом (исчезает материальность стены)... Был опыт создания малых форм для использования пространства между стенами, живописных коллажей — стен, конструкций, структур. Экспозиционность стала частью профессии живописца, а стена перестала быть «манекеном» для картин. Без практики экспонирования утверждается «местечковое» отношение к живописи. Умение экспонировать без знаний не возникает. Оно психологически адаптирует ученика к будущему не «школьному» зрителю. Целевая композиционная продуманность учебных интерьеров незаменима и функциональна

для отчетного и оценочного восприятия. В ставшей привычной шпалерной (огромное лоскутное одеяло, ковер из кусочков) развеске нивелируются индивидуальные художественные качества авторов, и от мельтешащего однообразия глаза быстро устают. Необходимо поменять отношение к обходам в сторону создания художественного события: выставке — отчету. Не прививать притупляющее калейдоскопическое восприятие, а наращивать экспозиционную культуру и отбросить аргументы: «мало времени», «как получится, потому что неизвестно, что принесут». Для задуманного гибкого экспозиционного принципа неожиданности могут стать подарком. Нужно вносить экспонирование в программу и выделять на него специальное время в течение каждого семестра. Хоть понемногу, но системно, потому что психологический барьер перед ним уже окреп. Экспонирование ставит вопрос не о том, как «показать себя», а о связи пластического живописного языка с пространственным. Экспозиция фокусирует возможности индивида в коллективе.

Коллективное обучение — способ индивидуальной подпитки. Если верно, что «самый опасный соблазн — не походить ни на кого» (А. Камю), то в учебе самая большая угроза — оправдать свою неастревоженную индивидуальность приверженностью общему, коллективному. Живопись создается не оркестром, у нее один участник — солист. Но есть большое преимущество произрастания индивидуального в коллективе: пластическое своеобразие каждого ученика дополняется расширенным взглядом на себя. Это тот случай, когда много глаз, смотрящих на тебя, дают о себе более объективное представление. Без человеческих отношений, в индивидуализированности одиночества, не достичь полного «узнавания» себя.

Вступление к программе

Не обучение, а выход навстречу друг другу.
Взаимное рождение не только как ремесленник,
но и как личность. Принятие друг друга в разви-
тии, а не в стоянии.

Гротовский

Основное в предлагаемой программе — попытка собрать общепринятые и обновленные знания пластического языка в живописный анализ и применить их практически:

- последовательное изучение пластического языка от элементарных составляющих живописи в отдельности до сочетания пластических средств;
- натурная живопись — базовая работа, которая усваивается осознанно заданиями на условность, обобщение и абстрагирование натуры;
- преобладание по времени занятий ремесленных, оснащающих творчество умением пользоваться пластическими средствами;
- конструктивная организованность композиции;
- аналитической подготовкой открыть путь к интуиции и своему потенциалу спонтанности в творчестве;

- лекционные занятия в пластической истории искусств и технике старых мастеров.

Программа предполагает комбинации различных методов, практически закрепляющие знание пластического языка как первостепенного, без чего живопись перестает быть живописью.

Конструктивный художественный подход к натуре может укрепнуть подробным изучением пластических определений XX века (особенно до сих пор не отмеченный должным вниманием период первой половины XX века). Это «приращение» позволит крепче соотносить свою работу с нынешним состоянием живописи, когда происходит ее выдавливание из информационной сферы.

Один из трех основных источников пластических знаний — живопись — пытаются отстранить из нынешнего жизненного пространства. Это жесткое испытание опасно для живописи, но может укрепить ее этические качества.

Живопись не кафедра проповедника, но напрямую связана с общением. В программе выражена надежда опосредованно — в пластике — видеть связь жизненных этических отношений и общения пластических средств.

Зрение — основной способ восприятия внешнего мира. Пластический язык раскрывает материальную природу видения. В живописи пластические средства не появляются в одиночку. Они всегда в сообществе, сочетаниях, взаимодополнениях. Чтобы ориентироваться в их взаимодействии, полезно рассмотреть эти средства в отдельности.

Пропорция

Пропорция — соотношение существенного и сопутствующего, их взаимовлияние. Она выражает эстетическую способность к жизни, оберегает то, что не теряет ценности и участвует в подходе к новому. Соотношение этического и эстетического — это то, с чего необходимо и естественно начинать живопись. Иначе содержание превращается в игру. Пронизывая все пластические средства, пропорция учит понимать сравнениями. Без знания целого части теряют значение. Мера мелочи в цельности композиции — пропорция — соизмеримость и соотношение видимого к человеку. В живописи есть две означенности пропорции.

Практическая, измеряемая пропорция — сопоставление физических величин, отношение части к целому. При изучении натуры утвердилась естественная, не человеком созданная, наблюдаемая пропорция. Принятая в реализме гармоническая природная пропорция действует через контроль логики над эмоцией. Пропорционирование связано больше с формообразованием и материалом. В истории выработаны очень разные каноны пропорций с разными модулями (единицами измерения). В фигуративных изображениях гармоничность выискивалась в простых сопоставлениях: большое и малое, холодное и теплое (в живописи), геометризация и аморф-

ность, прямая и кривая, высокое и низкое, шершавое и гладкое, массивное и структурное, длинное и короткое...

Со времен Древней Греции не потерял значения поиск идеальной пропорции, который в натурном изображении зависит от стиля и канонических правил (модуль в Древнем Египте — средний палец, в Греции, Возрождении — голова и «золотое сечение», в Византии «Ерминия» — величина носа). Использовались математические изыскания, числа Фибоначчи (3:5, 5:8, 8:13) и др. Числа Фибоначчи позволяют легко организовывать вытянутые форматы. Эта пропорция утверждает асимметрию и создает нарастающий ритм, она применима в стенописи с малым отходом для просмотра.

Названное в честь Фидия число «золотого сечения» $\varphi = 1,618$ (1:0,618, 62%:38%) долгое время признавалось универсальным соотношением разделенного на две части отрезка. Платон объяснял им устройство Вселенной, а Аристотель видел соответствие «золотого сечения» в этике. В последнее время прямоугольник, построенный на основе «золотого сечения», оспаривается тестированием как слишком вытянутый.

Пропорция подтверждена этнической традицией. До сих пор различается красота тела в Азии, Южной Америке, Африке. В Европе пропорция зависела не только от стиля, но и от социума, религии, индивидуальности художника и даже моды.

На пропорционирование размерностью влияет масштаб. Изображения огромные или миниатюрные приобретают не свойственные живописи качества. Теряется естественное восприятие, может возникнуть подавление сознания или преклонение перед ювелирной изощренностью. Человеку пропорционален небольшой размер живописи (от 0,5 до 2 м), соотносимый с величиной обычного интерьера. В этой размерной скромности и живет живопись (как, во многом, скульптура, но не объект), без помпезности и переедания в искусстве — пафоса. Ее обитель не просторы полей, лесов, площадей, а интерьер, где есть люди, и этим живопись оберегается от торжественного обращения к массам. Она разговаривает с каждым по отдельности.

Пропорция учит создавать отношениями, согласованностью пластических средств. Определять пропорцию формы логикой и измерениями применимо больше в учебном рисовании. Тренируется глазомер. В живописи все усложняется, и математика уступает чувству.

Пропорционирование начинается с выбора формата, его формы и размера. Волнение и осмысление, удивление и задача, ощущение и конструирование — это тоже пропорции. В этом второе живописное значение пропорции — этическое — соподчиненность пластических знаний и человеческих качеств. Пропорция — определяющий способ размышлений о человечности. Сопоставляя сомнение и иллюзию, искренность и напыщенность, открытость и утаивание, слова и поступки, можно вернее понять, что есть стержень, каркас, ствол, и откуда растут ветки.

Как бы ни хотелось благодатной впечатлительности или объективности, без личностной пропорции анализа и чувств ничего не получается. Если человек знает черное и белое, и не знает, как действовать между ними, значит, он не знает или игнорирует пропорции.

Почему цивилизованность с ее способностью разбирать сложные вопросы постоянно соседствует с примитивностью, дикостью, которая возвращается к уже разрешенным вещам?

Сколько нужно разума, чтобы эмоция была чистой, радостной?

Есть ли причина творчества вовне или она только внутри, субъективна?

Почему ради жизни человеку необходимо улучшать бытовые условия, а ради творчества есть готовность к лишениям?

Позволяет ли творчество идти против разума? Почему уменьшается талант человека и исчезает ли он совсем, возвысившись над человечностью? Почему человечность противится достижению блага любой ценой? Что это за сила — человечность, если о ней можно забыть в эстетике?

Пропорция не дает результата, но она направляет выбор величин и их приоритет.

В необозримом пространстве в какой-то закономерности вертятся планеты. На нашей — человек упорно с живительной, неистощимой энергией познает живописью себя и бездну пространства вокруг. Холст — крохотное послание в необъятности окружения. Зачем человек это делает? Зачем вообще нужна живопись в таких гигантских устройствах? Что это меняет в пропорции «человек и бесконечность»? Есть ли человек совсем уменьшенная модель всего и вся? Можно и нужно ли жить в полноте без таких вопросов? Живет же кто-то без живописи и, даже зная ее, отворачивается. Есть уже сознательное отречение от живописи как от отработанного материала. Как изобразить внутренне состояние человека сейчас, в этот момент, погруженного в себя, пытающегося понять, есть ли в нем что-то ценное без внешнего влияния? Узко, «по-бытовому» жить и этим иметь право на универсальное или отбрыкиваться от заземленности, обыденности сразу (как Малевич, Мондриан), устремляться в надчеловеческую масштабность? Это тоже пропорция поиска жизни с эстетикой. Такой строй мыслей и чувств возможно ли передавать фигуративно, реалистически? Нет. Пропорция бережно охраняет подступы к вопросу, что есть в реальности неотразимого. Так появилась абстрактная живопись.

Что я могу и чего сделать не в силах? Почему нужна смерть, чтобы продолжалась материальная жизнь? Для чего отведен срок жизни человеку, и каков срок его небытия? Это тоже территория пропорций. Пропорция как невидимый дирижер задает задачу и корректирует ее исполнение, чтобы оно было достойно этого задания.

В непонимании нет пропорции.

Форма

Форма — замкнутое очертание пятна на плоскости. Изобразительное обозначение предметов или отвлеченных фигур. Внешняя общая обрисовка участка формата, с обработанными по периметру границами, обычно линейная, контурная.

Трехмерная форма — объем — в живописи не является пластическим средством, она не свойство живописи. Объем имитируется, это фокус.

Обыденно, в учебном рисовании форма подразумевается как контурный рисунок, повторяющий постановочную или пейзажную натуру. Форма в рисунке выстраивается больше логикой, а в живописи — пропорцией чувствительности и рациональности («логикой обуреваемых чувств»), в зависимости от замысла, задачи и волнения.

Форме нужны события. Она больше, чем цвет, испытывает притяжение к низу формата — гравитацию, но в живописи меньше, чем в скульптуре, архитектуре. Напряжение формы создается общим пластическим ходом в пропорции динамики и статики и внутренней наполненностью другими пластическими средствами.

Скопированная реалистическая форма есть только праформа, прототип будущей формы. Нет полностью абстрактных форм, любая вызвана узнаваемым чувственным ощущением и вызывает его, а «похожесть» формы на то, что есть в действительности, может и не вызвать соучастия. Реалистическая форма обладает неподдельной силой предварительного, в жизни испытанного переживания, а ее абстрактизация рождается особой личностной взволнованностью. Реализм формы, обобщаясь, как бы обрастает мифологичностью. Ее абстрактная проработка (как удаление от конкретного события в жизни) позволяет яснее «вразумительнее» видеть существенное. (Так работали Пьер Таль Коат: фрагмент пейзажа воспринимается абстракцией, Леруа: портрет, фигура в длительной, фактурной работе становились «абстрактноносными», и другие...)

Чтобы ни изображалось, всегда присутствуют формы вокруг формы и внутри формы, потому что есть изначальная форма формата. Формообразование — это расположение и обработка формы в определенном формате холста, листа, стены в устойчивом равновесии. Только в логике, рациональности форма теряет свою эмоциональную причину. В живописи внешняя и внутренняя изменяемость (целиком и частей) форм происходит трансформацией и уточняющей деформацией. Это не абсурд, это естественное стремление оставаться человеком, а не фотоаппаратом.

В формообразовании участвуют несколько видов форм: геометризованные, свободно-аморфные (по периметру), блочные, орнаментальные... Они обладают разным контурным своеобразием. Разной способностью к конструированию и разным наполнением. Формы, изображенные линией, «не наполненные» не живописны. Это схема (Б. Николсон, Ф. Клайн).

Есть иллюзия не участия цвета и других пластических средств в формообразовании. В живописи определение форм органично. Можно сразу работать цветом, фактурами...

В изучении природы форма подражательна и изобретательна. Изобретательство — навязчивая страсть формы. Это ее ностальгия по детской резвости к открытиям. Сначала изобретательство в пластике выглядит увлекательным жизнелюбием, но быстро перерастает в идейную бесчувственность. От встречи с непредсказуемостью и экспрессией изобретательство приходит к растерянности и жестким касаниям (Леже, Озанфан). Не рисунок, а живопись учит отличать изобретательность от конструктивности.

Никто из художников не начинал свой путь от скоростного автоматического письма. Стихийное рождение форм случается в «пылком» настроении, во «взмахах» темперамента. Цвет будто нечаянно «рисует» формы, которые едва поспевают за ним, разогнавшись в спонтанном жесте. Формы в быстром живописном действии — следы физической раскрепощенной динамики. Происходит «опрошение» простоты, но есть живая экспрессивная точность ритмического состояния. Это естественная уверенность и доверие к себе, но длится оно непостоянно и невозможно из этого состояния (редкого и «очень» индивидуального) извлечь метод. Сопrotивляющаяся густота корпусных красок, трение кисти о поверхность не позволяют такое «формописание» назвать характерным для живописи, но оно дает сильное, ясное восприятие: «Я чувствую этого человека» (Фотри, Брам ван де Вельде, Ведова, Базен, Зао Вуки, Дебре, во многом — Древин, Кандинский, Явленский, Грицюк, Мазервел, Мунк, Кокошка...).

Создание форм без соединения с пространством между форм приводит к ее неточности («Рисуйте не ветки, а пространство между ветками» — Сезанн). Точность — это еще и эмоциональное попадание в характер формы. Яркая, броская форма отвлекает от межформия.

В архитектуре, объектах, отчасти — скульптуре, каждая форма обдумывается функционально и конструктивно, не нужно «помещать» внимание между форм, поэтому в них нет междуформия.

Другая страсть формообразования, доминирующими формами подавлять междуформие, может рассеяться естественно — опытом и талантом. Так и было в истории: старые мастера не философствовали о цепкости соседствующих форм, но междуформие не было «в остатке».

Материалы обладают своими отличительными формовочными качествами. Масляная живопись имеет больше всего их разнообразия (в сравнении с другими техниками). Преобладает сопротивляющаяся легкости жеста тугая вязкость краски. Поэтому масляной живописи не свойственны формы — птицы, невесомо порхающие по холсту (Хартунг, Вольс). Желание легкости легко переходит в нервность, а подчинение этой сопротивляемости ведет к скованности или муштабелю.

Величиной и простотой форма стремится к объективности, а начертанием абриса и «отделкой» внутри форм она показывает субъективное.

Простота «чистых» ясных форм побуждает насыщать их особенно точным «снайперским» оттенком цвета или сложной вибрацией многоцветия («Когда цвет достигает наибольшего богатства, форма обретает полноту» — Сезанн). Полифоничную звучность цвета в простой форме показал Ротко (Малевич неживописно нарисовал ее схему). Упрощенная, геометрическая форма оживает в цветовом избытке, а локальный цвет подчеркивает ее умеренность, литературную, символическую идейность или декоративность. Предельно знаковые, ахроматические или локальные по цвету формы в пустом окружении настраивают на потусторонний, безэмоциональный тонус.

Отбрасывание детальности предметно узнаваемых форм приводит к их обобщению и условности, и тогда легче применять освобожденный от предметности цвет (синее дерево Матисса). Обобщение реалистической формы есть уже элемент абстракционизма. Условность находится между реалистической и абстрактной формой. Выявление конструктивной сути формы — знак, символ, иероглиф, предельная характерность и есть реальность абстракции (как, например, слово «труд» концентрирует в себе многие понятные процессы).

Форма обнаруживает пространство. Тишина бесформна инертна. Извлеченная из нее форма задает энергию. Без формы человек не ориентируется в пространстве. И в чистом синем небе появляются облака, птицы, звезды, солнце, луна, самолеты... На земле ничего нет без форм.

Форма стремится к пределу ясности, а цвет непринужденно, небрежно оживляет путь к нему.

Форма путается в ветре эмоций, а цвет строит в нем ветряную мельницу.

Формы динамичны в неподвижности, а цвет усиливает чувство движения.

Форма — тугодум, а цвет оплодотворяет ее удивлением и неутомимостью.

Форма бронирует жилье для путешествия, а цвет ее транспорт доставки.

Форма может отвергнуть пространство вокруг, а цвет щедро ищет приятия.

Форма должна быть мужского рода, а цвет женского. Форма вызывает к цвету как к женщине: «Помоги не разорваться от серьезности, дай соков, сухо мне». А цвет отвечает шепотом: «Не могу расслышать, слишком много шума от тебя».

Форма твердит об определенности, понятности, авторитетах, а цвет — о раскрепощенности, натуральности, неиссякаемости.

Форма сторонится неупотребимости, а цвет — неуживчивости.

У формы больше памяти, чем у цвета. Впечатления экзаменуются ее логикой, а цвет пишет ей впечатлительные письма.

Форма негостеприимна к случайностям, а цвет как бездомный бродяга радуется пришельцам и паломникам.

Форма привлекает цвет в бессилии найти в себе законченность, а цвет трезвонит, бузит, подначивает.

Форма подвижнее пустоты, незаполненности, а цвет ускоряет смену моментов.

Форма неохотно подпускает внутрь себя, а цвет гарцует на ней, как на лошади.

Форма, «одетая» цветом любит договариваться, а цвет шуршит по жесткому ее контуру.

Форма сохраняет себя, а для цвета нет непроходимости.

Как только форма отделяется от окружения, появляются фон и подавление других пластических средств. Изменение формы цветом происходит одновременно и внутри, и снаружи. В долгом взгляде и продолжительной работе с формой может возникнуть новая.

Форма не определяет содержание. Это твердо подтвердилось художественными радикальными исканиями XX века. Содержание зависит от формы, но форма вторична. Содержание — цель. Форма — средство. Содержание направляет поиск форм.

Форма говорит что-то существенное о содержании художественной композиции, о самой себе, и через себя обзрывает связь со всем, что существует рядом.

Живопись распрощалась со «всепроникающей», «неиспорченной» размышлениями, всюду применимой интуитивностью. Когда интуиция перестала решать вопросы анализа, сделалась возможной ее определяющая роль. Особо богатые опытом анализа живопись, скульптура и архитектура прошлого столетия позволяют основательнее подойти к анализу других логически менее объяснимых пластических средств.

Тон

Тон — соотношение темного и светлого в восприятии зрением.

В живописи существует невятное понимание тона, пришедшее больше из оптики, где он обозначает разницу светлого и темного в цвете, и одновременно некоторые качества цвета. Тон в живописи — это только разнообразие светлого и темного в колорите. Что будет с цветовой композицией в черно-белом фотоснимке и есть живописный тон.

Тональные отношения организуют работу пластических средств, усиливая или ослабляя тональные контрасты.

Соотношения тонов выстраиваются больше логическими сопоставлениями. Тональная работа цветом намного сложнее, чем в черно-белом исполнении. Гризайль облегчала эту работу. Интенсивные яркие цвета подталкивают забыть о тоне. Поэтому полезен тональный анализ на всех стадиях учебной работы или предварительные черно-белые эскизы.

Тон запоминается сильнее, чем цвет. Освещенное окно в черной ночи останется в памяти больше, чем разноцветье клумбы в ярких цветных переливах сада днем.

Убежденность Сезанна «Я не приму живопись без перехода тонов» означает, что в природе все соединимо, все во взаимности. Любая резкость не должна резать желание общаться. Тональные градации, переходы, постепенные или быстрые, создают настроение осознанности, а цвет увеличивает его эмоциональность. Тональные модуляции подталкивают к серьезному, тяжелому, трагическому ощущению (Сурбаран, Курбе, Шумахер, Тапиес). Но (реже) могут выразить и лиричность, легкость, текучесть (Коро и др.).

Атональная живопись убирает тональные контрасты. Туманность. Сонная глубина. Взгляд «полупроснувшегося» человека. Изысканное чувство нереальности. Мягкость. Рассеянная поэтичность прозы (М. Дени...). Такая колористическая настроенность не исключает объемное мышление, но больше — это усталость в познании, отдых от нагромождений, перенапряжений. Не использовать тональные различия цветов — легкий путь к колористическому благополучию. Не о чем поспорить, все «вечно», но если долго и много — скучно. Атональность — это редкое равновесие в сильном переживании, но и гостиница для боящихся испытаний. Яркий цветовой колорит в атональности — конфетная нелепица и гламурная декоративность.

Тональному восприятию природы легче научиться в цветовой аскептичности. В цветной композиции распределение тональных отношений требует специального взгляда. Но с опытом такое расчленение соединяется в единый процесс, и тональные соотношения цвета видны без напряжения.

Цветоведческие рассуждения об изменении тона формы в изменяющемся окружении верны в диалоге (например, светлый цвет в темной среде воспринимается светлее и холоднее, а в белой — наоборот). Но в чуть усложненной композиции может быть и обратный эффект (от активного использования фактур, линий, касаний и, особенно — ритма). Зачем знать цветовые диалоги, если в оркестровом колорите их невозможно вычленишь? Можно ли по пропеллеру вертолета объяснить, зачем человек хочет летать? Насколько полезны многочисленные таблицы изменения цвета в тональных и цветовых контрастах, форм и цвета в движении, связи цвета и звука (Матюшин), изменения тона цвета в меняющейся интенсивности освещения (Иттен), если они не применимы для работы? Накопилось столько наукообразных опытов в бесконечной субъективности цвета, что пора сказать «Стоп!». Цветоведение уже развивает себя, а не живопись. Что добавило в восприятие холстов старых мастеров знание цветовых кругов и шаров? Непомерно увеличилось количество открытых цветов в современной колористике. «Чистые» до знаковости цвета стали спорить в живописи с плакатами, рекламой. Стала ли живопись сложнее? «Чуть-чуть» потеряла свою силу? Усложнение оправдано, если есть стремление к ясности. Простота недостижима изобретательством. Она поддается почти детскому порыву удивления и желанию понять с чувствами. Чувства не обманут, если не спит разум.

Художественная работа с тоном учит тому, что есть разумного во внутреннем переживании. Тональные закономерности не позволяют всем пластическим средствам нарушать человеческую пропорцию восприятия и реальности, и подсказывают значение впечатлительности.

Цвет

Цвет — эмоциональное свойство света. Определенный цвет — это чувственный настрой. Его цветосила и «интеллект» проявляются только в цветовом общении, участии в формообразовании и совмещенности с остальными пластическими средствами. Нет света — нет эмоции цвета. В темени — сонный цвет и человек в темноте предпочитает спать.

Проникаясь другими пластическими средствами, цвет «открывается» в цветовых отношениях. Без цветового окружения, сцепки с ним, даже и сложнейший оттенок — «пустоцвет».

Краска — цветовое вещество, состоящее из наполнителя: пигментов (земляных, минеральных, растительных, животных...), красителя (сажа...), связующего (масло, желток), пластификатора, антисептика и др.

В живописи применяются масляные и водные краски, пастель... Остальные — для экспериментов или полихромии — эмульсионные, эмалевые, порошковые... Самые древние — минеральные краски (охры, умбры, сурик, мел, киноварь, лазурит, малахит...). Живописный цвет — это не только краска из тюбика, цветов бесконечно больше, чем красок. Цвета и оттенки одного и того же цвета создаются смешением самих красок, лессировками, цветом грунта, густотой, плотностью наложения, рельефностью и ровностью фактур, контуром, втиранием, набрызгиванием, отлипанием, затеками, заливками (в горизонтальном положении холста), более сильным или более слабым разбавлением краски, посыпанием пигментов, песка (и других материалов) на свежую краску, обработкой кистью, мастихином, пальцами, тканью, смешиванием с масляной пастелью... Плотность наложения краски изменяет оттенок цвета, густотой, толщиной краски или наложением разбавленной краски на краску.

В живописи цвет физически более ощутим («осязаем» не только глазом), чем в оптике.

Воспринимается оттенок цвета не всегда его качествами, но и индивидуально, наследственностью, возрастом человека, настроением, его погруженностью в быт, этнической принадлежностью к какой-то культуре. Цвет — это ощущение, особенно в попытках придать ему какую-либо символичность, рассказать «ему присущее». Новое ощущение цвета может возникнуть от плотности наложения. Это возможно не только густой корпусной краской, но и наложением жидкой краски на краску.

Большое количество оптических научных (не художественных) цветовых систем полезны только как информация. Работая с холстом, о них лучше не помнить, потому что цвет познается в живой практике («Труд

и размышление призваны развивать чувство цвета» — Сезанн). Старых мастеров не ознакомили с теориями и цветовым кругом, шаром. Они прозревали интуитивно. В этом есть благоговение перед чистой эмоцией. Губительно обращаться к цвету через просчитанность. Пуантилисты, задавая количество красок для холста, все равно получали не предвиденное. Цифровые обозначения цветовой гармонии (у Гёте: желтый, красный, синий — 3:6:8) на практике не приносят пользы. «Золотое сечение» в формообразовании имеет логику, а попытки соотнести цвета с этой пропорцией умозрительны, потому что малейшее изменение оттенка цвета рушит всякую закономерность, как и утверждения, что цветовая гармония заложена в отношениях дополнительных цветов.

Довольно условны в живописи понятия интенсивности и насыщенности цвета. В оптике они усложнены и «наукоемки». Живописное их понимание в активности воздействия, эмоциональном подъеме, силе и сочности цвета. Для анализа можно обозначить насыщенность как чистоту цвета, без примесей черного и белого. Это самая большая яркость цвета. Но насыщенность растяжима от яркости до блеклости, бледности, тусклости и не зависит от светлоты (в оптике чем светлее, тем насыщеннее). Насыщенность — это отличие от серого (сколько цвета в цвете, столько и насыщенности).

Интенсивность вторична по отношению к насыщенности, и передает степень цветности, высокий звук цвета, его максимальное напряжение. Она больше, чем насыщенность зависит от окружения. Это мощь цвета, и тоже не зависящая от его светлоты (в оптике более светлый — это более интенсивный цвет при равной насыщенности цветов). Цветоинтенсивность не бывает тусклой или яркой (как нет тусклого стресса). Можно говорить об интенсивности цвета, но об интенсивности колорита — вряд ли. Если есть колорит, даже неяркий, бледный, своя насыщенность присутствует.

Как бы ни разделять эти понятия в научном объяснении, они более определены и логичны, а в живописи лучше не соревноваться с наукой. Насыщенность — качество. Яркость больше связана с интенсивностью и размерами цветового пятна.

По своим собственным качествам цвет не может быть грязным. Всякий цвет может «огрязниться», помутнеть неудачными цветовыми отношениями (как в жизни простужаются). Отдельный цвет, принятый за грязный, в определенных соотношениях может стать «чистым» и даже активным.

«Объективность» грязного цвета и его «грязнящие» черно-белые компоненты узаконены только в цветоведении. В художественном образе нет необходимости в практических занятиях по цветоведению. Достаточно лекций.

Цветоведение для живописи похоже на чтение либретто для оперы. Известен сюжет, фабула, а музыка еще не начиналась.

Пропорция серого в цвете создает в оптике чистоту, которая в живописи не нуждается в логическом обосновании, и больше зависит от лич-

ностного восприятия. Физически чистота отдельного цвета определена как отсутствие в нем черно-белых красок. Цвет в сочетаниях теряет эту определенность. На практике сложносоставные насыщенные цвета не менее чисты, чем беспримесные с ахроматическими цветами (Моранди и др.), потому что окутываются общим колоритом. Окончательно чистоту цвета «прочисает» общий колорит. Оттенки в «науке» чувств сильнее, чем объективность оптических законов. Применение научных знаний в живописи объективно ограничено физическими различиями краски и света. С появлением оттенков и их сочетаний в цветовой композиции наука не вхожа в живопись. Постоянные оговорки о различии природы цвета в живописи и оптике сильно усложняют его понимание. Тот, кто пишет, не зная законов оптики, зачастую убедительней знающего их и путающего два подхода.

Хроматические цвета — это «цветные» цвета (в оптике — цветовой спектр, от красного до фиолетового). В живописи есть три основных цвета: желтый, красный, синий (в оптике — зеленый, красный, синий). Их можно получить только из тюбика. Они не главные, в живописи нет «вождизма» цвета. Рациональность и уникальность колорита в том, что всего лишь три цвета в смесях между собой и черно-белыми цветами дают почти все оттенки.

Цветовая дополнительность — объективное, биологическое свойство зрения. Любой видимый цвет имеет свой дополнительный. Один цвет как следствие автоматически вызывает в глазу «обратный», дополнительный ему. Дополнительные к основным цветам — это фиолетовый, зеленый и оранжевый. В живописи цветовая дополнительность обозначается одновременно. Соседство дополнительных цветов с основными производит самое сильное колористическое напряжение. А при неудачных оттенках их цветовая яркость создает пестроту и наводит утомление. Смешением дополнительных цветов получаются серые оттенки (в оптике — белый).

Ахроматические цвета — белый, серые, черный. Это бесцветная тональная растяжка серых между черным и белым. В европейской живописи такой «колорит» назывался гризайлем. В современной живописи с уходом лессировок гризайль перестал использоваться. Но по сути нередкая в XX веке и сейчас черно-белая живопись, как и называемая «тушевая» живопись на востоке и есть гризайль.

Серый гасит цвет в живописи, поэтому Делакруа считал его отнимающим силу других цветов. «Цветные» серые получаются в смесях дополнительных цветов и, может быть, поэтому «цветастый» Клее называл серый «царем цветов».

Монохромная живопись — это гамма одного цвета. Ее однонаправленный колорит может выглядеть сдержанным, скупым, но и активным в тональных контрастах. Очень богато выявляются сила и разнообразие цветовых нюансов. Но это только ограниченная часть живописи, будто освещенная не солнцем, а луной. Монотонность, «сплюснутая» эмоциональность, «гри-

зайль» одного цвета, движение в концептуальную «оскопленную» живопись, но и глубокое переживание.

Предположения о пространственной глубине живописи не имеют смысла. Она на плоскости. В архитектуре и скульптуре цвет влияет на размер объемов, форм. В живописи это зависит от сложности сочетаний и подключения других пластических средств.

Акцент — доминирующее цветовое пятно. В зависимости от его размера, акцент организуется не только основными, яркими цветами, но и «смирненными» в тональном контрасте. Акценты интенсивных цветов возможны только в среде с менее активными нейтральными цветами.

Существует необъяснимый внутренний инстинкт живописца — частичное или полное неупотребление какого-либо цвета или постоянное предпочтение каких-то цветов (у Рембрандта трудно найти синий, Киркеби «не жалуется» зеленый цвет), и это не отсутствие опыта и боязнь цвета (как распространенное «неудобство», несмелость в применении розового и черного на большой площади пятна).

Есть другой примитивный инстинкт — сначала изобразить формы, потом раскрасить. Он похож на физиологический рефлекс, как и привычка к симметрии, фону, иллюзии объема и другому на плоскости. Цвет в композиции ищет форму и противится ей, легко сговорчив с фактурами, неприветлив к структурности и даже к цветным линиям (цвет любит пятно), дразнит контрасты, возбуждается в пластическом ходе и, конечно, большой сообщник ритму.

Основное занятие цвета в живописи в передаче пропитанного смыслом чувства.

Ритм

Ритм в живописи — это запечатленное пластическое движение, но физически оно неподвижно. Сообщая, пластические средства вызывают разную ритмику: динамическую, метрическую, статическую или их смешение в орнаментальном кружении. В восприятии застывшее в изображении движение не есть его остановка, а найденный уравновешенный ритмический строй композиции, который возбуждает рассматривание.

Истоки ритма в эмоциональной восприимчивости. Все меняющееся тяготеет к ритму. Хаос может быть любых размеров, но в нем нет ритма — это текучая бессмысленная непрерывность. Ритм на плоскости не протекает во времени. Пластически он импульс — начало и конец. Холст — это ритмическая замкнутость.

Живописная ритмика больше связана с формами, их комбинациями и чередованием. Другие пластические средства могут менять скорость динамики или «оживлять статику». Это зависит от ясности обозначенных форм, их группировок в пластическом ходе, а в итоге от «насколько я могу и хочу "спонтанности"».

Динамика простирается на диагоналях. Без «всколыхнуться чувственно» динамический ритм не свершится в какой угодно диагональности. Динамизм — это изображение контактной устремленности форм. Он может быть ослабленным, плавным в метрической и даже статической композиции (Мондриан «Буги-вуги» и др.), в зависимости от темперамента и эмоционального тонуса. Пульсирующий порывистый ритм свойственен структурному пластическому ходу. Динамика выражает желание осознать силу активности и ее возможности, содержание.

Статика — это рациональная организация пластических средств в ортогональном вертикально-горизонтальном расположении форм. Самая большая инертность ритма содержится в симметричной статике. С помощью асимметричного распределения цвета, фактур, тона, линий... в формах статическая композиция может получить чувство движения. Статичность озадачена обретением спокойствия и порядка.

Метрика создает нейтральное состояние ритма — регулярное поступательное повторение форм, промежуточных форм, интервалов и остальных пластических средств. «Чистая» метрика встречается (чаще фрагментами) в архитектуре и музыке. В живописи ее нет. Она «атмосферна». В разной степени в каждом ритмическом проявлении присутствует повтор. Он выражает огромный диапазон восприятия: от ироничного упорства, недоумения, наивности, патетики до однородной монотонной изменчивости («Ничто не приводит среди веселья к грусти как... томный звук повтора» — Пушкин). Повтор ослабляет внимание, но может подготовить новое удивление. Чрезмерный настойчивый повтор может вызывать нетерпение, раздражение, марширующий пафос. Усердный повтор повторяющегося повтора — это истерика (особенно в цвете). В затянутой повторяемости форм возможен и другой спектр эмоций: рассеянность, эксцентричность, провокационность, упрямая концептуальность, неизбежность... Равномерный спокойный ритм избегает акцентов. Повторяют чаще от бессилия найти новое качество, и это может перейти в привычку. Метрика в симметричной композиции выражает незыблемый порядок (как зубастый гофрированный забор). Повтор форм даже с разными паузами образует систему — вялую размеренную оригинальность. Пустоты и формы в повторении нагнетают настроение усталой неумолимости, неэмоциональной правильности. В природных циклах нет однообразия. Чувство, рука и кисть никогда не сольются с ритмом метронома. Утопичность применения повтора в его стремлении устроить тотальный порядок в хаосе. Повтор — это утверждение навязчивых членений, хотя бы относительно смазанная значимость, эхо. Две одинаковых формы — это повтор, а три — это уже ритмический повтор. Симметрия строится на повторе, а не на ритме, еще и поэтому она инертна. Монотонность вызывает механическое иллюзорное чувство покоя. Сдвиг, перебивка метрики позволяет еще и еще использовать повтор. Общее ощущение от метрического ритма — затухающая пульсация (как кардиограмма умирающего). Метрика не способна скоординировать все

пластические средства в волнующую композицию. Она подводит к сухости и дышит как человек под капельницей. Метрический ритм имеет предел выносливости и в этом его уязвимость и неперспективность.

Из всех пластических средств ритм больше других пробуждает физическую отзывчивость. Двигательный эффект ритма зовет к активности. Переменный, сбивчивый, ломкий, волновой ритм создает беспокойство, тревогу, неусыпность, но и чувство балагана.

Ритм легко организует калейдоскопическое течение структур. Структурный ритм гораздо разнообразнее увесистого ритма крупных массивных форм. Он гибче и приспособлен к разной величине мазка.

В орнаменте преобладает текучий, плавающий, не активный ритм.

Незабоченность ритмом приводит к растерянности, «случайным» комбинациям, разрозненности, перескокам, рушащим цельность композиции. Аритмия не нуждается в созвучности, она пользуется невниманием, рассеянностью, претензией, или просто обрывочными отголосками знаний о пластике. Аритмия схожа с симметрией привычной распространенностью, незатруднительностью.

Бывают люди с развитым от природы чувством ритма в танце, в музыке. В живописи их нет, потому что живописная ритмика связана со знанием и взаимодействием пластических средств. Можно не иметь музыкального слуха, но уметь вести пластический ритм. Отображение музыкальных качеств на холсте имеет очень опосредованный, преображенный, субъективный характер (Кандинский, отчасти — Матюшин). В целом желание передать музыку пластическим языком — заманчивая иллюзия. Ритм в музыке и поэзии, «книжный» и устный, имеет больше, чем живописный, определений, заданностей, схем, формул... Музыкальность не есть живописное свойство (как в поэтическое, танцевальное...).

В работе с натурой развивается ритм, усмотренный вовне. Создание ритм-потока своего внутреннего натурального проживания подводит к неизбежным изменениям, трансформациям, перестановкам повторенных из реальности форм до их абстрактизации. Натурный импульс преобразуется личной спонтанной ритмичностью, происходящей в эту минуту, в этом внутреннем состоянии. Поэтому в творческой композиции необходимо владеть всеми сочетаниями ритма: последовательное и контрастное усиление и уменьшение динамики и статики, изменение метрического ритма.

Ритмическая основа начинается в способности удивляться, но может быть и задумана (Пуссен, Энгр, Маркусси...) или быть следствием темперамента (Тинторетто, Сутин, Йорн...). Характерность динамического и статического ритма (и их диапазон) легко увидеть в разных стилях через сравнения: ар-нуво и ампир, Барокко и Византия, рококо и Ассирия (Междуречье), экспрессионизм и романский стиль. В этом может помочь свободный анализ — копирование произведений разных стилей с упрощенным нахождением ритмических связей форм. В каждом стиле и отдельном худож-

нике есть своя пропорция статики и динамики — надежная страховка от переизбытка эмоций и «нудной» рассудительности.

Завершенная композиция ритмически продолжается в восприятии, вступает в непростое взаимодействие с интерьерным пространством. Буквально — пластический ритм меняется в процессе работы над холстом, в исправлениях, дополнениях. В оконченной композиции испаряются ритмические изменения — физические формы находятся в неподвижном движении. Это следы проработанных «очувствованных» усилий. Зрению представлен внутренний ритм формата.

Вызывая физическое мышечное телесное движение в жизни, ритм в живописи похож на резонанс — следствие изобразительного источника.

Живописная ритмика воздействует не так очевидно, как физиологический, музыкальный танцевальный, технический ритм. Он более пропитан природными явлениями: звуками, временами года, сменами дня и ночи, сна и бодрствования, ходьбы и бега, дыхания...

Ритм уточняется пропорцией статики и динамики, облегчает нахождение цветовых отношений, обостряет сосредоточенность в формообразовании, подсказывает тональную сцепленность форм и их цветовую контрастность, укрощает линейный переизбыток в сочетаниях с пятном, распределяет замедляющие и «легкие» фактуры, наполняет пластический ход двигательными способностями, создают «брызжущую» пульсацию в структурах, вязнет или «постукивает» в плавных или жестких касаниях, находит место «неправильности» деформаций.

Как и цвет, ритм эмоциональностью растворяет чувство времени. Ритм — могучее средство выйти из плена бытовизма.

Стройный, струящийся ритм с нарастаниями, угасаниями, перетеканиями, повторами, акцентами создает естественное природное разнообразие в композиции. Это чуткая успокоенность, неизменность равновесия в изменчивости, заряд человеческой энергии.

Ритм распространяет жизнестойкость в движении. Он устремляет вперед и никогда не ставит точку в развитии.

Контрасты

Контрасты — это резкое противопоставление пластических средств, пластический конфликт в уравновешенности, обостренное напряжение. Разрешенное противодействие. Эмоциональная и интеллектуальная активизация. Экзамен на прочность пластической конструкции. Способность явить существенное в крайних обстоятельствах. Высшая взволнованность. Глубинность переживания. Настойчивость в выборе средств. Проверка уверенности владения пластическим языком. Ясная выразительность содержания. Праздник. Радость непринужденности. Разбитая неотвратимость, неумолимая суровость. Раскрепощенное «жизнебиение».

Контрастов много, но они могут собраться в одной композиции. Художественное развитие, «ободренное» знаниями происходит в преодолении нерешительности в обращении к контрасту. К нему прирастает динамика, неожиданное противостояние структур, линий, фактур, форм... Все пластические участники показывают свое умение бороться, но не побеждать, а давать право открывать свои возможности в уверенном спокойствии. Контраст вызывается осмысленным приподнятым состоянием и такой предельной чувствительностью, что эмоциональность проникает в интеллект. Контраст жаждет самого неукротимого воздействия, а в неудавшихся усилиях скатывается в декоративность. Контраст избавляет от праздности, переполоха, благодушия, невнятицы и от паники. Контраст — чистилище, последнее прибежище после ада ошибок. Самый вечный контраст, рождение и смерть, соединены проживанием жизни. Контраст не притрагивается к благотворному состоянию: он его остерегает. Контраст разрешает конфликт, непримиримость. Он учит совместимости противоположностей в буйной встрече.

Строго выдержанный контраст не вызывает чувства наслаждения. В нем не хочется быть долго и пророчить его продолжительность, длительное «вглядывание» в контраст притупляет его действие. Поэтому контраст рождает тягу к оттенкам, переходным нюансам, деталям. Контраст невольно вопрошает к мягкой, себе контрастной атмосфере. Без этого он кричит, выпячивается напором, вопит. Контраст защищает сложные, тонкие, нежные, переходы пластических средств. Удачно найденный живописный контраст оберегает присутствие всего зыбкого, утонченного, хрупкого, но он может ударить, рычать, ликовать, хрипеть и колыхаться в нервности, нетерпеливо веселиться.... Контраст позволяет делать выводы. Он мудр здоровой бодростью: «ищи выход в обреченности». Контраст ведет себя как «осеянный свыше» и не занят пустяками. Он хочет не толковать, а разрешать. Контраст не подавляет. Он имеет новые возможности равновесия и настраивает на это другие пластические средства.

Тональный контраст соотносит предельное различие светлого и темного. Это максимальные перепады тона прежде всего в формах. Но и в линиях, фактурах, цвете, структурах, касаниях. В работе с тональным контрастом очень важно начало: предпочтительнее белый холст или бумага или темная имприматура. Чем мягче сопряжения форм (касаний), тем слабее тональный контраст. В очень сильных тональных контрастах воздействие фактур, линий, деформаций, структур внутри форм замирает, а цвет наоборот усиливается. Тональный контраст в бледных цветах неэмоционален, тих, смиренен, может передать подавленность, но и лиричность, концептуальность («живи без грызни и пересуд»). Тусклый колорит в тональных контрастах сопротивляется легким эффектам кажущейся доступности.

В цветовой яркости тональный контраст «распаленным» темпераментом проверяет полноту чувств.

Тональный контраст владеет наибольшей среди всех контрастов силой воздействия. Он соответствует характеру личности, испытывающей себя в пограничных состояниях. Если бывает катарсис в живописи, он рождается в напряженном клочке, неистовстве, тревожности тонального контраста («Возвращение блудного сына» Рембрандта, «Герника»). Он похож на лучи света в ночи.

Цветовой контраст многолик и содержит полярные свойства цвета. Эмоционально цветовой контраст разнообразнее тонового и сравним с атмосферой солнца в зените.

Контраст основных цветов: желтого, красного, синего. Это самый могучий из всех цветовых контрастов, потому что в нем содержится тональный контраст и контраст холодных и теплых цветов. Это триумф, кипение эмоций, хлесткая пышность.

Тональный цветовой контраст применим и в насыщенном, и в сдержанном, бледном колорите. В контрасте основных дополнительных цветов его нет только у красного и зеленого, поэтому такой контраст плохо запоминается. Самая большая разница светлого и темного в контрастах основных дополнительных цветов у желтого и фиолетового. Контраст тона в цветах вносит глубину в переживании цветовых отношений.

Контраст холодных и теплых цветов придает особую звонкую сочную живописность. Притягивание и отталкивание. В полихромии этот контраст используют для оптического изменения размеров интерьера и создания психологической активности в архитектуре, что невозможно на холсте, которому не свойственны эти задачи.

Контраст дополнительных цветов усиливает взаимную насыщенность. Это противоположные цвета в цветовом круге. В зависимости от оттенков, в цветовой дополнении ощущается даже излишняя уверенность, разительная надежность. В тепло-холодном контрасте дополнительных цветов (синий — оранжевый, фиолетовый — желтый) иногда непонятно, цвета кусаются или целуются. Этот цветовой контраст наиболее склонен к декоративности.

Количественный цветовой контраст (контраст по площади цветовых пятен) сопоставляет размеры цветового поля и форм. Их пропорцией определяется равновесие. Логически «подсказки» цветового равновесия вычислены (парадокс) чувством. Например, гармоничными (Гете, Баухауз) отношениями желтого, красного и синего приняты пропорции 3:6:8. Такое взвешивание цвета в практике ничемно, потому что в этих цветах есть оттенки, фактура, линии, прозрачность, оттенки, плотность... Больше всего равновесие в композиции усваивается практикой этого контраста. Он похож на человека, смотрящего на небо (Тёрнер, К. Стилл, Ротко, С.Френсис, Де Сталь, Мазервелл, Дебре...).

Контраст по насыщенности — соотношение «чистых» и тусклых цветов. Он очень относителен в общей композиции, потому что и в суд-

ных, бледных цветовых отношениях можно создать разнообразие насыщенности. Блеклый цвет может стать насыщенным в окружении еще более «понурых», «тухлых» цветов. В этом контрасте лучше видна искренность автора и масштаб его интересов.

Симультанный краевой контраст — это оптическое впечатление, физиологическая игра зрения. Один цвет автоматически вызывает в глазу дополнительный цвет. Цветовая симультанность существует только в дополнительных цветах и зависит от их интенсивности и долготы всматривания. На границе двух дополнительных цветов при их точной, поэтому очень редкой, найденности тона и насыщенности, оптически «случается» цветовое свечение на основе дополненности. Без тонального контраста цветовая симультанность уменьшается. На холсте такого контраста нет. Он видение, мираж, виртуальность. Симультанность обозначил Шеврель, который ссылаясь на Рунге, Шопенгауэра, Гёте. «Симультанная одновременность» использовалась не только в цветоведении, но и в средневековых фресках, рельефах, театре. Ее использование в сценографии возобновилось в начале XX века. В оп-арте применяют и другие разновидности симультанности: размерная симультанность — кажущееся удлинение и укорачивание линии, создание непараллельности в параллельных линиях и наоборот, оптическое дробление форм, не существующее материально.

Симультанность подобно подтекстам в речи. Человек говорит одно, а по интонации подразумевается противоположное. Симультанный цветовой контраст нужно знать, чтобы избегать его, как флуоресцентных красок, оптических эффектов в живописи. Это трюк, «цветовая экзотика», околживописное явление, ничего не добавляющее живописному содержанию, наоборот, отвлекающее в игру. Претензии симультанности на универсализацию языка искусства оказались узкой лабораторией, а утверждение Делоне «Симультанный контраст — основа современной живописи» — осталось заблуждением неутомимого «орфика». Симультанность — это потеря цветом своей материальности.

Можно обособить и некоторые «локальные» отдельные контрасты, но они достаточно условны и могут разбираться в рассмотрении каждого пластического средства в живописи:

- Контраст пропорции — совмещение форм, соразмерных человеку, и огромных или миниатюризированных. Противопоставление масштабной размерности.

- Контраст цвета и ахроматических цветов.

- Ритмический контраст, столкновение динамики и статики, стремительности и аритмии.

- Фактурный контраст — сочетание рельефных и плоских фактур.

- Линейный контраст: толстые и тонкие, длинные и короткие, кривые и прямые, цветные и черно-белые линии. Соположение линий с пятном и в пятне.

- Структурный контраст: мелкие цветовые элементы, формочки и незаполненное пассивное, пустое, массивное пятно.

- Контраст касаний: от жестких соприкосновений форм (Малевич, де Латур...) до сплавленных (Коро, Базен...).

- Контраст деформаций: сочетание измененных натуральных форм, цвета с еще более трансформированными, разорванными, неузнаваемыми...

- Контраст контрастов: крупный общий контраст композиции совмещается с фрагментарными маленькими контрастами на отдельных участках композиции. Это несколько разной величины и качества контрастов, ритмически разбросанных в формате.

Термины одновременный и последовательный контрасты, получившие распространение в учебном лексиконе, можно не использовать, потому что их содержат другие цветовые контрасты (например, серый квадрат в синем окружении обретает оранжевый оттенок, по контрасту дополнительных цветов).

Количество противоположных качеств контрастов в композиции определяется пропорцией. Цвет в контрастных формах сильно зависит от столкновения темного и светлого, ритма, фактурности, касаний. Структурность ослабляет контрастность форм и цвета, деформации раскрепощают и ослабляют рациональность контраста, линии дробят его напористость. Пластический ход почти бессилён в громоздком концентрированном контрасте.

В декоративной и орнаментальной пластике контрасты могут раскрыть игривость и ироничную самоотрешенность. Контраст редко появляется спонтанно. Он по природе своей зреет в предварительности, в душевной неустроенности, сильных событиях, в переосмыслении себя. Контраст не сопроводитель, он всегда чего-то хочет, ему нужно больше, чем нужно, он настойчиво идет наперекор, непреклонен к дрызгам. Ему мало не только того, что есть, но и того что будет. Он ненасытен. Растревожив сонливость, контраст возопит: «Выспись и забудь о сне. Будь сейчас здесь». Контраст сообщается с крайностями, но он бескрайний.

Линия

Линия — это долгий след движения кисти.

Цветовое или черно-белое обозначение непрерывно двигающейся точки. Чтобы появилась линия, необходимо волевое усилие. В расслабленности она теряет силу.

Значение и место линии в живописи определяется ее конкуренцией с пятном, то есть тягой к замкнутости в пятне. Линия старается сделать из пятна форму.

Есть странная нерешительность осторожность в наполнении формы (особенно в ее локальной окраске) цветными линиями в начальном обучении. Избавлению от этого помогает натурная работа, например, с фигурой в орнаментальной композиции. Необходимо исключить привычное преобладание темных линий. Цветные и светлые линии требуют повышенного

«увлекательного» внимания. Обычно в натурной композиции линии малоактивны, но в изначальной компоновке форм цветная линейность придает естественность формообразованию. Полезны задания на линейную и орнаментальную проработку натуры в разной степени условности.

Богатые цветом, фактурой, касаниями линии могут взбадривать восприятие, но есть объективная, естественная пропорция их присутствия в живописи. Какова она? Очень индивидуальна. Но если даже в линейном цветном преобладании над цветовым пятном, живописное свойство сохраняется (Базен, Манесье, Карпора, во многом — Матисс, в витражах — Убак), значит, эта пропорция не количественная. Есть линейность, которая не только не противодействует природе живописи, но, наоборот, становится живописной необходимостью. Это большое обретение колорита в XX веке, особенно цветность и фактурность линий. В восприятии композиции активное участие линий вносит обновленное ощущение: желание человека волевыми усилиями линий обогащать колористическую работу.

Пропорция прямых линий и криволинейности отражает присутствие человека среди природы. Пропорция находит не только размерные соотношения линий, но и весь их диапазон. Режущая линейность служит логике, задаче, индивидуальной пластике, но в ней присутствует живописная стихийность. Повторяющаяся, концептуальная экспрессивная линия выражает знание, темперамент, характер автора. Геометрическая линия не свойственна живописному письму (Морелле, Р. Рима), и ее применение смягчает свойства холста (Дибенкорн, но не Родченко). Линия придает четкость формам, но может и спонтанно соединять их. «Расцветая» цветом, линия самой собой может устроить цветовую работу и организоваться в линейную композицию (Ласкер, Базен, Туомбли). Ритмизированными линиями легко устраняется статичность. Линия «тонет» в сильных фактурах, очень противодействует структурам (но в объектах и архитектуре — наоборот), контрастность линий разнообразит касания, придает остроту деформациям.

Активное участие цветных линий в колористической работе произошло в XX веке (Матисс, Купка, Бекман, А. Горки, Миро, Базен, Хангаи, Бисиер, де Кунинг, Брам ван Вельде...). Изредка по характеру линий приходит узнаваемость авторов (Мондриан, Кандинский, Ф. Клайн, Д. Митчелл, Хартунг, Полок, Матье, Ласкер...).

Закрепляющая, «застегивающая» форму линия — контур — схематизирует живописность, но разная его толщина, цвет и тон могут ослаблять или усиливать цветовую интенсивность форм. Шутливой обводкой «правильной» формы можно получить парадокс или абсурд.

Одно перечисление эмоциональной разновидности линий подкрепляет их некоторую самостоятельность в композиции: стремительные (Вольс, Хартунг...), рвущиеся (Ведова...), беспокойные (Шумахер...), строптивные (Бекман...), игривые, шkodливые, своевольные, веселящиеся (Р. Нэш...), усталые, вялые, певучие... А сколько аналитических качеств

линий: геометризованные, прямые, кривые, жесткие, упругие, гибкие, точечные, пульсирующие, прерывисто-пунктирные, извилистые, сферические, переплетенные, слоистые, узловатые, короткие и протяженные, толстые, раздвоенные и двойные, тройные... тонкие, как лезвие, ломаные, скользящие и туго-тяжеловесные, успокаивающе-параллельные, увеличивающиеся по толщине или истончающиеся, рваные с заусенцами, мятые, вихрастые...

Это разнообразие линий можно сосредоточить одновременно, но без специальных задач не решается вопрос, можно ли обойтись без линий. Есть ли такая закономерность: чем больше художник — колорист, тем меньше он специально работает с линиями? Они — естественные следы на границе пятен, форм, спонтанного жеста, изменения, уточнения цвета. Линия появляется непосредственно, непринужденно, в неожиданностях колористических колебаний.

Фактура

Фактуры — это толщина краски на поверхности холста, бумаги, картона. Фактуры раскрывают свойства корпусных красок в их обработке, усиливая их осязаемую художественную значимость.

Рельефную, выступающую из плоскости выпуклую фактуру можно получить только густой краской, пастозностью — импасто, и с добавлением разных материалов (песок, порошки, сухие пигменты, засохшая краска...) Величина отрыва от плоскости имеет физический предел, связанный со свойствами красок (от мм до 3–5 см) и зависит от плотности плетения и толщины холста, бумаги, картона, их размеров. В стенописи возможен не только выпуклый рельеф, но и уходящий в глубину стены — это фактурный праздник.

Фактурный рельеф, соседствуя с плоской фактурой, зрительно увеличивает рельефную форму и усложняет ее взаимодействие с другими формами. Рельефно зафактуренная форма плотнеет, и теряется контурная острота.

Красочная цветная рельефная толщина фактуры выражает брожение сознания, неожиданное тяжелое настроение, нахлынувшую немотивированность — погружение в подсознание. Грубая рельефная фактура всегда чему-нибудь сопротивляется, особо топорщится к декоративности. Использование рельефа фактур в декоративно-прикладных «отдыхающих» видах искусств обесценивает сильные ее качества.

Невозможно писать рельефно в бесстрастном самочувствии, потому что свойство густо насыщенных высоких «фактур» — бессознательность. Насколько обуреваем человек необъяснимостью, тайной, настолько будет больше величина рельефности. Промышленная весомость фактуры редка и не бывает случайной.

Рельефная фактура — это дебри, беспокойство, загадочная, шебуршащая озабоченностью. Из всех видов фактур к ней труднее всего подступиться логикой. Она близка к физиологичности, земному тяготению и, даже расцветенная, будто таится от света. У рельефных фактур много

наименований. Шероховатая фактура отсылает в глубину подсознания (Тициан, Джонс). Пористая, пупырчатая распространяется облегченно, но с сомнениями (Гварди). Вздутая волдыристая фактура — самоироничная прострация, неприязнательность (И. Клайн, Дебюффе). Травянистая волосяная (линейные следы щетины) — это иррациональный, безнадежный порядок (Сулаж). Гребневые волнистые наросты вещают: «Все пройдет, успеи порадоваться» (Дебре). Узловатые колдобистые фактуры могут вызвать экзальтацию (Рембрандт, Сутин, Леруа). Дребезжащие, колотые, угловатые фактуры (Л. Коринт, Де Сталь) вызывают душевный скрежет. Но кристаллообразные фактуры напоминают о стройном переживании, возможности жизни как руды (Риопель).

Созданию фактур помогает простое незатейливое ремесло, начиная с использования кисти, пальцев, рельефных промышленных изделий, бритв, мастихина...

Богато наполненная насыщенная цветом рельефная фактура до невозможности туго подключается к ритму, динамике. Она инертна и скучает по роздыху, остановке, хотя и тревожит, но не стремится, как гладкая фактура, захватить новую территорию.

Рельефные фактуры не агрессивны, они надвигаются, сосредотачиваясь на себе, не ищут связей, (они готовы жить аморфными островками). Одинокую «толстую» фактуру не просто включить в общую композицию.

Есть контраст внутри рельефных фактур между жесткими (Кифер...) и рыхлыми (Йорн, Шнабель, Аппель...). Доверие к внутренней, но своей рациональности (а уже потом к чувствам) выражается в преобладании почти плоских, не рельефных фактур (Сезанн, Энсор, Сера, Шагал...). Чтобы овладеть рельефными фактурами, нужен нехолодный темперамент и некоторая смелость.

Плоская гладкая фактура — это тонкий слой краски на плоской поверхности. Тонкий слой сохраняет существующую неровность холста, бумаги, но он сам не дает ощущение рельефности (лессировки, акварель...). В таких фактурах содержится рациональность, стремление к познавательности, ясность, легкость, утверждение чистоты. Движение без тайны. Тяга к свету гладкость действует в полную силу, без остатка, у нее нет запаса. Сглаженная глянцева фактура может до белизны спрятать свой цвет или тон отражением света. (Сулаж). Глянец, как утюгом проглаженный, будто смотрит на себя извне. Фактурная плоскостность загоняет подвижность всем фактурам, старается поглотить все, торопится найти сообщение со всеми пластическими средствами. Это гонец, рассыльный, почтальон, любит подумать, но на бегу. У гладких фактур меньше названий: ровные, переливчатые, блестящие, отсвечивающие, текуче-стеклообразные, плавные, зеркальные, намыленные (Польке)... Но всех их можно заменить двумя определениями: плоские матовые и гладко-глянцевые (Ван Эйк, Рэдон, Мантенья Мондриан, Малевич, Дуйсбург, Лисицкий, Э. Келли, Та-

пиес, Сэм Френсис, Дойг ...). Наложением, втиранием можно добиться маленькой толщины красок, но они все равно не будут выделяться из плоскости. Люди без критического мышления пишут гладко.

Иллюзорная имитирующая (материал, орнамент) изображенная рельефность фактур (активная в изображении, но остающаяся плоской) не нарушает ровной основы живописи. Это видимость, кажущееся присутствие выпуклых фактур, достигаемое узорчатостью, объемной обманчивостью элементов, линиями, точками... В живописных аппликациях с фотоколлажированием, журнальными вырезками (Швиттес, Р. Мейер...) это можно заметить особенно отчетливо. Иллюзорная фактура в свой микрорельеф иногда включает стуски краски, пигментов, вкраплений, но, подражая натурным формам, остается плоской и не действует на осязательные ощущения. Она имитирует внешнюю поверхность (шелковистость, бархатистость, даже неровную «объемность» абстрактных форм), оставаясь плоской. Лессировки еще более сглаживают маленький рельеф подмалевка. Естественная выступающая рельефность иллюзорной фактуры, разрывы, переходящие в кракелюры и отслоения, оседание красочного слоя, асфальтовая болезнь возникали в старении живописи из-за использования некачественных красок, механических и климатических условий, переноса живописи с дерева на холст. Парадокс: при консервации образовывалась действительная рельефная фактура, но это не задуманные автором эффекты времени. Эти эффекты стали приемами в современной живописи. Еще большую роль старение материалов играет в скульптуре и архитектуре. После появления техники а-ля прима и возможности не оптически, а материально создавать рельефные фактуры иллюзорная фактура окончательно стала подражательной.

Без фактурности цвет недопереживается.

Привычно цвет воспринимается в плоской кистевой фактуре. Поднимаясь наверх от плоскости, цвет усложняется, меняет нюансы, появляется его «тембр», «гортанность», загущенность, весомость. В занятиях не нужно стесняться обсуждать эту «недоказуемую» тему: как один и тот же цвет изменяется (и изменяется ли) в гладкой и рельефной фактуре. С освоением этого в живописи появляются оттенки, не требующие поиска их в смесях. Таков простой способ нахождения оттенков цвета. Ритмически гладкие фактуры убыстряют движение форм, а рельефные его размягчают, медлят. В них самих бродит самопогруженная динамика (засасывает как болото). В статическом ритме гладкость форм ускоряет обращение к асимметрии, а в динамическом ритме густые выпуклые фактуры заставляют его тормозиться. Вообще в ритмическом построении рельефные фактуры дают сигналы «летающему» сознанию о незыблемом земном присутствии.

В касаниях сильно выступающие фактуры соединяют формы гораздо больше, чем плоские. Бугристая топкая фактура делает форму плотной, рыхлит ее очертания, еле удерживая свою четкость. Переход от гладких

плавлей к высоте шершавых выпуклостей составляет фактурный контраст. Он не силен без подключения тона, цвета, и жестких касаний.

Можно создать рельефность линий, но это удел темперамента. Аккуратно продуманная сильная фактура в линиях не достигает подсознания. В рельефной (особенно толстой, долгой) есть страсть, а в гладкой — разумение.

Ровные фактуры переходят к выпуклости, подступаются рассудительностью к подсознанию (будто фактуры задают вопрос, может ли Ньютон встретиться с Эдгаром По?).

Крупные грубые фактуры можно принять за структурность. В структуре во многом сам собой организуется ритм. В ясном пластическом ходе направленные фактуры соединяются со структурностью сильнее, чем с другими пластическими средствами. Это касание — одно из самых органических касаний в пластическом языке. Фактуры оживают до запальчивости, как будто вырываются из хаоса. Играет роль в этом и сочетание матовости (но не жухлости) и блеска красочного слоя.

О фактуре невозможно говорить уверенно, выверено. Математика здесь бессильна. Тогда зачем пытаться? Погружение в таинственную воронку подсознания оздоравливает пропорция «осознания» плоских фактур и непознаваемой тяжелой рельефной чувствительности. Какова эта пропорция? Весь холст, проработанный рельефными фактурами, может означать отключение сознания, полную инстинктивность в работе. Индивидуальное сочетание разных фактур (как сочетание геометрии и природной кривизны, светлого и темного, холодного и теплого...) держит их в познавательном состоянии.

Больше ясности о фактурах достигается в коллажах из простых «бросовых» «уличных» материалов и их окрашивания. Выход на цветобъекты позволяет наблюдать пространственное «преображение» фактур. Трава и камешки на плоскости — знакомое ощущение, а они же с тканью, стеклом, бумагой, например, в пирамиде — уже фантазия. Через коллаж приходит неподдельное чувство художественного осязания.

Текстура в живописи есть только у основы (холст, бумага) и у краски. Текстура выражает свойство конструкции материала. Расширенное употребление этого понятия в связи с фактурой ошибка теоретизирования. Текстура — внутреннее строение твердых материалов. Она передает природный состав, конструктивную сцепленность элементов материала и видна не всегда снаружи (например, кора скрывает структурное строение дерева). Текстуре не свойственно показывать рельефность материала, хотя она и нередко «попутно» это делает (кораллы, лава, кора имеет чаще одну гладкую сторону, вторую — бугристую) текстура указывает внутреннее устройство материала, позволяющее ему существовать (камень), меняться (стекло листовое и оно же разбитое) и расти (бамбук). Строительная органическая ткань, сохраняющая связи в себе и этим материально пребывающая в этом мире — эта текстура не имеет отношение к живописи. Текстура может оставлять линейный, цветовой, структурный, ритмический изобра-

зительный след, разный в разной обработке материала (рисунок колец дерева в продольных и поперечных распилах ствола совсем не похожи). Внешняя и внутренняя структура материала чаще не совпадает в обработке материала. Текстура хорошо читается в коллажах и объектах, но в живописи ее нет. Текстура краски (обтекаемая, вязко жидкая, подсохшая, ошметочная, кусочками) ничего не дает для ее пластического применения и полностью заменяется фактурными свойствами красок. Текстура в живописи — не художественное понятие. Это слово нужно исключить из живописи. Она логична, разнообразна в архитектуре и скульптуре. Текстура связана с тектоникой (ветку легче поломать, чем расщепить вдоль). В отличие от архитектуры, в живописи и это понятие не имеет значения. Глупо, когда напольной керамике придается текстура дерева. Почему в живописи это можно? Имитационная (ложная) структура много изображалась в иллюзорных фактурах, особенно до появления а-ля прима (перья, кожа, раковины, чешуя, треснутая паутина, лишайник...). С пониманием разницы текстуры и фактуры работа с фактурой происходит смелее и чище.

Учиться соответствовать натурной фактурности нужно начинать с пропорции сохранения зерна холста, характера поверхности бумаги, картона и «заработанности» его красочной толщиной. В творческом переложении стекло, изображенное рельефной, а сено — гладкой фактурой может стать правдой живописи.

Старые мастера заботились о ровности, гладкости грунта. Это создавало потенциал фактур только на первом этапе — подмалевок. Контраст плотных густых рельефных фактур на такой поверхности звучит неповторимо после их лессирования: очень мелкие сгустки прозрачной краски вокруг выпуклостей и в их мельчайших углублениях создают волшебное ощущение фактур, невозможное в а-ля прима. Покрытие лессировками кроющих красок вызывает редкое уникальное трепетное незаменимое переживание. Распространившийся с возникновением а-ля прима мастихинный мазок, его наросты и отлипы — отпечатки границами мастихина, обогатил взрыхление поверхности до глянцевої гладкости, недоступной кисти. Но кисть остается незаменимой в «лепке», сглаживании и «вспахивании» поверхности.

Плоские фактуры стремятся к скольжению, стремительности, а рельефные зазвонно топчутся.

Плоские фактуры любят техничность, а рельефные ближе к рукоделию.

Плоские фактуры поют мелодиями, а рельефные — шумами, скрежетом.

Плоские фактуры заглядывают в модный бутик, а рельефные в магазин рабочей одежды.

Плоские фактуры легко запоминаются, а рельефные изменчивы и в памяти.

Плоские фактуры мечтают о всепостижимости, а рельефные знают больше, чем известно.

Плоские фактуры приглашены на суд присяжными, а рельефные — свидетелями.

Плоские фактуры охотно ходят в гости, а рельефнее готовят не сладкие гостинцы.

Плоская фактура — кандидат во все науки, а рельефная — копошливый археолог.

Плоские фактуры хочет компании, а рельефная — бобыль со своим огородом.

Плоские фактуры подговаривает объясниться, а рельефная вязнет в своей картавости.

Плоская фактура восприимчива к световым и цветовым рефлексам в интерьере, а рельефная попыхивает дымом в нем.

Плоская фактура ищет высокий звук, а рельефная может захрапеть.

Плоская фактура занята переключением скоростей, а рельефная сидит на разваливающемся пеньке.

Плоская фактура в живописи старых мастеров преобладала, а рельефная будто пряталась или искала степень своей представительности.

Мало пользы отдельно рассуждать о фактурах. Они «открывают» себя в совместимости с остальными пластическими средствами. Попросту, фактуры — это ремесло, умение владеть кроющими и жидкими свойствами краски, в зависимости от качеств основы (холста, бумаги, картона, грунта).

Основное различие фактуры в живописи исторически связано с техниками: многослойная (лессировки) и а-ля прима (более жесткие фактуры, усиление роли мазка, жеста). Но наибольшее разнообразие фактур образуется в индивидуальной работе.

Касания

Касания — это способы соприкосновения форм на их границах. Вхождение друг в друга или взаимоотакливание. Сложная спаянность форм цветными, фактурными, линейными, структурными касаниями показывает свойство живописи — соединимость пластического разногласия. Взаимное соединение форм решает вопрос — как общаться на границах, не трогая сердцевину участников.

Касания были всегда, но термин оформился в конце XX века. Касания легко объяснять, но их анализ почти бессилен. В индивидуальном применении в нем меньше объективности, чем в закономерностях о пропорциях, цвете...

Воссоединение форм, вибрации, размытое состояние на их границах выражает что-то, что есть их единая природа.

Особо значимо касания прослеживаются в сопряжении форм. Разработка различных касаний снимает оптический эффект появления дополнительных цветов на границах форм с цветовыми контрастами. Необходимо повышенное внимание к анализу касаний, потому что свойство форм — раз-

делять, членить пространство. Пластическое состояние границ форм показывает степень их взаимопроникаемости. Самый постепенный переход формы в форму достигается валерами (особенно в монохромной живописи).

Все виды касаний можно разделить на две группы: мягкие и жесткие.

В мягких касаниях важно не терять ясности форм, если они (формы) определяют пластический ход, ритм, акцент. Усиление мягких касаний увеличивает чувственность (Боннар, Леруа, Варди...).

Мягкие касания открывают дополнительные свойства форм, цвета и других пластических средств. Они призывают к внимательной, природной, естественной изменчивости.

Мягкие (размытые, расплывчатые, модулированные, плавные) касания исполняются градациями тона, цвета, фактур, линий, структур... Спонтанность мягкого жеста в стихийности «изобретает» соединительность вдоль границ форм. Создание марева цветных россыпей вокруг форм настраивает на силу в спокойствии (Редон, Зао Вуки...). Есть особый вид мягких касаний в немягкой, лоскутной, активной атмосфере (Ян Восс, нередко — Клее, Р. Рафель...).

Жесткие касания устремляют формы в их общее движение гораздо больше, чем к их способности взаимодействовать. Это преобладание идеи, а не живописи. Утверждение силы разума. Разъединение форм четкостью касаний вносит сухость в колорит, создает стуканющийся, прыгающий ритм, упорное, настаивающее, отрешенное настроение.

Жесткие касания высказывают отталкивание, разъединенность, резкость, чертежность, вырезанную четкость, чувство реза, неприступность... Категоричность, упорство — упертость, уверенность, но и декоративность. Вынужденная несоединимость, максимально разъединяющая формы, применяет чеканные контуры, плоские фактуры, тональный перепад, теплохолодную цветность... Но не структуры.

Чем сильнее в живописи универсальные идеи (Малевич, Мондриан...), претензиозность (праерафазлиты, клуазонизм (техника перегородчатой эмали) тем резче касания. Жесткие касания свойственны так же синтетизму (Гоген, Серюзе), орфизму, «живописи жестких контуров» (Э. Келли, Альберс, Стелла...), «свободной фигуративности» (Комба, Эрве, Альберола...) и примитивизму (Руссо, Никифор, Генералич...). Отказ от пограничного влияния форм на формы в жестких касаниях гравитирует целеустремленность: «Не мешайте друг другу достичь высшей общности». И... уходит живопись. Чем больше жестких касаний, тем меньше их живописного значения. Им место в осознанной произвольности. Делать живопись как цветные аппликативные вырезки, значит низводить ее на типографский уровень.

Коллеблющиеся, дребезжащие касания могут быть и мягкими, и жесткими. Например, у Констебла больше разнообразия касаний, чем у Тёрнера. Смена касаний происходит не только во всей композиции, но и во фрагментах форм. Форма в природе вплавлена в среду и хоть чуть-

чуть всегда меняет касания на своих границах, абсолютно одинаковых касаний не бывает так же, как и абсолютной симметрии. Констебл говорит: «Знайте много о касаниях и больше будете знать, как общаться и понимать друг друга». Тёрнер виртуозно пользуется очень тонкими, до дымчатых, градациями, и скромно берет резкие касания. Он акцентирует эффекты касаний, а Констебл обращается с касаниями как с незаметным рабочим. Тёрнер волнительно скользит по поверхности переживаний. Констебл через поверхность видит романтическое, тревожное настроение.

Живописи свойственны объединяющие мягкие касания, особенно на холсте. Дрожащий под кистью, он сопротивляется четкости, и цвет наносится в легкой «тряске». Рождается «перфекционизм небрежности» — право на спонтанность. Тогда оправдываются жесткие касания в работе на бумаге, стене? Это иллюзия. Живопись — слияние, сговорчивость пластических средств, она не для разбрасывания камней.

Пропорции определяют количество жестких и мягких касаний и помогают не запутываться.

Повышенного внимания к цвету касания не требуют, потому что колористическая работа происходит в интуитивной спонтанности, и границы цветовых пятен сами собой смягчаются (Делакруа, Древин, Марке, Ротко...). Цветовой многоликостью касания вызывают чувство маленького эха, послесловия, органичного звучания цвета.

Не бывает врожденных способностей применять линии в касаниях. Это трудно. Нужен опыт. Большое разнообразие линий само по себе уже есть инструмент касания — его «кисточка». Линии больше склонны отъединять «соседей». В XX веке нашлось много способов согласовывать формы линиями (вдоль, поперек, зигзагами по граням форм, россыпью коротких цветных, фактурных и гладких линий). Линии могут создать настроение игры, легкость, тягостность на пограничном стыке форм (Дюфи, Балла, Вюйар, Франкенталер...). Толстые линии могут внутри и на краях усложняться цветом, тоном, фактурой, структурностью. Но это лучше практиковать в домашних упражнениях, потому что в работе с натурой такая «сознательность» сбивает спонтанность. Цветные линии в касаниях жизнелюбивы, но с ними затруднительно передавать трагическое переживание, они серьезны в индивидуальной пропорции разноцветных прямых и кривых (Бурри, Карпора...). Линейные касания, особенно цветные, разнотональные — самый сложный и трудный этап (Ведова...).

Фактурные касания раскрываются в стихийной темпераментной работе. Жидкой и густой краской можно найти широкое многообразие касаний. Это требует предварительной подготовки, раздумий, иначе закрепляются приемы, особенно в жестких, плоских фактурах (Ж. Эльон, Леже, Озанфан, Малевич, отчасти — Поляков, Соня Делоне, поздний Кандинский, Э. Келли, Стелла). Фактурные касания выказывают степень открытости и замкнутости.

Касания «не касаются» буквально понятий пластического хода, ритма, пропорций, контраста. Они зависимы или регулируются ими. Например, стремящемуся к активности контрасту автоматически соответствуют жесткие касания, а ритм основательно организует композицию вне непосредственного влияния касаний. Опасно, если касания затмевают формы эффектной обрисовкой их границ — это путь возникновения орнамента. Моделировка — градации темного и светлого — не может заменить понятие касания, потому что у них больше средств.

Деформациям касания придают естественность (Боннар, Вюйар), но и подчеркивают степень их искажения (Бекман, Руо...).

Касания тоном не сложны — на краях форм распределяются мягкие (снятие тональной разницы форм), жесткие (увеличения напряжения форм) и весь диапазон касаний светлого и темного между ними. При снятии тонального контраста на границах форм в живопись приходит такая тонкость, что дружить можно и во сне.

Структуры ведут себя в касаниях странно, закономерно. В краях маленьких структурных форм есть их разнообразие, но структуры сами, самостоятельно задают характер касаний (Риопел, группа «Начало» и Капогросси, группа «Форма» — Аккарди, Дорацио, Санфилиппо, во многом — Де Сталь, Варди, Э. Най...). Даже если форма жестко очерчена, находящаяся в ее окружении структуры делают сопряжение с формой не столь резким. Исчезает чувство хозяина и гостей. Попавшие в необитаемую композицию — все гости.

Привычное разделение фигуративного и абстрактного изображения не имеет отношения к касаниям. Касаниями осознается проникаемость форм друг в друга, соучастное общение. Роль касаний в пластическом языке — создавать условия для встречи событий и подсказывать живописную совместимость в различии.

Структуры

Структуры как пластическое средство состоят из мелких форм. Они больше, чем рельефные фактуры и меньше, чем все формы, участвующие в формообразовании. Их размер очень относителен, он может быть от 1 до 2–5 см, их форма, как и форма бесконечно разнообразна. Зачем обособлять мелкие формы в понятие «структуры»? Причин несколько: структуры по своему образуют нечто похожее на форму, поэтому их нельзя назвать формами. Суть структур в потоке, в создании пульсирующего, вибрирующего движения, а не в формообразовании. Структуры, обладая цветом, не могут составить цветовой пятно, пятно может наполниться цветовой структурностью, но в нем не будет цельности, спокойного цветового состояния.

Само структурное скопление не имеет определенных границ формы.

Структуре свойственен свой переливающийся ритм, который может не подчиняться ритму форм в композиции, но он соединяется с общим

ритмом. Ритм структур более самостоятелен, чем у других пластических средств. Структуре совершенно чужды пафетика и пафос.

Структуры не ставят вопрос форм между форм: промежутки между структурами тоже структурны.

Композиция может целиком решаться структурно (Риопель, Вера де Сильва, Убак и Базен в витражах, отчасти — Де Сталь, Сезанн...). Структура — это вид конструкции, в которой все рассыпанные элементы взаимосвязаны. Связь — это ключевое единящее понятие в структуре. Они могут стать взаимосвязью всех пластических средств. Связующее качество структур делает каждый элемент композиции устойчивым.

Структура, обходясь без массивности (форм, цвета, тона...), обладает особо прочной конструктивностью, более гибкой, чем конструкция крупных форм. Структурная композиция вызывает ощущение естественности. В природе самые гигантские формы — горы, моря, леса, пустыни — в масштабах всей земли сцеплены в единую структурную взаимосвязь. Не такие уж они большие в их внутренней расчлененности: в горах есть камни, травы, деревья, снег, лед. На море много разных волн, островов, кораблей. Леса разнообразны даже климатически... Структура в живописи передает это живое меняющееся состояние природы, когда все огромное, составляясь из мелкого, оказывается ожившим.

Любая структура состоит из простых первоэлементов — небольшого размера форм и пунктирных форм — линий, которые в малой их длине воспринимаются уменьшенными продолговатыми формочками. В объектах и архитектуре линейные элементы определяют основной характер структур, а в живописи они выглядят разрезанными, линейными, маленькими формами.

Структура может ритмом превратить мелкие формы в крупные фактуры. Камнепад плоских элементов может составить контраст со стрекочущим скопищем коротких линий разного цвета и тона.

Тональной тяжести, весомости структуры не имеют. Их путь в легкости, они ищут связей, преодолевают массивное, большое, чтобы достичь еще большего бесконфликтного взаимопроникновения раздробленных колеблющихся мелким разнообразием масс.

Структура не может выразить крупные масштабные переживания. Она текучее струящееся миролюбие. Ее волнение тонкое, но с сильными нарастаниями и падениями. Структура может разбить угрозу, трагичность, тревогу в мелкую россыпь, но не усилить атмосферную радость. Все брызжет в композиции от структур, но верится, что мир таков, потому что все связано. Никакое другое пластическое средство не показывает взаимовосприимчивость всего со всем как структуры. Противостояние подавленности, хаоса и ненатуженной организованности утверждают структуры. При этом будто говорят, что может быть, и нет никакой свободы, потому что все в мире взаимозависимо. Натиск структур во всех пластических

проявлениях эмоционально серьезен, но тяжкую крайность не выражает. Возбужденный структурный строй очень легко переходит в декоративность. Структуры могут веселиться, но плакать не умеют: они живут надеждой обретения силы слабыми участниками.

Пропорция направляет соотносимость структурного решения композиции с крупными формами, переход к ним и цветовое значение структур в общем колорите. Ритмическая основа надежно распределяется по формату с помощью структурных элементов. Контрасты больших цветовых форм очень мобильно сопрягаются структурами с остальными пластическими средствами. Линии и фактуры теряют сложность в определении касаний структурами, а деформации в структурной разработке становятся «человеченными» видениями.

Широкое понятие структуры как внутреннего устройства, как порядка расположения массива и частей, организации пространства и времени, строения систем, применимо в живописи только одним качеством: нахождением связей. Структура в композиции выявляет ее состав и способности к общению пластических средств, и тогда возможно развитие композиции. Такое теоретизирование не имеет значения, если не образуется пластический ход (обычно простой) — то, что можно увидеть и прочувствовать.

Структурные связи в живописи имеют большую необходимость, чем само их изображение, потому что в композиции на плоскости и в трехмерном пространстве существуют еще невидимые силовые связи, которые в пластике незамысловато держат конструкцию. В учебной натурной работе это ненужные подробности.

Структура стремится не каменеть от присутствия массивных глыб и делать все возможные усилия к нахождению выхода из тупика, а в итоге к развитию без остановки. Структуры учат понимать, как все устроено и что можно сделать, чтобы продолжалось движение к бесконечному человеческими возможностями.

Деформации

Деформации — это необходимость точно выразить индивидуальную восприимчивость видимой действительности. Личное пластическое ее дочувствование, допереживание. Естественное побуждение быть собой в объективной реальности, не копировать механически то, что уже существует, оригинал всегда лучше повторения. Интуитивная художественная правильность. Реализм собственного видения. Не лживое отображение, а правда внутреннего осознанного переживания. В них чувства проникаются разумом. Инстинкт чистого сознания. Деформации изображают существенное в индивидуальности и возникают прежде всего через внутреннее непредугаданное сопереживание внешнего. Разум понимает и нервами или улыбкой меняет видимую форму в природе, чтобы она сроднилась с личным взглядом на мир. Деформация в бурном темпера-

ментном размахе кисти может случиться, но этому не научить. Образовательности доступна рациональность, ремесло, осмысленность, поэтому нужно изучать деформации, а практиковать бесполезно. Только со временем когда-нибудь потом в «одичалом» одиночестве они ненарочно незаметно появятся (Матисс, А. Клаве, Грицюк, Поляков, Биссиер...). Но могут быть и исключения (Розанова, Ван Гог, Клее, Рэдон). Деформации осмысливаются разумом, когда не хватает чувств, чтобы видеть новое в себе. Так появился кубизм, фовизм, конструктивизм, и даже ташизм. Деформации спонтанны в исполнении, но их нет без продумывания особенного в себе. После опыта XX века деформации могут быть результатом влияния, нарочитостью, легким путем обозначить собственную уникальность. Но такое бывает в стремлении к признанию, в незнании естественных свойств пластического языка. Такая фальшь дискредитирует свойства деформаций, и их незаменимое присутствие. Сейчас к этому подталкивает легкодоступная популярная анимация, комиксы, декоративные ремесла, сувенирная керамика. Общедоступное признание деформаций произошло в их сравнении с реалистическими формами. Школьное, примитивное понимание деформаций очень бдительно в их применении в живописи и очень одобряет их в развлекательной, популярной мультипликации, детских книжках. Умилительностью изображения Дисней внес большой вред в формирование пластического мышления детей. Его «услашенные» деформации форм стали образцом массового подражания. После мультипликации и неграмотных иллюстраций в детских книжках очень трудно серьезно рассуждать о деформациях, как об одном из пластических средств.

Не так много в жизни того, что придает уверенность в ценностях, успокоения, радости. Зачем «искажать», деформировать даже то, что приятно, реально существующее в этом мире, если оно присутствует, независимо от индивидуальности? Обычно в жизненных проявлениях деформации оцениваются отрицательно как нарушение полезности, то, что портит здоровье, нарушает позитивные отношения, нормальную устойчивость, стабильность.

Неумение точно отобразить натуру тоже ассоциируется с деформированием — намеренным искажением фигуративности, отклонением от «нормального» видения. Все, что утвердилось, стало привычным, незаметным, обновляется деформациями, чтобы не устать удивляться «совечным» смыслам.

Есть две разновидности деформаций: стилевые и авторские индивидуальные. Силевые не менее разнообразны в истории, чем в последнее столетие. Стил привносит общее изменение натуральных форм в пропорционировании, характере форм, цвета, фактур...

Приближение к идеальной форме, фигуре в Древней Греции стало образцом на века. Но в каждом времени было свое переменчивое представление о совершенстве, не оглядывающееся на античность: в романике — коренастые фигуры, в готике — в основном вытянутые (чувство

вертикали), в Византии, большей частью — величественные. Возвращенные к «правильности» пропорции в классицизме и эклектике фигуры деформировались идеализацией, скрытностью дефектов. Реализм утверждал, что все, что есть в жизни и есть красота. Может быть, не случайно, что в это же время появилась фотография. Круг замкнулся: все значимое то, что живет в действительности без деформаций. И вдруг — рывок — цветовые деформации в импрессионизме, хлесткие искажения форм в экспрессионизме, и целый фонтан других стилевых деформаций. Но и внутри стиля было разнообразие индивидуальных деформаций (Поликлет и Пракситель, Мазаччо и Тинторетто, Ван Эйк и Рогир Ван дер Вейден, Мане и Моне, Брак и Х. Грис, А. Веснин и Леонидов, Попова и Экстер, А. Горки и де Кунинг).

Автор, работающий в каком-то стиле, проявлял свои собственные деформации меньше, чем позволял этот стиль. Но XX век показал, что индивидуальные деформации шире, чем стилевые.

В абстрактной живописи, «отображающей внутреннюю непохожесть внешнему, нет узнаваемых форм, поэтому нет деформаций. При абстрагировании форм внешнего мира есть возможность сравнивать — что деформировать. Это единственные деформации в абстракции, идущие в передаче знакомых форм, которые, трансформируясь, доходят до абстракции (Леруа, Грицук...). Или беря реальный фрагмент природы выглядят абстрактно (маленький кусочек стыка травы и скалы — Таль Коат). Абстракционизм подвел итог путешествий в деформации. Их нет в абстрагировании форм. Невозможно уточнить воображение воображением, деформировать внутреннее состояние, исправить то, что известно только одному человеку, потому что нет «свидетелей» — точки отчета для сравнения. Внутреннее — это то, что происходит сейчас и не повторится, обязательно изменится. Натурная работа имеет надежную опору — можно осознать, почему возникает такое волнение от увиденного (откуда происходит, как рождается почему возникает деформация). В абстракции ответственность за сделанное максимальная. Лгать самому себе, и никто не распознает — иллюзия. Знание пластического языка позволяет видеть такую ложь так же, как в реализме.

В работе с натурой деформации начинаются с логических изменений — обобщения (Х. Шерффбек, Матвеев, Спильярд, Ходлер). Ее следствие и укрупнение натурной трансформации, подчеркивание личного, субъективного приводит к условности. Условность, не копируя видимые формы, передает их символическое расширение. Продолжение, отход от натуральности происходит через включение в стилевую пластику индивидуального или откровенно субъективного. Так возникает «свой почерк», своеобразие частного, единичного пластического языка, который может возвратить — к широте реалистической пластики (Энсор, Головин, Гончарова, Бёклин, Файнингер...) или к абстрактизации (Клее, де Сталь, Пьер Таль Коат, Фотрие, Леруа...).

Деформация — это изменение форм природы для их усиления в созвучии с взволнованным пластическим переосмыслением. Эмоция может помешать, если она грубая и поверхностная, но без нее не состоится точных деформаций.

Тот, кто не владеет ремеслом, деформирует наивно. Примитивисты легко и свободно деформируют. Им не мешает отсутствие «правильной» выученности. И как только пытаются «исправляться», подтягиваясь к профессионализму, деформации становятся дефектом. В детской живописи деформации проходят путь от предельной простоты до импульсивной, сложной свободы. Как будто они переживают путь от первобытного искусства до барокко.

Наблюдаемая натурная форма имеет множество способов деформаций: удлинение — укорачивание (Эль Греко — Кранах), утолщение, перекосы (Брейгель), увеличение-уменьшение (масштаб), смещения (Сезанн), наложения (Дюфи, Бэкон...), сдвиг (Розанова, Гончарова...), разрыв — перемещение (Б. Ф. Растрелли, Шагал, Цадкин).

Конструктивная деформация природы связана с ее геометризацией (пуризм, Николсон, Пермеке, Дуйсбург, Лисицкий, Ф. Марк, Татлин...). Ее нахождение и комбинации простых форм в устойчивую взаимосвязь возникло в ортогональности конструктивизма, в стремлении к ясности, простоте, экономности, прочности, удобству. Красота — там, где нет лишнего. Деформация обрела не стилевую и индивидуальную изысканность, а силу маленького элемента («человека»). Убран ненужное, форма очищается. А что есть ненужное? То, что запутывает суть. Зачем делать многое, если не знать, как оно устроено: что есть основание, из которого вырастает многообразие? Устройство конструкции как организации развития стало с этих пор бесконечной перспективой, а деформации перестали нарушать логику (кто увеличивает нормативность, тот не познает простоты и ясности). Конструктивная деформация изгоняет избыточность и ищет полезности. Какова польза деформаций? В пользе раскрытой индивидуальности.

Познав конструктивность, деформация стала полноценным участником пластических средств. Отбор существующих в природе деформаций помогает приблизиться к конструктивной композиции.

Можно ли назвать сопоставление реалистического, условного и абстрактного изображения деформацией? Нет, это экзотический прием, композиционное ухищрение. Пропорционирование находит степень деформации форм природы, изменения интенсивности предметного цвета или выбора другого цвета, чем видимого. Деформирование меняет натурную принадлежность фактур (щека может стать более рельефно фактурной, чем кудрявая борода). Качественная и количественная деформация линий связана с напряжением и расслаблением конструктивности композиции. Деформация усиливает динамику и тревожит статику, добавляет силу акцентам. В целом деформация приносит вопросительный подъем восприятия пластических средств.

Живописи недоступна деформация, возникающая при восприятии скульптуры, объектов. В зависимости от точки зрения формы и объемы видятся по-разному и нередко меняют свои пропорции (части тела в скульптуре могут стать короткой или длинной в зависимости от ракурса), цвет, ритм... Положение (зрителя) в пространстве вокруг трехмерного объекта обладает обширным запасом деформаций. Изображение человека в скульптуре имеет схожий с живописью подход к деформациям. В скульптуре деформации усиливаются использованием контрастных материалов — дерево, гипс, металл, стекло... (Королёв, Татлин, Этьен-Мартен, Красулин, Колейчук...). В трехмерности скульптуры и архитектуры деформационные перемещения происходят в основном через динамику и асимметрию. Живопись находится в этом пространстве, но у нее нет таких двигательных деформаций. Трехмерность обладает большими возможностями деформаций, чем живопись. В цветообъектах больше аналогий с архитектурными деформациями (богиня Иштар, Лоуренс, Миро, Калдер, Стелла, Р. Якобсен, Убак, Паже). Употребление цвета в скульптуре сейчас проходит новую проверку: объективно ли, чем меньше цвета — тем больше скульптурности? Может быть, цвет объединяет свойства деформации в живописи, скульптуре и архитектуре?

В архитектуре у деформаций есть непластические причины — потеря связи с функцией, структурой здания, логикой материала, тектоникой, конструкцией. Деконструктивизм (вообще постмодернизм) играючи использует эти нарушения архитектурной логики, но увеличивает эмоциональность форм, объемов (Ф. о Герри, Мосс, Либескинд, Эйзенман, Прикс...). И ранее в истории были нефункциональные эффекты: декоративное забиячество и то, что вызывало недоумение, растерянность, удивление (пучки колонн вместо одной в готике и барокко, разрыв фронтона...). Но при обращении к цвету деформации в архитектуре могут совпадать с живописными.

Сезанн с наблюдающим удивлением так самозабвенно проникся природой, будто сама реальность рождала его деформации. Но если как критерий ошибочности укоренится удаление от того, что в природе, деформации не нужны.

Все приемлемое без затруднений, легко и поверхностно воспринимаемое, проходя путь деформаций в творчестве, становится открытостью внутри себя. В жизни искренность рождается из невозможности говорить неправду, в живописи ее рождают деформации. Деформации — мышление чувств.

В деформациях больше, чем в других пластических средствах, обнаруживается нарочитость, плагиат, манерность, напыщенность, фальшь. По ним не узнать лицо автора и какие у него волосы на голове, но можно узнать, что в ней творится. Деформациями в очень большой степени определяется, насколько человек доверяет интуиции и не боится субъективностью идти к объективности.

Масштаб

Масштаб — отношение размера изображения к размеру натурального оригинала. Это измененная величина того, что существует в действительности, отношений длины, высоты, ширины формы в сравнении с формой, наблюдаемой зрением. Соразмерность созданной субъективной величины ее объективному прототипу. Разница размеров одной и той же формы, изображенной и реальной. Реальность и видимость. Масштабом оперируют только в работе с формой. Масштаб имеет значение в фигуративной живописи, где он подталкивает к несвойственной живописи литературности, как в скульптуре. В объектах и архитектуре меньше всего литературности, рассказа. В абстрактной живописи масштаб не имеет пластического значения, а только практическое — для переноса ее на увеличенные размеры — стену или гобелен. Есть живописный оригинал — его можно увеличить или уменьшить. Это связано с репродуцированием в типографской работе. В самой живописи нет задачи уменьшения размера оригинала.

«Внешний масштаб» — это основное его практическое значение. Невозможно изобразить в обычном интерьерном, станковом формате холста, бумаги, лес, поезд, здание таких размеров (в называемой монументальной живописи и скульптуре пытаются наоборот увеличивать). В этом функция внешнего масштаба — сохранить пропорцию большого в малом. В живописи сейчас не пользуются для этого вспомогательными средствами (камера обскура).

Клетки, глазомер и маленькие ухищрения с карандашом применимы в обучении. Позднее — только чувство. В проектировании и отчасти в скульптуре измерения имеют большее значение. Масштаб служит ориентацией в уменьшении натуральных размеров. Нет масштаба их увеличения. Численный масштаб самый распространенный. В театральном макетировании обычен масштаб 1:20 (в 1 см — 20 см). В архитектуре применимы несколько видов масштабирования: численный, графический, линейный (масштабная линейка), иногда поперченный — номограммы — для более точных измерений. В генпланах используются самые крупные масштабы — от 1:2000 до 1:5000. Живописцу, занятому еще и цветообъектами, полихромией, стенописью, витражами, и скульптору знать это необходимо для работы с архитекторами в больших пространствах, театре, интерьерах.

При большой разнице величин форм, объемов в архитектуре и цветообъектах-скульптурах может понадобиться слияние действительного и оптического искажения (разное восприятие формы с разного положения в пространстве, ракурсы). Изменение масштаба форм по отношению друг к другу можно привести к единству или, наоборот, к игре разномасштабности (фигурные рельефы, керамика в неоклассических зданиях до изменения масштабности здания к человеку (М. Грейвз, Хундертвассер...)). Стенопись, участвуя в этом, теряет собственное содержание.

Разномасштабность изображений подводит к пониманию приемлемости, необходимости условности в пластическом языке. Смешение мас-

штабов гарантирует сохранность плоскости. Увеличение и уменьшение размеров оригинала требует изменения пластики. Например, увеличенная деталь в маленькой работе, эскизе не сохраняет концентрацию своих пластических особенностей при переносе на крупный масштаб. Игрой разномасштабности можно подвести к пониманию условности.

Фигуративная живопись (станковая) уменьшает предметный мир. Каково же восприятие увеличенных натуральных изображений (муравей, клоп, бабочка, голова человека (Петров-Водкин, Пермеке)? Нет в этом определенности, но в обычном органичном формате это физически неприятно.

Масштаб меняет два линейных размера изображения, становясь меньше или больше натурального. Меняется от этого и восприятие, детальность. Чтобы использовать масштаб, нужен опорный «кирпичик» для сравнения его с человеческими пропорциями. В архитектуре это может быть буквально кирпич, дверь, окно. Восприятие масштаба интуитивно не происходит. Масштаб невольно располагает к анализу и нахождению закономерностей в переносе, например, эскиза в настенную живопись. Раскрывается то, что только намечено или спрятано в маленьком изображении, и даже приходят ответы на непоставленные вопросы. Увеличенное изображение на стене требует большей проработки для восприятия масштаба. Смотрящие стену (в зависимости от возможности отхода) рассматривают, пропityвая себя, как и любой другой размерности живописью, а не плакатной информацией. Опыт лаконичной крупнопятнистой «стеноживописи» не обогатил настенную живопись, а подвел ее к невероятно широкому применению в архитектуре — полихромии (и интерьера, и экстерьера). Не было в истории количественно такой интенсивной цветовой архитектуры, как в последние десятилетия. Это уже другой масштаб — масштаб живописи в архитектуре. Чем больше влияния власти, идеологии на культуру, тем чаще используется масштаб в пластике. Были стили в истории, в которых масштаб изображения тяготел к увеличению. Рим, Византия, отчасти — готика, Возрождение, барокко, ампир. Особенно в росписях плафонов, стен, в мозаике, фреске — подчинение живописи (и скульптуры) и не только из функциональной необходимости. Большого, чем в Египте, превеличения масштаба, возвеличивания, гигантомании в истории не было. Идея старшинства стала каноном. Даже дети изображались как взрослые, но меньшего размера. В модернизме была другая иерархия, не общественная, государственная, религиозная, а иерархия субъективности (Клее, Дебюффе, Алекшинский...), перешедшая в игровые приемы, сбивающие реальный масштаб (постмодернизм, М. Грейвз — огромные скульптуры на здании, Ф. О Гери — огромный бинокль перед зданием...).

Разный масштаб изображения в одной композиции (например, уменьшение и увеличение фигур в сравнении с натуральной величиной) наиболее распространено в декоративно-прикладном искусстве, орнаменте, народном искусстве и нередко в стилях (неоклассицизм, ар-нуво, ар-деко...).

Второе «внутреннее» значение масштаба в живописи связано с упрощенными понятиями — огромное, нечеловеческое, катастрофическое, но основное — сочеловеческое.

Масштаб не постоянное пластическое средство в живописи. Он очень зависит от нахождения и участия живописи в архитектурном пространстве. Если же он применяется самостоятельным пластическим свойством, тогда происходит совместная с другими пластическими средствами композиционная работа.

Из всего многообразия понятия масштаба в живописи применимо два. Одно практическое: предметные размеры в фигуративной живописи и ее связь с архитектурой. Второе значение более неопределенно, но обычно: большая величина изображения, несоизмерная человеку.

Пластический ход

Пластический ход — это геометризованная схема распределения пластических средств в композиции. Логическая задуманность основной организационной основы пластических элементов. Стратегия конструктивного построения. Ясность ритмического (статического, динамического или смешанного) движения, непосредственно участвующих в нем пластических средств: форм, цвета, линий, фактур, тона, контрастов, структур и в меньшей степени — деформаций. Пропорция руководит степенью участия этих средств: сколько они «говорят» и сколько «молчат», и этим, в основном, выявляется индивидуальная характерность композиции.

Пластический ход направляет сложную работу взаимопроникновения пластических средств и позволяет уверенно находить (или оставлять) «неслучайные» или случайные детали. Он в конце работы может и не читаться, но «слышится» в конструктивности композиции.

Пластический ход не общепринятый термин пластики (как и касания, структуры, не ставшие изучаемыми деформации). Необходимо ли это понятие? Есть ли это пластическое средство или это естественный этап композиции? Комбинирование пластических средств в задуманной чувственной натурной отзывчивости происходит само собой, в работе. Зачем задаваться общими схемами в композиции? Когда komponуются, например, только формы, может выявиться упрощенный знак — общий треугольник или зигзаг, спираль... Нужно ли перед началом письма изображать такую «нарочитую» схему, которая подчиняет формообразование? Разве в пейзаже, в фигурном изображении есть простота расположения форм, складывающаяся в ясную схему? Это бывает, если есть готовность видеть обобщенно, антидетально, поэтому применять во время натурной работы организующий ход пластики, который имеет аналогию в видимом, полезно особенно в первый период обучения. Например, если в натюрморте (пусть и нечетко) читается пирамидальная композиция, это поможет пропорционированию форм, цвета, ритма и недопущению остаточных фоновых форм.

В работе пластический ход может появиться не сразу, но лучше, если он есть в натуре, начинать композицию с ясным пониманием пластического хода. Нарботанная опытом способность начинать с него дает возможность смело сразу включать цвет, фактуры, деформации...

Пластический ход может выглядеть единой общей формой, линейным знаком или потоком структур.

Самые простые пластические ходы: вертикаль по вертикальному формату и горизонтальное построение форм в горизонтальном формате (Серов, портрет Ермоловой, пейзажи А. Иванова, Матье, Р. Гiette...). Но в таких композициях очень не просто найти равновесие. Немного сложнее построения горизонталей по вертикальному формату (китайские и японские свитки, ширмы, Рейнхардт), вертикалей по горизонтальному (Фра Филиппо Липпи, Мазаччо, Ходлер).

Ход-форма: круг, овал, ромб, треугольник, улитка (движение внутрь), песочные часы, веер (Аалто...).

Линейные схемы хода: крест (вертикально горизонтальный, диагональный), зигзаг, спираль (движение упругих форм и диагональных линий направлено вовне), пропеллер (может быть два движения: центростремительное и центробежное). Одна диагональ или крупная волна (Тинторетто, Зао Вуки). Буквенные (A, V, Z...), серпантин (часто в китайской живописи), пламенеющий треугольник (Микеланджело, пример схемы, оживающей сверху так, что композиция воспринимается сложностью, а не простотой), «формула Тициана» — ортогональные, диагональные, расположенные по кругу тональные контрасты тоже имеют больше отношение к пластическому ходу.

Ход-поток не имеет ни определенных очертаний, ни линейного обозначения, это структурный пластический ход, в котором могут содержаться в разной сгущенности маленькие формы-элементы, отрывистые линии — формы, крупные фактуры. Пластический ход структур размывает ясность и напряжение (Сэм Фрэнсис, Риопель...). Орнамент не есть пластический ход, он тип и способ композиции, и связан со структурностью в пластическом языке, переплетением всех пластических средств в их измельченном состоянии.

Вполне возможно начинать и вести живопись, не озадачиваясь пластическим ходом. Его польза в облегчении перехода от натурального наблюдения к чувственной безотчетности творчества. Как интуиция углубляется анализом, так и пластический ход охраняет от блужданий инстинктов. Тем более, если ход не придуман формально, а найден в пейзаже, фигурной постановке, портрете... Композиция становится богаче от простоты пластического хода.

В абстрактной живописи не может быть формального пластического хода. Даже условный неуклюжий ход наполняется внутренним в эту минуту переживаемым свершением. Любая инстинктивно выбранная схема оживает погружением в себя не внешнего.

Пластический ход в живописи — это проводник не одного пластического средства, а многих в бескрайних «дебрях» формата. Он ведет, но не подчиняет.

Композиция

Композиция — это сборка чувств в действенную конструкцию. Разнообразие пластических средств в их единении, взаимосвязи, в уравновешенном развитии. Такой парадокс: ограничиваясь взаимосвязью, каждый элемент композиции богаче и значительнее раскрывает свои свойства. Отрицающий это трансцендентный эзотерический подход к композиции ожидает озарения, которое все расставит на свои места, всему найдет верное положение. Осознанно или надменно так обосновывает себя метод «от частного к общему» в композиции: «Будь чист и все само собой получится». Зачем думать о целостности, если это зависит не от человеческих возможностей? Почему вообще так «превозносится» умение общаться в единении, взаимозависимости? В одиночестве человек — тоже человек. И даже наоборот, только в этом состоянии проявляется способность противостоять «росту к земле» и воля к творчеству. Откуда такая уверенная забота о единстве в композиции, если человеку не дано познать единое, всю мощь всеобъемлющей «пустоты»?

Орнамент, происходящий, в основном, с востока, это и утверждает: человек не способен выделять абсолютные ценности. Его путь — кружить по жизни, отмечая эстетический покой. Созерцание — единственная возможность приблизиться к объективности. Европейское мышление настаивает на активном познании — действуй, совершай, но в охранительной, взятой из природы конструктивности и будет движение к новой жизнестойкости. Отсюда две принципиально разных композиции.

Орнамент — безакцентный сложный ритм с равномерно значимыми элементами. Даже имея локальные выделения, орнамент не обладает конструктивной ясностью (так часто воспринимаются и структуры, но в них обязательно есть конструкция). Его каркас — текучесть связей. Преобладающий линейный характер пластики включает некоторую мистическую символику, очищенные до знака формы реальности в абстрактной узорчатой сочетаемости. Второе, незамеченное после архитектуры признание абстракции произошло в орнаменте. Но функциональный итог орнамента оказался в декоре, потому что орнамент не занят смысловым содержанием, но имеет заполняющую направленность вширь, вовне, старается выпрыгнуть из формата и распространиться. Сильная рельефная фактура удерживает, тормозит это свойство стремление. Хорошо заметна такая остановка в коврах, гобеленах.

Интерьер запоминается легче живописностью картины на стене, чем живописностью орнаментальных элементов. Удачный орнамент не остается в памяти и в окружающем пространстве. Его роль пассивна — распространяться без напряжения, усилий. Он учит удерживанию взаимосвязей, а не силовому воздействию. Отрада и восстановление сил в неуловимом потоке отличает его от потока структурного, в котором есть конструктивный остов, рождающий силы роста, преодоление, строительную прочность. На практике к многоречивости орнамента прибегают неуверенные в себе

держатели. Механически заполнить формат отрывчатыми элементами — легкий, но беспомощный путь композиционной работы. Говорить, говорить, поверхностно говорить, и вроде бы высказываешься, общаешься. Иллюзия.

Блоковая европейская композиция состоит из крупных форм. Могут быть всего две (фигура и форма вокруг нее: Сурбаран, Веласкес, Рембрандт... часто в портретах). Блоки — условное название крупных, компактных форм, которые сцепляются друг с другом разными способами. Сцепка-замок очень многообразно включает в себя все пластические средства. Блоки внутри пластического хода концентрируют внимание внутри композиции. Такой тип композиции характерен почти для всех европейских стилей до XX века, кроме готики, ар-нуво и отчасти романтики.

Не учебная, творческая композиция призывает сочинять не внешним, а внутренним диктантом. То, что выражено в композиции показывает, что представляет собой индивидуальность. Конструирование композиции связано с интеллектом. Но логическое развитие в живописи не превышает чувственного. Школьное «ничего не убрать, не переместить в найденной композиции» надоедливо, но верно, потому что живопись «маловременна» в восприятии — сразу видишь целое. Композиционную цельность в музыке, литературе, театре, кино и даже в какой-то степени в скульптуре и в архитектуре можно воспринять в течение не короткого времени. Физическое, линейное время отсутствует в живописи как условие восприятия. Живопись по природе своей делается долго, а целостно воспринимается быстро и только с одного положения. Даже рассматривание ее несравнимо с чтением и прослушиванием музыки. Это подарок ей за трудоёмкость, а не за доступность к массовости. Поэтому ясность композиции в живописи определена самой природой ее восприятия, и ее усложнение идет под знаком очищенности, простоты. Запутывание — удел тех, кто всегда хочет нравиться. Сложная композиция имеет простые подходы и ясное развитие. В живописи простое состоит из сложного.

Первое условие композиции — равновесие. Помогает самоорганизация пластических средств. Формат подскажет возможную степень динамики или статики. От этого зависит как цветовая активность в любой субъективной задаче, так и тон, линии... А если выбран пластический ход, пластическая работа соорганизуется уже не только с форматом. Рельефные фактуры автоматически, произвольно исчезают, давая место плоским, в сильной динамике ритма, а структуры наоборот могут «брызгаться» обильно. Меньше всего сами собой получаются деформации в композиционной самовыстраиваемости. Компоновать, умышленно рассчитывая на воздействие деформаций — утопия и манерность. Конструктивная компоновка — это рабочее, ремесленное состояние, куда вдохновение пугается влетать — мало места для поэзии. Нужно цепко следить за ненужным, лишним, трухляво —рыхлым. Конструкция в живописи не машина, но растительный агрегат по производству: «Ну вот — нашел, на чем летать, а те-

перь можно и пахать, и опалывать», и начинается следующий этап композиции: исправления, смелое, но не черствое уточнение и даже перестановка форм, цвета, линий... если взят пластический ход. На этом композиционная работа заканчивается. Дальше идет просто живопись. Проработка, оттенки, детали... Сомнения (при утере первой эмоции). Даже если произойдет крупное изменение композиции в работе, это не важно — конструкция встроена, и она действенна до завершения живописи. Целиком изменять изначальную композицию бессмысленно — лучше брать другой холст, бумагу, и делать новую. Самоорганизующие свойства пластики нужно чувствовать и знать, но основная организация происходит от передачи натурального видения и внутреннего состояния. Конструирование чувств в зримые комбинации форм, цвета, фактур, тона, линий... в праздной расслабленности невозможно. Это волевой момент. Он стягивает рациональные мечтания в крепкий каркас развития и вставляет эту заготовку — композицию — в спонтанное письмо. Композиция — это гарантия от крупных ошибок. Нашлась конструктивная композиция — не будет распри, бесцеремонности, раздрая, грызни и розни пластических средств. Это и есть равновесие. В согласии можно двигаться вперед, а в разладе — остановка, ступор. Композиция — навигатор. Курс взят, и композиция уходит в ящик стола, а на столе уже наитие, интуиция кистью вершат «застрахованную» вольность. Найден корень — будет и ствол с кроной. Композиция начинается и заканчивается равновесием.

О композиции трудно говорить, если нет направленности на конструкцию (натурализм, маньеризм, эклектика, скульптура и живопись Древнего Рима, магический реализм, сюрреализм). Чертежные математизированные анализы таких композиций делают и делали, но чем их больше, тем меньше живописности. Это имеет некоторую пользу для анализа в копировании, но не представляет собой ничего большего, чем интеллектуальная изощренность: анализ ради анализа, который не оснащает интуицию. Зачем нужен анализ, если он не вошел в кровь, и человек без него беспомощен?

Слишком много смыслов вложено в композицию, а их у нее нет. Композиция — проводник к сути высказывания. Она — формальное средство, необходимое для получения смыслов. Не будет содержания, самого сильнейшего, в найденной не сконструированной композиции. Компоновать значит нуждаться в оркестре. Удивление передается непривычной парадоксальной композицией. Она невозможна без поворота сознания на открытие. Прием, ставший в ташизме существенным — без предварительности, в случайности, тотальном отключении сознания находить композицию (Вольс, ранние Деготе и Хантай...) исчерпал себя для развития. В детской живописи это естественнее — они не могут рассуждать.

Грубо, неуклюже сколоченный стул, на котором можно без опаски сидеть, есть конструкция. Изящный, с тонкими изогнутыми ножками, на который нужно садиться осторожно — это натурализм, маньеризм, римская мозаика, живопись нездоровых инстинктов. Композиция существует

не для теории, важно понять, что она реализует на практике. Неуязвимо-стью от глупых примитивных соединений пластических средств занимается композиция. Что недопустимо, чтобы выйти в художественное пространство формата плоскости решает композиция. Выход в устойчивое развитие и экономная, безопасная в потере времени эстетика, охватываемая простой человеческой этикой (но не намерениями, а практикой) есть содержание композиции. Она пророчествует далекое, чтобы близкое не тонуло в «несказанных благостях» и не исчезало прошлое. Нет человека, на котором бы не сказалося детство. Композиция указывает место мечте, она не декоративный самокомплимент, а материализация испытанной непосредственности. Претензия, преувеличение замысла не может привести к цельной композиции. Обязательно будут разрывы, щели, писк, выдаваемый за крик.

Композиция со стержнем конструкции не режется на фрагменты, цитаты. Попытки делать это доказывали композиционную прочность любого участка общей композиции. В кино есть прием: большую композицию делить на фрагменты и устроить ими кадры. В этом есть кинематографическая логика перехода от общего к крупному плану. Но в эскизах это невозможно предвидеть и такой способ только оправдание композиционного бессилия в живописи. Незачем приглядываться к каждому уголку в доме, если дом может развалиться во время рассматривания. Сделай хоть что-то, и что-нибудь пригодится — такое выпячивание композиционной беспомощности пришло в живопись из культа фрагментарности фотографии и кино (фото- и гиперреализм).

Теоретизирование губит композицию, но в обучении оно в какой-то степени оправдано, потому что нет чистого творчества в коллективе. Человек не может прислушаться к себе среди других.

Начиная с XX века, больше, чем в прежней истории, черно-белая, ахроматическая «живопись» стала выдаваться за образцы минимальной силы живописи. Эта экзотическая ловушка подкрепляется преувеличенным значением тушевой «живописи» Востока. Тональная разработка — это только начальная стадия в живописи, которая происходит цветом в а ля-прима. Поэтому после XX века начинать композицию черно-белой прорисовкой — примитивный нигилистический акт, который уничтожает эмоциональную живописность цвета, фактур, линий... Нет цвета — нет живописной композиции.

Парадокс и абсурд

Парадокс сталкивает полярные подходы в живописи. Это не прямое пластическое средство, но он выразим пластически. Парадокс — равновесие противоречий. Право выбора и в тягостной, и в игривой, ироничной пластике. Парадокс решает вопрос, есть ли универсальные истины. Он сравнивает кажущееся непостоянным, абсурдным с общепринятым. Материально — это коллаж несовместимых материалов. Право на общение, со-

единение сопротивляющихся друг другу понятий, средств. Парадокс напоминает о важности рождения, развития, а не результата. Серьезное отношение к чему-либо возможно в открытости. Для этого необходим не только разум, но и удивление. Если отрицательные или созидательные изменения не вызывают удивления, они не осуществляются, и будут поглощены привычкой. Парадокс предлагает переосмысление, а не влияние и авторитарное утверждение. Ищите решение в пережитой каждой детской восприимчивости, и тогда недоумение и возмущение неожиданностью может стать новой точкой зрения, обострить внимание и в споре не будет побеждать тот, кто громче кричит. Парадокс — это символ сомнения и поиска — выхода из устоявшейся точки зрения в тупике. Власть распространяет систему и монотонность, а парадокс — тягу к новому, но сам парадокс не предлагает новые средства и возможности. Он мобилизует потенциал знаний, создавая часто ироничную непривычную атмосферу, желание жить в любых условиях. В ремесле нет парадокса — он в творческом мастерстве. Заигравшийся, жаждущий только воздействия парадокс разоблачается его содержанием (неопоп-арт, Д. Кунс, поздний М. Грейвз...).

Непрекращающийся парадокс всегда был и будет в театре. Здесь встречаются и взаимодействуют внешне чуждые друг другу художественные возможности: архитектура, драматургия и актер, режиссура и живопись, музыка, цветообъекты и свет, речь и вокал, движения и костюмы... в парадоксе самые обширные возможности для коллажа. Больше всего парадокс взаимодействует с деформациями.

Странность парадокса в его неожиданности, неподготовленной логике. Настроение неочевидности парадокса, недоказуемости ведет к путанице, которая свойственна противоречиям, потому что цель парадокса не само сомнение, а жизнь в оздоравливающих бдительных сомнениях. Этим он чаще вызывает улыбку, а не гнетущее, капризное упрямство. Парадокс не может настаивать на одновременно ложности и истинности правильно развивающейся композиции. Где легко дышится и долго хочется быть — то и правильное, и тогда парадокс уходит, он не нужен там, где нет противоречий. Если нет точности в живописи, парадоксом можно найти более точное — зачем человек творит?

Опасен в живописи парадокс, подводящий к литературности через соседство с абсурдом. Абсурд не имеет пластического переложения, потому что он целиком связан с алогичностью, нелепицей, противостоянием здравому смыслу. Ложно то, из чего можно вывести противоречие. Абсурд не ложь, потому что он одновременно утверждает и отрицает (А. Македонский был сыном бездетных родителей) и сопоставляет с чем-либо (бессмыслица бессодержательна невозможностью сравнивать). Абсурд, не отъединяет себя от реальности, предполагает невозможность ее рационального объяснения. Литература и театр абсурда могут обратиться к живописцу для совместной работы.

При пластическом анализе парадокс применим как прием, но абсурд не свойство живописи.

Понятия, несвойственные живописи

Некоторые понятия, термины, средства воздействия, влияющие на живопись, подходы к ней, но не имеющие вообще никакого или большого значения, укоренились в образовании, стали привычными. Их необходимо очень осознанно использовать, а некоторые убрать из употребления как не имеющие отношения к пластическому языку и к плоскости: перспектива, симметрия, объем, планы, фон, ракурс, рефлекс, иллюзия, монументальность. Их присутствие в значительных произведениях живописи в истории не подтверждает их необходимость, а доказывает их подчиненность универсальному понятию в искусстве вообще — условности.

Перспектива

Перспектива прямая, линейная, с точками схода на горизонте и воздушная (более холодные цвета и постепенное размывание касаний форм), дающая иллюзию глубины пространства, разрушает плоскость. Этот обман, возникший в живописи Возрождения, стал непререкаемым средством воздействия на будущие века. Возможно ли перспективой показать трехмерность и сохранять плоскость? Нет. Почему существуют выдающиеся примеры живописи с фокусом прямой перспективы, и они признаны живописью? Почему не академистами, не «искателями нового» не отвергается «обратная» перспектива (не только в иконах), и одновременно считается вполне приемлемой игра в трехмерность на плоскости в линейной «буквальной», «как в жизни» перспективе?

Основа живописи — плоскость. «Бесперспективная» живопись существовала и до, и после Возрождения. Родившийся в период маньеризма академический метод создал культ прямой и отвернулся от обратной перспективы. Прямая перспектива рационализирует восприятие живописи, и в Возрождении она стала новым условным элементом композиции как художественный прием.

Ее распространение связано с приближением проникновением науки в искусство и с исчезающим мифом о «многогранности» художника.

Прямая перспектива и ее изучение имеет смысл в проектировании как прогноз будущих архитектурных композиций. Появившаяся в XIV веке, она медленно внедрялась в живопись. Камера obscura с отверстием (стенопом) или линзой отображала проекцию линейной перспективы на плоскость. Позднее прямая перспектива была разработана архитекторами Брунеллески, Альберти для необходимых изображений пространственных форм в архитектурной подаче на плоскости. В этом есть логика — удобство перехода от замысла к воплощению. Может быть, с этого времени пространственность архитектуры сблизилась с двухмерностью изобразительного искусства на плоскости. У живописи нет такого вынужденного переходного этапа. В ней используемое перспективное изображение объ-

емной формы становится плоским. Человек видит трехмерный объект, а изображает его в двухмерности. Обман порождает двойственность, абсурд: рельсы параллельные, а видятся и изображаются сходящимися. Как разрешить в живописи это противоречие?

Условностью, которая есть сознательное обозначение неправдоподобия. Нескрываемое открытое несовпадение с реальностью. Отстраненный взгляд на привычное глазом первооткрывателя с детским удивлением. Фантазийно, аллегорично прочувствованная и переработанная натура. Действительность, потревоженная нетождественным отзвуком. Зрительное восприятие собственных свойств живописи. Знаковое проникновение в смысл переживаемого, эстетическая дистанция в общении с природной эстетикой. Преломление действительности в адекватно осознанную фантастичность. Восприятие первичной объективной доступной реальности преобразуется условностью, языком материалов (звук, глина, камень, дерево, металл, краска) в пластическую условность. Отступлением от традиций, нахождением эстетических сгустков конкретного времени, открытием новой метафоричности в текущем времени условность наиболее выразительна в стилях. Может быть, не случайно, поставив человека на преувеличенно возвышающее место в мире, Возрождение включило в живопись прямую перспективу с точкой схода всего параллельного. Не было ее, например, в вертикальной, аскетической устремленности готики к таинственному, высшему. Не стало прямой перспективы после ее полутысячелетнего отсутствия в живописи в пластических исканиях и многочисленных стилях XX века. Она осталась в практической необходимости архитектурной и дизайнерской деятельности и как естественное сопровождение в реализме. Пейзажи Кокошки (со своей рыхлой линейной перспективой) живописно разнообразнее, сочнее «правильно» перспективных городских пейзажей Каналетто.

Почему на плоскости должны быть такие же, как в реальном жизненном пространстве, предметы, формы, объекты, с кажущимися сокращениями размеров форм, их уменьшением, утменением, осветлением, потерей интенсивности цвета, утончением линий, сплющиванием фактур, пропорционально «удалению»? Перспектива — это замена иллюзией пространства жизни на плоскости. На плоскости нет ближе — дальше. В ней все плоско. В чем состоит усиление выразительности изображения привлечением линейного схода в точке? Чем меньше выразительность подетски изображенного дома в иконах или у Клее, Биссиера? В чем преимущество использования прямой, линейной перспективы? Есть ли вообще эстетика в копировании реальности? Даже фотография не может идеально передать прямую перспективу, а художник точнее фотоаппарата? А если ее передача не иллюзия, не обман, а простодушное честное отображение видимого мира? Иди в этот мир и смотри, наблюдай, но не тиражируй оригинал — его не заменить. На примере перспективы можно понять неотъемлемость условности в живописи, искусстве вообще и губитель-

ность погружения в иллюзии. Иллюзия — напоминание о неизвестной правде? Иллюзия всегда обман. Те, кто восхищается мастерски исполненной иллюзией, сами обманывают и обманываются. Изображение до тактильной схожести, с подражанием натуре до пор в коже, может подаваться за изощренное мастерство (Лактионов, Л. Фрейд...), но это всего лишь упрямое соревнование с природной вещественностью.

Иллюзия убивает реальность. Человек не живет в том, что есть, в отношениях, и не живет ни в реальности, ни в иллюзии, которая не может даже поспособствовать открыть глаза на реальность.

Обратная перспектива такая же, как и прямая, только точка схода параллелей находится внутри зрителя, в предполагаемом месте впереди изображения. Она тоже иллюзия, но ее совмещение с прямой перспективой и изометрией (в иконах, детской живописи, средневековых миниатюрах, фресках, мозаиках) сохраняет плоскость. Нет в иконописи чистой системной обратной перспективы. Тем не менее, незнание прямой перспективы и условное изображение предметов и фигур в иконах вызвало появление теории обратной перспективы с бесконечными математическими изысканиями и психофизиологическими определениями «сверхчувственности». Это уже иллюзия — следствие. «Сверхчувственность» возникает в восприятии, а религиозные сюжеты как в иконописи, так и в светской живописи не передают больше, чем сама живопись.

Сферическая перспектива с единственной точкой схода в центре композиции (Петров-Водкин) не имеет живописных истоков. Эксперимент.

Панорамная перспектива, используемая на цилиндрических поверхностях (сводах, плафонах, нишах), в стенописи, керамике (вазы...) имеет функцию «неискаженного» восприятия и теряет смысл условности. Гранд-опера, плафон Шагала — пример, где условность не потеряна, и деформации не служат для маскировки пространственных искажений.

Перцептивная перспектива — это совмещение (1-ый план обратная перспектива, 2-ой план аксонометрия, 3-й план прямая перспектива (Б. В. Раушенбах) исключают друг друга перспектив, изобретательство, не живопись.

Польза любых видов перспективных изображений в тренировке глаза и передаче «послушания» руке от мыслительного процесса. Эта механическая связь не имеет отношения к значению и свойствам живописи. Перспектива как воссоздание видимого мира не дает пользы живописи, но необходимо ее знать для удобного общения с архитекторами при постановке архитектурно-живописных задач.

Единственная «перспектива» в живописи — плоскость, которая после радикального опыта XX века исчерпала запасы компромиссов, не терпит лжи. Живопись позволяет многое и многое, оставаясь плоскостью, кроме растерзанности и разрушения этой плоскости каким угодно способом. Перспектива — один из опасных ее крушителей.

Симметрия

Симметрия — стремление поставить точку в понимании простоты и порядка. Трагическое упорство в утверждении основательности, неизбежности, управляемость миром. Иллюзия объяснимости присутствия человека в необъятном пространстве. Симметрии не существует без идеи повелительности, непоправимости инстинктов. Как бы ни располагалась симметрия в композиции, она указывает центр, зеркальное расположение форм от центральной оси по вертикали или по горизонтали. Повторение правой и левой стороны. Во внешней видимой действительности встречаются симметричные формы, но не бывает абсолютной симметрии в природе. В огромности пейзажей, даже городских, нет симметрии. Человек может организовать ее волевым, но не естественным, художественным усилием. Симметрия, расширенная до физических и биологических законов — гравитации, электричества, наследственности, не дает ей универсального права в живописи. Симметрия легко приводит к знаку, который может символизировать управляемость, власть, идеологию, всеобъемлемость, неоспоримую утвердительность.

Значение слова «симметрия» — соразмерность (меряю) отсылает к строению тела человека, пониманию мира в соизмеримости со своими возможностями и данными. Что есть неизменное в изменениях — этим занята симметрия. Замерзший кристалл воды — снежинка — растаяв, исчезнет, но новые возникшие снежинки будут иметь во всем их разнообразии такую же сферическую симметрию, как и вращающееся тело человека в пространстве (Витрувианский человек Леонардо).

Самое обычное употребление симметрии в живописи — двусторонняя: что слева от центра, то и справа. Одну из частей можно и не изображать рукой — отражение в плоском зеркале дает тождественность. Зеркальная симметрия заставляет думать и чувствовать наполовину человеческого потенциала. Такая же облегченная затрата энергии происходит и в осевой симметрии. В кинетических объектах применяется вращательная симметрия вокруг точки или оси (Певзнер, башня Татлина, в которой неподвижные части ассиметричны).

Симметрия — это врожденный инстинкт. Пытливый человек избегает симметрии, а неприхотливый использует ее, даже не сознавая. Инстинкт говорит: «Не напрягайся, не делай усилий, не сопротивляйся надежности, величественности и обретишь покой. Не усложняй жизнь неизвестным новым». Симметрия для асимметрии — ее гонительница, но асимметрия не отрицает симметрию, потому что и в симметричном формообразовании можно создать асимметрию цветом, линейным разнообразием, фактурами, тональными контрастами... Но асимметрию в симметрию не превратить. Создать тождество симметричных элементов композиции — самый легкий примитивный способ равновесия. Но создание симметрии с художествен-

ным спокойным содержанием, без претензии на грандиозность, триумф, без патетического размаха, с чувственной глубиной эстетики очень трудно.

Симметрия рефлекторно, подчинением утверждает порядок, а асимметрия организует его естественно.

Симметрия вершит иерархию, а асимметрия — связь с природой.

Симметрия результативна, оттачивает законченность, а асимметрия жаждет продолжения.

Симметрия настаивает на устойчивости, непререкаемой, властной, неизбежной, а асимметрия — на развивающейся.

Симметрия провозглашает в громкоговоритель, а асимметрия открывает резонаторы.

Симметрия вдоль тропинки строит проспект, а асимметрия ставит знаки на развилках.

Симметрия из табуретки устраивает трон, а асимметрия — скворечник.

Симметрия отстаивает всеобщую укрепляющую значимость, а асимметрия ищет почву для семян.

Симметрия в абстрактной живописи бесприютна, а асимметрия ведет себя как в пейзаже.

Золотое сечение утверждает равновесие и эстетические ценности в асимметрии. Если в асимметричной композиции обозначен центр формата, теряется ее смысл. Появление динамики в симметрии ориентирует к асимметричной неповторимой подвижности композиции.

Пропорция участвует в членениях симметрии, но в парадной помпезной симметрии она перестает служить отдельному человеку. Торжественность массы растворяет личность. В формообразовании симметрия совершенствует прием двукратного применения одной формы и сопутствующих пластических средств. Ритм даже диагональной симметрии схематичнее, размереннее асимметричного. Симметричная тональная разработка способна создать повторяющуюся пульсацию, но не резкую динамику. Цвет в симметричной композиции ведет себя вольнее в оттенках, но не в цветовых контрастах. В симметрии нет линейной и фактурной активности — все поглощается крупными соотношениями форм в симметрии. Структуры и мягкие касания очень неуютно чувствуют себя в строгой симметрии, а деформации вообще инородны симметрии. Где больше симметрии, там меньше цвета, движения, трансформации и умения компоновать.

Симметрии свойственно неумение строить в динамичности. При самых сложных композициях она стремится к статике — сделать остановку и как можно дольше продлить ее. Поэтому симметрия и масса была в почете в тоталитарных обществах и у властных авторитарных личностей (Давид, архитектор Тон...). Может быть, неслучайно, что с появлением обновленных социальных устройств только в XX веке роль симметрии в живописи, архитектуре, скульптуре уменьшилась так, как не было еще в истории. Симметрия больше всего властвовала в Древнем Риме, в Воз-

рождении (до Венецианского), классицизме и особенно, в барокко и ампи-ре. Грустный парадокс: шли жестокие войны за передел мира Наполеоном, а в стиле этого времени — ампи-ре — тщательно утверждалось победное равновесие, помпезная успокоенность, высокопарность симметрии.

Культы симметрии было меньше в амарнском периоде Египта, крито-микенском, романском, готическом стилях, неоклассицизме, народном искусстве. Обошелся без симметрии стиль ар-нуво. Но только конструктивизм сознательно исключил ее из художественного содержания. После этого симметрия возвращается уже в новом качестве, происходит поиск разнообразия в сухой схеме. Прародители симметрии — мелкие организмы природы, власть и страх.

Симметричное мышление ополовинивает художественные и аналитические ресурсы человека. В живописи симметрия невольно подталкивает на раскраску, обедняет цветовую работу. С симметрии начинается неприемлемое в живописи, скульптуре и архитектуре. В ней корни холодного отношения к новшествам, экспериментам, укрепления устойчивости новыми качествами, которые неизбежно возникают, потому что время не останавливается — оно всегда новое. Симметрия бывает хорошей проверкой фальши в новых поисках, но она по природе своей не есть символ отстоявшихся ценностей.

Асимметрия не опасается неожиданностей, потому что, развиваясь в русле конструктивного мышления и обладая крепкими связными отношениями пластических средств, она стремится найти живое строительное состояние всему, что происходит в действительности. Симметрия не внимательна к потенциалу. Цель для нее и есть итог. Врожденная, «не очеловеченная» знаниями привычка к ней задавливает эмоциональность, впечатлительность, окрепшую «оснащенную» опытом анализа интуицию. Слово «симметрия» так крепко вошло в празднословие учебного процесса, что даже попытки рассуждать о ней вызывают чувство покусения на традиционные устои.

Симметрия самодостаточна и всепроникающа, не настраивает думать, поэтому для ее изучения необходим аналитический разбор работ, а не задания. Необходимость симметричной композиции определится после ответа на вопрос: «Нужна ли будет симметрия, если заменить ее асимметрией? Что в замысле симметрии есть незаменимого асимметрией?». Асимметрия — контрольный механизм симметрии. Если избегать симметрии становится очевидно, когда она точно необходима. Симметрия не есть пластическое средство, она не участвует в художественной выразительности. Она — композиционный прием. Симметрия — памятник остановившемуся мышлению.

Объем

Объем — это то, что отсутствует в живописи. Его имитация исключает реальность плоскости. Объем — пластическое средство в скульптуре,

объектах, архитектуре, керамике, театре. Он существует в трехмерном пространстве, его нет как в двухмерной фигуративной, так и в абстрактной живописи (Леже, Архипенко...). Прием показа объемных фрагментов в абсурдных сочетаниях (кубизм, крестьянский цикл Малевича...) оставляет изображение на плоскости, но такая взаимоисключающая игра объемов стала приемом без развития.

Иллюзорная предметная объемность живописи старых мастеров обладает условностью. Она не нарушает плоскость, потому что сложная работа всех пластических средств в «выпуклых» и «углубленных» формах, в перспективном «удалении — приближении» отстраненно преобразована и остается, оптически вибрируя, на плоскости. Только в натурализме открыто нарушается плоскость (как будто, например, в пейзаже, за поверхностью холста простираются бескрайние дали). Эта фальшь, да еще и выполненная мастерски (как будто фокусником в цирке) — трагическое искушение начинающих в обучении и еще более тяжкое заблуждение для упорствующих в дальнейшем. Есть одно общепринятое (даже для разнообразных реалистов) свидетельство инородности объема для живописи: в истории нет настенной натуралистической росписи, признанной за произведение. Есть «монументальное» согласие в необходимости условности в стенописи. Почему на стене нужно как-то преобразовывать реальное, а на холстах, бумаге, допустимо подражание объему. Еще одно свидетельство неживописной природы объема — иконы. Как только появилось «объемное» в иконописи (С. Ушаков), закончился ее живописный исторический путь.

Расширенное значение слова «объем» (ограниченное пространство, содержащее что-либо) используют в околоживописном теоретизировании без конкретного значения пластических средств на плоскости. Этот термин вреден и должен быть исключен из живописи.

Планы

Планы — иллюзорное расположение форм и других пластических средств «в глубину» композиции. Планы могут существовать в трехмерности. В живописной плоскости они не объективны, их нет. Это понятие, пришедшее из академического метода, показывает непонимание свойств живописи. Даже в истолковании планов как тональной группы цветов для сохранения плоскости (Иттен, Баухауз) заключено запутывание значения слова «планы» в отношении плоскости. Композиционное мышление без всякого ущерба обходится без этого неживописного термина. В архитектуре планы обозначают два вполне конкретных понятия, необходимых для проектирования. План как измерительный термин пространственного удаления — формальное слово, не несущее никакого смысла.

Фон

Фон — это оставшееся около изображения обычно однородное цветное поле. Распространенный почти бытовой термин в академизме и реализме обозначает менее значимые части композиции. Изобразительная форма (портрет, фигура...) прорабатывается старательно, а окружение без такого же внимания. В этом позиция академизма: есть главное и второстепенное.

Организация композиции — это нахождение форм вокруг форм, подсказываемое форматом. Выделение главного — акцента — создается равной трудоемкостью всех элементов. Главное не значит, что какой-то фрагмент композиции нужно писать дольше и усерднее, чем другой. В этом первая причина ненужности фона. Вторая в том, что фон не участвует в формообразовании. В лучшем случае, он нейтрален, его инертное присутствие не уточняется и не разрабатывается как художественное намерение. Его неучастие в общем формообразовании композиции доказывает его непричастность к пластическим средствам. Отказ от фона подводит к межформенной работе. Фон встречается даже в авангардизме XX века. Но, например, у Малевича, это фон-среда, в которой часто диагональное движение форм показывает устремленность отрыва от земного тяготения, и фон уже включен в общую композиционную работу. Тем не менее, это странное сочетание академизма и супрематизма убеждает в силе прижитого веками понятия «фон» — балласта живописи. Это тоже иллюзия. С избавлением от нее приходит основательный глубокий подход к композиции.

Ракурс

Ракурс в буквальном значении — резкое сокращение реальных изображений — фигур, предметов по законам линейной перспективы с определенной точки зрения (взгляд снизу, наклоны, повороты, эффектная передача движения формы в пространстве) Уменьшение, укорачивание частей формы при удалении от зрителя как демонстрация мастерства особенно изысканно использовались в маньеризме и барокко.

Второе значение слова «ракурс» — угол зрения, обзор объекта с разных положений вокруг объекта. Это пластическое свойство для пространственных композиций в архитектуре, скульптуре, цветообъектах, оп-арте, инсталляциях, керамике... Восприятие не с одной точки зрения («не в замочную скважину, а обсматривать объект» — Родченко). Ракурс дал сильное динамичное развитие фотографии в функционализме и конструктивизме.

Нередко в академической среде умение изображать фигуру в ракурсе ошибочно воспринимается как свидетельство повышенного мастерства. Но это виртуозность, ведущая к литературности, не свойственной живописи.

Иллюзия пространственного ракурса, использовавшаяся в некоторых стилях истории живописи (но без потери условности), в стенописи со сложными поверхностями, на плафонах, в декоративных росписях часто

вызывалась сохранением «нормальных» пропорций фигур, предметов, узнаваемых, привычных. Оптические искажения изображения на «неплоской» объемной плоскости исчерпали свои приемы. В абстрактной живописи нет понятия «ракурс», так как в ней нет памяти знакомых форм. Не получается смотреть с разных пространственных положений и сокращать удаляющееся, если оно существует только в воображении.

Ракурс в обоих значениях живописи не свойственен, потому что он нарушает плоскость.

Рефлекс

Рефлекс — оптическое, не живописное явление. Отражение света и цвета с одной формы предмета на другую существует в природе как цветовой отсвет на предмете, с изменением тона и силы цвета (рефлекс всегда темнее источника отражения и менее интенсивен по цвету). Этот оптический эффект работает сильнее на гладких фактурах и используется в скульптуре и цветообъектах (полированные поверхности, поверхности, обработанные с использованием новейших технологий), в архитектуре и театре с мощной развивающейся техникой освещения и употреблением научных достижений, новых материалов. В живописи цветовые формы, располагаясь на плоскости, не могут вызывать рефлекс друг на друге. В реалистической живописи пользуются этим термином, чтобы объяснить цветовое и тональное состояние видимой природы (цветовые отражения, блики, отсветы в собственных и падающих тенях). Привнести оптический термин в живописный язык невозможно из-за их материальной взаимоисключаемости. Тогда происходит другой уже не оптический, а иллюзорный эффект: то, что есть в жизни, внедряется в живопись.

Монументальность

Монументальность — привнесенное для выявления общественной значимости живописи обобщенное понятие. Более условные, чем в станковой живописи, изображения величия, приподнятой значительности. Чувство масштабного события, легко переходящее в высокопарность, торжественность, пафос, возвеличенную праздничность и даже могущество. Навязанные живописи мемориальные признаки с нередко культовым назначением и ошибочное выделение живописных техник в виды монументальной живописи (мозаики, панно, фрески, сграффито, росписи...) опасно внедрились в обычное употребление. Живопись большого размера со всем разнообразием техник имеет другую простую причину — специальные архитектурные задачи, подразумевающие восприятие с большого расстояния. Монументальность — не только не живописное качество, но оно также губительно действует на существенное свойство живописи — воспринимать внешнее через внутреннее состояние.

Термин «монументальность» разумнее заменить крупноразмерной живописью. Разница станковости и монументальности только в величине и изредка в контурной форме формата.

Монументальность — не эстетическое понятие, оно этически навязано идеологическими представлениями или властными структурами. Манипулирование этим термином вредит особенно в обучении, невольно формируя мнение о некоей избранности занимающегося такой живописью. Живопись едина в своей «человекообразной» природе в любых размерах. Всякий ориентир, искус на монументальность выхолащивает чувствительность, чем-то родственную детской восприимчивости, скрытую для общественных отношений и обращенную в изменчивый внутренний мир человека. Живопись открыта человеку, готовому открыться и ждущему открытий. Она призывает, но умеет ждать. Монументальность действует иначе: плакатно, навязчиво, настоятельно, однозначно, будто заранее считает каждого «недостаточно общественным». В нынешнем состоянии возрастающей аналитической осознанности живописи лучше отказаться от употребления всех обозначений живописи (монументальная, станковая, декоративная, настенная, театральная, фигуративная, абстрактная, народная, детская, любительская, профессиональная). Есть только живопись в ее чистом значении, в едином художественном содержании, распространяемом в разных размерах от миниатюр до больших архитектурных и театральных пространств. В середине — нашедший свой нескончаемо развивающийся потенциал, незаменимый и лабораторно, и экспериментально, и обретший законченную форму холст с неунывающей во времени масляной техникой. Это остов материальной жизни живописи и желающий найти свой путь познания в ней не минует занятий масляной живописью на холсте. Разнообразные «чиновничьи» или функциональные наименования затемняют осмысление живописи и втянуты в обиход только для прагматичного, преходящего удобства.

Понимание характера воздействия живописи важнее владения ремеслом. Добиваться «монументальности» ремеслом значит отделиться от живописи и пытаться низводить живопись в служительницу «посвященных». Есть живописец, который при желании может воплотить свое индивидуальное живописное видение этого мира на плоскостях совсем разных размеров. Если он способен естественно, сохраняя свою пластику сделать живописью какой угодно размер плоскости, значит, нет необходимости говорить о монументальности.

Краткая история художественных школ, методов, педагогических принципов, применяемых в художественном образовании

Академизм

Академизм не стиль, это метод. Изначальная цель академизма — развитие высших, непревзойденных, идеальных образцов, следование тра-

дициям античности и Возрождения. Обычно стиль рождает метод. С академизмом произошла уникальная история. Он как метод не только в обучении эластично вживался во все стили со времени «вступивших на правильный путь» братьев Карраччи, основавших в Болонье в 1585 году академию. Около 400 лет развивались академические принципы в художественном образовании и получили в XVII–XVIII веках преобладание. С самого начала позиция академизма была ясной и категоричной. «Если можно остановиться на прекрасной точке зрения, зачем искать новые пути?». Неслучайно совпадение: академизм возник во время бесстилья (и бессилья) маньеризма и начавшего свой путь барокко, а закончил свое существование как основной метод в художественном образовании в начале XX века. Неоклассицизм был последней ему полной поддержкой.

То, что сохранилось сейчас от академического метода уже не следует ему целиком. В работе с натуры в реализме используют во многом академические навыки, но отказались от идеализации. Ушло в прошлое тщательное копирование «почетных образцов», техника многослойной живописи, гризайль, тональные проработки в рисунке, обширное, долгое рисование слепков Древней Греции, Рима и Возрождения. Растворился дух возвышенной тематики, мифологичности и метафоричности с романтическим пристрастием к сюжету. Академизм преобразовался в один из способов высокотехнического ремесла. Академическое образование сейчас не включает в себя академического мышления идеальными представлениями о возрождении античного совершенного искусства «для всех обязательных норм» и «выбора из всего совершенного отвлеченного идеала». Уверенно можно признать: академический метод живет уже не концентрированно, но в форме ремесла. Для сохранения своих сильных качеств он очень осторожно соседствует с другими методами. К реализму академизм относится как замерзающие руки к снегу. Можно, растерев снегом, их согреть. Академизм за свою долгую историю испытал сильное сопротивление в разных стилях, но, как ни странно, его господство закончилось не с появлением революционного воинствующего противостояния, а с методологически родственного реализма в середине XIX века (Курбе, Домье...). С этого времени начинается кризис в преподавании методом академизма. Этот абсурдный парадокс доказывает более мирное отношение к академизму «измов» XX века, они уже «послесловие». Доминирование академизма сломала «жизненная» фигуративность реализма. «Безличное идеальное важнее» и «лучшее уже позади» в академизме уступило место «нет правдивее того, что вижу» в реализме. Были резкие и даже агрессивные нападки участников новых течений в XX веке, но они были менее дерзки по сути в противостоянии академизму, чем, например, протесты прерафаэлитов или передвижников. Они завершали начатый объективный процесс, первооткрыватели которого почему-то остались в почете у нынешних академистов. Противостояние академизму дошло до абсурда, когда уже в конце

XX века постмодернистский отблеск «неоакадемизма» саркастически доказывал себя критикой сохранившегося «ненастоящего» академизма. До сих пор существует несуразное противоречие: все, кто отвергал академический метод, ненасильно сами проходили полное или частичное академическое образование. Хотя большинство значительных художников XX века оказались, в разной приверженности, абстракционистами, но они прошли разной продолжительности школу реализма с академической системой. Даже преподаватели конструктивного метода (Баухауз, ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН...) и много позже в «свободном» методе имели прямое или «отрывочное» отношение к академическому методу — они как минимум были знакомы с ним. По сию пору нет примеров значимых художников, взрослых без малейшего прикосновения к академизму. Значит ли, что он незаменим? Нет, потому что история показывает, что и до этого метода были произведения и потому что новые методы еще не имеют такого «авторитета» времени. Но метод конструктивности вполне результативен и показывает большее развитие в художественном мышлении, не отвергая ремесленные навыки академизма. Но навыки, а не его генетическую идею маньеризма. Занятия, направленные на точность повторения природы, тренируют больше руку, а не чувственные размышления.

Встречается еще более едкое противоречие: отрицатели академизма в творчестве не отрицают его единственность в образовании. Ремесло не может заменить творчества и эмоциональное познание. Академизм учит не «как чувствую» и «понимая, чувствую», а через выверенную внешнюю похожесть. Уметь еще значит иметь свой взгляд, свое интересное, значимое для других переживание.

Академический метод относится к элективному методу отбора. Выбирать из видимой действительности, «исправлять и фильтровать природу», смотря на свое изображение «чужими» глазами. Академизм выбрал идеализацию. Но натура превыше всего, только ее нужно приладить к исторически найденным примерам совершенства, улучшить качества высокой предназначенности человека, пусть в недостигаемой устремленности к идеалу. Все, что здесь, вокруг только сырец, руда, готовая к переплавке в абсолютное совершенство.

Понять метод академизма помогает сравнение его положительных и отрицательных качеств, чтобы найти полезное и в нем отчего нужно отказаться.

Положительные, полезные:

- атмосфера серьезного, долгого трудоемкого учения в разных странах в разные времена;
- внимательное отношение к ремеслу и технике;
- иммунитет к легкой достижимости и успешности, к модным фальшивым изыскам;
- отстаивание работы с природой;

- сохранение преемственности и испытанных классических понятий и иногда попытки связи с современностью;

- постановка вопроса, что есть вне времени, неизменного, неотъемлемого;

- условный (часто неподражающий природе) цветовой колорит. Нет программной цветовой сдержанности (но в XIX и начале XX века в академизме колорит менее активен, чем в более ранних его периодах);

- выработка своих достижений и художественных ценностей прошлого;

- техника и умение рационально повторять натуру может привести к умению мыслить руками в творчестве (например, «исправляя», идеализируя натуру нетрудно прийти к осознанности деформаций);

- уже теряющееся, но изначально программное знание литературы, истории, архитектуры, геометрии...

Отрицательные:

- инертность в развитии и закрытость к обновлению пластического языка;

- отрицание возрастающей роли анализа в развитии живописи;

- высокая точность в передаче натуры воспитывает жесткую неприязнь и страх к индивидуальной чувственной трансформации форм;

- изучение натуры воспринимается не как первичный материал для личностного преобразования, а передача ей идеалистического совершенствования. Не как есть, а как должно быть. Например, в любой сюжетности придание фигуре «правильной» формы и даже атлетичности;

- натура «груба» и требует иллюзорного воображаемого пространства, антуража;

- развитие предметного мышления с остаточным вниманием к междуформе;

- укоренение терминов, приемов, способов, не имеющих живописных свойств и разрушающих плоскость: объем, фон, планы, монументальность, иллюзия...;

- преувеличенное и иллюзорное отношение к симметрии, перспективе, ракурсу...;

- устремление на несуществующее растворяет эмоциональную восприимчивость;

- отношение к рисунку, графике не как к следствию живописной работы, а наоборот, причинность живописи в рисунке. Разделение рисунка и живописи как разных этапов провоцирует живописную сухость;

- неприятие живописного опыта XX века;

- канонизированный консерватизм пластического языка с предпочтением историзма;

- оппозиционность к сильным обобщениям, конструированию, трансформациям, индивидуальным деформациям;

- виртуальное отношение к материальной реальности. «Пейзаж красив, но он может быть лучше»;

- стремление к зрелищности, пафосу, героизации, парадности.

Академизм в обучении — это выучка с откладыванием творческого на потом. Одно только ремесло не открывает творчества. Метод академизма накопил большой опыт взросления человека и не заметил появления своей инфантильности — объяснение художественной значимости ремесленным совершенствованием. Творчество для академизма свойство ремесла. Не найти и не утвердить индивидуальное через подражание. Реалист переживает эмоциональное волнение, а академист ностальгией по недостижимости придавливает эмоции. Академизм, отвергая полезное из опыта XX века невольно воспитывает нигилизм к эволюционному развитию. Это выдуманность с досадой на жизнь, способ стерильного ухода от реальности. «Объективизация» идеала довлеет над тем, что действительно существует в эстетике жизненной. В абстрактной живописи есть реальность внутреннего мира, а не идеала несостоявшейся действительности академизма.

Ратуя за идеальное, академизм оказался вне социальной позиции. Отвлеченность пластического языка, его восприимчивость обыденным и массовым сознанием, доступная понятность в образовании сделали его уживчивым и поощряемым во всех властных устройствах, режимах и стилях. Барокко, рококо, классицизм, ампир, эклектика- историзм, во многом ар-нуво, неоклассицизм, ар-деко, реализм (во всем времени его развития от салонной живописи XIX столетия до соцреализма, анахронизма, некоторой части пост-модернизма) в разной степени пропитывались академизмом, который сам от истоков до сегодняшнего дня остался эклектикой, ее неуязвимым методом. Академизм выдержал протестное состояние романтизма, импрессионизма, символизма и от самой эклектики — прерафаэлитов, против себя. Внешнюю оппозиционность с внутренним приятием академизма показал натурализм.

В чем причины того, что академизм надолго и масштабно внедрился в образование? Преемственность античной классики и сохранение традиций «высокого» искусства происходили и без академизма — самим ходом эстетического развития и эволюцией стилей. Академический метод оснащал надежным высоким ремеслом независимо от интеллектуального уровня. Он учил не мыслить, а делать.

Российская академия художеств, открывшаяся в 1757 году (здание построено к 1788) утвердила себя как «бастион академизма». В Европе это время отголосков барокко и рококо и уже развивающегося классицизма. Начиная с этого переходного стиливого периода, русская академия прошла неровный путь и обновлений, и застойности. Бунт 14-ти в 1863, образовавшийся реализм «передвижников» и новаторство Чистякова на все последующее время изменили преобладание академического метода. Сейчас академии логичнее, вернее назвать «академией реализма».

Даже в «экспериментальный» период петроградской академии (ПГХУМ — ВХУТЕИН) не прекращалось участие педагогов-реалистов с академическим подходом в обучении (Добужинский, Остроумова-Лебедева, Коначевич, Браз, Билибин, Русаков, но одновременно и Петров-Водкин,

Матвеев, Карев, Малевич, Матюшин, Серафимов, Татлин, Альтман...). Это короткий, но яркий эпизод в истории художественного образования с попыткой впитать современные процессы. Появился новый объективный метод обучения. Противоречивым, иногда опасным для традиций, варварским и категоричным, но и обладающим оздоравливающей эстетической дерзостью, устремленностью к новизне пластического языка остался этот прерванный трагически закончившийся рывок в истории академии 20-х годов XX века.

После этого воспитание «правильности», идеологическое подражание натуре со сложными внутри академическими отступлениями было превращено в общественный канон. Без подготовки доступно сразу понимать живопись. Образ всегда вещественен, предметен.

И в стабильном, и в бурном социуме «повелительная» интерпретация идеализма в академизме находила поддержку, как и у всех, кто видит угрозу в новом. За свою долгую неровную историю академизм стал более самостоятелен в распределении себя, но без государственной поддержки ведёт себя воинственно.

Возникшая в священной роще близ Афин в V в. до н. э. академия Платона расширила свое значение до внедрения этого термина в художественное образование. Идеализированная имитация внешнего мира, мастерство повторения природы, доведенное до исчезновения «уродства», поиск идеальной красоты человека уткнулся в его спортивное сложение и на уже найденные античные формы. Академизм — это особая живучая эклектика. Вчерашний ответ на сегодняшние ответы.

Реализм

Реализм — эмоциональное отображение объективной видимой действительности. Не ее изобразительное удвоение, а проникновение в природу чувственным познанием.

В реализме условная эстетика создается соединением с реальностью (в отличие от академизма) через внешнюю узнаваемость форм. Это стиль с расширяющимися меняющимися многоликими гранями. Такой стиль в обобщенном подходе может означать больше — фигуративная живопись, и этот термин сейчас более верно определяет реализм. Противостояние академизму и позднему романтизму связывается с рождением реализма («павильон реализма» в Париже 1855 года, Курбе), но барбизонская школа с не меньшим реализмом выразила ясный без зыбкости и смутности лиризм и умиротворение в природе. Торжественная простота и величие природы, труд, умножающий жизнь на земле, крестьянская тема (Милле, Добиньи, Т. Руссо, Тройон...). Пейзаж настроения Коро и теснящийся в романтизме реализм Констебла тоже уверенно подвели живопись к названному «критическим» реализму Курбе, Домье, «реализму» Родена, Менье, Моне и Мане, Писсаро, Кипренского, Тропинина... Сурикова, Серова, Уистлера, Куинджи, Левитана...

Другие мнения выстраивают начало реализма с Возрождения (а почему не с Древней Греции, Древнего Египта, Междуречья...?) к эпохе Просвещения XVIII века просветительский реализм (Шарден, Гудон, Хогарт...) к классицизму (Давид, Энгр, Лоррен, Лосенко, А. Иванов, Канова, Торвальдсен, Фальконе...). Демократический реализм (Федотов...), бидермайер... а еще ранее мускулистый романтизм Делакруа и Жерико... а еще ранее Ван Эйк, Гольбейн, Рембрандт, Вермеер... Есть ли границы хотя бы в истории реализма? Есть ли «объективная единица измерения» реализма, отличающая реализм Фидия, Скопаса от реализма Веласкеса и Гойи? Отсутствие определенных эстетических и хронологических границ вполне конкретного понятия «реализм» особенно в наше время, и для его будущего схоластично. Есть история стилей и в ней реализм начинается с середины XIX века и с отголосками заканчивается в его разветвлении в 1870 году на натурализм и импрессионизм, которые разбили программу реализма в декларации Курбе: «Современный сюжет в героическом монументальном исполнении». Достоверность опыта жизни важнее ее возможностей. Реализм не «вне времени», а здесь сейчас и в этих обстоятельствах. Будущее покажет, что останется на все времена. Он так конкретен, что кажется, человеку не свойственно мечтать. Бери, меняй, но цени неповторимость настоящего. Чтобы иметь право улучшать, надо быть материалистом. Правда одна или...? После растворения определенности реализма натурализмом и импрессионизмом он набирал больше и больше многообразия. Абстрактная живопись дала остановку бесплодным трениям: «Где кончается реализм?». Условность, обуздывающая нетождественность форм жизни, теоретически примирила все разновидности реализма, и с абстрактной живописью тоже. Подражать недостаточно для живописного отражения реальности.

Реализм начинается с вопроса слияния личного и общественного, академизм идеальным поправляет личное.

Реализм вершит эстетическое и этическое правосудие, академизм — воображаемое.

Реализм ищет правду в материальной доступности, а академизм в ранее найденном абсолюте.

Реализм допускает преобладание общественного в человеке, а академизм — совершенного.

Реализм говорит «познай земное», а академизм «торопитесь в таинственную идиллию».

Реализм возвеличивает обыденные темы, а академизм измеряет все величием.

В реализме забота об узнаваемости форм, а в академизме — о рациональной «прочистке» форм.

В реализме «от человека», а в академизме «над человеком».

Реализм управляет, а академизм поправляет.

Авторитет реализма связан с чуткостью к социальной психологии своего времени. Поиск неизменяемой здоровой пластической основы привел реализм к торжеству рациональности материального содержания. Его художественные обретения, доказывание социальной роли человека («чтобы не превратиться в одушевленную куклу в обществе») периодически, но регулярно превращают реализм в противника экспериментов, индивидуального движения к новому. Обычная история: бунтуют против старого, утвердившись отстраняют новизну. Абсурд человеческой уверенности.

Реализм в обучении чтит пропорции, ведущие к разнообразию, оттачиваясь от образцовых в академизме. Формы строятся с натурным опытом. Цвет предметный, но изменяемый эмоциональной документированностью. Ритм тяготеет больше к усмирненной статике. Огражденность фактур присутствием природы действует и на несамостоятельность линий. Касания наиболее живо из всех пластических средств многообразно модулируются — эта «формальность» допускается как усиление натурального. Структурность и контрасты целиком определяются «оригиналом» в реальности, потому что в природе они слишком сильны и редки. Деформации зависят от смелости и темперамента «реализующего», но в пределах общественного восприятия. Пластический ход, рассмотренный в пейзаже или в фигурной композиции, не влияет на проработку других пластических средств в нем.

Методы реализма имеют одну основу: объективное познание с глубинным проникновением в жизнь. Изобразить так, чтобы воспринимающий узнал этот мир и хотел в нем жить. Метод визирования — сравнения в рисунке, перешел из академизма — точное подражание натуре, без подправки к «должной красоте». Мера индивидуальной условности определяет степень реалистичности. В сущности, в реализме нет метода. А есть навыки, приемы. Ремесло — точнее добиваться похожести натуре — опирается на простую регулярную практику. Первичность рисунка в работе с цветом в обучении роднит его с академизмом. Методы реализма сейчас больше зависят от личности педагога, чем от того, что не допустимо в реализме. Но фигуративность, предметная узнаваемость имеет расширяющее и незыблемое значение. «Объективный метод преподавания» в петроградской академии начала 1920-х годов с профессорами совершенно разных художественных направлений от пространственного реализма (органика) до сочного реализма, «умиротворенного Врубеля» — Савинова и бывшего мирискусника Рылова, показал его полезность и неофициальное применение сегодня.

История реализма дает ему большее объяснение, чем то, куда он устремлен сейчас. Развитие реализма происходило в простой закономерности — больше фигуративных деформаций — меньше реализма. От его первоначального стилового оформления и символического разветвления на натурализм (Либерман, Стейнлен, Шишкин, Цорн...) и импрессионизм, реализм перешел в историзм — эклектику (Репин, Касаткин... Р. Кэнт...). Достигнув довольно смелых трансформаций (Рефрежье, Фужерон, Ривера,

Мазерель, Б. Бюффе..., в неореализме — Гуттузо...). Возвращение к строгому следованию натурности состоялось в соцреализме и анахронизме, фото- и гиперреализме. Стилеобразующий круг реализма замкнулся. Появление черно-белой фотографии совпало с ее раскрашенным уподоблением в реализме-натурализме и фотореализмом он подошел к концу. Стало ясно, что то, чего нет в фотографии составляет ценность языка реализма — условность. Абсолютизация фигуративности подвела к технизированным способам подражания, особенно в гиперреализме и концептуальном перезрелом реализме. Такая максимальная реалистичность превращается в соревнование точности, где соединение человека и социума превращается в игру. Аналогия такой заигранности была в парижском салонном реализме конца XIX века. Тема скорби и душевной радости материального мира переросла в демонстрацию мастерства и виртуозности (Жером, Кабанель, Фромантен, Бугро, Лермитт, Бонна, Б. Лепаж...). Декларативно заявивший себя во Франции реализм мощно распространился в разные страны. В Италию: веризм с верой в неизбежность социального прогресса и науки (Микетти, Леа, Макьяоли). В Россию: «передвижники» с социальной критикой и сочувствием угнетенным. В Австралию: гейдельбергская школа с романтическим растворением индивидуальности в национальном единении (Робертс, Маккабин...). В США: «школа мусорного ведра» и позже «Восьмерка» с темами уличной жизни, иммигрантов, беспризорников... (Хоппер, Генри, Слоан...). Но внутренняя занятая типизацией («типичные характеры в типичных обстоятельствах») и выяснение того, без чего нет реализма привели его к неизбежным попыткам встать во главе всех тенденций и особенностей художественной культуры (от новаторства до служения авторитарным режимам) Не только в соцреализме «политическая правильность» могла ставиться выше таланта. Нет в истории значительных глубоких художников, которые, даже если сначала находились в заблуждениях, рано или поздно не видели реальные «объективные» соотношения сил в социуме. Это свойство таланта — ориентироваться в этом мире, потому что он выбирает неприятие любой формы властности, насилия. Обратные примеры говорят о намерении поставить мастерство-ремесло выше творчества.

С позиции условности история реализма имеет из всех стилей самую богатую протяженность. Даже в первобытном искусстве, например алтамирские пещерные изображения бизонов в Испании («первобытная Сикстинская капелла») выглядят как первый манифест реализма. Гигантские росписи горного плато Тассили в Сахаре уже пророчествуют о гибком участии условности в фигуративности: от вполне реалистических изображений жирафов, слонов... до появившихся позже схематизированных сцен охоты, схожих по условности с фигуративностью некоторых стилей XX века. Это не отход, а развитие реализма.

Как и в академизме, у реализма есть идеал, но он другой — максимальное приближение к материальности жизни. Реалист упрямляет умение

и точность отражения видимого в материализме, позитивизме, повышении научного и всегда современного сознания мира непосредственным проникновением в повседневность, жизнь людей. Антисубъективно и без мифологии объективно являет незрелому человеку высшую трудовую правду о нем. Откуда такая уверенность в объективизации своей эстетики? Правда заложена в вещественной действительности, даже в ее чувственной все равно существующей в реализме субъективности. Отсюда его главный защитный термин — формализм — то, что не передает существующее. Поэтому социальная направленность с его довольно смелой трансформацией форм позволяет отнести его «в реализм без берегов», к которому можно также отнести «метафизическая живопись», фантастический и мистический реализм. «Поворот лицом к действительности», вера в то, что все можно пощупать руками и выяснить «материальные корни духовных проявлений» и создает представление о реалисте как «прозревшем творце».

Конструктивный метод

Конструктивный метод предполагает изображать осмысленно, подтверждая мышлением силу возникновения чувств. Видеть простое в сложном и через это развивать сложное. Нахождение закономерностей срастания частей в целое. В сконструированной композиции видимые объемные формы и внутреннее состояние условно преобразуются в плоскость. Понимать, а не срисовывать, и тогда не исчезают эмоции. Осознанность находит чистое звучание чувств. В реальности происходит движение. Живопись развивает это движение в чувственные соотношения пластических средств. Неподвижная подвижность в восприятии. Конструкция позволяет видеть, как устроена взаимосвязь, отношения участников меняющегося мира. Это невозможно постичь впечатлением, нечаянным волнением. Взаимосообщаемость всего во всем отражает конструкция. Она охраняет чувства от безвозвратных потерь. Есть конструкция — есть защита от неустойчивости «полета остуженной души», невежества, болезненности, хлипкости, «упойтельной» путаницы, дряблой успокоенности.

Все живое имеет конструкцию, видимую и скрытую.

Есть конструктивный подход к пластическим средствам, композиции, и есть конструктивный рисунок в академизме. В художественном академическом образовании произошла мутация понимания конструктивного мышления. Общее конструктивное свойство — строить крепкий пластический каркас всей композиции — заменилось рисованием внешних контуров предметов. Рисунок еще больше стал «основой живописи», что привело к сухому линейному изображению с «правильными» пропорциями, линейной перспективой, осевыми линиями, перечислением «геометрических тел», составляющих изолированный от окружения объект. Появился новый «грязиль» для будущей живописности — объемные формы имитируются геометризованными линиями, но с минимальной тональной проработкой. Проволочный каркас предмета,

фигуры без связи с окружением. Белый фон вокруг изображения, сосредоточенность на предмете уничтожают конструктивность формата. Употребляются термины из лексикона конструктивизма и рационализма: «объемное мышление», «каркас», конструктивная геометрия пространства, анализ, но забывается плоскость. Академизм, взяв конструктивность как черновую работу, придвинулся к осознанности в воспроизведении внесредовой предметности и выработал этапы постановки руки (натюрморт, архитектурные фрагменты, голова, фигура) в рисунке. Это путь изобретательного, но не художественного мышления. В «тонально-конструктивном» рисунке больше эмоционального воспроизведения натуры, но белый фон дискредитирует конструктивность композиции. Края форм — контуры — останавливают мышление внутри нее. Композиция не создается цельностью формата. Это обычный академический рисунок, с оскопленной тональностью и геометризованной фигуративностью. Но и такой подход к рисунку не применяется в живописи из-за «культовой» разделенности рисунка и живописи. Просуществовавший около года (1920) объективный метод в Академии художеств (тогда ПГСХУМ) с преподаванием одновременно классического рисунка и новых, в том числе и конструктивных методов может быть и оставил этот дошедший до наших дней след — «конструктивный рисунок» в академизме.

«Метод трехцветки» — универсализм Петрова-Водкина и «органика» Матюшина совсем исчезли из обучения.

Конструктивные методы в разных вариациях возникали в начале XX века. Это столетие стало самым жестоким испытанием для сохранения и развития культуры. Разрушение как необходимость прогресса, «победа» машинной эстетики над «рукодельностью», не постоянная, но усиливающаяся угроза социальных катастроф подвели к осознанию, что пропорция разума, анализа должна быть увеличена. Так возник конструктивный метод, и не только в образовании. В этом значении конструкции в художественной деятельности. Время потребовало новую защиту эстетики — конструктивность.

В атмосфере социальных перемен художественные школы приняли в основном практические направления. «Объективность проверяется внедряемостью» стало руководством в программах, особенно в Германии и в России. Конструктивный метод меньше, чем на десятилетие 1920-х годов, определял существенное в образовании Баухауза, ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и других самых крупных уже художественно-технических ВУЗОВ.

Появились исследовательские институты, занимающиеся наукой об искусстве. «Преобразование живописи в динамическое искусство через взаимоотношение со временем» (ИНХУК 1920–1924 годов), теоретический центр «воздействия искусства на человека» — Кандинский, Родченко, Попова...). Зубовский институт искусств продолжал свою активность в новых качествах, АИМК — академия истории материальной культуры (1919–1937 годов и др.). УНОВИС, МХК, ГИНХУК, включая в образование достаточно широкие, но очень выборочные познания (формально — теоретические, живописные, ор-

ганику (Матюшин), материальную культуру (Татлин...), фактически стал частным заведением Малевича, большинство учеников которого развивали разновидность пластики функционализма — супрематизм. В художественном образовании ясно выявилась преобладающая ориентация на дизайн. Из всех пластических средств формообразование изучалось и исследовалось с особым функциональным, конструктивным обоснованием. Взаимные контакты Баухауза и ВХУТЕМАСа выявили общие способы абстрактного моделирования: от конкретного к абстрактному (Родченко, Королёв, Лавинский, Шлеммер...) и, наоборот, от абстрактного к конкретному (Веснин, Попова, Ладовский, Кринский...). И в Германии, и в России происходил активный поиск синтетической общности искусств на законах формообразования, конструктивных пластических средств и свойств материалов. Конструктивный метод оказался самой масштабной попыткой объединения всех искусств в истории. Конструктивность позволила развиваться одновременно изучению, исследованию, практике и экспериментированию. Кубизм, неопластицизм, футуризм, функционализм «де Стайл», позже конструктивизм, рационализм и пуризм составили объективные ценности конструктивного метода и подвели к созданию собственной реальности в живописи.

Насколько это полезно и возможно сейчас? Изучение, хотя бы знакомство с такой «универсализацией» пластического языка даст ответ — без чего из знаний конструктивности нельзя обойтись в наше время?

Если избавиться живопись от «патетики больших тем», можно определить проверенные временем ценности конструктивного метода. Это связь природной устойчивости с конструктивным мышлением. Функциональное целесообразное очищение формы — очищение действительности. Отказ от избыточности, декоративности. Компановать, следуя чувственной логике, без прямого подражания натуре. Объективность — в создании собственной живописной реальности. Без изучения простых форм не формируется взгляд в беспредельное пространство. Объект отображения должен быть заменён пластическим (Корбюзье). Любой размер, масштаб должен быть «очеловечен» осмысленными чувствами. Первичные элементы в очищенности от деталей и случайностей. Конструирование выше изобретательства. Форма содержит силу единства. Конструктивная монолитность форм. Подчинение техники эстетикой. Убрать разрыв идеала и реальности, искусство — призыв к «элементаризму» («де Стайл»), объединить разошедшиеся искусства, ремесло и технику в единое художественное производство в форме средневековых гильдий на новой научно-технической основе (Гропиус). Возвысить случайное до закономерного. «Учиться обосновывать и анализировать условности художественного языка, направляясь к выражению индивидуальности». (Баухауз). Обнажать скрытое, через функцию — к форме. «Строить произведение, следуя логике его природной сущности, способной освободить от зеркального повторения видимого мира» (Клее).

Но время дает право не забывать и уже со спокойной критичностью отмечать неприемлемое в радикальности, «универсальности» конструктивного метода: культ предельной геометризации, прямоугольных ритмов, пафос в объемных построениях, дизайне; убежденность в найденности идеальных форм; преобладание локального цвета (забыли Сезанна); нередко бесцеремонные спесивые лозунги: «Мы конструктивисты отрицаем искусство, т.к. оно нецелесообразно» или «Жизнь не знает ни добра, ни зла, ни справедливости как меры морали» (манифест Габо и Певзнера). Головокружительность, взбудораженность, абсолютизация «нового»: «Вещи, созданные современными художниками должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности» (А. Веснин). «Искусство — роскошь, искушение» (Дуйсбург). «Роль изобразительных искусств... и все данные искусства могут быть... отнесены к категории атавизма» (Попова). «Отрицание искусства и непреемственность художественной культуры в конструктивизме (Степанова).

Измененная к 1918 годам система всего художественного образования показала еще один парадокс истории. Новаторы вернулись к средневековой цеховой структуре обучения (ученик — подмастерье — мастер). Но практически доказали пользу этого развивающимся и сейчас пластическим анализом, внедрением новых конструктивных методов (абстрактное обобщение, метод изначальной элементарности, простоты — многообразия и своеобразия — в сочетании элементарного и типичного). Была введена стройная педагогическая система с ясными принципами: рациональное использование пространства, простота, удобство, функциональность, массовое изготовление по индивидуальным образцам, социальный заказ, экономность материала и конструкции, мобильность и многофункциональность изделий (это кинетическое качество отличало ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН от Баухауза). Ориентир на практические искусства с должным вниманием к изучению натуры. Не только дать средства и умение художественного творчества, но и указать путь и цель. Взаимосвязь интуитивного и рационального. Взаимодействие формы и цвета. Учить не только верному изображению человеческой фигуры, но и миропониманию. «Больше не может быть специального образования без общечеловеческой основы» (Баухауз, Кандинский). Обучать одновременно «чистому» и прикладному искусству. Нововведение в простоте. Соединение художественных и социальных задач расширили доступность образования.

Конструктивный метод в живописи касается больше композиции, а не конструктивного изображения предметов. Знать пластические средства и распределять их на формате во взаимосвязи, в крепких отношениях через конструктивное осознание чувств. Заложена конструкция изображения — придет спонтанность.

Абстракционизм и методы абстрагирования

Абстракция — это стиль, выработавший методы, способы абстрактизации.

Абстракция — беспредметность, нефигуративность, это то, что реально, но внутри. Наружное наблюдение, впечатление может быть выражено абстрактно, без соотнесения с внешней реальностью. Абстрагирование свойственно человеку, а значит, реальности, настолько, насколько оно входит в материальный мир. Абстракция — осознанное действие. Транс, бессознательное не развивали ни абстрактную, ни реалистическую живопись. Опыты. Нет художника, который, смотря на пейзаж или на портретируемого сразу пишет абстрактно.

«Внутренний взор» в себя самого применяет те же пластические средства, которые применялись и во всей истории живописи, только без похожести на то, что видимо. Это не имеет отношения к трансценденности, галлюцинациям. Абстракционизм не должен доказывать право на жизнь — он уже реализован архитектурой и эволюцией условности.

Всегда в истории было рациональное и иррациональное сознание. Византийское иконоборчество варварски решало соотношение «невидимого» и «изображения», Средневековье использовало язык знаков и символов («то, что больше себя»). XX век подошел к абстракции в живописи.

Абстрактизация не ставит целью разрушить эстетические ценности природы и перенос натурности в «предметную» реальность живописи. Как ни повторяй природу, она все равно будет лучше своей эстетикой. «Удаление» внутрь себя решает вопрос: «Можно ли без свежего прилива извне достичь полноты живописи?». В руках кисть. На холсте абстракция. В этом состоянии готовая материальная предметность не может быть источником создания себе подобного. И внешний, и внутренний мир познается внутренним переживанием, но внутреннее состояние не имеет узнаваемых форм.

Форма в абстракции усилена жизненным воображением и непременно — интеллектом. До сих пор нет художников-наитивистов, любителей, пишущих абстрактно. Абстрактность архитектуры с начала человеческого развития выросла в непознанную действительность не существующими в ней формами (как музыка в мир звуков). Став частью реальности, абстракция оказалась материальным свидетельством тяги к невозможному, невыразимому. Пластика участвует в этом не только геометризацией, знаковой, отстраненностью «неприродных» форм, но и отставанием самостоятельности пластического языка. «Значительность» художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык» — Магисс. «Старайтесь забыть о том, что вы видите перед собой... просто думайте, что в этом месте — маленький синий квадрат, там — продолговатая розовая фигура, и продолжайте до тех пор, пока не возникнет наивного впечатления от картины, которая находится перед вашими глазами» — К. Моне.

Появление абстракции в живописи было подготовлено изменившимся изображением предметов (деформации, трансформации, композиционная новизна...). Стремление и в пространственном творчестве, и в театральном, и в живописи выразить не зримое, а чувство. Обратное уже было: показ реаль-

ными формами «невидимого» в каллиграфии, отчасти иконописи, орнаменте (птица Феникс...).

Восприятие автором себя внутреннего предлагается для восприятия зрителю, и это взаимодействие распространяется на человеческие отношения.

Абстрактный стиль в живописи, как и другие стили, возвращает ее к плоскости.

Хронологически, убрав ненужные споры о первооткрытии, абстракционизм начинался одновременно (1913 год) в нескольких странах; Кандинский, Ф. Марк... в Германии; Малевич, Татлин, Матюшин... в России; Купка, Делоне... в Париже; Мондриан, Дуйсбург... в Голландии. В воздухе запахло объективностью.

Воображаемые формы усилили эмоциональность цвета и наоборот. Но появилась небывалая склонность к теоретизированию и не только в абстракции. Борьба «специалистов» с громкими криками, претензиями на универсализм. Судорожные ложные высказывания, язык лозунгов, вера в планетарное переустройство и выход в космос, «слишком» логическая и директивная требовательность, от «освобождения живописи от предмета» до «мы, супрематисты, заявляем о своем первенстве, ибо признали себя источником творения мира...». Многие зачинатели беспредметности не заметили, что своими тотальными словоизвержениями дали почву для очень критического отношения к «открытию» абстракции. Но была и взаимная критика: «Малевич брал абстрактные формы, но его квадрат только изобразителен, цвет как материал не организован» — Удальцова. Активно работали и «нешумные» исследователи нового языка в живописной практике. Дискуссии начала 1920-х годов прояснили многие пластические понятия. «Конструкция... не самоцель. Беспредметность ... занялась полным выявлением цвета — Родченко. «Конструкция — система волевого построения» — Лавинский. «Только приятное эстетическое есть ложь», «Содержание искусства есть мысль», «Цель отвлеченной формы — проблема познания формы, сводящаяся в архитектуре, скульптуре и живописи, к проблеме познания пространства» — Кринский. «Выключение предметности из живописи ставит естественно очень большие требования способности внутренне переживать чисто художественную форму» — Кандинский.

Абстракция означает «удаление, отвлечение», а значит, отказ от приближения к предметности.

Методы абстрагирования основаны на выявлении чистоты пластических средств и их прочного конструктивного комбинирования в композиции.

Исторически это подготовлено. «Не начинать историю современного искусства с чистого листа. Прошлое не тюрьма» — Кандинский. Самый емкий естественный метод можно назвать «последовательность». Он состоит из этапов.

- Обобщение: очищение формы от подробностей, деталей. Обобщение в разных стилях в разной степени традиционно (Древний Египет, архаика

в Древней Греции, романика, Византия, во многом — классицизм и неоклассицизм, экспрессионизм...). Сосредоточение чувственной цельности, ясная простая форма позволяют точно найти «неслучайную» деталь, через практику понять, как устроено то, что изображается. Зачем это понимать? Шорох пены не раскрывает суть воды. В природе всякая частичка живет связью с общим. Пластическое обобщение — это познание устройства объектов и пространства.

- Условность — изменение натурности пластическими средствами, создание новой жизни для реальности.

- Деформации трансформации. Чувства изгибают логику восприятия. Доводят формы и композицию до состояния «малоузнаваемой» правды природы. Это происходит естественно сквозь тонкую личную чувствительность, с помощью не самих знаний, но их подготовленности.

- Абстрактизация перемещает меняющуюся натурализацию предметов, объектов природы в состояние, не имеющее аналогий с привычной предметностью для понимания первоэлементов изображения. Зачем? Растворить предмет в полную чувственность сейчас, в эту минуту, без торможения художественными системами — спонтанно. Правила соблюдены. Их итог — не инстинктивная, а закаленная естественность. Что это дает и к чему приводит? Всеобщность, всеприсутствие, связь и взаимосвязь творчества и творения (человечности и человека) ведет к осмысленности пребывания человека в этом жизненном пространстве. Найден ключ к обозримому пространству — есть надежда, что это ключ к бесконечности.

Метод от абстракции к конкретному и наоборот (психоаналитический метод, Ладовский, Кринский, Докучаев — ВХУТЕМАС; Шлеммер, Кандинский — Баухауз): посредством логического мышления привести основные элементы композиции от абстрактного состояния к конкретному, функциональному заданию. Если применить этот метод в живописи, можно взять, например, натурный портрет, преобразовать его в абстрактное изображение, а абстрактный эскиз (например «удивление») превратить в фигуративный горный пейзаж.

Коллажный метод. На готовую, например, живописную или фотокомпозицию (лучше на картоне) укреплять простые обиходные материалы (бумага, песок, ткани, кусочки металла, дерева, веток) и вести по этой основе живопись. Затем сделать из новой цветовой композиции трехмерный цветообъект, разрезая ее и комбинируя пространственно (пространственная живопись).

Метод членения сложной живописной композиции на абстрактные части. Из одной композиции можно создать варианты на плоскости и в трехмерности.

Метод психической импровизации в ташизме можно пробовать крайне редко для проверки развития спонтанности, но помнить, что автоматизм и отключение сознания полезны только в окрепшей осознанности, в конструктивной композиции.

Наверное, есть еще много методов, которые легко спутать с приемами. Существенно не их количество, а применимость к индивидуальности. Методы абстрагирования, не имея большого во времени опыта (в России этот активный опыт начала XX века прерван и не внедрялся с должной необходимостью). Конструктивная абстрактизация ВХУТЕМАСА–ВХУТЕИНА, Баухауза, методы функционализма, конструктивизма и рационализма достойны развития и изучения.

Недолгие попытки абстрактных методов были в Петрограде, Москве, Киеве и других городах. Направление методов абстрагирования содержится в трех видах абстракции у Кандинского: 1. «импрессии» — впечатления от природы; 2. «импровизации» — внутренняя природа; 3. «композиция» — тема пространства.

Вернувшись в Россию, он с 1917 по 1921 год невероятно деятельно пытался применить в образовании абстрактную методику. С большим опозданием, но необходимо изучать наследие знаний абстрактного пластического языка. Абстракция дала многоликое развитие в течение всего XX и уже XXI века. Неопластицизм, функционализм, конструктивизм, супрематизм-унизм, лучизм, де Стайл, орфизм, отчасти дада... Абстрактный экспрессионизм и ташизм утвердили признание абстракции не мимолетным явлением. Абстракция распространилась в театр (Таиров, Вахтангов, Мейерхольд, Картель 4-ех, Крэг...), в кино (Еггилинг, Леже, Ричтер, Марфи...), в прикладные искусства, моду...

Абстракция — это мирная неизвестность. Какой путь предназначен ей в будущем? Способы познания в жизнестроении безграничны. Абстракционизм не литературен, не социален по своей природе. В нем нет ритуала.

В своем начале абстракция выглядела не только как новое пластическое прозрение, но и как избавление от ограничений. Пройдя путь наукообразного теоретизирования даже в стихийных проявлениях, систематизации она сохранила не идейную, а пластическую чувственную остроту. Экзамен сдан. В абстракции уже нет категоричности, заверений об универсальности, потому что она имеет природные свойства необъятного масштаба.

Абстракционизм стал реальностью, не требующей право на то, чтобы «быть». Что в человеке изначально? Не анонимно ли оно? Может быть, в этом потенциал для продолжающейся активности абстракции?

Абстракция — это прикосновение к чему-то неделимому. В ней нет возбуждения от иллюзий. Ясно ощущается, что человек не одинок или в его одиночестве присутствует наблюдатель.

Абстракция точна изменяемостью, а реализм — источником.

Абстракция растворяет вещественность прозрачностью, а реализм — плотностью.

Абстракция — погружение, а реализм — сожительство.

Абстракция — найденное ожидание, а реализм — разгаданное.

Абстракция — роса на траве, а реализм питает ее водой.

Можно ли учиться абстрактными методами? Или абстракция — это удел пластически сформированной личности? Возможно, но практически изучать абстракцию нужно (обязательно параллельно с реалистической школой). Слишком велик прошлый разорванный социальными потрясениями опыт анализа в абстракции. Преемственность развивает интеллект, а без движения в нем чувственность возвращается к инфантильности.

Заключение. Основные положения программы

Предполагаемая программа ориентирует на создание творческой атмосферы в учебе. Насколько это возможно, все силы и внимание направлять в сторону соединения основной натурной и индивидуальной творческой работы. Привлекаются разные методы программных заданий, но непременно с домашней творческой проработкой без скованности быстрым результатом.

Практика. Академический (реалистический) метод преобладает на первых трех курсах: эти программы разработаны, но необходимо последовательно после каждого длительного задания давать упражнения (минимум 1 час) на условную, конструктивную и декоративную обобщенность, композиционную переработку. Это художественное запоминание. Не повторяя напрямую натуру, трансформацией и абстрагированием материализовывать память. Так возникает творческое «своеволие». В неумении «свое» не должно останавливаться. Всегда полезно проверить «особенное» в себе. Начать работу академически, в соединении с реалистическим передачей, и закончить ее деформациями из внутреннего зрения, абстрагированием, хотя бы в коротких живописных этюдах — в этом плавный переход академизма в другие методы.

На первом курсе около 80 % времени отводится натурной работе академическим методом, на втором — около половины учебного времени, на третьем — треть времени. На последних курсах обучения работа академическим методом может продолжаться для тех, кто не усвоил или заинтересован в нем индивидуально. В течение всей учебы практиковать наброски, и не только с фигуры. Это естественно преобразует реализм видения в обобщенное изображение.

Конструктивный метод организации формата сейчас самый органичный и действенный из всех практикуемых методов. В программе он и метод абстрагирования увеличиваются по времени с преобладанием в конце учебы.

Первый курс — около 20% учебного времени, второй курс — до половины и около 70% на третьем курсе. Последние курсы — преимущественно индивидуальные задания с вниманием к спонтанности. Конструктивный метод закрепляет память увиденного осмыслением основ конструкции форм. Это уважительное к предметности мышление, приводящее к разнообразию условности. Узнается натурный «возбудитель» изображения, но не повторенный, а выращенный из предметности. Самый трудный момент — сделать первый шаг от вещественного видения к бездетальному, конструктивному. Конструк-

тивным методом легко выполнять задания в разных и смешанных техниках, особенно в технике коллажирования (и длительные работы, и наброски).

Метод абстрагирования проявляет, какое чувство возникло в натурном восприятии и проясняет, необходимо ли оно. На первом курсе натурная живопись, например, натюрморт из простых геометрических (схематичных, уже абстрактных по сути) форм и их абстрактизация может подвигнуть на размышление, что все предметы в реальности имеют в основе ясно читаемые абстрактные «первородные» формы (Сезанн). Перекомпоновка в индивидуальном пропорционировании, насыщение цветовой условностью, нахождение характерных для этих форм фактур в зависимости от промежуточных форм, от разнообразия контрастов и касаний. Например, сфера (в постановке — шар) тянется к мягкому соединению с другими формами, а пирамида больше, чем конус, обособляет себя касаниями. Куб — самая компактная, неповоротливая форма, ожидает связующих, но не сложных касаний. На плоскости он образует вариации квадрата и его производных. Структурность свойственна всем формам, но в натюрморте из геометрических тел она невидима и ее активное применение может разбить условность форм. Насколько получается абстрагирование уже абстрактных форм в геометрическом натюрморте, настолько приближается индивидуальное. Будет пережито явственное состояние перехода из ремесла в творчество. Такое живописное задание подготавливает переход к живописному конструированию головы, фигуры, пейзажа в исходных возможностях формата. Встраивание в сложную композицию фигуры или пейзажа конструкции «первичных» форм помогает понять объективность условности в живописи, ее отличительность от природного существования. Трансформации, свободное перекомбинирование форм в разной масштабности и деформирование приближают этот безошибочный внутренний возглас: «Я это чувствую». Разумность начинает петь. Абстрагированное отображение открывает дверцу подсознания. Есть готовность с предметным «проводником» погрузиться в спонтанное. Абстрактизация перестанет быть «экзотической маловероятностью», если будет возвращено понимание того, что в натурной работе она — естественное следствие. Так было и в истории стилей. Взгляд извне внутрь — это натурная работа, ведущая к абстракции. Взгляд изнутри вовне это абстрактное отображение внутреннего состояния, которое может развиваться в фигуративность, в скрытую действительность.

Теоретические занятия, лекции, диспуты. Лекции, общие в обучении, дополняются специальными о свойствах красок, светостойкости и нежелательных смесях, о новых синтетических красках, которые могут применяться в наружной и интерьерной стенописи.

Историю искусств лучше изучать не искусствоведческими лекциями, а в совмещении лекций и практики изучения пластических средств в истории стилей, течений. Запоминание и ясность в живописи закрепляется

упражнениями (водные краски, коллажи, цветообъекты) на стили их сравнение в пластическом изложении. Можно делать сразу два задания, например, на соседние стили: барокко и рококо с внимательным рассмотрением всех пластических средств и выделением, какие из них особенно характерны этому (этим) стилям. Барокко: преобладание криволинейных форм, бегущий к центру композиции ритм более централизованный, чем в рококо, линия менее активная, чем в рококо, но более протяженная, укрупнена в плавности. Фактура преобладает ровная, плоская, но внутри малых форм рельефность выразительна, а в рококо ухмыляющаяся кривизна линейных форм создает общую «червячную» фактуру. Контрастов, пустых плоскостей и расчлененных участков в барокко больше, а касания жестче, чем в рококо. Структурность намечена в рококо, но декоративная — в барокко она конструктивна, но не мелкая. Пластический ход ясен в барокко, а в рококо спрятан.

Понимание, открытость и согласие при разных полезных точках зрения, вовлеченности и участия педагогов важны в любой программе. Эта программа может реализовываться через объяснения, но не в конфликтности. Этика отношений учителей и студентов будет определять возможности предлагаемого подхода к художественному образованию.

Основная задача предложенного материала — практическое осознание пластического языка встройной и строгой последовательности. Обобщением, условностью, конструктивностью и абстрагированием создавать живопись с предметным и не предметным формообразованием, колоритом, рождающимся, а не заготовленным ритмом. Тонально мыслить так, чтобы цвет выражал максимальное волнение и не только в контрастах. Линии, фактуры, структуры возникали в эмоциональной полноте. И все эти пластические средства находят нужное место, внимая пропорциям — почти незримой, но объединяющей силе.

Если глубоко вникнуть в универсальность пластического языка, определяющего пространство вокруг и внутри нас, можно услышать его призыв стремиться к ясности через сложное.

Высказаны направления и принципы. Более подробная разработка нетрудна, если будет принят и такой взгляд на программное обучение.



**ПАМЯТИ ВЫСТАВКИ «ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ»
(из стенограммы открытия выставки «осмёркинцев»
06 ноября 1997 г.)**

Семнадцать лет назад, 6 ноября 1997 года в Музее Н. А. Некрасова открылась выставка «Памяти учителя» — знак памяти и любви учеников Александра Александровича Осмёркина (1892–1953) своему учителю. На выставке были представлены работы Е. Е. Моисеенко, И. И. Годлевского, С. И. Осипова, Г. А. Савинова, О. Б. Богаевской, В. К. Тетерина, Е. П. Скуинь, Е. В. Байковой, Е. П. Антиповой, Н. П. Нератовой, Л. Н. Орехова, В. А. Любимовой. Это была первая и, как оказалось, последняя выставка братства осмёркинцев, посвященная мастерской А. А. Осмёркина (1932–1947) в ленинградской Академии художеств. Многих художников к тому времени уже не было в живых, но многие были живы, и при слове «Осмёркин» молодели на глазах, у них загорались глаза, улыбки заполняли лица, и они наперебой начинали (чуть не сказал «щебетать») изливать свое восхищение учителем. Это был своего рода клан или орден со своей системой ценностей, дисциплиной и взаимовыручкой, причем достаточно закрытый, куда чужаков не очень-то пускали, тем более, без рекомендаций.

Мне повезло, в апреле 1996 года А. В. Баженов познакомил меня с Евгенией Васильевной Байковой (1907–1997), женой Владимира Ильича Малаягиса (1902–1974), члена объединения «Круг художников». Признаюсь, именно интерес к «Кругу» привел меня к Е. В. Байковой, но очень скоро выяснилось, что у нас есть более интересный предмет для разговоров. Дело в том, что незадолго до встречи мне посчастливилось познакомиться с вдовой и сыном Сергея Ивановича Осипова (1915–1985) и приобрести несколько его работ. Вполне реалистичные, казалось бы, пейзажи и натюрморты поразили меня своим конструктивным строением — сдержанные по цвету валерные «ребра жесткости» неумолимо проступали сквозь изображение и организовывали пространство холста. Это был первый опыт пластики.

Оказалось, что Байкова и Осипов закончили одну и ту же мастерскую, и это мастерская Осмёркина. Сейчас я понимаю, что мне повезло вдвойне, так как Байкова была старостой в мастерской и знала об учителе и соучениках все, или почти все. Думаю, даже где-нибудь рядом, на кухне или возле мольберта, но всегда под рукой у нее непременно был институтский журнал, в котором она усердно отмечала все десятилетия, куда судьба разбросала «мальчишек» и кто из «девчонок» остался в профессии. По крайней мере, именно так называла она своих скашников, когда рассказывала о них и показывала их на довоенных фотографиях, датированных 1936–1940-ми годами. И почти на каждой фотографии был Осмёркин. «Когда входил Осмёркин, — рассказывала Байко-

ва, как будто это было только вчера, — все затихали. Он сразу начинал говорить о художнике, работы которого видел в Эрмитаже. Принесил репродукции картин и рассказывал о них. Зимой было холодно и голодно. Натюрщик не мог стоять. Мы сами приносили дрова и топили. Однажды он долго ставил натюр-морт, а мальчишки его съели. Он был возмущен¹.

Аналогия с классным журналом возникла не случайно. Как по расписанию, вскоре она познакомила меня с Ольгой Борисовной Богаевской (1915–2000) и Глебом Александровичем Савиновым (1915–2000), которые вообще мало кого допускали к себе. Их квартира на Каменноостровском проспекте вмещала в себя четыре поколения художников, отчего голова шла кругом. У них я впервые увидел «цвет» — он был главным в натюрмортах и детских портретах Богаевской, в выжженных солнцем саратовских пейзажах Савинова. Но всякий раз художники по-разному использовали его для «выявления цветом формы в пространстве»² (эта формула, как позже я узнал, была главной в методе преподавания Осмёркина).

Еще более свободно, по-кубански крепко, без оглядки использовала цвет Елена Петровна Скуинь (1908–1986). Ее семена, синие ведра, стручки красного перца, листья табака, початки кукурузы и конечно цветы, много цветов — как будто сошли с московских вывесок начала XX века. «Талантливые мои ученики», — говорил Осмёркин, выделяя в числе немногих Елену Скуинь. «На выставке дипломников, — пишет Осмёркин Г. В. Павловскому 29 октября 1939 года, — по-настоящему нашей молодежи нравится только Скуинь»³.

Следующей в «журнале» Байковой значилась Евгения Петровна Антипова (1917–2009). Так я оказался в их с Виктором Кузьмичем Тетериным (1922–1991) мастерской на реке Смоленке с огромными в пол витражными окнами, выходящими на лодочные сараи на берегу, изображенными на картине «Весна. Вид на реку Смоленку» (1968). Именно в мастерской у Антиповой и Тетерина я в полной мере почувствовал дух «Бубнового валета», и уже навсегда. Тетерин был одним из самых молодых и самых любимых учеников Осмёркина, их дружба продолжилась и после отстранения учителя от преподавания. Тетерин встречался с Петром Кончаловским и пользовался советами старейшего из «Бубновых валетов». Это были люди (часто слышал я от художников об Антиповой и Тетерине) самозабвенно преданные искусству, бессребреники, главной ценностью которых были их холсты. В этом я убедился воочию, когда на стеллажах в мастерской увидел сотни картин, одетых в добротные рамы с этикетками, готовые к персональным выставкам. К слову сказать, их персональные выставки вскоре прошли в ЦВЗ «Манеж» и Русском музее. «Осмёркин был человеком, преданным искусству, — рассказывала Антипова, — любил поэзию, знал почти всего Пушкина. Знал Париж как свою собственную квартиру (хотя никогда там не был). Его комната была оклеена картой Парижа. Он был человеком искус-

ства, артистом, интеллигентом, человеком большой культуры. Хорошо знал театр, балет, интересовался жизнью искусства»⁴.

«А вы знаете, что Годлевский вернулся из Франции», — при очередной встрече сказала мне Байкова, как будто дойдя в классном журнале до буквы «Г». И в истории искусства, которую я осваивал по мастерским ленинградских художников, передо мной открылась страница «фовизм». Помню, меня поразила фраза Ивана Ивановича Годлевского (1908–1998) о «наших современниках — Матиссе и Пикассо»⁵, творчество которых в годы войны они обсуждали с Осмёркины, если у Годлевского выпадали редкие okazии в Москву в командировку. Именно о Матиссе вспомнил я, когда оказался в мастерской Годлевского на канале Грибоедова. Таких ярких, не по-советски («бесстыдно» зачеркиваю) открытых цветов в сочетании с лаконичными, доведенными до плакатных или поп-артовских форм (будь то женская фигура в кресле, красный дом на берегу, или окраска лодок), я не видел никогда. Еще больше меня поразило, что многие из них были датированы 1950–1960-ми годами! А сам Годлевский в те годы был председателем секции живописи в Союзе художников и главой парторганизации. «Вот тебе и соцреализм!», подумал я. Годлевские (сам художник и его жена Вера Дмитриевна) недавно вернулись из Франции, где в течение 6 лет прошла блестящая череда персональных выставок и аукционов (аукционный дом Друо) в Париже и других столицах Европы.

«Искусству учатся в музее», — любил повторять ренуаровскую фразу Осмёркин. Умению видеть, развитию общей художественной культуры наряду с выявлением индивидуальности студента Осмёркин придавал чуть ли не решающее значение в системе художественного воспитания. «Осмёркин был человеком большой культуры, — делилась со мной воспоминаниями Вера Александровна Любимова (1918–2010), — «французом» с головы до ног. Он часто рассказывал нам о Париже, французском искусстве, импрессионистах, а мы, открыв рот, слушали. Его мастерская была самая живая в Академии художеств. Он так много давал нам своей художнической натурой. Он вливал в нас столько энергии, души, любви к искусству»⁶.

С Ниной Петровной Нератовой я познакомился в Музее-квартире А. С. Пушкина на Мойке, 12, где работала моя мама. Помню, как поразила меня своей красотой и осанкой эта уже не молодая, в весьма преклонном возрасте женщина. Тогда я не знал, что она из «осмёркинцев». Общение с ней пришло позже, когда Байкова открыла журнал на странице «Н» и сообщила, что Нератову за ее красоту называли не иначе как «мадонной ВАХ» (т. е. Всероссийская Академия художеств), причем Осмёркин тоже. В домашнем архиве сохранилась копия фотопортрета Осмёркина с дарственной надписью Нератовой: «Нине Петровне, дорогой и любимой моей замечательной художнице, которой я горжусь, что она вышла из моей мастерской, бывшей у меня в те времена в Ленинграде. Спасибо Нине Петровне, что она осталась верна мне не так, как

другие прочие. Благодарный А. Осмёркин. 16 октября 1952 г.»⁷. Осмёркин проработал в Академии художеств 15 лет с 1932 по 1947 год. Борьба с формализмом и космополитизмом, которая развернулась после войны, потребовала новых жертв, и Осмёркин, до конца дней остававшийся «рыцарем живописи», был одной из первых мишеней. В 1947 году его отстранили от преподавания в Ленинграде, в 1948 году — в Москве. 25 июня 1953 года его не стало. В те годы от Осмёркина отвернулись многие коллеги художники, включая Бориса Иогансона, но верными остались ученики. Об этом свидетельствует переписка и частые поездки к учителю в Москву Годлевского, Тетерина, Савинова и др.⁸ «Александр Александрович, — рассказывала Нератова, — был артистом в широком смысле слова: художник, рассказчик, поэт, лицедей. "Красота, — говорил он, — бывает разная". Когда разливается керосин, он отливает всеми цветами радуги. Но это не та красота, которая нужна художнику. Он любил говорить: "Павлиньи перья — красиво, да?"»⁹.

Среди последних, кто вышел из ленинградской мастерской Осмёркина после войны, был Евсей Евсеевич Моисеенко (1916–1988), самый известный и талантливый из учеников. После смерти мастера Моисеенко принял на себя, можно сказать, роль «магистра» братства осмёркинцев. Широкое признание и высокие посты никогда не заслоняли память об учителе и заботу о товарищах, когда нужно было помочь, отстоять на комиссиях и выставках «левые» картины товарищей. В домашнем архиве сохранился автограф Осмёркина — рекомендация Сергею Осипову для персональной выставки в Москве. «Рекомендация, — пишет размашистым упругим почерком на обрывке листа Моисеенко. — Осипов Сергей Иванович является видным ленинградским художником со своим неповторимым колористическим очарованием, художник весьма оригинальный и любимый. Его труд как педагога дает значительные результаты в воспитании молодых художников. Засл. деятель искусств Е. Моисеенко»¹⁰.

Подготовка выставки «Памяти учителя» заняла почти полтора года, часть работ дали на выставку художники, часть — из коллекции. И когда все было готово, выяснилось, что не хватает работ Моисеенко. Понятно, что без него выставка была бы не возможна. И здесь снова сработало «братство». Не помню, каюсь, чей именно это был звонок, но уже на следующий день я отбирал работы Моисеенко в запасниках Музея Академии художеств. НИМХ предоставил четыре работы Моисеенко, за что я им сердечно благодарен. Спасибо!

К сожалению, накануне выставки ушла из жизни Евгения Байкова, которая вдохновила меня на изучение творчества осмёркинцев и организацию выставки. Светлая ей память! Не все художники смогли прийти на вернисаж. Так, по причине здоровья, мы не увидели на открытии Ивана Годлевского и Ольги Богаевской. Зато были Глеб Савинов, Евгения Антипова, Нина Нератова, Вера Любимова. Пришли и те, кто не был учеником Осмёркина, но не

избежал «бациллы подлинной живописи»: Ростислав Вовкушевский (товарищ Годлевского по Академии), Леонид Ткаченко, Герман Егошин, Валентина Рахина, Ярослав Крестовский, Кирилл Гуцин (преподавал с Осиповым в Мухинском училище) и др. Пришли сотрудники Государственного Русского музея А. Ф. Дмитренко, Л. В. Мочалов, В. М. Ахунов.

Публикуемая ниже стенограмма открытия выставки стала возможна благодаря видеосъемке, которую осуществил Дмитрий Виноградов, фото-съемка — Дмитрия Саенко.

Елена Глевенко (директор Музея Н. А. Некрасова): Мы открываем выставку «Памяти учителя» — артиста, человека высокой культуры Александра Александровича Осмёркина. Сегодня наши залы вновь сияют. Они сияют «свежестью и яркостью красок». Глядя на эти работы, хочется жить, хочется радоваться этой жизни, какой бы сложной она ни была. Я поздравляю вас с этим, несомненно, большим событием! Предоставляю слово заместителю директора Всероссийского Музея А. С. Пушкина Раисе Владимировне Иезуитовой.

Раиса Иезуитова: Дорогие друзья! Во Всероссийском музее А. С. Пушкина создалась очень красивая, замечательная традиция, несмотря на то, что мы литературный музей, мемориальный музей, открывать и экспонировать художественные выставки. Сегодня есть повод вспомнить Александра Александровича Осмёркина. Не только потому, что это был большой художник и яркая личность, но и потому, что он оставил после себя замечательных учеников, чьи работы мы видим здесь. И есть повод второй. Потому что Осмёркин для нас не просто имя, это художник, который бок о бок «прожил» с Пушкиным большой кусок своей сложной, долгой и довольно непростой жизни. На этом пути он встретился не только с великими художниками, мастерами, у которых он учился и чьи традиции он продолжал, но он встретился и с замечательными художниками русского слова. Позвольте, я прочитаю, как хорошо он написал в своей автобиографии: «Русские поэты Пушкин, Есенин, Блок, Тютчев и др. — и в этот ряд с полным правом я бы поставила имя Некрасова, — открыли мне глаза на русскую природу»¹¹. Особое место в этом ряду принадлежит Пушкину... Осмёркин не просто любил Пушкина, он всегда возил с собой томик стихов, дружил с пушкинистами...

Любовь к Пушкину, к родной природе, он передал ученикам. Сейчас мы видим эти работы и понимаем, насколько значительны эти традиции. Сам Осмёркин писал: «Я убежден, что в искусстве живописи все великое создано так называемыми школами (венетианцы, испанцы, голландцы и т. п.), и отдельные мастера, как Рафаэль, Тициан, Веласкес и другие высятся не как отдельные гении-одиночки, а как вобравшие в себя все усилия предшествующих...»¹². И к этим именам венетианцев, голландцев мы вполне можем добавить осмёркинцев. Я предлагаю пройти и посмотреть эти удивительные картины, которые очень разные, но в них, по-моему, есть что-то общее. Я пы-

талась понять, что же в них общее. Это — любовь к искусству. А еще — любовь к своему учителю.

Елена Глевенко: С удовольствием передаю слово вдохновителю и организатору выставки, человеку поистине героическому, который в течение полутора лет отдавал все свои силы подготовке выставки, Николаю Юрьевичу Кононихину.

Николай Кононихин: Прежде всего, хочу поблагодарить всех, кто пришел на выставку. Очень рад и тронут тем, что многих выставка заинтересовала и не оставила равнодушным. Вчера корреспондент телевидения задал вопрос: «А, собственно, что нового в вашей выставке, зачем вы ее сделали»? Признаюсь, я что-то ответил, но и вчера и сегодня вновь и вновь возвращаюсь к этому вопросу. Думаю, эта выставка сделана для того, чтобы показать истоки современной живописи Ленинграда — Петербурга послевоенного периода. Речь идет о мастерской Александра Осмёркина. Безусловно, она была не единственной мастерской в Академии художеств, и это не единственный источник современного искусства. Но мастерская Осмёркина оказала колоссальное воздействие не только на творчество и художественную жизнь своих учеников, но и на последующие поколения художников Ленинграда и Петербурга. Конечно, это дело и занятие специалистов, искусствоведов, историков искусства определить степень и широту влияния Осмёркина на ленинградскую живопись. Но сам факт этого влияния очевиден, мы видим его в работах не только учеников Осмёркина, представленных на выставке, это влияние заметно и в работах учеников этих учеников. Речь идет об учениках Евсея Моисеенко, Глеба Савинова и других художников, которые преподавали в Институте имени Репина и Училище имени Мухиной...

Глеб Савинов: Это могла бы быть и должна была бы быть выставка во много раз больше и во много раз лучше. Александр Александрович преподавал в Ленинграде, преподавал в Москве, преподавал в Ереване. И всюду он был чудесным и любимым учителем. Он выпустил ряд прекрасных художников. Александра Александровича мы любили, любили этого чудесного человека — доброго, веселого, чрезвычайно высоко культурного. Человека, который видел в своих учениках не только учеников, но и будущих художников, которым он помогал встать на свой, каждому свойственный путь. Александр Александрович был чудесный педагог, и мы чтили его как педагога. Но он был и чудесный художник. Кто-то сказал о нем так: «рыцарь живописи». И действительно, живопись была для него той прекрасной дамой, которой он служил всю свою жизнь. Многие из нас писали с ним рядом и видели, как восторгался он чудом жизни, проблемами искусства, как восторгался он самим процессом творчества и учил этому восторгу. Любитель поэзии, знаток Пушкина, близкий очень многим прекрасным людям... Эта небольшая выставка, устроенная Николаем Юрьевичем Кононихиным, дала возможность нам увидеть друг друга через

много-много лет, ведь каждый из нас сейчас на двадцать лет старше того возраста, в котором умер Александр Александрович, так печально и трагически. От себя лично я благодарю Николая Юрьевича за то, что он принял на себя труды по организации этой выставки. А мы встретились и почтили память нашего дорогого Александра Александровича.

Анатолий Дмитренко: Глеб Александрович упомянул прекрасную фразу о рыцарстве Осмёркина... Когда мы говорим о рыцарстве, надо иметь в виду, что Александр Александрович был отставлен в конце 1940-х годов от преподавания, но его нельзя было отставить, отодвинуть, отринуть от искусства. Если называть первую черту, которая обусловила столь мужественный труд Николая Юрьевича, и кропотливый, и подвижнический, то это то, что черты рыцарства по отношению к искусству были у всех художников, которые представлены на этой выставке. Они могли проявить свое рыцарство в разных обстоятельствах: обстоятельствах непризнания, болезни, непонимания, даже подчас своего круга, так называемых друзей, они продолжали быть с искусством. И Евсей Евсеевич Моисеенко, один из наиболее ярких учеников, наряду с Глебом Александровичем, своим нравственным кредо имел «защитить в человеке человеческое». И делалось это при помощи искусства... Можно было бы даже избрать эпиграфом этой выставки прекрасный портрет, хранящийся в Русском музее, там, где Александр Александрович в профиль сидит перед холстом. Это удивительный момент яростного лица, сжигаемого предощущением творчества, и еще не начатого холста. Это вхождение, это священное волнение творца. И это еще одна черта рыцарства — авторы, здесь собранные, тоже испытывали это священное волнение. От мелодики удивительных вещей Сергея Ивановича, декоративных фантазий Тетерина, радостных, а иногда трагических озарений Глеба Александровича и Ольги Богаевской... Не цель сейчас перечислить всех, потому что возникает еще третья особенность. Он учил мыслить в искусстве. И художники, представленные на выставке, совершенно разные. Когда мы говорим о похожести, то это не похожесть кальки, это похожесть отношения к искусству. Это входит в родовой менталитет вообще отечественной культуры, подвижнического отношения к искусству. Это дает импульс, ощущение породненности, когда сомнительные утехи и сомнительные успехи не являются звездой творчества, но извлечение из природы, из человеческого характера, из палитры того, что можно назвать образом. Есть еще четвертое. Это понятие братства. Александр Александрович был человеком гордым, с большим достоинством, но его резкость никогда не унижала людей, она была направлена на утверждение человека, а не на то, чтобы его унижить, тем паче глумиться над ним. Все это пробуждает в художнике художника. Это братство людей, авторов этих картин, тоже является заветом Александра Александровича.

Возвращаясь к вопросу журналиста Николаю Юрьевичу: «А что нового?»... Я бы поставил вопрос: «А что хорошего?» Ведь новое не всегда

хорошее. Увидеть соцветие и единство, увидеть творческое братство и нравственную чистоту, увидеть способность к подвижничеству не в погоне за громкой славой — это и есть новое из хорошо забытого старого, чем, к сожалению, сегодня далеко не овеяны многие вернисажи, которые в избытке заменяют или подменяют искусство... Показать искусство сейчас — это значит показать, напомнить об ощущении нового, которое никогда не уходит от художника. Гончаров как-то сказал однажды: «Художник кончается тогда, когда он перестает удивляться». Это детское, это юношеское, это творческое чувство — способность удивиться. Возможность высказать, поведать миру в цвете всегда жила и живет в творческом наследии Осмёркина, его заветах художественной школы, творчестве его учеников. Евсей Евсеевич говорил: «Работа над строем вещи — это работа над его смыслом». Это прекрасное сочетание, к какому бы жанру не обращались авторы этих работ, — есть живое наследие Осмёркина... И то, что устроители этой выставки думали об искусстве, а не о шоу — еще одна особенность этой выставки... В этом один из стержней понятия «ленинградская школа живописи». Спасибо большое устроителям и, конечно, авторам!

Лев Мочалов: Выставка, организованная при участии и под руководством Николая Юрьевича Кононихина, очень знаменательное и светлое событие в нашей жизни. И не только потому, что здесь представлена классная живопись, но и потому, что она опровергает схему неомифологии, согласно которой вся история наших предшествующих и достаточно мрачных десятилетий рисуется двумя красками: искусство официоза и искусство нонконформизма. И все художники, которые были в Союзе художников, они только прислуживались. Так нет, они служили, и служили не власти, не партноменклатуре, а искусству, высокой профессиональной культуре. Когда я учился в Академии, мастерская Осмёркина была легендой, что там царит истинная живопись, истинное и раскрепощенное существование свободного художника. Когда мастерскую прикрыли в конце 1940-х годов, этот миф еще более усилился. Но так или иначе, «бацилла подлинной живописи» жила в Академии, потом стала жить в Союзе художников, образуя как бы срединный (не в смысле усредненности, а в смысле не метания в особые крайности) пласт очень эмоциональной и высоко культурной живописи, основанной на традициях и русской школы, и французской... Как известно, Александр Александрович был одним из поздних представителей «Бубнового валета», а в тридцатые годы перешел на «зимние квартиры» импрессионизма. Но суть в том, что все эти художники исповедовали один принцип, что художник делает не предмет, а живопись предмета. Это говорил и Тырса, на свой лад это говорил и Петров-Водкин, и Малевич. Это была общая пластическая культура начала века и 1920-х годов. И эту культуру он сумел передать своим ученикам: Моисеенко, Савинову, Богаевской, Тетерину... И не только им!

Ведь я сказал «бацилла» не случайно! Эта «бацилла» пошла и дальше, сюда пришли и другие художники, шагнувшие дальше, использовавшие более широко опыт авангарда. Не случайно здесь на открытии выставки и Егошин, и Ткаченко, и ряд других мастеров. То есть, им это интересно, для них это питательно. Эта выставка — одно из важных звеньев потому, что она свидетельствует о непрерывности нашей культуры. Я поздравляю с этим событием всех участников. Спасибо!

Николай Кононихин: Хочу высказать слова благодарности сотрудникам Музея-квартиры Н. А. Некрасова, Всероссийского музея А. С. Пушкина. Отдельно хочу поблагодарить Всероссийскую Академию художеств, которая предоставила для выставки работы Евсея Евсеевича Моисеенко. Хочу сказать слова благодарности всем художникам, которые смогли принять участие в выставке и смогли сказать слова, адресованные памяти Александра Александровича Осмёркина. А также родным и близким тех художников, которые не смогли это сделать сами. Думаю, они были бы довольны.

Ниже привожу мнения художников о выставке, высказанные на вернисаже.

Евгения Антипова: Выставка очень яркая, оптимистичная, красивая... Все прекрасно!

Ростислав Вовкушевский: Реалистические, от сердца идущие мысли художников настолько убеждают и настолько морально нас поднимают, что эта выставка должна быть школой для современных художников, которые идут на поводу модных течений, во имя того, чтобы сделать свои работы выигрышными, чтобы поразить... Вот этого здесь нет. И я еще раз поздравляю организаторов выставки с очень хорошей и очень нужной выставкой!

Вера Любимова: Осмёркин — это была уникальная фигура в Академии художеств, как художник, как человек, как интеллигент того времени. Очень горячий человек, сердечный, добрый. Таких эпитетов даже не найти, насколько он был хорош по внешнему виду — он всегда ходил с бантом. Рассказывал о мастерских, в которых он бывал запросто, как приятель этих художников. Когда он приезжал, мы всегда навещали его в «Астории», приносили туда грузинское или армянское вино, которое он очень любил, поздравляли его. И были чудесные разговоры об искусстве... Мне он очень много дал, потому что я была скованной. Отец мой, ученик Репина, дал мне школу, а Осмёркин дал цвет, вдохновение. Спасибо вам!

Примечания

¹ Воспоминания учеников А. А. Осмёркина записаны автором в период подготовки выставки в 1996–1997 гг. Впервые опубликованы в Каталоге выставки: Кононихин Н. Памяти учителя. Выставка петербургских художников — учеников мастерской А. Осмёркина. Каталог. — СПб. 1997.

² Высказывания А. А. Осмёркина и его учеников цит. по книге: Никич А. Александр Осмёркин. — М.: Советский художник, 1981.

³ Там же.

⁴ Кононихин Н. Памяти учителя. Выставка петербургских художников — учеников мастерской А. Осмёркина. Каталог. — СПб., 1997.

⁵ Цит. по книге: Никич А. Александр Осмёркин. — М.: Советский художник, 1981.

⁶ Кононихин Н. Памяти учителя. Выставка петербургских художников — учеников мастерской А. Осмёркина. Каталог. — СПб. 1997.

⁷ Изображение фотопортрета А. А. Осмёркина с дарственной надписью Н. П. Нератовой от 16 октября 1952 года впервые воспроизведены в компьютерном альбоме: Кононихин Н. Живопись Ленинграда — Санкт-Петербурга. Из частных коллекций. CD-ROM. — СПб., 1998.

⁸ Цит. по книге: Никич А. Александр Осмёркин. — М.: Советский художник, 1981.

⁹ Кононихин Н. Памяти учителя. Выставка петербургских художников — учеников мастерской А. Осмёркина. Каталог. — СПб. 1997.

¹⁰ Автограф Е. Е. Моисеенко — рекомендация С. И. Осипову (без даты) хранится в частном архиве. Впервые воспроизведен в компьютерном альбоме: Кононихин Н. Живопись Ленинграда — Санкт-Петербурга. Из частных коллекций. CD-ROM. — СПб., 1998.

¹¹ Цит. по книге: Никич А. Александр Осмёркин. — М.: Советский художник, 1981.

¹² Там же.



**ИСКУШЕНИЯ ИВАНА ГОДЛЕВСКОГО.
ДОКУМЕНТЫ К БИОГРАФИИ**

«Нужна невероятная сила воли, чтобы пренебречь деньгами, которые валяются под ногами, и отдаться бескорыстному служению искусству... Совмещать одно и другое почти невозможно. Искусство слишком ревниво и двоеженства не прощает».

Иван Годлевский, 1982 г.

20 декабря 2014 года в Лектории Государственного Русского музея состоялось очередное заседание Клуба любителей искусства. Темой встречи стал доклад «Праздник цвета Ивана Годлевского», с которым выступил автор этих строк. В нем впервые был обнаружен обширный пласт документов из семейного архива художника, доступ к которому стал возможен благодаря дочери художника Галине Ивановне Годлевской. Рукописи статей, тексты выступлений, записки и письма художника, охватывающие период с 1948 года до второй половины 1980-х, то есть около 40 лет, позволяют лучше понять путь художника, его мировоззренческие приоритеты и ценностные ориентиры, во многом определившие жизнь человека и творчество художника.

Я познакомился с художником Иваном Ивановичем Годлевским в 1997 году, когда готовил выставку «Памяти учителя», посвященную ученикам Александра Осмёркина. Помню, меня поразили тогда две вещи: яркие, не по-советски модернистские работы художника и сам художник, не по-советски открытый и улыбчивый пожилой человек в модной артистической куртке и ярком шарфе. Годлевский недавно вернулся из Франции, где жил с 1991 по 1996 год. В Париже и крупнейших городах Европы прошли его персональные выставки. Вот она — богемная жизнь! Вот он — баловень судьбы! — подумает непосвященный человек и ошибется.

И. И. Годлевский родился в 1908 году в деревне Добромеричи (ныне территория Польши). В страшные годы Первой мировой войны остался сиротой, вел беспризорную жизнь. Затем художественное училище в Киеве, учеба в Академии художеств в Ленинграде в мастерской А. Осмёркина. Снова война. В 1949 заканчивает Академию и очень скоро становится успешным преподавателем, парторгом, т. е. «службистом от искусства». В 1955 году все бросает и полностью отдается искусству.

В круге нашего внимания оказался корпус документов, который условно можно разделить на 6 частей:

1. Письма И. И. Годлевского жене М. И. Годлевской, 1948–1949 гг.
2. Выступления и записки И. И. Годлевского, 1950-е годы.

3. Письма И. И. Годлевского дочери Г. И. Годлевской, 1958–1986 гг.
4. Письма И. И. Годлевского прочим корреспондентам, 1960–1970-е гг.
5. Книга отзывов с Выставки И. И. Годлевского в ЛОСХ, 1961–1962 гг.
6. Книга отзывов с Выставки И. И. Годлевского в Львове, 1963 г.

1. «Я не задумываясь кладу на алтарь искусства всю мою жизнь»
(Письма И. И. Годлевского жене М. И. Годлевской, 1948–1949 гг.)

Три письма и несколько черновиков к ним были написаны в Ленинграде в 1948 году (письмо от 20.07.1948) и в 1949 году (письма от 10.08.1949 и 20.08.1949, плюс черновики), куда Годлевский приехал для окончания Института им. И. Е. Репина, и адресованы жене Марии во Львов. Это был весьма драматичный, можно сказать, узловый момент в жизни художника.

После окончания войны часть, где служил Годлевский, оказалась во Львове. Здесь художник женился на Марии, боевой подруге — радистке, которая служила с ним в одной части. Здесь впервые начал участвовать в выставках, вступил в члены Союза художников. «После демобилизации, — вспоминает Годлевский, — с конца 1945 и до 1948 года был ответственным секретарем Львовского отделения Союза Художников Украины и принимал участие во всех выставках, проводимых во Львове»¹.

Во Львове он сдружился с группой художников, лидером которых был Роман Сельский и его жена Маргит Райх. Роман Сельский в 1920-е годы учился в Кракове в Академии художеств, а позже в Париже в свободной академии Фернана Леже, где преподавали Амедео Озанфан и Александра Экстер, а частыми гостями были Ле Корбюзье, Пит Мондриан, Пабло Пикассо. Позже Годлевский тепло вспоминал своих друзей, переписка с которыми продолжалась более 15 лет: «Это представители вымирающей породы людей и в нашей стране встречаются крайне редко. В высшей степени интеллигентные, порядочные, бескорыстные, честные и самозабвенно преданные искусству люди. Все они учились в Варшаве и по 5–6 лет жили в Париже. Профессор Сельский, преподает во Львовском институте декоративно-прикладного искусства, умный обаятельный человек, замечательный художник. Это центр, к которому тянется все лучшее, что есть среди львовских художников. Роман Турин, директор детской художественной школы, удивительный персонаж из сказки Андерсена. Он всегда торопится, всегда занят, так как всегда устраивает чьи-либо дела и у которого никогда не остается времени на свои. Маргарита — жена Сельского — интересный художник и чудесный человек»².

Молодая жена Мария, дочь Галина, родившаяся в 1946 году, друзья-художники, да кое-как наладившийся быт (получили квартиру, обставили) во многом благодаря активной работе в Союзе художников и наличию заказов по художественной части. Это — с одной стороны. С другой стороны, художника одолевает глубокое чувство неудовлетворенности,ходящее до жесткой депрессии, отчаянья и мыслей о самоубийстве:

«Не хочу стать полностью разочарованным в людях, — пишет Годлевский в одном из черновиков жене, — мечтаю о светлом человеческом счастье и прячусь в искусство, как страус прячет под крыло голову, когда нет другого выхода... Я стал еще большим фанатиком, с частыми приступами тяжелой депрессии, все чаще приходит мысль о самоубийстве — пусть это глупо — но факт... Меня преследует одна идея: цель и смысл моей жизни, и этой борьбе я отдаю себя целиком, все остальное мне кажется слишком ничтожным, чтобы я расходовал на это свои силы, нервы и энергию. Десять лет назад я был другим: верил в справедливость, боролся за нее не жалея себя, и очень был рад, добываясь хотя бы ничтожных результатов. Все это было в ущерб искусству, но мне казалось необходимым»³.

Что стало главной причиной для отчаянья, можно только догадываться. Оставшаяся ли незаконченной Академия художеств в Ленинграде, где до войны Годлевский учился в легендарной мастерской Александра Осмёркина — младшего из «Бубновых валетов» и вместо диплома ушел на фронт. Или удушливая атмосфера очередной волны сталинских репрессий на искусство (в результате кампании против формализма и космополитизма в 1947 году Осмёркин был отстранен от преподавания в Академии художеств). Или убивающая искусство трясина быта.

«Дальше, вопрос о Львове, — пишет Годлевский жене. — Что мне там делать? Халтурить, преподавать или просто быть свободным художником и заниматься хозяйственным благоустройством? Я там ничего для себя не вижу... Единственно, что притягивает — это товарищи — робкие, но честные, фанатически преданные искусству художники, но и эти, умные и ясные лица, обезображены внутренним надрывом и полной психической подавленностью»⁴.

Весной 1948 года Годлевский бросает все и стремительно уезжает в Ленинград. О внезапности отъезда свидетельствуют невыполненные во Львове художественные заказы (обернувшиеся позже судебными разбирательствами и описью имущества семьи) и нерешенный вопрос с жильем (обмен квартиры во Львове на Ленинград затянется более чем на год).

«Принят в члены Ленинградского Союза художников, — пишет из Ленинграда Годлевский жене 20.07.1948 г., — хлопоты по розыску комнаты... Мне здесь необходимо получить разрешение от горсовета на право обмена Львова на Ленинград, а затем подыскать желающих сменить Ленинград на Львов... Я с первого августа должен приступить к работе... Поживу пока что на старом месте в общежитии..., а в сентябре сниму комнату в расчете на наше семейство, и в конце сентября буду встречать вас вместе с Галочкой... Этот год нам предстоит пережить ряд лишений и трудностей, но, думаю, что постепенно все наладится. Целуем мамочку и желаем поскорее развязаться с Львовской канителью и приезжать к нам...»⁵.

В Академии художеств мастерскую Александра Осмёркина передали Михаилу Авилову. Студенты в знак протеста переходят в другие мастерские. В письме Виктору Тетерину от 09.03.1948 Александр Осмёркин пишет, что Годлевский «пишет диплом по монументальной мастерской, чтоб избежать Авилова»⁶. А тут еще канитель со Львовом, растянувшаяся более чем на год. Разорванная на два города семья, хроническое безденежье («Денег нет — продавай вещи, которые можно продать, — пишет Годлевский жене 10.08.1949»⁷) и наступление реакции («ленинградское дело») определяют отчаянное состояние духа художника, отразившееся в черновиках писем жене, написанных в апреле–мае 1949 года, но так и не отправленных адресату: «Ты спрашиваешь меня, как поступить с домом? При воспоминании о нем у меня щемит душа... Соседи, сплетни, ничтожные ссоры, управдом, монтер, милиция, наши взаимоотношения, не очень ласковые отношения. Опись имущества, долги. Эта грязь заслонила собой немногие хорошие и счастливые минуты, которые у меня там были, и я стараюсь о доме забыть. В этот дом я никогда больше не возвращусь... Я слишком большой эгоист. Я не задумываясь кладу на алтарь искусства всю мою жизнь и тиранически требую (этого) от других»⁸.

В такой атмосфере летом 1949 года Годлевский пишет дипломную картину «Никита Хрущев среди гцулов» (1949): «Защита диплома будет, вероятно, в конце июля, если не отложат на август. На работу нас еще не распределяли, и куда будут направлять, не имею понятия. Работаю много, писать на холсте начал в конце марта. Все, кажется, выяснил и, думаю, что успею написать»⁹.

После защиты диплома по мастерской В. Орешникова Годлевский получает направление на работу в Высшее художественно-промышленное училище им. В. Мухиной. «В институте приступил к работе, а с 1-го сентября буду проводить экзамены поступающих...», — пишет художник жене 20.08.1949¹⁰.

События 1948–1949 годов определили бескомпромиссный приоритет искусства, которое навсегда стало главной целью жизни и творчества художника.

2. «Сочетать приятное с полезным не выйдет» (Выступления и записки И. И. Годлевского. 1950-е)

Второй блок документов относится к 1949–1955 годам, периоду преподавания И. Годлевского в ЛВХПУ им. В. Мухиной. Окончание института совпало с жестоким подавлением властью любых проявлений свободы, вырвавшейся наружу, после победоносного возвращения вчерашних фронтовиков домой. Борьба с космополитизмом в области литературы и искусства привела к гонениям против А. Ахматовой и М. Зощенко, закончилась арестом, ссылкой и скорой смертью Николая Пунина, известно-

го искусствоведа, открыто выступившего против диктатуры Владимира Серова в Ленинградском союзе художников. Ленинградское дело подавило ростки свободы и демократии в среде партийных деятелей Ленинграда: сотни расстрелянных и тысячи осужденных стали демонстрационной казнью Свободы и на долгие годы должны были отбить какие бы то ни было мысли в этом направлении.

Понятно, что в такой опасной обстановке начинающий преподаватель думал прежде всего о преподавании как таковом.

2.1. «Освободиться от иллюзорности природы в искусстве»

Преподавание живописи в Училище им. Мухиной Годлевский поставил на системную основу. Цвет, колорит — первые понятия, которые объяснил, показал на примерах и в практической работе с будущими художниками начинающий педагог. Как и Александр Осмеркин, Годлевский учил восприятию формы цветом, заражал своих учеников восторгом перед красотой. Особое значение Годлевский придавал анализу и выявлению пластической формы. Здесь он использовал российский и западноевропейский опыт. В семейном архиве Годлевского сохранились газетные вырезки выступлений Владимира Фаворского — признанного авторитета среди художников. Читаем подчеркнутые рукой Годлевского строки: «...натура динамична и наше восприятие проходит во времени, в движении, и поэтому необходима целостность восприятия, если мы хотим пластически понять натуру»¹¹. Из западного опыта Годлевский использовал формально-стилистический метод Генриха Вёльфлина (1864–1945), швейцарского теоретика и историка искусства, который говорил о себе: «Я среди историков искусства — "формалист". Это название я принимаю как почетный титул, поскольку речь идет о том, что я всегда видел первую задачу историка искусства в анализе пластической формы» (Генрих Вёльфлин. Малые сочинения, 1946).

В одной из первых записок, относящейся к началу 1950-х годов, Годлевский следующими тезисами характеризует свой метод преподавания: «Стремлюсь к тому, чтобы освободиться от иллюзорности природы в искусстве, находить новые средства, передающие природу опосредованно. Студентам стараюсь дать ключ для понимания, раскрытия произведений искусства. За последние 50 лет нам стали известны целый ряд других культур с новыми возможностями, новыми подходами и средствами. Первые основы стараюсь давать на широкой основе положений, разработанных в трудах Вёльфлина.

Этюд с природы студентам даю с базированием:

1) на локальном цвете (там, где может быть показана форма, детали которой подчинены общим локальным элементам, что обуславливает трактовку формы, которую нельзя оторвать от обобщений цвета, композиции);

2) восприятие, основанное на светотени, где светотень становится основным элементом композиции, выразительности и пр.

Композиция. Материализация и дематериализация, при которой в тенях предмет может дематериализоваться как материал и как локальный цвет. Целый ряд предметов может быть решен в одном тоне при цветовой характеристике каждого...

Этюд. Тональные сопоставления, переводимые на цвет, должны быть сближены так же, как упрощена форма и цвет»¹².

В эти же годы, вовлеченный в обсуждение возможности науки о композиции, Годлевский пишет текст «К вопросу о композиции» (1955), в которой доказывает, что «композиция — это наука, которой можно и должно учить. Эта наука необходимо включает в себя глубокое знание жизни, высоту мировоззрения и весь арсенал изобразительных средств, называемых художественным мастерством»¹³.

«Самая глубокая и правдивая идея, — развивает мысль Годлевский, — может не стать фактом искусства, если художник не овладел художественным мастерством... Обычно под этим понимается хорошо рисовать, хорошо писать и хорошо компоновать. По установившимся понятиям рисунок, живопись, композиция есть средства выражения изобразительного искусства. На самом деле это не совсем так. Рисунок может быть линейный и живописный, плоскостной и объемный, т. е. словом «рисунок» не определяются еще средства выражения, как не определяются они словом «живопись» и тем более словом «композиция». На самом деле, это отвлеченные, обобщенные понятия, которые включают в себя средства выражения (иногда только часть средств), условно их суммируют, но не являются ими непосредственно»¹⁴.

Далее Годлевский подробно останавливается на всем арсенале художественных средств, составляющих понятие «композиция», подразделяя их на три группы: объективные, условные и «необходимые требования».

К объективным средствам, отражающим объективные свойства материального мира, Годлевский относит: свет и тень; трехмерность и размещение предметов в пространстве; цвет (теплохолодность); тональность или валеры (т. е. светлое и темное); фактура — различие материальных поверхностей тел; различие масс, группировок и масштабов; статика и динамика; симметрия и асимметрия и т. д.

К условным средствам, определяющим специфику изобразительного языка, Годлевский относит: выбор формата плоскости; линия и пятно; выбор угла зрения и высота горизонта; организация планов; организация светлых и темных мест (способы тональных обобщений); группировка масс и интервалов, четкость границ и касаний и др.

Наконец, третью группу необходимых условий или требований Годлевский определяет как: концентрация времени в едином изобразительном мо-

менте; соблюдение пропорций (подчинение единому изобразительному масштабу); подчинение единому тональному масштабу; гармонизация красок и единство среды (колорит); знание подсобных дисциплин анатомии, перспективы и др.; создание смыслового и зрительного центров и др.¹⁵

Как видно, одно лишь перечисление «средств», некоторые из которых тянут на самостоятельную дисциплину, наглядно демонстрирует научный и всеобъемлющий характер не только «композиции», но и системы преподавания живописи Годлевского.

2.2. «Всякая попытка видеть по-своему истребляется кличкой "формалист"»

Все официальные статьи и выступления тех лет непременно должны были начинаться со слов «Как сказал товарищ Сталин...». Не избежал этого и Годлевский, начинающий делать стремительную карьеру как преподаватель института, ставший вскоре «и. о. заведующим кафедрой живописи», и как общественный деятель Союза художников, начавший с секретаря Бюро секции живописи и ставший вскоре Председателем секции живописи и членом правления ЛОСХ (1953).

Однако уже в выступлениях 1953 года, наряду с ритуальными поклонами в сторону «товарища Сталина» мы встречаем критику против казенного отношения художников к своей работе.

В тексте выступления «О некоторых вопросах художественного творчества» (1953) Годлевский пишет о том, что «наши выставки наводнены произведениями, в которых авторы, не ставя задачи воссоздания силы явления, пытаются непосредственно воздействовать самим "содержанием". Порой они высказывают даже разумные полезные мысли, но их работы не становятся произведениями искусства, потому что "мысль, — как говорил Фромантен, — дает силу только великим пластическим произведениям. В заурядных вещах она как будто теряет свое значение"»¹⁶. И чуть ниже совсем уже крамольное для лет борьбы с формализмом: «В произведении искусства форма является моментом первичным, а идеи, содержание — вторичным»¹⁷.

Как ни парадоксально, но высказывания Годлевского лежат в общем русле критических выступлений чиновников от искусства тех лет (см., например, выступления А. М. Герасимова). Такой неожиданный поворот власти против, казалось бы, незыблемого приоритета идеологического содержания перед художественными достоинствами картины говорит о полной забитости и творческой деградации художников в результате террора в конце 1940-х годов. Власть поняла, что перегнула палку и от утрамбованных и закатанных в асфальт «творцов» может получить лишь внешне «благополучные», с позволения сказать, произведения искусства. Само слово «благополучные» в выступлениях президента Академии художеств

СССР А. М. Герасимова, тут же подхваченное чиновниками от искусства и корреспондентами газет, в один миг стало ругательным.

Власти срочно потребовались люди, способные срочно откатить ситуацию назад (конечно, на время). Таким человеком стал Иван Годлевский, блестяще знавший мировую литературу и искусство, и обладавший даром оратора и общественного деятеля.

Вот, например, одна из записок к выступлению (предположительно 1954 или 1955 г.), в которой зримо ощущаем нового лидера, трибуна и оратора: «Подлинное искусство, писал Горький, имеет право преувеличивать — Геркулесы, Прометеи, Дон-Кихоты, Фаусты не плоды фантазии, а вполне закономерное и необходимое преувеличение реальных фактов. Но ведь в создавшихся у нас условиях любой из этих героев будет немедленно зарезан первым же художественным советом, так как он не соответствует школьным правилам, имеет анатомические погрешности и не укладывается в рамки обывательского понимания правды, а, следовательно, грешит формализмом. Всякая попытка видеть по-своему истребляется кличкой "формалист"»¹⁸. Критика имеет конкретных адресатов. «Сложившаяся у нас обстановка, — продолжает Годлевский, — елейной припомаженности и обывательщины, созданная руководством Оргкомитета и Академии художеств, не позволяла им (т. е. художникам) говорить в полный голос и косвенно ориентировала на благоприличную ложь. Будем надеяться, что новое руководство Оргкомитета в лице Б. В. Иогансона сумеет преодолеть эти недостатки»¹⁹.

Читая рукописи выступлений, записки, черновики, варианты, написанные быстрым эмоциональным почерком, часто на случайных листах или кусках ватмана, понимаешь, что Годлевский искренне и бескомпромиссно (как все, что он делал) верил в возможность преобразования системы и без оглядки ринулся отстаивать интересы искусства. Вскоре его критика вторгается в святая святых системы — идеологию, провозглашая над ней примат искусства:

«Борьба за идейность советского искусства в том виде, как она проводится органами и учреждениями руководящими искусством, не способствует созданию подлинно художественных произведений, которые одни только и могут быть высокоидейными, а наоборот благоприятствует и практически поощряет появление безликих, серых, тусклых, посредственных работ, которые не несут ни познавательных, ни эстетических ценностей, в них нет порыва, огня, вдохновения, они не могут быть призывны, не могут объединять чувство, мысль и волю масс, не способны воспитывать в них художников, а следовательно, и не могут называться произведениями искусства»²⁰, — пишет Годлевский в записке «О некоторых вопросах художественного творчества (1953). Здесь же впервые Годлевский обвиняет Академию художеств в «абстрактно-метафизическом методе», лежащем в основе системы воспитания художников²¹.

2.3. «Необходимо интерес к предмету заменить интересом к явлению»

Наибольшей остроты критика Годлевского достигла в марте 1954 года при обсуждении Всесоюзной выставки дипломных работ 1953 года: «Первое, что бросается в глаза, — говорит Годлевский, — это то, что все работы как бы выполнены одним лицом... на средне благополучном уровне. Здесь не решается ни одной проблемы... В целом эта выставка в более острой форме обнажает недостатки, которые свойственны и нашим областным, республиканским и всесоюзным выставкам — штамп, трафарет, безликость, фотонатурализм, серость, ремесленничество... Академическая система натаскивает учащихся и мертвит их, а не воспитывает...»²².

Годлевский выносит приговор существующей системе академического образования, а выход из кризиса видит в радикальном изменении ориентации обучения на единство художественного и профессионального воспитания. «Академическая система, — продолжает Годлевский, — весь свой интерес сосредотачивает на изучении предмета, взятого самого по себе, как он есть, как мы его знаем, и выявления его пластических свойств. По существу, это абстрактно-метафизический метод. Необходимо интерес к предмету заменить интересом к явлению, а это неизбежно вызовет коренную принципиальную перестройку всей системы обучения. Только устремленность к раскрытию силы явления одновременно сочетает в себе единство художественного и профессионального выражения. Сила явления — это то, что поразило художника, тот восторг, который он испытывает перед данным явлением, и которое можно воссоздать только ставя конкретную задачу главного упора на эти стороны натуры, та эмоциональная взволнованность, которая должна лежать в самой основе замысла художника.»²³

Прозвучавшие в выступлении Годлевского «интерес к явлению» и «сила явления» в противовес к общепринятому «предмету», всегда являвшимся чуть ли ни синонимом материи и материализма, стали отличным поводом для придворных искусствоведов тут же обвинить Годлевского во всех смертных грехах идеализма. Кандидат искусствоведческих наук доцент А. Л. Каганович, доцент П. И. Ивановский, декан искусствоведческого факультета института им. Репина кандидат искусствоведческих наук И. А. Бартенев, кандидат философских наук И. Ф. Смольянинов тут же сделали вывод, что «замена интереса к предмету интересом к явлению» — это установка идеалистическая.

«Я вовсе не хочу заподозрить тов. Годлевского, — говорит И. Ф. Смольянинов 30 марта 1954 г. на 4-й сессии Академии художеств, — в том, что он реставрировал экспрессионизм в искусстве, но объективно из его выступления получается, что в теоретических положениях, которые он предлагает взамен устаревшим, можно вложить этот идеалистический смысл, и они грешат формализмом и идеализмом. Во всяком случае, если наши студенты послушают тов. Годлевского (который является председателем секции живописи в Союзе

художников) и пойдут по рекомендуемому им пути, то мне думается, что это будет неверный путь, дезориентирующий наших студентов»²⁴.

Дальше — больше. Трагедия художника продолжилась в газетах «Вечерний Ленинград» и «Ленинградская Правда». Так Н. Павлов в статье «Ближе к творческим задачам» пишет: «Председатель секции живописи ленинградского Союза художников И. Годлевский выступил с огульным охаиванием системы подготовки и воспитания кадров советских художников, заявив, что художественная школа развивается по неправильному пути, требовал коренной реорганизации структуры и системы художественного образования. В качестве рецепта для улучшения подготовки советских художников он, вопреки ленинскому положению о том, что в основе всех ощущений, всех впечатлений лежат реальные предметы, рекомендовал заменить интерес к предмету интересом к явлению, т. е. предлагал положить в основу художественного творчества субъективные ощущения художника. Эта точка зрения не нова, она отражает идеалистическую позицию, является попыткой увести советскую художественную школу от генерального направления — метода социалистического реализма, требующего от художников глубокого изучения и правдивого отображения действительности»²⁵.

В сентябре 1954 года секретарь Октябрьского райкома КПСС А. И. Соколов на пленуме райкома обрушивает на Годлевского партийную критику: «В своих выступлениях председатель секции живописи Годлевский сводит на нет достижения Советской художественной школы, не признает ее прогрессивной роли, дезориентируя художников, в первую очередь молодежь». С районного уровня партийная критика поднимается на городской. Секретарь Ленинградского Обкома КПСС Ф. Р. Козлов на пленуме обкома обвиняет Годлевского в идеализме.

В ноябре 1954 года к обличению Годлевского подключилось руководство ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. На открытом партийном собрании директор училища М. А. Шепилевский заявил, что имеется в ВУЗе идеалист, который призывает ориентироваться на явления.

«Ретивые администраторы-перестраховщики, — пишет Годлевский 05.01.1955 в письме Ф. Р. Козлову, — делают организационные и административные выводы: зам. директора ЛВХПУ по научной части кандидат искусствоведческих наук доцент А. М. Кабанов задает вопрос зав. кафедрой общей живописи, на которой я работаю, тов. В. Н. Прошкину "Сколько же этот идеалист будет у вас преподавать?" Директор ЛВХПУ тов. М. А. Шепилевский в конце декабря 1954 года отстраняет меня от работы ведущим руководителем дипломных проектов на кафедре стекла, несмотря на возмущение студентов и отказ их работать с другим руководителем»²⁶.

5 января 1955 года Годлевский пишет письмо секретарю Ленинградского обкома КПСС Ф. Р. Козлову, в котором отвергает все обвинения в идеализме: «Спрашиваю: с каких пор явление стало субъективной кате-

горией? Считаю эти утверждения недоразумением со стороны их авторов и, очевидно, результатом отсутствия элементарной грамотности в вопросах марксистско-ленинской теории познания»²⁷. Более того, Годлевский обвиняет партийного чиновника в незнании марксистско-ленинской философии: «Подобная же ошибка была допущена Вами на пленуме Обкома КПСС, очевидно, как результат неверной информации Вас, со стороны перечисленных мной "авторитетов", где вы так же и на том же основании, что и перечисленные выше товарищи, обвинили меня в идеализме». Завершается письмо угрозой обратиться в ЦК КПСС: «По моему субъективному впечатлению подыскивается предлог, чтобы отстранить меня от педагогической работы — исключить из состава преподавателей. Все это говорит, как мне кажется, о неблагоприятном положении с изучением основ марксистско-ленинской теории познания даже среди наших теоретиков... Прошу Вас принять срочные меры и исправить эти ошибки, иначе я вынужден буду обратиться в ЦК КПСС»²⁸.

Нам неизвестно, было ли отправлено письмо, и завершилась ли травля художника «оргвыводами» или была «спущена на тормозах». Известно лишь то, что в 1955 году Годлевский оставляет все свои должности в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой и посты в Союзе художников и полностью отдается искусству. Позже он так вспоминал этот год: «Вся энергия и время уходили на педагогическую и общественную работу. В 1955 году спохватился, увидел, что если так будет продолжаться, то мечты моего детства и юности погибнут. Возраст близился к 50-ти, а за первые 25 лет как художник, пожалуй, не состоялся. Сохранил веру в себя, энергию и трудолюбие, поэтому все оставил, чтобы серьезно заняться творчеством»²⁹.

Конфликт с властью и разочарование в возможности изменить систему оказались спасительными. Освобождение от иллюзий (в который раз) помогли преодолеть искушение властью и достатком, и полностью посвятить жизнь искусству. «Сочетать приятное с полезным не выйдет, — запишет художник спустя почти 30 лет, — попытки тщетны, а искусство необычайно ревниво и жестоко мстит за малейшую измену. Побеждает только тот, кто предан до конца»³⁰ (Горячий Ключ, 18.11.1984, черновик).

2.4. «Декрет убивает искусство»

В течение 1955 года Годлевский продолжает выступать с резкими заявлениями, в том числе против потакания мещанству и обывательскому вкусу зрителей. В записке к выступлению «Бюро секции живописи предложило мне...» (1955) Годлевский говорит: «Мне кажется, что вопрос воспитания вкуса зрителя ведется у нас недостаточно. Необычайная популярность «Мишек в лесу», «Девятого вала» не случайна. Не только в копиях, но и сами по себе мне эти работы не представляются великими откровениями русского духа. В наших условиях это дар мещанству, а их

популярность — плоды нашей деятельности... Мы слишком распускаем слюни у таких вещей как «Всюду жизнь», «Охотники на привале», «Рыболов» и т. д. Мы примирились с популяризацией мещанского вкуса. Пустили это на самотек... Мы отучаем зрителя глубоко задумываться, пропагандирует гладкопись, чистую работу и мелкотравность...»³¹.

Не идти на поводу у зрителя, а приучать его к тому, что серьезное произведение искусства требует от зрителя и серьезной работы, — эта мысль Годлевского и сегодня остается актуальной: «Общедоступность изобразительного искусства — вещь, только кажущаяся. Оно, как мне думается, наиболее трудное из искусств, благодаря своей обманчивой наглядности. Его понимание требует от зрителя особо значительных усилий»³².

В скобках замечу, что и после 1955 года Годлевский продолжал заинтересованно и внимательно следить за событиями в Союзе художников и, по всей видимости, периодически выступать на обсуждении выставок. Иначе как объяснить его записку «Искусство, как и наука...» (без даты), написанную явно после 1956 года (т. е. после XX съезда) или даже после 1957 года (запуска первого спутника Земли):

«Искусство, как и наука, должно открывать неведомое, смело вторгаться в скрытые области природы и человеческой деятельности, расширять и обогащать круг человеческих познаний, раскрывать их в чувственных образах. Это не может выполнить искусство, пользующееся готовыми, установившимися формами, заученными средствами, идущее проторенными путями. Надо преодолеть атмосферу декретирования, в которой умерщвляются ростки нового. Декрет убивает искусство...

Излишняя осторожность, подозрительность, препятствия, воздвигаемые чиновниками всех рангов, боящихся как бы что ни вышло, политика закупок, основанная на поощрении апробированной посредственности, — все это остатки последствий культа личности, которые надо решительно преодолеть.

Здесь не обойдется без риска. Без риска, без смелости, без материальных жертв немислимо было создать межпланетные корабли. Будут непроизводственные расходы, но все это будет меньше, чем миллионы, выбрасываемые на заведомый мусор, который приобретает сейчас, и все это во много крат окупится, если цель этих поисков, эта смелость и риск будут направлены на духовное обогащение человека, строителя коммунистического общества. Недоверие к советскому человеку — это следствие культа, стремление видеть в каждом врага...»³³.

3. «Если я не смог, это значит — я недостаточно хотел» (письма дочери 1950–1980-е)

Самый большой блок документов — это письма Годлевского к дочерям Галине. Переписка охватывает более 30 лет и начинается с середины 1950-х годов, что совпадает с завершением «карьерного» периода и нача-

лом регулярных и весьма многочисленных поездок в творческие командировки. География поездок, отразившаяся на штемпелях писем, охватывает многие регионы страны: Русский север (Псков, Новгород, Борисоглебск, Старая Ладога), Прибалтика, Самарканд, Крым (Гурзуф, Севастополь), Кавказ и др. Завершается переписка в конце 1980-х, т. е. продолжается практически до отъезда Годлевского во Францию весной 1991 года. Примечательно, что во Францию Годлевский тоже уезжает с дочерью Галиной.

Отношения с дочерью носят наиболее искренний и доверительный характер. С ней художник делится самыми личными и сокровенными мыслями, своими проблемами и неудачами, связанными с искусством и миссией художника. «Иногда мне хотелось бы поделиться своими мыслями, чувствами, переживаниями», — пишет дочери Годлевский в письме от 24.12.1982.³⁴ (Кисловодск, 24.12.1982).

В письмах к дочери в полной мере раскрывается литературный дар Годлевского, тонкого стилиста и мастера построения словами визуальных образов — тех же картин:

«Милая Галочка! Моя маленькая девочка!

Если бы я стал писать тебе так же, как другим в шутливо-мажорном тоне, скрывая обратную сторону, ты бы решила, что я попал в безоблачные края, описанные Гринем в "Алых Парусах", и что я даже встречаю на поляне, сверкающей экзотическим цветами, мечтательную Ассоль, ждущую свою судьбу.

Если бы отбросил мажорный тон, ты сочла бы, что я на другой планете, случайно попал на один из астероидов, описанных в "Маленьком принце" Экзюпери. Это была бы правда и неправда»³⁵ (Крым, мыс Казантип, 18.10.1971).

О дочери переживает и болит сердце художника, как сложится ее личная и профессиональная жизнь. Его советы, образные примеры, многие из которых взяты из классиков русской и мировой литературы (Годлевский по памяти цитирует Пушкина и Гете, Тургенева, Толстого, Горького и др.), а также личный опыт, сквозь который проступают скупые факты трагических лет биографии художника, — все это формирует сильное и целостное нравственное поле ценностей человека, которому судьбой было предназначено стать художником. «То, что потеряно в молодости, уже никогда восполнить нельзя... Не помню, кто сказал: "Если я не смог, это значит — я недостаточно хотел". Это должно стать девизом жизни»³⁶ (Самарканд, 12.05.1969).

«Я всегда благодарю судьбу и тех добрых людей, в которых получил поддержку, за то, что, не имея родителей, мне удалось получить высшее образование, несмотря на всяческие препятствия и превратности жизни, удалось стать художником, и если удастся внести какую-то крупицу в историю русской культуры, то будет оправдано мое существование, значит, не зря жил на свете. Конечно, не могут все ставить перед собой такие цели, но как

говорил Лев Толстой, рулить надо как можно выше, жизнь все равно снедет»³⁷ (Старая Ладога, 15.04.1968).

3.1. «В Пскове во мне пробудился художник со своим индивидуальным языком»

В числе первых письма художника, написанные дочери весной 1958 года из Пскова: «Я во Пскове по-прежнему мерзну, с утра до вечера работаю на морозе, рассчитываю на скорую весну, а ее все нет. Сейчас работаю в одном из древнейших русских городов Изборске»³⁸ (Псков, 31.03.1958).

Сохранился рассказ, что оставить преподавательскую работу Годлевскому помог выгодный заказ (картина «Приезд В. И. Ленина в Россию», 1956), за который художник получил крупную сумму денег и мог позволить себе безбедно заняться искусством³⁹. Признаться, я вспомнил эту историю, когда читал письмо, написанное художником дочери летом 1958 года: «Я о тебе каждый день вспоминаю, часто думаю и очень хотелось бы увидеть, но обстоятельства не позволяют. Разъезжать в Ленинград и обратно я не могу, так как на это требуется много денег, а их у меня мало, кроме того, мне надо закончить свою работу по сбору материала»⁴⁰ (Псков, 04.1958). Существует и более позднее свидетельство художника о тяготах тех лет: «Квартиры и мастерской не было, работал в мастерской художника Осипова, спасибо ему за дружеское участие. Три года мучений, разочарований, надежд, полунищенское существование... С января 1958 года начинается второе 25-летие. Новая полоса»⁴¹.

В Пскове и близлежащих древнерусских городах Изборск, Печоры Годлевский впервые начал работать на природе (раньше он писал только в мастерских). Красота русской зимы и северной природы, величие древнерусских крепостей, кремлей, церквей и храмов, помноженные на долгие годы художнического воздержания в годы преподавательской деятельности, сотворили чудо!

«Здесь в Пскове во мне пробудился художник», — признался Годлевский на открытии своей персональной выставки в Псковском Кремле 5 ноября 1980 года: «В январе 1958 года приехал в Псков работать. Псков меня поразил! Это было чудо наяву! Раньше видел это только на рисунках к сказкам, а теперь увидел в природе осязаемую сказку. Работал в Пскове и области весь год. Стремился выразить впервые испытанное мной с такой силой чувство восторга перед великим прошлым нашего народа, передать это волнение, а для этого надо было иметь ясное представление о целом, иметь свою концепцию целого.

Преодолевая академическую, обезличивающую систему выражения, которая сводится к одинаковому выполнению подробностей по всей плоскости картины, когда пуговицей на платье интересуются столько же, сколько глазом человека, стремился находить обобщенный язык, выража-

ющий только главное. И это привело к тому, что именно здесь в Пскове во мне пробудился художник со своим индивидуальным языком»⁴².

Здесь в Пскове Годлевский приходит к выводу, что «важно было передать общее впечатление от событий, взволновать» и захватить зрителей «силой своего воодушевления»⁴³.

Средства художника, по убеждению Годлевского, «обращены не к разуму, они воздействуют на сердце и душу зрителя, чтобы зрителю после каждого посещения выставки становилось еще интереснее и радостнее жить»⁴⁴. Рассуждая о значении сюжета картины Годлевский приходит к выводу, что чувство важнее сюжета: «Я стремлюсь соединить действительность с мечтой, вызвать восторг и удивление перед красотой нашей Родины в ее прошлом и настоящем. Это сюжет моих картин»⁴⁵.

3.2. «Мои портреты произвели сенсацию»

В 1959 году Годлевский приезжает в Палангу, а оттуда на десять дней едет в закрытый Балтийск:

«Здравствуй моя милая, дорогая девочка! — пишет он дочери 18 ноября 1959 года — Как видишь, я ехал в Палангу, а очутился в Балтийске, это бывший немецкий город Пилау, в 40 км за Кенигсбергом (теперь Калининград) и в 300 км западнее Паланги, на самой границе с Польшей. Это военный город-порт закрытого типа. Здесь находятся корабли Балтийского флота. Приехало нас сюда шесть художников знакомиться с жизнью моряков Балтики, делать зарисовки, писать картины.

Приехали мы всего на десять дней. Первые четыре дня я жил на военном корабле тральщике, в каюте, вместе с заместителем командира корабля по политчасти. Выходил с ними в море. Теперь я переехал на корабль к водолазам. Называется он "Нептун", так в древней Греции назывался бог моря...

За пять дней пребывания в Балтийске написал три пейзажа с видом гавани, из них один вполне удачный, можно сказать законченная картина и портрет матроса-водолаза в водолазном костюме. Портрет писал прямо на палубе при очень сильном холодном ветре, поэтому довести его до вполне законченного состояния еще не успел, а выглядит он примерно так: одет он в светло-зеленый, цвета морской воды, комбинезон, который называется "рубашка". Сверху через голову одевается металлическая "манишка", к которой привинчивается колпак, а на голове "феска" — шерстяная шапочка. Если доведу, то портрет может быть интересным.

В Паланге, кроме пейзажных работ, написал несколько портретов, из них три женских и один мужской вполне удачны. В последние годы портрет был у меня редким и случайным явлением, теперь я им увлекся. Тем более, что в Паланге среди художников мои портреты произвели сенсацию, так как в такой манере, как у меня, никто не пишет, а все пишут бо-

лее или менее одинаково, хотя и приехали в Палангу со всех концов Советского Союза»⁴⁶ (Балтийск, 18.11.1959).

Действительно, в Паланге Годлевским был создан целый ряд блестящих портретов: «Портрет художника Лии Бичунайте» (1959), «Девушка с челкой» (1959), «Студентка» (1959) и др.

«Портрет молодой дамы» (1959; «Девушка с челкой», под таким названием портрет первоначально был показан на выставке 1961 года) решен предельно лаконично и графично, я бы даже сказал, в духе лучших образцов поп-арта (что для советского искусства образца 1959 года — явление исключительное). Изысканная цветовая гамма портрета строится на сочетании двух основных тонов: оливково-желтого кресла, который художник использует как фон, и черно-серой фигуры девушки в нем. Резкими, диссонирующими пятнами звучит красный цвет: геометрическим рисунком на синей блузке девушки, маникюром на тонких пальцах, браслетиком на руке и ярко-красной помадой на губах. Эти нарочито «модные» детали, молодая девичья фигура в узких коротких брючках с «ногой на ногу», короткая стрижка и чувственный чуть приоткрытый рот — придают портрету современное звучание, а образу девушки — типичный образ «стиляги» (по крайней мере, в глазах зрителя XXI века). Наряду с локальными цветовыми пятнами, композиционно формирующими плоскость холста, Годлевский мастерски использует здесь четкую контурную линию, которая не просто отделяет одно цветовое пятно от другого, а выявляет форму и объем бедер девушки, скрытых под облегающими брюками. Такая работа в технике принта вполне могла бы выйти из «фабрики Энди Уорхола» и продолжить галерею Мэрилин Монро и Джеки Кеннеди.

4. «Хмурый внешне — имеете солнечную душу»

В конце декабря 1961 года в залах ЛОСХ открылась первая персональная выставка Годлевского. Атмосферу хрущевской «оттепели», которую с радостью восприняли художники и искусствоведы, и личные изменения в творчестве Годлевского хорошо передают слова М. С. Кагана во вступительной статье к каталогу выставки.

«Глубокая неудовлетворенность суховатой, описательной и, в сущности, безликой живописью, — пишет известный философ и культуролог Моисей Каган, — заставила художника, не взирая на уже имеющееся в его руках профессиональное умение, искать иной, более эмоциональный, более выразительный в пластическом и колористическом отношениях, более близкий его индивидуальному ощущению мира, "язык" живописи... Отсюда и рождаются характерные для его работ лаконизм языка, четкая структурность композиции, монументальность образного решения и гармония чистых и звучных часто локальных цветовых пятен. При этом, пе-

редавая пространственные и цветовые отношения природы, художник мыслит плоскость холста как единое декоративное целое»⁴⁷.

Выставка имела большой резонанс в культурной жизни Ленинграда, причем как положительный, так и негативный. Статьи в газетах, а особенно мнения зрителей в книге отзывов как нельзя лучше характеризуют наэлектризованную атмосферу споров и страстей, которая более месяца царил на выставке Годлевского. Ниже привожу выдержки из книги отзывов⁴⁸:

- За радостное и исключительно свое, русское искусство спасибо, Иван Иванович! В. Баженов.

- Явное подражание французам-импрессионистам. Неплохи портреты, но зачем зеленые руки, синие пятна и др. В некоторых картинах нет перспективы.

- Русский Марке. Традиция мирового современного искусства в лучшем смысле этого слова, в его лучших проявлениях — это неплохо.

- Зачем Вы тратите свое время на серийное производство этих цветных этикеток? Совершенно бессмысленное нагромождение красок. Зачем Вы слепо идете за Западом, вырождающимся и умирающим? Где же наше жизнеутверждающее искусство? Это — минутная мода. Недалеко и до абстрактного...

- Свежесть и острота впечатления. Работы интересны, не стандартны и выгодно отличаются от общего уровня безликих «благополучных» работ. Пусть даже ощущается воздействие Марке, Ван-Гога и, может быть, Матисса — все это не страшно, если все приходит к собственному языку.

- Как на эту выставку смотрит Академия художеств (дописано: «отделение милиции»)? Почему такую живопись внушают людям?

- Выставка полюбилась, хороши портреты, пейзажи и виды. Благодарю за яркие, Вам присущие, оригинальные аккорды красок. Сотрудник Ленинского райотдела милиции Полбенников. 27.12.1961.

- Хмурый внешне — имеете солнечную душу.

-... На выставке 80% эскизов, требуют серьезной работы.

- Годлевскому удалось по-своему преломить импрессионизм французов и создать свой, наш «русский импрессионизм»... Годлевский, несомненно, декоративен и видит мир в планах, не детализируя его... Годлевскому не свойственна манера мешанствующих художников, способных выписывать даже бородавки. Он отражает характерное и отражает четко и лаконично.

- Ловко. Очень ловко. Но только ловко. Матисс, Марке, Сарьян. Но очень ученически и не самостоятельно. И все же по сравнению с той фотографической «живописью», которую нас часто, слишком часто угощают в этих залах, это все же достижение. Г. Г. 27.12.1961.

- Иван! Жму руку и поздравляю! Эту выставку хочется рассматривать как этап на пути к твоему «я». Худ. Лев Богомолец. 30.12.1961.

- Иван Иванович, очень понравились новгородские и псковские работы, и очень хороши горы, виноградники и море. Большое спасибо! Поздравляю с замечательной выставкой. 30.12.1961. В. Воликов.

- У вас неумная жадность к нашей природе и невероятная щедрость к нам — людям. Вам хочется как можно больше нам дать. А. Л. Гринберг.

- От всей души рада поздравить с жизнеутверждающим Вашим искусством. С уважением, Н. Осмеркина. 18.01.1962.⁴⁹

5. «Когда чувствую приступы рвоты, выплевываю жвачку и отдаюсь влечению сердца»

После успеха в Ленинграде выставка Годлевского была рекомендована для показа в 12 городах Советского союза. Первая выездная выставка была запланирована на лето 1963 года во Львове, затем Симферополь и далее по всей стране.

Однако в конце 1962 года произошли события, которые внесли существенные изменения в планы художника, более того, вновь кардинально изменили отношение власти к современному искусству. После посещения Н. С. Хрущевым выставки «30 лет МОСХ» в московском Манеже 1 декабря 1962 года «недолгая хрущевская оттепель снова сменилась заморозками» (как образно рассказывал мне о тех событиях Б. М. Калаушин).

Гнетущую атмосферу тех месяцев передает Годлевский в письме от 12.04.1963. Намеренно или нет, используя метафору замерзшей природы, мути и мглы, закрывшей солнце, мастер рисует литературно-художественный образ стужи и оцепенения в природе, в душе человека, во всей стране.

«Здравствуй, милая Галочка! Месяц как нахожусь в Гурзуфе. Рвался из заснеженного морозного севера писать весну, мечтал о ней, как о молодой красивой девушке мечтает юноша, но весны нет. Вместо нее встретил озябшее существо, исхлестанное дождями, одетое в лохмотья туманов и мути. Продрогший миндаль отцвел. Отцветает несчастная слива. В надежде распускают бутоны абрикосы, персики, но они не знают, что их ждет. Природа вместе с людьми просит солнца. Оно, кажется, совсем близко. Разорвись мгла, и все засверкает, оживет, но солнца нет»⁵⁰ (Гурзуф, 12.04.1963).

Новая волна реакции и мракобесия неизбежно отражается на творчестве художника:

«Если судить по количеству израсходованных красок и хостов, то надо признать работы дорогими, а результата нет. Мучаюсь, терзаюсь, а все без толку. За месяц — 2–3 работы, которые не стыдно показать, а то все отходы, брак, неудачи. Сама посуду, живописцу солнца приходится писать серую тоску, и из нее пытаться выжать какой-то кусочек счастья. Явная фальшь, которой не терпит искусство.

Мыслей в голове нет. За последние несколько месяцев в нашей области труда все разжевано и положено в рот. Остается только глотать. Так

кормят детей несмышленишей, а когда это проделывают со взрослыми мыслящими существами, то некоторых может стошнить, и они останутся голодными. Когда чувствую приступы рвоты, выплевываю жвачку и отдаюсь влечению сердца»⁵¹ (Гурзуф, 12.04.1963).

В таких непростых условиях ждал открытия во Львове своей выставки Годлевский: «Пишут, что выставка ожидается с большим интересом и будет большим событием. Не знаю, чем это событие обернется для меня... Предложено Киевом, после Львова устроить выставку в Симферополе, но от этого варианта, вероятно, откажусь, так как атмосфера малоблагоприятна»⁵² (Гурзуф, 12.04.1963).

Выставка открылась 1 мая 1963 года и имела большой резонанс. Также, как два года назад в Ленинграде, равнодушных здесь не было, полнота мнений и острота суждений звучат из книги отзывов⁵³:

- Спасибо за выставку праздничную, яркую и очень умную. Как радостно встретиться с художником, у которого нет ничего серого, будничного и скучного. Е. Удин. 23.05.1963.

- Как убого!!! Нет соцреализма!

- Когда смотришь работы Годлевского, то испытываешь смешанное чувство, радуют краски, колорит в целом, и в то же время отталкивает грубость трактовки форм, которые даются как бы с нарочитой уродливостью. Это относится к большинству работ. Там, где художник больше стремится быть сдержанным, работы оказались очень интересными. Это пейзаж «Утро на Пскове», «Пришла в гости» (старушка), портрет студентки, портрет поэта Петникова и некоторые другие. 25.05.1963. Худ. /подпись/.

- Художник, безусловно, одарен. Более того, он перешагнул через порог профтехнизма. Ему доступны отрывы от земли и полеты в беспредельность. Мне нравится портрет поэта (Петникова). Подход силуэтного, плоскостного решения. Лаконизм. Думается, что Вы еще будете менять или видоизменять свою формулу. Но в целом ваша установка мне понятна, и я одобряю. Желаю удачи. /подпись/. 07.06.1963.

- Быть принципиальным и последовательным в искусстве — это главное качество настоящего художника. У тебя это качество есть. Мне нравится, что в каждой работе ты ставил перед собой какую-то задачу. И, в основном, решение этих задач для меня ясно. Твой старый коллега по Киеву и Ленинграду Данилишин Степан Иванович... 09.06.1963.⁵⁴

6. «Писать надо так, чтобы лошади шарахались»

Чаще всего Годлевскому доводилось бывать в Старой Ладого, где в советское время располагался дом творчества ленинградских художников. Излюбленным местом художников в Старой Ладого была территория полуразрушенной крепости с небольшой церквушкой Святого Георгия, построенной в XII веке. Эту старинную церковь можно найти

в работах чуть ли не всех ленинградских художников. Не обошел ее вниманием и Годлевский.

«Сейчас здесь около 40 человек, — пишет Годлевский из Старой Ладоги, — 10 из Москвы, но все работают как один человек, авторов различить нельзя, в основном делают слащавые картинки, а не стремятся решать живописные проблемы. Я как-то одному сказал, что надо не картинки делать, а писать так, чтобы лошади шарахались. Кое-кому это очень понравилось, и они хотят в столовой вывесить такой плакат с подписью "из афоризмов Годлевского"»⁵⁵ (Старая Ладога, 11.03.1968).

Здесь в Старой Ладоге художник нашел мотив, который вскоре стал визитной карточкой Годлевского. Это «Красный дом», который художник обнаружил на противоположном от «Святого Георгия» берегу Волхова, куда другие художники, похоже, не часто выбирались.

Впервые сюжет с красным домом над Волховом появился в 1960 году под названием «Розовый домик». Уже здесь художник находит неожиданный ракурс с высокого берега и цвето-пластическую композицию — широкая серозеленая полоса реки почти по диагонали пересекает холст, наверху, на другом берегу реки, виднеются постройки крепости со «Святым Георгием», внизу — розовый домик. Дерево, лодки на берегу и условно взятая фигурка дополняют композицию. Вполне реалистическая работа, с учетом, конечно, характерной для Годлевского цветовой насыщенности теплых и холодных пятен. Эта работа так понравилась всем, что популярность ее нашла отражение в стихах художника Юрия Подлясского, написанных по случаю Нового года:

Сквозь пургу и вьюгу лесом
Пробирается Годлевский.
Пробирается с трудом
Рисовать свой «Красный дом»⁵⁶.

Понравился этот сюжет и самому Годлевскому. На следующий год он ставит «Красный дом» на афишу своей первой персональной выставки в залах Ленинградского союза художников в декабре 1961 – январе 1962 гг. Как в первом, так и во втором варианте перед нами летний пейзаж. Но на афише художник идет по пути еще большего лаконизма, отбрасывая дерево, соседние постройки и доводя форму дома практически до правильного куба, взятого чуть сверху и ребром к зрителю.

К теме красного дома Годлевский возвращается в 1972 году, практически одну за другой делая работы «В старой Ладоге» и «Красный дом». В обеих работах уже зимний пейзаж, открывающий для художника возможности еще большего упрощения композиции и доведения ее до знака.

В работе «Красный дом» (1972) церковь Святого Георгия лишь обозначена серым «кубиком» в глубине картины на другом берегу реки. На переднем плане и в центре композиции — красный дом на фоне свинцовых вод «седого» Волхова, который широкой темной полосой проходит по

диагонали всего холста. Здесь доминируют три локальных цвета: белый снег, красный дом, темный Волхов. Лаконизм цвета, минималистическая композиция, геометрические формы дома и реки, — всем этим Годлевский добивается в реалистическом пейзаже высочайшей степени обобщения и монументальности, свойственных обычно абстрактным композициям. Как для Малевича главной работой стал «Черный квадрат», так для Годлевского — «Красный дом». Вместе с тем нельзя не отметить, что в этой сугубо «формальной» работе отчетливо звучит и звонкая перспектива, и световоздушная среда прозрачного зимнего дня, столь характерные для лучших образцов социалистического реализма.

7. «Я для семьи человек неудобный»

Художник и семья, творчество и быт — эти темы проходят через многие письма Годлевского. Поездки в творческие командировки художник старался не совмещать с семейным отдыхом. Редкие опыты таких компромиссов, как правило, заканчивались неудачами и разочарованием. В июле 1973 года Годлевский едет в Игналину с Верой Дмитриевной Любимовой (второй женой художника) и ее родственниками.

«Прошло две недели нашего отдыха, — пишет Годлевский дочери. — Ты уверена, что я во всю работаю. Увы! Это не так. Из моих больших намерений пока ничего не вышло...

Ехал сюда, был полон радужных надежд, витал в облаках, предвкушая творческие удачи. Набрал красок, холстов, чтобы об этом не думать, но, кажется, зря...

Мои творческие бредни получили нокаут, и я, трезвенник, упал на землю... Вот тут-то начинается проза: гнилая духота очередей в магазинах, бабский галдеж, мытье жирной посуды холодной водой, вытряхивание ковриков, уборка помещения. День только начинается, а ты уже выдохся. Голова забита "где, что дают" и бесконечным наведением порядка, а хрупкая живописно-пластическая идея еле-еле мерцает как бесконечно далекая и недостижимая звездочка...

Милые, очаровательные планы, и как они не похожи на реальную жизнь. Где ты, целеустремленная сосредоточенность и отрешенность от всего постороннего, чего умели добиваться великие»⁵⁷ (Игналина, 17.07.1973).

Между тем, именно В. Д. Любимовой, с которой Годлевский познакомился в 1957 году и прожил более 40 лет, художник обязан творческому долголетию (причем в прямом и переносном смысле). Профессиональный медицинский работник, доцент 1-го медицинского института в Ленинграде, В. Д. Любимова не только строго отслеживала здоровый образ жизни художника, но и всегда сглаживала финансовые «горки», неизбежно сопровождавшие творчество свободного художника, может быть, даже за

счет излишней рассудительности и практичности, свойственной характеру этой волевой женщины.

«Что касается глубинных тайников мыслей, — пишет Годлевский дочери, — то Вера Дмитриевна от них далека, ими каждый из нас может делиться только с человеком полного душевного контакта. Пытался, но они отскакивают как шарики пинг-понга, не оставляя никаких следов.

Вера Дмитриевна ревниво меня оберегает, следит за здоровьем, чтобы не поглядывал налево, помогал по хозяйству. А когда я работаю как негр, весь отдаюсь искусству и только о нем и думаю, у нее не находится одобрения. Могу месяцами не заниматься живописью, как это было в этом году. Ее это не волнует. Знает, что занятие огородом поддерживает мое здоровье, и спокойна. Она хороший человек, а я для семьи человек неудобный, поэтому жить моими заботами, моей духовной устремленностью не может и смотрит на меня, как на Дон-Кихота, который не стоит на земле, как все люди, а парит в облаках.

Возможно, в какой-то мере, она права. Вспомнил. В Гурзуфе, в доме творчества, на прощальном вечере на стенах вывесили дружеские шаржи. Меня изобразили на вертолете, в красной шапочке, парящим в облаках, и из лейки землю яркими красками поливающим. Если посторонние отметили такую мою особенность, то, значит, она права. Знает, что я чокнутый, и относится к этому снисходительно. Как мать к ребенку, который обжегся вареньем, забываясь только о том, чтобы животик у него не заболел»⁵⁸ (Горчий Ключ, 27.12.1981).

8. «Искусство слишком ревниво и двоеженства не прощает»

Годлевский всегда остро и болезненно переживал ситуации, когда художник оказывался в плену обязательств семейного быта и стяжательства. Касалось ли это его лично, или друзей-художников, это было абсолютно неприемлемо и воспринималось как угроза для художника и искусства.

В ноябре 1973 года, отвечая на письма дочери, где она сообщает о предстоящей свадьбе и делится с отцом сокровенными мыслями и переживаниями, Годлевский пишет:

«Трудностей встретится множество. Сумеете ли вы встретить их мужественно с поднятой головой, не пытаетесь обвинить в этом своего друга, даже в том случае, если он косвенно этому способствовал? Сумеете ли быть преданными верными друзьями? Сумеете ли всегда быть достойными уважения своего друга? Будем считать, что да, да, да. Что даже мелочи быта, обыденные пустяки, которые иногда особенно досаждают, если акцентировать на них внимание, не станут для вас статьей разлада.

Когда в 1948 году писал диплом, мой сосед по мастерской Слава В. женился на девушке, окончившей физкультурный техникум. Она постепенно прибирала его к рукам. Его попытки сопротивления приводили

к бурным скандалам. У них двое детей. Он смирился. Сейчас она ему заявляет: "Становись, дрянь, на колени и целуй руки", и он это безропотно делает. Она уезжает на 3–4 месяца на Кавказ. Он высылает ей регулярно деньги, чтобы она была довольна. Белее мерзкой дряни, как она, я не встречал»⁵⁹ (Гурзуф, 16.11.1973).

Не менее тяжело и бескомпромиссно Годлевский воспринимал ситуации, когда художники поддавались искушению быстрых и легких денег, что неизбежно приводило к халтуре или работе «на приеме» и шло в ущерб искусству. В декабре 1982 года он приезжает в Кисловодск по приглашению кисловодского приятеля Гарика Шаулова и попадает в атмосферу артели художников, которые «шабашат искусство».

«Коллектив художников здесь небольшой и слабый, — пишет Годлевский дочери. — В основном занимаются производственной оформительской работой, местные условия позволяют хорошо зарабатывать, поэтому у них бесконечные свары, кто больше заработал, почему он больше, чем я и т. д. Одним словом, материально обеспечены, и как говорил Гете в "Фаусте":

"А если благ земных нам удалось добиться,
то чувства высшие относим мы к мечтам".

Судя по выставке, которая сейчас у них открыта, видно, что они давно не работают с натуры. Работы черные, надуманные, ничего живого. Их юношеская мечта угасла, и о высоком искусстве говорят только, когда выпьют.

Отдельные лица еще на что-то надеются, пробуют мечтать, но нужна невероятная сила воли, чтобы пренебречь деньгами, которые валяются под ногами, и отдаться бескорыстному служению искусству, обрекая себя и семью на нищенское, полуголодное существование. Совмещать одно и другое почти невозможно. Искусство слишком ревниво и двоеженства не прощает.

Мое появление у них вызывало интерес, такой же, как к мухе, которая ползет по потолку, пренебрегая законом тяготения. Это правда. Я живу в другом измерении.

Для меня большое счастье... воспламениться восторгом и отдаваться работе, как рыцарь печального образа своим подвигам»⁶⁰ (Кисловодск, 24.12.1982).

Примечания

¹ Письмо И. Годлевского Марине Алексеевне (фамилия не указана). Ленинград, 17.11.1979 г. Архив Г. И. Годлевской.

² Черновик письма И. Годлевского Ирине (фамилия не указана). Карпаты, Черногора, Дземброня, 07 июня 1963 г. Архив Г. И. Годлевской.

³ Черновик письма И. Годлевского жене М. И. Годлевской. Ленинград, апрель или май 1949 г. Архив Г. И. Годлевской.

⁴ Там же.

⁵ Письмо И. Годлевского жене М. И. Годлевской. Ленинград, 20.07.1948 г. Архив Г. И. Годлевской.

- ⁶ Осмеркин. Сост. и общая редакция А. Ю. Никича. — М.: Советский художник, 1981. — С. 106.
- ⁷ Письмо И. Годлевского жене М. И. Годлевской. Ленинград, 10.08.1949 г. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁸ Черновик письма И. Годлевского жене М. И. Годлевской. Ленинград, апрель или май 1949 г. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Письмо И. Годлевского жене М. И. Годлевской. Ленинград, 20.08.1949 г. Архив Г. И. Годлевской.
- ¹¹ Речь тов. В. А. Фаворского на Первом Всесоюзном съезде советских художников // Советская культура, 6 марта 1957 г. — С. 4.
- ¹² Записка «Стремлюсь к тому, чтобы освободиться от иллюзорности...». Ленинград, 1950-е. Архив Г. И. Годлевской.
- ¹³ Рукопись «К вопросу о композиции». Ленинград, январь 1955. Архив Г. И. Годлевской.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Рукопись «О некоторых вопросах художественного творчества». Ленинград. Не ранее мая 1953 г. Архив Г. И. Годлевской.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Записка «Забывается, что реалистический язык...». Ленинград, Без даты, предп. 1954 или 1955 г. Архив Г. И. Годлевской.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Рукопись «О некоторых вопросах художественного творчества». Ленинград. Не ранее мая 1953 г. Архив Г. И. Годлевской.
- ²¹ Там же.
- ²² Рукопись «К всесоюзной выставке дипломных работ 1953 г.». Ленинград, март 1954. Архив Г. И. Годлевской.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Стенограмма 4-й сессии Академии художеств 30 марта 1954 г., выступление И. Ф. Смольянинова. С. 69.
- ²⁵ Павлов Н. Ближе к творческим задачам // Вечерний Ленинград. — 03.08.1954. — С. 3.
- ²⁶ Письмо Ф. Р. Козлову, секретарю Ленинградского обкома КПСС. Ленинград, 5 января 1955. Архив Г. И. Годлевской.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Обсуждение выставки Годлевского И. И. 6 июня 1983. Заседание секции живописи. ЛОСХ. Малый зал. Стенографический отчет. С. 3.
- ³⁰ Письма И. И. Годлевского дочери Г. И. Годлевской даются с указанием места и даты написания письма в скобках. Архив Г. И. Годлевской.
- ³¹ Записка «Бюро секции живописи предложило...» Ленинград, 1955. Архив Г. И. Годлевской.
- ³² Речь тов. В. А. Фаворского на Первом Всесоюзном съезде советских художников. Советская культура, 6 марта 1957 г. С.4.
- ³³ Записка «Искусство, как и наука...». Ленинград, 1956 или 1957. Архив Г. И. Годлевской.
- ³⁴ Письма И. И. Годлевского дочери Г. И. Годлевской даются с указанием места и даты написания письма в скобках. Архив Г. И. Годлевской.
- ³⁵ Там же.

- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Мастер цвета Иван Годлевский. Альбом. — Петрополь, 2006. — С. 15.
- ⁴⁰ Письма И. И. Годлевского дочери Г. И. Годлевской даются с указанием места и даты написания письма в скобках. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁴¹ Обсуждение выставки Годлевского И. И. 6 июня 1983. Заседание секции живописи. ЛОСХ. Малый зал. Стенографический отчет. С. 3.
- ⁴² Записка «Открытие выставки в Пскове...». Ленинград, 05.11.1980. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Письма И. И. Годлевского дочери Г. И. Годлевской даются с указанием места и даты написания письма в скобках. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁴⁷ Каган М. С. Иван Иванович Годлевский. Каталог выставки (под ред. Л. В. Мочалова). — Л.: Художник РСФСР, 1961. — С. 3–5.
- ⁴⁸ Книга отзывов Выставки И. И. Годлевского в ЛОСХ. Ленинград, первая запись 17.12.1961 г., последняя 18.01.1962 г. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Письма И. И. Годлевского дочери Г. И. Годлевской даются с указанием места и даты написания письма в скобках. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ Книга отзывов Выставки И. И. Годлевского в Львове. 12.05.1963–10.06.1963 гг. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Письма И. И. Годлевского дочери Г. И. Годлевской даются с указанием места и даты написания письма в скобках. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁵⁶ Мастер цвета Иван Годлевский. Альбом. — Петрополь, 2006. — С. 15.
- ⁵⁷ Письма И. И. Годлевского дочери Г. И. Годлевской даются с указанием места и даты написания письма в скобках. Архив Г. И. Годлевской.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ Там же.
- ⁶⁰ Там же.



**СИСТЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ ЖИВОПИСИ
В МАСТЕРСКОЙ Ю. М. НЕПРИНЦЕВА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ
НА ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ
И НРАВСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ ТВОРЧЕСТВА
С. С. БИЦИРАЕВА 1980-Х ГОДОВ**

Статья посвящена рассмотрению вопроса о преломлении профессиональных и этических принципов мастерской Ю. М. Непринцева в творческой системе живописца, графика, интерпретатора литературных произведений великих поэтов Испании и России, профессора СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, заслуженного художника Чеченской республики Саида (Сайтхусейна) Бицираева. Ю. М. Непринцева связывали с ним самые дружеские отношения как творческого, так и духовного наставника. Чрезвычайно большое участие в художественной судьбе С. Бицираева сыграли также А. Д. Романычев и О. А. Еремеев, преподававшие рисунок и живопись в мастерской Ю. М. Непринцева.

Актуальность проблемы преломления принципов творческой мастерской Ю. М. Непринцева в творчестве Бицираева заключается в изучении вопроса о преемственности не просто двух принципов понимания и образного воплощения окружающего мира (условно обозначаемые как «реалистический» и «модернистский»), но и двух этапов развития отечественного изобразительного искусства второй половины XX – начала XXI века, где условной хронологической границей является 1991 год. Особенно важным в данном отношении является рассмотрение этой проблемы для понимания специфики эволюции творчества Бицираева и его движения в 1990-е годы к образам-символам и метафорам, основанным на обращении к опыту отечественного и зарубежного искусства.

Творчество ленинградского (петербургского) художника С. Бицираева развивалось в органичном взаимодействии различных традиций, которые все же близки по своим эстетическим установкам, используемым традициям. К ним относятся, безусловно, те определяющие черты, которые проявились в выборе мотива, в сюжете, в использовании определенных выразительных средств, указывающих на влияние древней и исконной чеченской культуры, и, конечно же, на русское искусство, впитавшее черты многих культур.

В работах Бицираева образование, полученное в Академии художеств, выразилось отнюдь не только в усвоении реалистической системы живописи, но и в определенной совокупности представлений о мире и об искусстве. Эти представления, утверждаясь на протяжении веков, обретали всякий раз тот вектор, который, оставаясь самобытным, национальным, неизменно точно отражал время в его ведущих приметах. В основе этой культуры ведущим началом был многомерный по своим возможностям ме-

год реалистический, ничего общего не имеющий с обычным жизнеподобием, поскольку этот метод бывает и плодородным, вбирающим в себя все многообразие живой, не омертвленной схематизмом природы. Система профессиональных навыков, усвоенных в ИЖСА им. И. Е. Репина позволяет художнику, не отрываясь от почвы реальности, искать и обретать образы символического плана, по сути, раскрывающие корневую суть явлений. Именно такой поиск, выходящий за пределы привычных форм реалистического, правдивого отражения мира, сохраняет в большой степени импульсы событий, которые могут быть успешно воплощены также в предельно абстрагированных формах, в метафоре, аллегории или символе. Все эти грани, образные компоненты неизменно присутствуют в живописи и графике Саида Бицираева. Его творчество обращено к самым разнообразным жизненным явлениям минувшего и современности, и к тем переосмысленным образам, которые вызваны к жизни творчеством великих поэтов России и Испании — Александра Сергеевича Пушкина и Федерико Гарсии Лорки. Это позволяет художнику в широком диапазоне, на многих примерах, переосмысленных литературных и фольклорных образов создавать свое, выделяя в культурном наследии прошлого и в поисках художников-новаторов XX века волнующее и непреходящее, актуальное и в системе современной художественной культуры.

В статье рассматривается сама проблема феномена творческой мастерской и использования, преломления и переосмысления ее принципов в творчестве современного петербургского художника. Основные подходы к явлениям жизни и искусства, утверждаемые Ю. М. Непринцевым, А. Д. Романычевым и О. А. Еремеевым в их педагогической работе, нашли отражение в творчестве Бицираева, хотя на разных этапах его творческого пути такое влияние раскрывалось в разной степени и давало разные образные результаты, подчас проявлявшиеся иначе, чем принципы, утверждавшиеся его наставниками. Важное значение имеет осознание гуманистического содержания творчества — особого принципа, положенного в основу преподавательской системы Ю. М. Непринцева. И, без сомнения, это также было следствием воспитания гражданского чувства, где сама атмосфера мастерской предполагала не только усвоение некоторых художественных навыков, но одновременно и использование этих навыков в формировании творческой личности. «Я помню удивительные отношения Юрия Михайловича Непринцева и Саида Бицираева — не только наставника и ученика, но и отношения братские, отношения отца и сына, — отмечает А. Ф. Дмитренко. — память о Юрии Михайловиче Саид хранит свято и достойно, равно как и мужественное подвижническое отношение к творчеству, в немалой степени воспитанное Юрием Михайловичем¹». При том, что каждый из художников принципиально отстаивал и в творчестве, и в преподавании определенные принципы в искусстве, это отнюдь не приводило к догматическому требованию следовать некоей заранее заданной схеме. В мастерской наряду с Саидом обу-

чались представители многих республик, в творчестве которых возобладала устремленность преимущественно к декоративному решению, что отнюдь не умаляло того качественного фундамента и способности будущего художника самостоятельно мыслить, которые закладывались в мастерских.

Некоторые важные принципы, положенные Ю. М. Непринцевым в основу его многолетней преподавательской деятельности в художественной мастерской ИЖСА им. И. Е. Репина, содержатся в его статье «Некоторые вопросы преподавания композиции»². Также необходимо упомянуть воспоминания о Непринцеве его коллег — О. А. Еремеева, А. Д. Романычева и В. Л. Боровика, которые в разные годы преподавали в его мастерской.

Для начала необходимо охарактеризовать систему преподавания в живописной мастерской Ю. М. Непринцева, которая в основных своих чертах сформировалась в 1950-е годы и поддерживалась на протяжении нескольких десятилетий. Следует отметить, что преподавательскую деятельность в институте им. И. Е. Репина Непринцев начал в 1948 году, вскоре после окончания Великой Отечественной войны, которая, без преувеличения, стала этапным, ключевым событием, окончательно определившим гражданственную направленность его творческой и педагогической деятельности. «Годы Отечественной войны с ее героическими буднями, с ее незабываемыми героями, с незабываемыми боевыми друзьями — все это надолго определило мое творчество, как во время войны, так и в послевоенные годы... Мне хотелось воссоздать образы боевых друзей, простых, но замечательных людей нашей Родины. Им я посвятил свои лучшие работы, да и в дальнейшем я хочу отдать им весь труд своей жизни³», — в этом высказывании Непринцева сконцентрировалась сама нравственная программа художника, прошедшего сквозь огненные годы войны и потому способного осознать истинную цену мира.

Военная тема не случайно оставалась одной из ведущих для Непринцева на всем протяжении его длительного творческого пути, где для художника, однако, всегда оставалось важным истолкование ее событий сквозь судьбы отдельных участников войны, приобретая не абстрактно-историческое, но индивидуальное, человеческое измерение. Важно подчеркнуть, что и те, кто преподавал вместе с Ю. М. Непринцевым — от художников-фронтовиков А. Д. Романычева и О. А. Еремеева до представителей другого поколения (В. Л. Боровик) — были людьми разных судеб. Время уравнило их в звании профессора, однако у каждого из них был свой непростой, во многом выстраданный жизненный опыт.

Атмосфера высокой нравственности в отношении к творческому труду, задавалась, прежде всего, самим руководителем мастерской, о котором коллеги в один голос говорили как о человеке большой душевной чуткости, интеллигентном, всегда с большим уважением относившемся к своим ученикам. Поскольку качества, которые стремился привить своим ученикам Непринцев, в полной мере соответствовали качествам самого

художника, равнодушно отношение к своему делу становилось главным вектором процесса воспитания творческой личности. Безусловно, нельзя не упомянуть и о том взаимодействии мастера и учеников, из которой во многом также складывалось само понятие творческой мастерской. «Присутствие Юрия Михайловича на занятиях и во время постановок учебных заданий по живописи создавало атмосферу творческого поиска, в котором принимал активное участие весь коллектив мастерской. Предлагалось попробовать свои силы в создании постановки и студентам пятого курса <...>⁴», — отмечает в своих воспоминаниях художник В. Л. Боровик, с середины 1980-х годов преподававший рисунок в мастерской Ю. М. Непринцева. Что касается его человеческих, душевных качеств, также игравших важнейшую роль в его преподавательской деятельности, то здесь следует вновь обратиться к воспоминаниям О. А. Еремеева: «В своих взглядах на искусство Ю. М. Непринцев был принципиален, но не ортодоксален, достаточно демократичен <...> Его интеллигентность и демократичность проявлялись и в руководстве студентами, своими помощниками по живописи и рисунку. Он начисто был лишен диктаторских замашек и уважительно относился к коллегам, цenia их мнение⁵».

Нельзя не вспомнить простое, и вместе с тем истинное в своей простоте убеждение Ю. М. Непринцева о том, что к сюжету, к теме будущему художнику необходимо подходить равнодушно, как к теме личной, опосредованной необходимым жизненным опытом. Как постоянно говорил сам Непринцев, произведение, созданное на основе такого отношения к собственному призванию, будет искренним и правдивым только в том случае, если заинтересованность будет подтверждена уровнем исполнения. В статье «Некоторые вопросы преподавания композиции» он отмечает, в частности, необходимость направлять студента в выборе темы, обращая при этом внимание на следующее обстоятельство: «ошибаясь в своих возможностях, молодой художник может взять сюжет, совершенно не свойственный его дарованию. Нужно ему указать на его ошибку, разъяснить, что значимость произведения зависит не только от значимости темы, но и от сюжетного разрешения ее, найденного в соответствии с индивидуальными особенностями художника⁶». Главным же критерием выбора темы будущего произведения, с точки зрения преподавателя, является жизненный опыт художника, круг его интересов. «В основу работы над образом должен лечь жизненный опыт художника, живые впечатления и наблюдения. Но только ими довольствоваться не следует, и именно в работе над образом больше всего необходимо идти путем творческих обобщений. Только путем отбора лишь наиболее выразительных и ярких черт, необходимых для характеристики сущности образа, сознательного их преувеличения и творческого обобщения их может быть создан художником подлинно типический образ — основной носитель идеи его произведения⁷».

Такая заинтересованность в выборе темы составляет, без сомнения, одну из корневых черт отечественной культуры, позволяя осознать, насколько целостной и органичной была система воспитания, которой придерживался Непринцев. Это была система воспитания человека и гражданина, который свое представление об окружающей жизни, о прошлом и настоящем обязан был выразить в высокохудожественной форме. Интересно отметить, что по своему высказал ту же самую мысль Е. Е. Моисеенко, мастер драматичной сложной выразительной композиции: «работа над строем вещи — это работа и над ее смыслом».

Примечательно, что большое внимание Ю. М. Непринцев уделял вопросам преподавания композиции, теоретическая система которой еще не была в полной мере разработана в мастерской его учителя. Накопление знаний проходило во многом опытным путем и строилось на основе не конкретных методических указаний, а непосредственного знакомства с произведениями мирового и отечественного искусства, когда главной школой для студента становились шедевры Эрмитажа и Русского музея (важно подчеркнуть, что об этом свидетельствуют высказывания самого И. Бродского, и воспоминания его учеников). Теоретическое осмысление законов композиции применительно к учебному процессу происходит только в послевоенное десятилетие, и, что немаловажно, свой вклад в этот процесс суждено было сделать Ю. М. Непринцеву. В уже упоминавшейся ранее статье 1954 года он сформулировал ряд положений, которые сделаны на основе вдумчивого, серьезного изучения классической художественной традиции, и, наряду с мнениями и выводами, принадлежащими предшественникам — художникам разных стран и эпох, неизменно отражают личные взгляды, предпочтения и критические замечания самого Непринцева.

Порой эти взгляды высказаны в полемичной форме, без оглядки на стереотипы восприятия современной советской живописи и суждения авторитетных критиков о ней. Так, Непринцев отмечает: «особенно большим злом, с которым необходимо бороться, является стремление к полотнам больших размеров, не оправданных ни значительностью содержания, ни характером композиционного решения⁸». Подчеркнем, что в данном случае речь идет не просто о творческой позиции самого художника, но и о его понимании тех задач, которые следует ставить перед студентами при работе над тематическими полотнами. Об этом свидетельствует продолжение приведенного высказывания: «нужно, чтобы молодой мастер понял, что не от размеров картины зависит ее художественная значимость и сила воздействия, и не стремился к созданию обязательно больших полотен. Нельзя забывать также, что, помимо размера, большую роль играет и правильно выбранный формат полотна, который немало способствует выразительности произведения⁹». Однако, в конечном счете, речь здесь идет о тех принципах, которыми должны руководствоваться представители новой художественной смены, и, стало быть, и о возможных путях дальнейшего развития советской живописи.

Здесь, безусловно, необходимо сказать также о тех чертах преемственности, которые можно обнаружить в преподавательской деятельности Ю. М. Непринцева и его учителя И. И. Бродского. Получив основательную профессиональную подготовку у И. Е. Репина, И. И. Бродский в годы юности отдал дань увлечению модерном, где важная роль принадлежала рисунку, игравшему выраженную декоративную роль, а также локальному цвету — яркому или приглушенному (быть может, такое представление о самостоятельной выразительной и образно-содержательной роли рисунка с его декоративными возможностями сохранялось в «свернутой» форме и в педагогической практике Непринцева и могло быть воспринято некоторыми его учениками, в том числе и С. Бицираевым).

Великолепная школа рисунка, которую прошел Бродский в годы обучения в Петербургской академии художеств, и которая во многом помогла ему при создании масштабных историко-революционных полотен и портретов современников — политических и военных деятелей, во многом отразилась и в его собственной педагогической практике послереволюционного времени. Нельзя не отметить, что именно Бродский после назначения на пост директора Всероссийской академии художеств в 1933 году, способствовал организации на живописном факультете индивидуальных мастерских, которыми руководили такие значительные мастера, как Б. В. Иогансон, А. А. Осмёркин, А. И. Савинов. Безусловно, в системе преподавания, которой Бродский придерживался в 1930-е годы, в какой-то мере отразились принципы дореволюционного академизма, и эстетика модерна, где сохранялась известная дистанция между изображением и реальностью. Эта дистанция ощутима также и в том, что можно назвать самоценной ролью рисунка, позволяющего создать четкую, продуманную конструкцию картины. «Мастерская И. И. Бродского уже на первых отчетных выставках [Академии художеств] заметно выделялась реалистичностью, законченностью формы, твердой постановкой рисунка <...> Придавая большое значение рисунку, Бродский не ограничивал работу только одной техникой <...> В классных этюдах преследовалась задача строгого выявления материальных качеств предмета, предельная конкретность. Эта задача не отрывалась от образного осмысления характерного, типического¹⁰», — именно так определяет один из исследователей характер тех задач, которые ставились перед студентами в мастерской И. И. Бродского.

Действительно, здесь можно говорить о наличии достаточно прочной взаимосвязи принципов обучения, положенных в основу педагогической системы. «Унаследовав от своего учителя И. И. Бродского приверженность к рисунку, к форме, Ю. М. [Непринцев] в своих картинах мог не всегда иметь, особенно среди художников, многочисленных единомышленников и почитателей, — отмечал О. А. Еремеев. — Изредка он цитировал <...>: "Живопись выгорит, а рисунок останется"¹¹». Таким образом, приоритет «рисуночного» начала, действительно, был принят как некая основа, фундамент

воспитания не просто профессиональных навыков, но в какой-то мере — и творческого мышления, где замысел будущего произведения облекался в конкретную пластическую форму именно за счет уверенного владения рисунком. Он позволял не только достоверно воссоздать фигуры людей или животных, пейзажный ландшафт и обстановку интерьера, но и сформировать конструктивную основу картины, ее прочный каркас, связывающий все элементы произведения в неразрывное пластическое и образное целое.

В то же время, признавая за рисунком, завершенностью формы роль «фундамента» художественного образования, Непринцев, однако, всегда обращал внимание на то, что при важном значении точной передачи обстановки, в которой происходит запечатленное действие, главным всегда остается образ человека: «Но детали, даже такие неотъемлемые от сюжета, как предметы обстановки, одежда, как пейзаж, в тематической картине не должны первыми бросаться в глаза зрителю, переключать на себя его внимание. Они обязательно должны быть им замечены, но уже во вторую очередь, после главного — образа человека, и лишь дополнить, детализировать впечатление, а не играть в нем первенствующую роль. Поэтому художник не должен относиться одинаково к изображению человеческого лица и неодушевленного предмета, и характеризовать их с равной силой, делать их равнозначными в картине. Это не значит, что детали могут быть переданы небрежно. "Второпланное" их значение определяется не только местом в картине, но и самим способом их подачи¹²». Достаточно внимательно ознакомиться с живописными тематическими работами, выполненными самим Непринцевым в разные годы, чтобы понять, что подобные положения, сформулированные в начале его педагогической деятельности, оказали ощутимое влияние на характер пластического решения работ многих его учеников, и, в частности, С. Бицираева. Это будет подтверждено анализом отдельных его жанровых произведений 1980-х годов, и что немаловажно, иных по живописному решению живописных и графических работ последующих десятилетий.

Вместе с тем, в данном случае мы говорим лишь об одной, профессиональной слагаемой художественного образования. Безусловно, во время преподавания Ю. М. Непринцева все художественные мастерские ИЖСА им. И. Е. Репина, равно как и других художественных вузов, руководствовались общей методической программой, которая была опосредована собственным, индивидуальным пониманием искусства и воспитательного творческого процесса у каждого из руководителей персональной мастерской. И в этом плане особая роль принадлежала, безусловно, тому, что следует назвать атмосферой мастерской, которая поддерживается авторитетом и личностными качествами педагога.

В данном случае представляется важным также вопрос о преемственности этических принципов преподавания. «Исаак Израилевич любил бывать в мастерских и подчас, несмотря на свою занятость, засиживался с нами по несколько часов. Для нас его посещения всегда бывали радост-

ным событием, и все его... указания, очень простые и лаконичные, всегда меткие выражения встречали живой отклик студентов. В перерывах обычно все мы окружали его, между нами завязывались непринужденные беседы¹³», — вспоминал Ю. М. Непринцев. А вот какую характеристику этому мастеру, в свою очередь, дал его ученик А. Д. Романычев, впоследствии сам преподававший в мастерской бывшего наставника: «В течение многих лет мне посчастливилось работать совместно с Юрием Михайловичем в Институте им. И. Е. Репина. Я могу твердо сказать, что эти годы были для меня годами обогащения педагогическим и творческим опытом благодаря общению с таким человеком и педагогом, как Юрий Михайлович. Будучи руководителем мастерской, он всегда умеет находить ту необходимую меру доброжелательности и требовательности, которая создает в мастерской творческую рабочую атмосферу¹⁴». И добавляет следующее: «Какая основная черта его характера? Пожалуй, изумительная энергия, работоспособность и непостижимое умение, при всей своей огромной занятости, изыскивать время и возможности для своей непрекращающейся творческой работы¹⁵». К сказанному выше стоит добавить высказывание О. А. Еремеева, которое является очень важным с точки зрения специфики развития творчества С. Бицираева в 1990–2000-е годы: «Думаю, что особенностью Ю. М. Непринцева-педагога являлась терпимость к проявлениям творческой индивидуальности обучающихся у него студентов. Некоторые рассматривали это как слабость его авторитета руководителя мастерской. Мне представляется это как элемент его демократичности, понимания, что не могут все студенты быть одинаковыми, а главное — не должны быть (сохраняя при этом основополагающие принципы академических понятий)¹⁶».

С другой стороны, за привнесение творческого начала в процесс усвоения студентом учебной программы, равно как и за сохранение им собственного художественного почерка, независимого от живописной системы преподавателя, выступал и А. Д. Романычев. Так, в статье «Мысли о художественной школе» (в связи с выставками дипломных работ за 1967 и 1968 годы) он отмечает следующее: «Если для современной школы встает вопрос о бережном и строгом воспитании творческой личности для безболезненного перехода молодежи к самостоятельной работе, то методика школы должна высказать свое отношение к подражательности студента своему учителю, его выработанным приемам и образной системе, приносящему лишь временный успех мастерской, но, в конце концов, вредящий школе¹⁷».

Таким образом, сами эти жизненные впечатления художников от непосредственного общения со своими наставниками позволяют обнаружить столь важную преемственность в педагогической практике мастеров, формировавшихся в разной историко-культурной среде и представлявших собой яркие художественные индивидуальности. Это, впрочем, не препятствовало отзывчивости и чуткости преподавателя к таланту и личности каждого студента. Особенно важно, что вслед за Бродским и Непринцевым

подобных принципов до сих пор придерживается и С. Бицираев. Пока же следует привести слова этого мастера, весьма красноречиво подтверждающие такой подход к воспитанию будущих творцов: «воспитывая <...> основные качества, без которых невозможно создание подлинно реалистических произведений, необходимо, вместе с тем, бережно сохранять и развивать те индивидуальные особенности каждого молодого художника, помощь в выявлении его возможностей и полном их развитии. Но это возможно только в том случае, если педагог откажется от всякого стремления навязать ученикам свои приемы, свой излюбленный жанр, то есть будет следовать традициям крупнейшего педагога русской реалистической школы П. П. Чистякова, основывавшего свою систему на точном учете способностей и характера одаренности каждого из своих учеников...¹⁸». Таким образом, здесь можно говорить об использовании известным советским мастером плодотворного опыта предшественников — педагогов до-революционной академической школы, заветы которых использованы и художником, преподающим в другом творческом вузе и ориентирующемся на иную методику преподавания живописи.

Характеризуя особенности мастерской Ю. М. Непринцева, необходимо кратко обозначить тот историко-художественный фон, на котором происходило формирование ее традиций. Лучшие образцы советской реалистической живописи 1940–1950-х годов убедительно подтверждали то обстоятельство, что тот или иной художественный метод утверждается, прежде всего, уровнем самого произведения. Подлинный мастер — и Непринцев, безусловно, принадлежал к их числу — воплощали свои убеждения в той настоящей, порой выстраданной форме, которая превращала их работы в произведения искусства, получившие самую высокую оценку и в нашей стране, и за рубежом. Здесь представляется интересным мнение, высказанное И. Г. Мямлиным в отношении роли И. И. Бродского в становлении стилистики т. н. социалистического реализма: признавая, что творческий метод И. И. Бродского «несомненно, не является единственным и универсальным», критик считает, что он, вне всякого сомнения, сыграл значительную роль в профессиональном росте советской живописи в целом и в творчестве отдельных его значительных представителей. Речь здесь идет, в первую очередь, о восстановлении «стержня» профессионального академического художественного образования, тех его традиций, которые давали возможность воспитывать не только профессиональные навыки, но и само понятие подлинного мастерства. Мастерство в данном случае обязательно включает в себя те пластические элементы, которые существуют далеко не сами по себе, но всегда являются слагаемыми целостного выразительного образа, отмеченного подлинностью жизненного содержания, вне зависимости от избранного жанра. Это формообразующее начало относится и к композиции, которая в мастерской Ю. М. Непринцева преподавалась с учетом опыта великих художников прошлого и современно-

сти, но обязательно была опосредована собственными представлениями педагога о применении законов композиции к каждой образной задаче.

Необходимо признать, что значительные мастера, учившиеся у Бродского, часто оперировали «формами своей жизни», используя как прямое изображение реальности, так и ее поэтическое обобщение. Порой они прибегали и к своего рода символам, метафорам, аллегориям. Сказанное справедливо, в частности, в отношении портретной живописи И. А. Серебряного 1960–1970-х годов, где мастерское владение законами композиции и цвета позволяло также и в изображении конкретного человека донести до зрителя и неповторимый психологический облик модели, и нравственное содержание творчества как созидания, и атмосферу самого времени, в которое создано произведение (убедительным примером здесь служат портреты Шостаковича и Святослава Рихтера, написанные в середине 1960-х годов). Применительно к творчеству самого Непринцева в качестве восприимчивости художника — убежденного последователя школы И. И. Бродского — можно упомянуть такие картины, как «Отдых после боя», «Родная земля», «Балтийцы», и, безусловно, ряд графических работ из серии «Ленинградцы». Эти листы наряду со всеми признаками реалистического подхода к изображению исторических событий, порой восходят к ассоциативной или символической их трактовке. Здесь, безусловно, следует назвать и картину А. Д. Романычева «Отчий дом», созвучную и по избранному сюжету, и по характеру его образного истолкования стихотворения «Враги сожгли родную хату...», где, казалось бы, неожиданным, но самым естественным способом создается образ глубокого горя и подлинного солдатского мужества.

Примеры можно продолжить. Однако надо указать, что такой диапазон решений вполне свойственен и другим формам пластического решения, к которым, к примеру, прибегает и С. Бицираев. Это относится и к его ранним работам, и к произведениям, созданным в последние годы, где мастер, работая в рамках фигуративного искусства, порой выходит к более широкому, подчас абстрагированному обобщению. При этом ярко выраженные приметы символа несут и его ранние работы, выполненные в той манере, которая в значительной мере была усвоена в мастерской Непринцева, о чем подробнее будет сказано ниже.

Стимулирование творческого подхода студента к различным жанрам (тематическая картина, портрет, пейзаж, натюрморт), способствующего многогранной и разносторонней подготовке художника в понимании особенностей каждого жанра и наиболее выразительного воплощения избранного сюжета особенно отчетливо проявилось в произведениях С. Бицираева раннего периода (1970–1980-е годы) и зрелого творчества. Это, в свою очередь, предполагало актуализацию национальной культуры (в широком понимании этого понятия) каждого из народов, проживавших в автономных республиках РСФСР, как фактора плодотворного развития местных художественных школ. Это представляется особенно важным, поскольку творчество Бицираева

укладывается в процесс становления художественной школы Чеченской республики, которое в силу объективных причин проходило с запаздыванием по сравнению с формированием самостоятельных национальных школ других республик Северного Кавказа. В указанный процесс, в целом завершившийся к тому моменту, когда Бицираев создал первые значительные произведения, посвященные теме его исторической родины, немалый вклад сделала как раз мастерская Ю. М. Непринцева, где, как упоминалось выше, национальной тематике как содержанию курсовых и дипломных работ всегда уделялось повышенное внимание.

Для того, чтобы раскрыть основные черты, определяющие выбор тем и сюжетов произведений художника и особенности их пластического воплощения на раннем этапе его творчества, следует кратко обозначить начальные вехи его творческого пути. Саид Бицираев родился 30 января 1954 года в Киргизии, куда его семья была депортирована вместе с тысячами других чеченцев и ингушей десятью годами ранее. Будущий художник вместе с родителями возвращается в Чечню в 1957 году, и с этого момента его личная и творческая судьба неразрывно связаны с родной землей, при том, что с 1969 года он жил в Краснодаре, где учился в художественном училище на отделении прикладного искусства, а после его окончания переехал в Ленинград, где завершил образование в Академии художеств — институте им. И. Е. Репина. В данном случае следует сразу обратить внимание на то, что приведенные факты биографии, жизненного пути художника впоследствии, так или иначе, находили преломление в его творчестве, будь то судьба семьи художника, разделившей судьбы многих представителей чеченского и ингушского народа в 1940–1950-е годы, или выбор призвания и самого направления творческого самосовершенствования.

Подробнее мы остановимся на этих вопросах позже. Пока же следует сказать о том, как проходило формирование Бицираева как художника в персональной мастерской Ю. М. Непринцева. Примечательно, что Непринцев видел основу типизации живописного образа именно в отборе «наиболее выразительных и ярких черт» и «их сознательном преувеличении», подразумевая под этим, разумеется, следование постулатам реалистической системы и традиционную последовательность обучения живописи. При этом, воспитывая способность к широким образным обобщениям, Непринцев отнюдь не исключал возможности различного пластического преобразования конкретного, натурального, наблюдаемого в жизни и творчестве молодых художников.

Если мы рассмотрим работы Бицираева, выполненные в первые годы после окончания Академии художеств вне зависимости от жанра, которые они представляют, мы заметим, что автор, следуя усвоенной за год обучения в мастерской Непринцева программе, стремится «режиссировать» композиционно-пространственное решение своих живописных работ. Так, в «Портрете сына» (1984) спинка кровати и очертания одеяла задают активные направленные под углом друг к другу диагонали, подчеркивающие

только лишь наметившееся движение фигуры непоседливого мальчишки. Благодаря этому создается ощущение жизненной непринужденности, естественности детского образа, залогом чего, однако, является продуманность композиционного решения, уверенный крепкий рисунок, органичная включенность фигуры в предметное окружение, которое не рассредоточивает внимание зрителя, а, напротив, позволяет сконцентрироваться на главном — образе ребенка, характерных чертах его внешнего облика и склада характера. Отметим, что именно такую ситуацию мы встречаем и при знакомстве с теми работами Ю. Непринцева, которые можно определить как портреты-картины. Подлинный мастер портрета, точной и выразительной характеристики, что столь ярко обнаружилось в графических портретах военных лет и затем получило подтверждение в работах следующих десятилетий, Непринцев обладал способностью делать подлинно портретными и многофигурные композиции. Это особенно заметно в знаменитой картине «Отдых после боя», выполненной в 1951 году и как бы вобравшей в себя лучшие традиции «хоровой» картины мастеров передвижнического реализма, позволяющей дать яркую образную и психологическую характеристику каждого из многочисленных участников представленного события и в то же время объединить их в группу, связанную общностью действия. Несомненно, такой принцип организации композиции сказался и в ранних тематических работах художника.

Наряду со значительными жанровыми работами важное место в творчестве Бицираева уже в 1980-е годы занимает портрет, в котором также, безусловно, сказались уроки Непринцева и в то же время ярко выявились индивидуальные черты молодого живописца, получившие последовательное развитие также в следующее десятилетие. Характерные черты портретной концепции Бицираева, определившиеся в 1990-е годы, в полной мере раскрылись и в таких работах, как «Портрет матери» (1981), «Автопортрет» (1985), «Портрет Ю. М. Непринцева» (1990). Рассматривая особенности художественного решения этих портретов, мы можем говорить о движении мастера от некоторой скованности и лаконизма композиционного решения к постепенному усложнению образной и пластической структуры произведения, к поиску органичного сочетания фигуры и предметного окружения, повышению значения жеста и позы как носителей психологического содержания. В то же время в этих работах 1980-х годов сохраняется ряд характерных признаков живописного и композиционного решения — несколько суховатая живописная манера, фигура, занимающая большую часть холста и представленная фронтально или в легком трехчетвертном повороте.

Вместе с тем, рассматривая портреты, выполненные Бицираевым в 1980-е годы, мы не можем обойти стороной важное обстоятельство, позволяющее говорить о взаимодействии жанров, проявившемся в 1980-х годах и раскрывающем уже в это время важную сторону творческого мышления художника, связанную со стремлением раскрыть в частном, привычном более масштабные этические понятия и представления.

«Портрет в творчестве Бицираева занимает значительное место. Портреты многие его изображения в жанровых картинах. Именно эти качества позволяют точно выявить характерные черты и озорных мальчишек, и женщин у дома¹⁹», — отмечает А. Ф. Дмитренко, усматривая в этом прочную внутреннюю связь между эволюцией портрета и сюжетной композицией в 1980-е годы. Определяющей в ней становится тема исторической родины художника, многовековых традиций чеченского народа. К примеру, в картине «Старики» («Разговор») круговая композиция, объединяющая немногочисленных участников беседы в одном из аулов, вновь обнаруживает уроки непринцевской школы, где столь важно понимание композиции как содержательного приема, позволяющего достичь единства и жизненной убедительности представленной сцены.

Вместе с тем и здесь в полной мере проявляется ощущение конструктивности организации пространства, что достигается, опять же, за счет акцента на линейном начале в изображении элементов пейзажа и самих фигур. Они показаны темными, или, напротив, светлыми силуэтами на фоне раскидистого дерева и стены, замыкающей пространство и останавливающей движение взгляда в глубину. Здесь, на дальнем плане мы замечаем фигуру женщины, словно невзначай оказавшейся свидетелем мужского разговора — в такой разделенности, сюжетной и композиционной, заметна и своего рода дань уважения к кавказским традициям, и не лишена юмора наблюдательность молодого художника, который в момент работы над картиной жил и работал в большом современном городе. В то же время в самом приеме уплотнения красочных масс, в стремлении ограничить глубинность пространства, в повышенной роли «рисуночного» начала, выявляющего конструкцию, абрис формы, как бы подспудно вызревают те качества, которые, как может показаться, «взрывообразно» раскроются в ряде работ начала 1990-х годов.

Прием замыкания глубины пространства и акцентирование пересекающих холст горизонталей, заданных очертаниями зданий, предметов или линией горизонта как конструктивной основы картины, ее «каркаса», словно скрепляющего точно наблюденные детали или выявляющего движение, используется также в картине «Осенние хлопоты» (1987), где незамысловатая сценка, привычная для родной земли художника, утверждает этическую ценность повседневной, обыденной жизни с ее заботами и простыми радостями.

Не случайно художник в это время так охотно прибегает к уравновешенным композициям, усиливая прием монументализации фигур, которые даны четкими силуэтами и как бы утверждают себя в пространстве холста. В качестве примера здесь также следует упомянуть картины «Подружки» и «Друзья» (обе — 1987), где понятные каждому близкие, согретые подлинным человеческим чувством отношения представителей разных возрастов (отраженные в самих названиях произведений) в представлении художника не лишены мягкого юмора, радостного притяжения жизни в самых простых ее проявлениях.

Такое понимание организации тематической картины, которое было отмечено нами в упомянутых работах, во многом соответствует самому неспешному, размеренному ритму жизни родины художника, пока что не ведающему неразрешимых противоречий, трагических конфликтов. Примечательно, что сам С. Бицираев в беседе с автором данной работы обращал внимание на то, что принципы создания тематической картины, которых придерживался Ю. М. Непринцев, и которые он пытался донести до своих учеников, оказались созвучными самому характеру уклада жизни на чеченской земле, и духовному строю, образам его героев. Этот жизненный уклад еще удалось застать художнику в 1980-е годы, когда, впрочем, он создает также работы, где и во вполне натурном мотиве проявляется метафорическое начало, своего рода поэзия преображения реального и узнаваемого в аллегорию.

Такова картина «Грезы» (1987), где фигуры мальчишек, гуляющих по дороге, буквально озарены мощными потоками света, заливающего пространство пейзажа — одновременно реального и условного, воспринимаемого как олицетворение поры безмятежного детства. Следует отметить, что упомянутая выше особенность композиционного решения ряда ранних тематических работ Бицираева — некоторое уплощение пространства и его членение на планы-«ярусы», реализуется здесь с еще большей последовательностью. В результате значительная часть холста отводится изображению неба, которое буквально рассечено расходящимися в разные стороны световыми потоками, и воспринимается как фантастическое видение или символ мироздания. Важно отметить, что художник не раз будет обращаться к теме детства и в своих произведениях 1990–2000-х годов, где изображение уже наделено гораздо большей мерой условности, а символическое полностью преобладает над конкретным. Важнейшее значение в этих работах получает мотив неба, что также не является случайным в свете обращения мастера к более сложным по сравнению с жанровыми работами 1980-х годов пластическим и образным задачам.

В целом в творчестве Бицираева 1980-х годов можно обозначить своего рода сквозные темы, которые, проделывая определенную эволюцию — мировоззренческую, содержательную и образную, пластическую, в то же время выступают связующим звеном между этими десятилетиями, обеспечивая целостность этической и художественной программы мастера. Это в данном случае представляется особенно важным, поскольку при сопоставлении его работ, выполненных в начале самостоятельного творческого пути, с теми произведениями, которые составили ключевые серии более позднего периода творчества мастера: «Черные звуки» и «Испанская рапсодия», можно ограничиваться поверхностным взглядом, когда принимаются во внимание только особенности стилистического решения отдельных работ. Однако указанные серии, о чем будет подробнее сказано в дальнейшем, самым своим появлением обязаны неравнодушию мастера

к судьбам своей родины в различных аспектах ее жизни — бытовом, историческом или ассоциативно-лирическом, связанном с памятью о детстве или с образами самых близких людей.

Здесь мы вновь должны вернуться к жанровым работам художника, выполненным на рубеже 1980–1990-х годов. Особого внимания заслуживают две работы — «Башни» (1990) и «Кавказский мотив» (1991). Первая из этих работ, по словам А. Ф. Дмитренко, воспринимается как «своего рода эмблема мужества, достоинства людей, их верности традициям»²⁰). Здесь впервые возникает прием «гранения» пространства крупными красочными плоскостями и акцентированными линиями, к которому художник часто будет прибегать и в дальнейших своих работах, относящихся к разным жанрам и существенно различающихся с точки зрения эмоционального содержания. Важен сам момент перехода к обобщению формы, сменяющему ее достоверное воспроизведение, и означающий также происходивший на рубеже 1980–1990-х годов переход художника к более многоплановому постижению мира, предполагающему обращение к его коллизиям и мучительным противоречиям. Залогом их преодоления для художника выступает коллективная, историческая память своего народа, ощущение неразрывной кровной и родственной связи с ним. С этой точки зрения «Башни» действительно воспринимаются как этапная работа в развитии национальной темы в творчестве художника, открывающая большую серию произведений, связанных с мотивами башни и всадника как важнейших архетипов, ключевых понятий, с которыми для него связан образ вайнахской земли. Иное звучание имеет «Кавказский мотив», где тот же прием гранения формы (отчетливо выраженный, к примеру, в изображении крон осенних деревьев) имеет декоративно-пространствообразующую функцию, не исключющую, впрочем, тревожных интонаций, связанных с преобразованием реального в условное, абстрагированное.

Подводя итоги, связанные с начальным периодом творчества Саида Бицираева, и рассматривая влияние принципов мастерской Ю. М. Непринцева на формирование его творчества, можно сделать следующие выводы. Уже в первой половине 1980-х годов, после завершения обучения в Академии художеств, Бицираев определяет круг важнейших для него тем и образов, не поступаясь внешней достоверностью в их воплощении, будь то портреты или жанровые композиции, которые имеют в это время важнейшее значение для художника. Конструктивность и продуманность композиционного решения тематических работ Бицираева 1980-х годов можно рассматривать как отражение принципов организации пространства тематической картины, положенных в основу педагогической системы Ю. М. Непринцева и образного решения его собственных произведений. В жанровой живописи Бицираева этого времени обнаруживают себя несколько основных линий ее развития. Одна из них была связана с отображением сюжетов, мотивов и сцен, связанных с жизнью современной Чечни, в их

объективной данности, и стремлением к портретной многогранной характеристике каждого участника события.

Примечательно, что тема детства, начиная с середины 1980-х годов и вплоть до настоящего времени занимающая важное место в творчестве художника, может воплощаться одновременно в чисто жанровых сценках («Друзья») и в композициях, лишь внешне следующих правдивому отображению зримого мира, но несущих качество метафоричности, символики, находящей отражение в акцентировании мотива света или неба, который освобождается от внешней достоверности и тяготеет к большей условности средств живописной выразительности. В принципе, такой намечающийся в таких работах постепенный переход от внешней достоверности в пластической трактовке избранного мотива к новому его истолкованию в плане организации пространства картины был обусловлен процессом эволюции тематической картины, который был общим для советской живописи этого времени и заключался в следующем: «новые решения проблемы художественного времени мастерами советской живописи 1960–1980-х годов имеют два основных аспекта. Это, во-первых, стремление расширить традиционные хронологические границы живописи, дать ей возможность показать разные моменты событий, сопоставить образы разных эпох, наконец, в некоторых случаях вообще подняться над временем (или над временами), выйти к всеобщности и вечности²¹».

На рубеже 1980–1990-х годов тема памяти детства закономерно дополняется мотивом исторической памяти («Башни»), как бы подытоживающей поиски художника в сфере воплощения национальной темы на раннем этапе и открывающей новый этап его творчества 1990–2000-х годов.

Примечания

¹ А. Ф. Дмитренко. Саид Бицираев. — СПб., 2005. — С. 6.

² Ю. М. Непринцев. Некоторые вопросы методики преподавания композиции // Вопросы изобразительного искусства. Сборник. — М., 1954.

³ Юрий Михайлович Непринцев. Автор вступ. статьи Г. Леонтьева. — М., 1954. — С. 17.

⁴ Боровик В. Юрий Непринцев. // Петербургский художник. — № 1. — 2010. — С. 5.

⁵ Еремеев О. Полвека с Академией художеств. Записки ректора. — СПб., 2003. — С. 67.

⁶ Ю. М. Непринцев. Некоторые вопросы методики преподавания композиции. Указ. соч. С. 72.

⁷ Цит. по: И. Г. Мямлин. Юрий Непринцев. — Л., 1976. — С. 115.

⁸ Ю. М. Непринцев. Некоторые вопросы методики преподавания композиции. Указ. соч. С. 83.

⁹ Там же.

¹⁰ И. А. Бродский. Исаак Израилевич Бродский. — С. 373

¹¹ Еремеев О. Полвека с Академией художеств. Указ. соч. С. 67.

¹² Ю. М. Непринцев. Некоторые вопросы методики преподавания композиции. Указ. соч. С. 82.

¹³ Цит. по: И. А. Бродский. Исаак Израилевич Бродский. — С. 373.

¹⁴ И. Г. Мямлин. Юрий Непринцев. — Л., 1976. — С. 115.

¹⁵ Там же. С. 114.

¹⁶ О. Еремеев. Полвека с Академией художеств. Указ. соч. С. 69.

¹⁷ А. Д. Романычев. Указ. соч. С. 56.

¹⁸ Ю. М. Непринцев. Некоторые вопросы методики преподавания композиции. Указ. соч. С. 72.

¹⁹ А. Дмитренко. Саид Бицираев. Указ. соч. С. 16.

²⁰ Там же. С. 11.

²¹ А. Каменский. Романтический монтаж. — М., 1989. — С. 329.



ТРАДИЦИИ ШКОЛЫ Ю. М. НЕПРИНЦЕВА И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСКОЙ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Рассматривая работы, выполненные С. С. Бицираевым на рубеже 1980-х и 1990-х годов, мы отмечали нарастание в них тех признаков декоративности, условности художественного решения, которые позволяли найти адекватное воплощение темы исторической памяти и величия традиций, духовной культуры Чеченской земли. Бесспорно, значительным фактором обращения художника к иным по сравнению с усвоенной в Академии художеств образной системе выразительным и образным средствам стало усложнение представления о судьбе своей исторической родины и о бытии человека в современном мире. Трагические противоречия и драмы завершившегося столетия властно взывают к совести художника, требуя воплощения в волнующих, многоплановых экспрессивных образах. Однако, что особенно важно, это изменение формального, пластического строя произведений С. Бицираева отнюдь не означало отказа от тех плодотворных принципов понимания задач искусства, отношения к собственному призванию, которое было воспитано в годы учебы в мастерской Ю. М. Непринцева.

В этой связи можно говорить о том, что в творчестве Бицираева 1990-х годов тяготение к большей условности формы в живописных и графических произведениях в целом было обусловлено двумя основными причинами. С одной стороны, это связано с отмеченным выше стремлением мастера к более глубокому, вдумчивому и эмоциональному постижению и воплощению и личного опыта автора, и сущности противоречий, сопровождавших всю историю человечества и имеющих скорее не событийное, а этическое, философское измерение. В то же время в ряде работ этого времени вне зависимости от их жанровой принадлежности художник ставит и решает скорее формально-стилистические задачи, ищет новые средства пластической выразительности, которые, впрочем, никогда не имеют для него самодовлеющего значения. Здесь мы неизменно наблюдаем прочную связь декоративности как принципа организации художественной формы в живописном произведении, с глубинными качествами самой природы, будь то жанровый мотив, кавказский, греческий или испанский пейзаж, изображение интерьера или натюрморт.

Подтверждением большого значения декоративности как средства организации формального и содержательного строя живописного произведения на новом этапе творчества мастера могут служить пейзажи и жанровые работы, выполненные Бицираевым в середине 1990-х годов.

Использование различных форм художественного решения в полной мере относится также к пейзажу, играющему очень заметную роль во всех произведениях художника. Роль пейзажа здесь может быть различной. Это

и удивительный во всей своей трагедийности или трогательной камерности пейзажи Чечни. Эти элегичные или романтически насыщенные пейзажи предстают литературными реминисценциями, где образ природы обладает множественностью состояний и настроений. Пейзаж в данном случае есть поле действия современных или исторических событий. Но образ природы может быть и элегическим, доверительным, ласковым, как грезы, то, что доносится сквозь полузабытые памяти. Это те работы, которые с подкупающей доверительностью сообщают о мире детства. Анализируя характер таких пейзажей Бицираева, невозможно говорить только о формах художественного решения — оно, безусловно, может быть конкретным, но неизменно решается на такой поэтической ноте, что с каждым из этих образов напрашиваются определенные поэтические аналоги. Особая страница его творчества — знаменитые чеченские башни. Они предстают как быль и одновременно как легенда, как нечто, навсегда вонзившееся в память, являясь стражами истории, символом стойкости и мужества горной страны. Они словно являются небесными хранителями этой земли и людей, живущих на ней, о чем столь точно и емко сказано в строках стихотворения чеченского поэта Алвади Шайтхиева:

Седые башни!
Знаю, неспроста мне
В них судьбы предков гордые видны;
Ведь эти башни вроде не из камня
Из мужества в горах возведены!

Бесспорно, здесь вполне заметно то тяготение к монументализации формы, которое обусловлено масштабом содержания образа башни — укрупнение изображения позволяет достичь не только внешней живописной выразительности, но и ощущения подлинного величия этого зримого символа. В данном случае опять же можно вспомнить творческие заветы Ю. М. Непринцева, отмечавшего, что раскрытие значительного содержания вовсе не требует многофигурных композиций, и может быть достигнуто за счет точно найденного и умело введенного в картину символа.

В этом отношении интересно сравнить живописные работы, ставшие результатом поездки художника в Грецию. Здесь самые незамысловатые мотивы — изображения гор, моря, монастырей и их обитателей, обнаруживают те поиски художника, которые, отталкиваясь от конкретного натурального мотива, направлены на повышение роли средств живописной выразительности, позволяющие не просто наделить образ большей условностью, но выявить его пластическую конструкцию, структурную первооснову. В отдельных работах мы наблюдаем стремление ко вполне конкретной живописной передаче определенного вида, привлечшего внимание художника. Это является характерной отличительной чертой таких небольших картин, как «Вид из крепости Платомонас на гору Олимпус. Греция» и «Крепость Платомонас», по живописной манере, цветовой гам-

ме и самому принципу композиционного решения восходящие к знаменитым палестинским и средиземноморским пейзажам В. Д. Поленова. В то же время в отличие от живописца, создававшего свои произведения во второй половине XIX века, Бицираев подчеркивает и в наиболее близких к натурному источнику работах динамику творческого процесса — мазки акцентируются, становятся «читаемыми», позволяя обобщать пространственно-цветовые планы, как это особенно хорошо заметно в этюдной по исполнению картине «Крепость Платомонас». Здесь мы подходим к интересному и в целом характерному для творческих поисков Бицираева 1990-х годов принципу образного воплощения сюжета. Так, этюд к картине «Метеора» и ее завершенный вариант (1995) показывают, насколько смело мог отступать художник от натуры с целью создания обобщенного, условного с точки зрения живописного решения образа. Цвета становятся предельно активными, яркими и насыщенными, создающими запоминающийся образ знойной южной земли, хранящей память многих столетий и образ монастырской жизни с ее величественной размеренностью. В то же время и здесь условность цветового решения продиктована живыми впечатлениями и ощущениями от реальности, которые сознательно заостряются, позволяя создать своего рода эмблематический образ средиземноморского острова, где отрешенность от мирской суеты, обращенность к вечным религиозным духовным ценностям контрастирует с пылками, страстными красками знойного юга, с мощной, почти языческой энергией солнечного света, преображающего конкретный ландшафт в мощное, поистине музыкальное созвучие красок и ритмов, истоки которых прослеживаются в знаменитых московских образах А. Лентулова 1910-х годов или в полотнах А. Матисса, М. Вламинка и других французских фовистов. Вместе с тем, автор и здесь находит свой индивидуальную манеру, не позволяющую говорить о каких-то прямых влияниях и заимствованиях, и продиктованную теми задачами поиска декоративного в натурном, которые имели для него в это время ключевое значение.

Если в «Метеоре» художник, отталкиваясь от натурального источника, вносит по сравнению с эскизом значительные изменения, вводя монументализированное изображение монаха с осликом, то в картине «Точильщик», посвященной на этот раз привычной сцене из жизни чеченского села, он сохраняет в окончательном варианте тех же героев и то же композиционное расположение фигур, что и в эскизе. Последний по характеру живописного решения заставляет вспомнить его жанровые работы 1980-х годов. Однако в самой картине художник, кажется, сознательно сводит узнаваемые жизненные формы к предельно стилизованным плоскостям или граням, сходящимся под углом друг к другу и как бы физически позволяющим ощутить движение работающего точильного круга. Здесь, безусловно, могут возникнуть параллели с работами итальянских футуристов и их русских последователей, в 1910-е годы пытавшихся передать различ-

ные фазы движения человека, животного или механического предмета, соединяя различные положения одного и того же объекта в одной картинной плоскости. Этот прием «разъятия» зримого мира на грани-плоскости к моменту создания рассматриваемых произведений уже активно использовался автором в серии «Черные звуки», где он имел, впрочем, несколько иные истоки, о чем подробнее будет сказано ниже.

Возвращаясь к картине «Грезы» (1987), можно отметить, что уже в этой работе прослеживается известная двойственность — реальное и фантазийное, взаимно дополняя друг друга, в то же время обнаруживают некоторое противоречие. Это связано с попыткой облечь нематериальное, память о детских годах, в те формы реалистического отображения, которые были найдены в жанровых произведениях 1980-х годов. В «Грезах» стремление воссоздать само представление о счастливой поре детства, полной радостных открытий и отмеченной смелым полетом фантазии, приводит к соединению натурального мотива и фантастического пейзажа, где пространство кавказского ландшафта превращается в прекрасное и зыбкое видение, мираж.

Дальнейшие поиски художника, связанные с темой детства, вначале будут сопряжены с приемом подчеркнутого укрупнения формы в рамках достоверно трактованного мотива. В качестве примера можно привести такие работы, как «На старых камнях» (1991) и «Утро» (1994) — в первой из них фигура мальчика, восседающего на ишаке, дана с низкой точки зрения, занимает большую часть холста и возвышается, подобно конному памятнику. Эта символизация самого понятия «детство», достигнутая подчеркнутой монументализацией формы, в картине «Утро» воплощается в более камерном мотиве, где двое мальчишек, расположившихся на огромной копне, словно движутся к нам навстречу из прошлого, возникая из памяти о детстве самого художника. Тема воспоминания подчеркнута самим мотивом движения, которое разворачивается не параллельно плоскости холста или в рамках круговой или кулисной композиции, как в большинстве ранних жанровых картин Бицираева, но от дальнего плана прямо навстречу зрителю. Картина написана в легкой, почти импрессионистической манере, на основе сочетания мягких сгармонированных тонов и оттенков, ограниченных вариациями охры, лимонно-желтого и зеленого цветов с вкраплениями синего и темно-красного. Однако такая сближенная цветовая гамма создает не столько конкретное пространство села или аула с достоверно переданной световоздушной перспективой, сколько образ памяти как макрокосма, отраженного одновременно в конкретном и символическом мотиве. Интересно, что спустя шесть лет художник возвращается к этому мотиву в новом варианте «Утра» (1999–2000), где этот же мотив написан широкими раздельными мазками. Краски здесь обретают подчеркнутую активность, яркость. Однако такое повышение декоративности в уже найденном ранее сюжете и его композиционной трактовке (оставленной без сколько-нибудь существенных изменений) — в новом варианте

картины усиливает не метафорическое, а жанровое начало в избранном мотиве. Это некий флер времени, зыбкость воспоминания, найденная в созвучии мягких тонов, сменяется осязаемым воплощением знойной атмосферы юга, ее материализацией в колорите и в более четкой манере исполнения ряда конкретных деталей.

Однако в том же 2000 году появляется картина «Детвора», написанная в подчеркнуто условной манере — фигуры ребятишек возникают как врезавшийся в память образ, где подчеркнутая статичность композиционного решения чем-то напоминает стоп-кадр, фотографию, остановившую поток жизни и создавшую образ, отвечающий самому сложившемуся у зрителя представлению о детстве как поре ярких, красочных впечатлений. В картинах «Грезы», «Лужи» и «Детвора» свет воспринимается не реальным физическим явлением, а олицетворением света воспоминаний, согревающих душу подобно лучам летнего солнца. Свет или струи дождя преобразуются в те рассекающие пространство картины широкие, диагонально ориентированные цветовые плоскости или грани, которые являются узнаваемой приметой не только работ, связанных с темой детства. Указанная тема иногда обнаруживает себя и в совершенно другом смысловом контексте, как правило, связанным с глубоко драматичными размышлениями художника о судьбах своей родины.

Работой, открывающей данную серию, следует считать картину «Хайбах», написанную в 1992 году и впервые в творчестве Бицираева посвященную не современности в ее частных проявлениях, связанных с повседневной жизнью родины художника или с темой его детства, порой получающей метафорический характер, а трагическому событию ее недавней истории, которое подобно «Гернике» Пикассо за счет использования условного художественного языка возводится на уровень трагедии поистине общечеловеческого масштаба. В этом случае использованы те приемы, которые уже в полной мере проявились в рассмотренных выше полотнах — «Кавказский мотив» (1991) и «Башни» (1990). Однако теперь сам сюжет картины, связанный с одной из самых трагических страниц истории его народа — гибелью жителей села Хайбах во время массовой депортации чеченского народа в феврале 1944 года — предопределил не просто усиление экспрессии выразительных средств, но и появления мотива взаимопроникновения прошлого и настоящего, «сюжетного» и «пейзажного» планов события. Здесь художник обращается к тому приему, который правомерно определить как материализацию самой памяти о былом, которое подобно духовной матрице запечатлелось во времени в лицах, а точнее, в скорбных ликах жителей чеченского села, где высокие сторожевые башни — неотъемлемая часть горного ландшафта земли вайнахов, кажется, предстают грозным напоминанием о свершившейся трагедии. Одна из этих башен, вершина которой упирается в левый нижний угол картины, воспринимается подобно оборванной в одночасье челове-

ской жизни. С точки зрения организации композиции этот прием не только имеет символический подтекст, но и позволяет подчеркнуть тот эффект разрушения изображения на геометрические элементы и цветовые плоскости, который вносит ощущение драматизма, и одновременно позволяет сохранить впечатление «дистанцированности» от происходящего события. Но эта дистанция, которую можно понимать как отказ от жизнеподобного воплощения конкретного события, не ослабляет, а напротив, усиливает ощущение драматизма происходящего, не только взывая к чувствам, эмоциям зрителя, но и утверждает необходимость помнить о том, что может преодолеть годы и десятилетия и вторгнуться в настоящее как напоминание о трагических событиях прошлого.

В этом отношении продолжающие серию «Черные звуки» картины «Грозный» (1995), «Война» (1996), «Плачущие» (1999) развивают тот же композиционно-пространственный мотив гранения пространства как наиболее адекватное воплощение отклика на трагические события, происходящие на родине художника. Однако эти работы неизменно обращены к самим понятиям страдания, ужаса и боли, в которых воплощена сущность войны как всечеловеческой трагедии. Для нас важно отметить, что открывая русским авангардом (творчество П. Филонова, К. Петрова-Водкина, Ю. Анненкова) возможность отразить в зримых образах нематериальное — размышление, индивидуальную или коллективную память, чувства и эмоции человека, сложные движения его души — нашла в творчестве Бицираева глубоко самобытное претворение.

Отдельные мотивы и приемы, к которым художник неоднократно прибегает в произведениях, составляющих «Черные звуки», безусловно, отразились в другой крупной серии — «Испанская рапсодия», работу над которой художник начал в конце 1990-х годов. В 1997 и 1998 годах Саид Бицираев совершает две поездки в Испанию, результатом которой стала серия «Испанская рапсодия», навеянная поэзией Федерико Гарсии Лорки. В этих работах нашли концентрированное воплощение стилистические и образно-содержательные поиски автора в 1990-е годы. Внутри этой серии можно выделить несколько тематических групп, которые имеют скорее опосредованное отношение к образу Испании и обнаруживают взаимопроникновение с другими темами, к которым художник обращался на протяжении 1980–1990-х годов. Как отмечает А. Ф. Дмитренко, художник «ведет несколько тем в своем творчестве. Сравнительно недавно завершилась еще одна, и хотя она об Испании, а точнее — об образах рыцаря духа, мужественного человека, философа, публициста, поэта, художника Федерико Гарсии Лорки, — она многими нитями ассоциативно и конкретно связана с современностью. Ибо великие образы его творений, его яркая подвижническая жизнь и исполненные мужества последние часы перед казнью — целый мир благородства, чести, величия духа¹». Однако, имея в своей основе принцип серийности, четко выраженный круг сюжетов и мотивов, она «открыта»

как в предшествующий ее созданию этап творчества художника, так и в тематику произведений, созданных во второй половине 2000-х годов.

Представляется возможным говорить об «Испанской рапсодии» как о закономерном явлении, предопределенном эволюцией образной системы художника и вместе с тем открывающем новый этап творчества художника. Связь с «Черными звуками» проявляется, прежде всего, в цикле работ, посвященных теме корриды как жестокого зрелища, имеющего многовековую историю, и вместе с тем воплощающей важную для художника тему борьбы жизни и смерти, противостояния двух начал — человеческого и стихийного, животного, где в иносказательной, ассоциативной форме раскрывается тема трагедии войны — явления, постоянно повторяющегося на протяжении тысячелетней человеческой истории. Не случайно в таких работах, как «Триумф» (1998) и «Лобзание смерти» (2001) доминируют контрастные сопоставления цветов, жесткий ритм ломаных пересекающихся линий, заданных очертаниями бандериллий, а также напряженная динамика силуэтов тореадора и быка. Широкие красочные плоскости, обозначающие фон — пространство арены корриды, порой буквально вторгаются в очертания фигуры тореадора или в туловище животного, заставляя подчеркнуть физическую осязаемость боли даже в символическом по характеру сюжете. Иначе говоря, в этих работах, посвященных испанской теме, понятия мужества и подвига неизбежно оказываются взаимосвязанными с извечными категориями насилия и смерти. Народный обычай, до сих пор существующий в Испании, возводится мастером на уровень общечеловеческой проблематики. Однако сам мотив диалектической взаимосвязи героизма, подвига, мужественного поступка с одной стороны, и страдания, боли, смерти — с другой, понимается художником как неизбежная примета не только корриды, но и войны как особого масштабного явления. С другой стороны, война в работах Бицираева не признает ограниченности конкретными временными и событийными рамками (даже в таких работах, как «Хайбах» и «Грозный») и потому требует осмысления в форме метафоры и параллелей с давно прошедшими событиями зарубежной истории.

Быть может, не случайно в триптихе, выполненном в 1999 году и получившем название «Черные звуки», ключевые идеи и представления, положенные в основу одноименной серии, воплощаются как раз в образе, скорее средневекового рыцаря, а не матадора. Все многообразие красок сведено к соотношению черного и белого, которые в цветоведении не принято называть цветами. Смысл эмблематического изображения всадника, вонзающего копьё в туловище быка, может быть понят только при целостном восприятии триптиха, учитывающем образы ребенка и женщины в картинах, составляющих его левую и правую части. Их можно воспринимать как символы молчаливой скорби, уже не вызывающие к прямому эмоциональному отклику, а будто обращенные к безднам страдания, связанного с насилием, перестающим различать правых и виновных. Таким образом, и здесь тема корриды,

которую художник последовательно развивал в испанском цикле, объединившись с мучительными размышлениями и трагическими откровениями произведений, сложившихся в серию «Черные звуки», создали сложный и многоплановый образ войны и ее влияния на человеческое бытие.

Контрастом к этому образу выступают работы, непосредственно вызванные к жизни поэзией Лорки. Примечательно, что значительную часть этих работ, в основном хронологически относящихся к 2000-м годам, Бицираев выполнил после того, как были созданы произведения из «цикла корриды», включая рассмотренный выше триптих «Черные звуки». Не останавливаясь подобно на работах этой серии, мы должны все же отметить, что здесь усложняется образный и пластический язык художника. Он отказывается от той несколько прямолинейной жесткости и агрессивности композиционного и живописного решения, которую мы отмечали в рассмотренных выше работах, посвященных испанской теме. Основа этой образности, что примечательно, обнаруживает себя не только в сюжетах и названиях стихотворений Лорки, в их ассоциативном ряде, но и в рисунках, выполненных самим поэтом и неизменно заключающих момент импровизации, неподвластного рассудочному началу интуитивного прозрения, восходящего к мифологическому мышлению, сопрягающему несоединимое в целостном эстетическом образе. Однако эта новая черта творчества Бицираева, ярко раскрывшаяся таких листах, как «Взгляд тоски», «Портрет Лорки», «Август смеется», в полной мере раскроется уже в работах 2000-х годов.

Как уже говорилось, пейзаж в работах по мотивам Пушкина и Лорки очень разнообразен, вариативен с точки зрения избранного мотива и по найденному пластическому решению. Здесь можно акцентировать слово «пластический», так как это качество чуткого подхода к решению пространства, с его планами, очертаниями гор, характером мазка, который связует все детали ландшафта в единое эмоциональное целое выразительного образа. Можно сказать, что, изображая каждый изгиб дороги или холма, солнце или рог месяца, художник создает образ, погружающий нас в атмосферу, где разворачивается определенное сюжетное действие, создавая на непростом материале былого то, что можно назвать эффектом присутствия. Этот эффект особенно ощутим, поскольку Саид Бицираев, как правило, избирает пейзаж «событийный», где происходят судьбоносные события глобального измерения.

Несмотря на то, что в 1990-е годы портрет в творчестве Саида Бицираева занимал более скромное место по отношению к другим жанрам и темам, в этом жанре также обнаружило себя решение важных образных задач, предопределенных, с одной стороны, предыдущим этапом развития творчества художника, с другой — заключающим в себе те черты, которые получают более целенаправленное и завершенное отражение в следующих работах художника, представляющих этот жанр.

Своего рода закономерным итогом тех поисков в сфере портрета-картины, которыми Бицираев был увлечен в 1980-е годы, стал «Автопортрет» 1992 года, где художник запечатлел себя в обстановке мастерской. Однако, несмотря на соблюдение точности в изображении ее антуража, будущие образные и пластические открытия этого мастера предвещает сама концепция автопортрета (художник запечатлел отражение в зеркале, установленном на полу, среди собственных работ). Своей непривычностью, появлением приема «картины в картине» эта работа позволяет дать выразительное воплощение темы «жизни в искусстве», связи судьбы художника и судеб его творений. Действительно, по сравнению с автопортретом 1985 года, решенным в традиционной форме ориентированная на зрителя фигура, данная в поперечном срезе, эта работа отмечена большей сложностью замысла, обращающего нас к произведениям, посвященным теме исторической родины и обнаруживающими «выход» на иные пластические и образно-содержательные задачи. В то же время нельзя не отметить, что этот автопортрет можно считать неким закономерным продолжением той линии интерьерного портрета, которую мы наряду с рассмотренными ранее работами отмечаем также в изображении мастерской Непринцева (1990), где атмосфера творчества убедительно воплощена в бессюжетном жанре натюрморта.

В отдельных работах 1990-х годов Бицираев обращается к важной для него и весьма интересной как в пластическом, так и в образном плане проблеме соотношения «декоративный фон» — «реалистическое изображение модели». Можно упомянуть здесь такие работы, как «Портрет Наташи» (2000), «Портрет Людмилы Митрохиной», «Портрет Любы» («В гостях у бабушки»), которую художник начал в 1985 году и завершил уже 14 лет спустя. В этих произведениях антураж, обстановка, окружающая человека, трактованы плоскостными гранями, которые могут стыковаться, находить друг на друга, как бы намеренно переключая на себя внимание зрителя, и позволяя заострить собственно внешнюю выразительность силуэта фигуры, жеста, наклона головы. Однако они не воспринимаются здесь лишь как прием, имеющий чисто эстетическую значимость, обретая важнейшую роль в выявлении качеств, черт характера, присущих именно этому портретируемому. Необычность посадки фигуры в портрете Митрохиной «поддержана» аккордом ярких цветовых пятен, как бы усиливающих возникающее при взгляде на картину ощущение неординарности, яркости творческой натуры. Не менее содержательны чисто декоративные на первый взгляд приемы в «Портрете Наташи», где автор, с особой точностью изображая лицо и руки модели, «развоплощает» фигуру — узоры и цвета платья освобождаются от натурной достоверности, словно стремясь объединиться с цветовыми и линейными ритмами фона. Такой прием порой использовался художниками русского и зарубежного модерна, позволяя подчеркнуть самостоятельную роль изобразительно-выразительных элементов фона или костюма в традиционных рамках портрета, способных

стать эффективным обрамлением для образа модели. Художника привлекает возможность «обыграть» сочетание реального и условного, тяготеющего к абстракции. Значение выразительных средств как средства раскрытия образной характеристики модели еще больше усилится в таких произведениях 2000-х годов, как «Портрет А. Дмитренко», «Белая ночь», «Портрет Светланы», «Портрет А. Раскина», где поиски в направлении соотношения декоративного и реального дали ряд значительных образных результатов.

Надо заметить, что пластическая система, избранная художником в данном жанре, часто обусловлена характером модели, и поставленной задачей, в том числе — формального плана. Она может быть несхожей не только в различные периоды, но и в пределах одного промежутка времени. Разумеется, в самый ранний период абсолютно доминировали портреты, связанные с реальными формами и несущие на себе печать художественной манеры учителя художника Ю. М. Непринцева. В этом плане выполнены и некоторые портретные рисунки художника. В то же время и его живописные портреты 1990–2000-х годов, во многом обнаруживают различные образные градации внутри иной — преимущественно условной, декоративной системы, порой свидетельствуя об усвоении и творческом развитии принципов портретной живописи Ю. М. Непринцева, связанными, в частности, с принципами портрета-картины. Активная роль предметного или пейзажного окружения, игравшая важную роль в работах 1980-х годов, теперь получает новое живописное и образное измерение. Однако и здесь важна роль рисунка, контура, создающего своего рода прочную оправу для ярких, насыщенных красочных пятен, которыми подобно кускам мозаики выкладывается изображение и образ модели.

В данном случае нельзя не напомнить о том, что портрет, неизменно связанный с задачей постижения духовного облика человека, при необходимости соблюдения достоверности в отображении модели, не позволяет поступиться особенностями объективных качеств конкретного человека. Выше мы рассматривали на конкретных примерах насколько вдумчиво и последовательно Саид Бицираев осваивал возможности портрета-картины или композиционного портрета, позволяющие полнее раскрыть характер человека, его род занятий, где органичное включение фигуры в пространство интерьера воспринимается как погруженность в эмоциональную среду повседневной жизни или творчества. «В композиционном портрете, — отмечает В. А. Ляшин, — уменьшается объем потенциально возможной информации о личности, ибо любая связь, поскольку она связь, есть ограничение; уменьшается и полнота обрисовки внутреннего мира модели, принципиально достижимая при целостно-изолированном ее охвате²». Однако, включая изображение человеческой фигуры в декоративную систему цветowych плоскостей, пытаясь найти выразительное, эффективное пластическое соотношение изображения человека и фона, Бицираев не поступает той значительностью образа модели, которая может проявляться и в чисто

внешних признаках — монументализации фигуры, ее положения в пространстве картины. С этой точки зрения можно говорить об эволюции в творчестве Бицираева принципов портрета-картины, которых в целом придерживался его учитель, порой активно использовавший в живописных произведениях прием монументального решения фигуры и вводивший элементы интерьера и пейзажа.

Подводя итог рассмотрению эволюции творчества художника в 1990-е годы в аспекте продолжения и развития традиций мастерской Ю. М. Непринцева, можно сделать следующий вывод. Мотив памяти — индивидуальной или исторической — действительно получает в это десятилетие для художника важнейшее значение. Это во многом было следствием определенных процессов во всей советской живописи 1960–1970-х годов, которые вели к осмыслению современности в контексте истории, к выявлению противоречий и драм, происходящих «здесь и сейчас» в культурном, духовном опыте одного народа или всего человечества. Рассматривая проблему отражения длительности времени в рамках станкового живописного произведения применительно к советскому искусству 1960 — первой половины 1980-х годов, А. Т. Ягодковская отмечала, что «...во всей идейно-нравственной проблематике последних лет память (выделено автором — Д. А.), способность помнить и вспоминать играли важнейшую роль. Благодаря как бы заново осознанному и оцененному свойству человеческого сознания собирать и хранить прошлое, мысленно его воссоздавать и действительно реализовывать в настоящем личность оказывается и по-новому содержательной, и по-новому ответственной. <...> В прошлом ищет художник ответы на вопросы, поставленные настоящим, будущее можно представить, лишь заново переоценивая забытое³». В определенной мере этот процесс затронул и творчество Ю. М. Непринцева, и направленность его педагогической деятельности. Напомним, что память о войне, о тех, кто выстоял в годы блокады, всегда оставалась важнейшей темой его творчества, порой приводя мастера к открыто символическим решениям.

Главным выводом, которое позволяет сделать рассмотрение творчества Бицираева 1990-х годов, является сохранение пристального интереса к тем мотивам, сюжетам, темам, которые привлекали его в предшествующее десятилетие. При этом, в каждом из жанров могло отражаться равнодушие мастера к изображаемому, и, более того, ощущение его сопричастности самому ходу времени, истории с ее противоречиями, драмами и трагедиями, имеющими всечеловеческий, бытийственный масштаб, что можно рассматривать как продолжение и углубленное развитие принципов мастерской Ю. М. Непринцева. Важно вновь акцентировать внимание на гражданственном содержании его поисков, что проявляется и в выборе темы, и в той обостренности выразительных средств, в которой как раз во многом и обнаруживается равнодушие художника. Этот же процесс остается ведущим в его творчестве в 2000-е годы, где заметно тяготение

к еще более обобщенному, масштабному и многомерному пониманию и образному истолкованию темы войны, мира, детства. При том, что с течением времени в живописи и графике Бицираева появляются новые грани художественного решения, этот интерес к сущности вещей и явлений остается неизменным, реализуясь лишь в разных пластических системах. Однако в 1990-е годы большее значение в его творчестве приобрел пейзаж, который представлен как произведениями, где главным «героем» выступает конкретный испанский, кавказский или греческий ландшафт, так и символическими работами, связанными с образом башен. Но декоративность, условность в пейзажных мотивах может выполнять как чисто пластическую, так и эмоционально-содержательную функцию.

Подтверждением этому могут служить новые работы на тему детства, образы серии «Черные звуки», а также произведения из начатого в 1990-е годы цикла «Испанская рапсодия». Наконец, найденная в это десятилетие в портрете декоративность позволяла заострить образ, открыть его новые эмоциональные грани, не лишая его полноты психологического, духовного содержания. Однако, характеризуя особенности эволюции каждого жанра в творчестве С. Бицираева 1990-х годов, необходимо принимать во внимание, что эти жанры, равно как и прослеживающиеся в каждом из них особые тематические группы или циклы, опять же, не разделены четкими границами. Портрет так же, как и в предыдущее десятилетие, может становиться важной, а порой и главенствующей частью сюжетной композиции, тогда как в полотнах или графических листах тематического плана роль основного носителя содержания может выполнять пейзаж. Указанное обстоятельство может служить еще одним веским подтверждением широты и значительности тех образных задач, которые в 2000-е годы ставит перед собой Бицираев, для которого именно масштабностью содержания обусловлен имевший место на рубеже десятилетий решительный поворот к декоративности как основе образного решения его живописных и графических произведений.

Заметим, что символическое значение листов и картин Бицираева складывается не только из их общего звучания, но и из того, что в этом своего рода образе-фокусе концентрируется роль каждой отдельной детали и художественного приема вплоть до характера отдельного мазка, который также утверждает эту символичность. Здесь особое значение имеет содержательная декоративность, которая вовсе не является простым украшением, как порой трактуется это понятие. Если обратиться к упомянутым, наиболее ассоциативно насыщенным листам «Испанской рапсодии», мы убедимся в том, что здесь в символику, олицетворяющую минувшие события истории Испании, органично вплетены интонации, связанные с родиной самого художника. Безусловно, здесь присутствует также близость испанских и чеченских мотивов, поскольку, только познав свое, можно проникнуться также иным, увиденным в других странах. Причем эта особенность творчества Бицираева есть следствие его неравнодушия к куль-

туре другого народа, к его судьбе, воплотившейся и в творениях его великих художников, и в самой поэтике природы, узнаваемых примет ландшафта. Было бы странно, если бы эти мотивы воплощались в «буквальной», реалистической форме. Они в известной мере предстают как некое погружение в глубины памяти, где и солнце, и дома, и кони, будто несущиеся сквозь время, и сам характер мазка, то привольного, то вдруг затихающего становятся слагаемыми драматургии образа.

Пытливый интерес С. Бицираева к характерным приметам жизни людей разных поколений, специфика этого уклада в психологической трактовке персонажей в жанровых композициях, пейзажах и портретах 2000-х годов также свидетельствуют о творческом продолжении принципов художественной мастерской Непринцева. Сочетание реалистических принципов и их поэтического преображения в произведениях предыдущего десятилетия проходило на основе постепенного нарастания элементов содержательной декоративности в образной системе произведений Бицираева. Проникновение драматических мотивов в живопись и графику художника приводило к обострению, а порой к открытому обнажению линейной структуры, что являлось закономерным результатом изменения содержательных задач художника.

Своеобразие проявления символического в работах исторического жанра и на тему войны можно рассматривать как воплощение созидательного, разрушительного и жизнеутверждающего начала. Здесь особого внимания заслуживают работы «9 мая. День Победы» (2006) и «Память» (2008), где тема Великой Отечественной войны получает новое, по-настоящему философское прочтение. Вот как сказано об этом в статье Р. А. Бахтиярова «Пространство памяти»: «Лейтмотивом картины "Память" является скорбное размышление о судьбе целого поколения и шире — о трагедии забвения. Не случайно черты лиц ветеранов полностью "стерты" или намечены лишь несколькими приблизительными линиями, а фигуры, кажется, присыпаны пеплом, сквозь который яркими и тревожными всполохами проступают боевые награды — поколение победителей, кажется, прямо на наших глазах уходит в небытие. Такая трактовка этой сложной темы лишена какой-либо назидательности и категоричности — мы вслед за художником осознаем, что предотвратить неизбежное невозможно. Но именно от нас зависит сохранение памяти как звена, препятствующего разрыву "связи времен"⁴». Столь же масштабно и эмоционально раскрывается образ поколения участников военной эпопеи в картине «9 мая. День Победы», которая и своими размерами, и ярко выраженной монументальностью решения подтверждает значимость, острую актуальность поднятой автором темы. Таким образом, этическое начало в этой теме, а точнее, в особой ее грани, неразрывно связанной с более масштабным эмоциональным мотивом памяти, раскрывается чисто пластическими средствами, лишенными какого-либо намека на возможность иллюстративного, повествовательного подхода.

Однако, так или иначе, здесь важен факт обращения к серьезной, глубокой теме, занимавшей столь важное место в творчестве Непринцева, и созвучной нравственной программе его ученика. Мотив памяти о войне в данном случае позволяет автору сосредоточить внимание на столь значимом в последнее время мотиве памяти о судьбе целого поколения и судьбе эпохи, где в неразрывном единстве слиты понятия героического и трагического. Следует напомнить, что значимость для Бицираева самого понятия трагического, столь пронзительно воплощенного в картине «Память», была предопределена драмой его исторической родины, отразившейся в острых, не лишенных полемического пафоса картинах 1990-х годов.

В этой связи необходимо упомянуть картины «Пространство войны» (2006) и «Пространство мира» (2007), где темы, всегда занимавшие художника, находят воплощение в контрастных, предельно выразительных образах. «Пространство войны» буквально потрясает силой пластической экспрессии, позволяя сконцентрировать сущность самого понятия «война» в изображении опустевшего города, пространство которого иссечено разнонаправленными черными линиями. Представляется важным, что идея создания столь значительных по замыслу произведений опять же во многом была предопределена этическими заветами творчества Непринцева. Отметим, что трактовка темы войны и блокады в его работах проработала определенную эволюцию, которая также была обусловлена личностным опытом художника. Отнюдь не случайно от портретов однополчан и картины «Отдых после боя», продолжающих традиции русской реалистической живописи и графики второй половины XIX века, он приходит к листам серии «Ленинградцы». Здесь реальные наблюдения, воспоминания, документальные изображения, использованные в процессе работы над графическим произведением, при сохранении приверженности к реалистической трактовке формы наделяются экспрессивной заостренностью формы. Это проявляется и в силуэтах фигур, и в их расположении и пластических взаимоотношениях, и в стремлении к наделению конкретных образов признаками символа и метафоры, способной многое поведать чуткому зрителю. В данном случае это может быть мотив возрождения жизни как вечного обновления, обретающий столь пронзительное звучание в изображении изможденной голодом девушки и ростка рядом с ней, предстающего скромным, но емким символом, олицетворением долгожданной первой блокадной весны («Апрель. 1942 год»).

Безусловно, заостренность, экспрессивность формы в этих листах Непринцева — явление иного порядка по отношению к работам Бицираева 1990–2000-х годов, но вместе с тем обнаруживающее с ними глубинную внутреннюю связь. Это, опять же, то равнодушное отношение к человеку и миру, в котором он живет, которое заставляло Непринцева обращаться также к теме борьбы за мир, антивоенных выступлений в зарубежных странах. Однако в данном случае расширение круга избранных мотивов не

всегда означало изменение художественной манеры, что характерно для эволюции тем войны и мира в творчестве С. Бицираева. Более того, сам масштаб содержания этих понятий порой заставляет художника воплощать их также в работах, связанных с испанской серией, начатой в 1990-е годы и продолженной в следующее десятилетие произведениями — фантазиями на испанские строки А. С. Пушкина. Этот цикл, в свою очередь, постоянно взаимодействует с продолжающейся и в 2000-е годы серией «Испанская рапсодия». Здесь художник осмысливает многозначность таких понятий, как власть, зависть, подвиг, любовь, страсть, соблазн, порой представляя мир будто лишившимся внутренней опоры, четкой системы нравственных координат. И здесь события истории средневековой Испании преобразены в метафоры исконных вопросов человеческого бытия, позволяя автору создавать не иллюстрации к конкретным строкам, а образы-фантазии, опять же, не лишённые гражданственных интонаций: «...не только сам материал, увлекающий драматизмом, высочайшим поэтическим уровнем и работ Лорки, и переводов А. С. Пушкина, увлек Бицираева. Ему чрезвычайно близки были нравственные позиции двух великих поэтов, их темперамент, страсть, гуманизм⁵». Однако гражданственное начало вовсе не обязательно предполагает обращение к злободневной проблематике, трактованной в публицистическом плане, при том, что и в рассматриваемый период у Бицираева появляются такие работы, как «Репрессированный» (2008). Не случайно в этих сериях часто обнаруживаются содержательные параллели с произведениями из серии «Черные звуки», в которой в 2000-е годы усиливается философское, мировоззренческое осмысление темы войны: «откликаясь на трагические коллизии, продолжающие раздирать современный мир то в форме открытых вооруженных конфликтов, то в тлеющих внутри отдельных стран и изредка прорывающихся наружу противоречиях, Саид Бицираев дает в сложном многоплановом образе страстную эмоциональную оценку не только и не столько этим событиям, но прежде всего — их истокам, их неизменной глубинной сущности. Душевная боль художника и искреннее сопереживание зрителя мотивам и образам "Черных звуков" — свидетельство того, что сознание современного человека способно на эту боль реагировать и, стало быть, оставаться живым, чувствующим и мыслящим⁶».

Рассматривая эволюцию творчества Бицираева в 2000-е годы, необходимо упомянуть также портретные по сути (и не только потому, что прообразами в данном случае были конкретные люди) работы аллегорического плана с названиями, обозначающими времена года («Белая ночь», 2003, «Лето», 2007), где сама живописная пластика, замедляющаяся или акцентированная энергия движения, и акцентировано динамичные портретные изображения («Портрет Ларисы», 2001). В автопортретах Бицираева 2000-х годов всегда заметно проявление акцентированных эмоций, будь то иссеченный переживаниями образ художника в «Размышлении» или многоплановое по замыслу «Осознание», где автор достигает наибольшего драматизма в раскрытии соб-

ственного, глубоко индивидуального понимания мира. Этот автопортрет сделан с такой пластической мощью, взят на такой драматической ноте, что мы вольно или невольно погружаемся в ту душевную драму, которую дано постичь только чуткому, неравнодушному, ранимому сердцу, человеку, чувствующую чужую боль острее, чем свою. Здесь есть особая энергия мятущихся форм, имеющая свой эмоциональный заряд огромной психологической емкости и силы. Каждая деталь и сам характер будоражащей композиции, звучной, как набат, и использование открытых или приглушенных цветов, позволяет привести этот образ, исполненный тревоги и смятения, к особой сложной гармонии, обладающей огромной гуманистической силой. Эта работа, выполненная темперой на бумаге, может быть воплощена и в монументальной форме, настолько значительно здесь выражена глубина переживания человека, его способность к состраданию.

Возможно, по контрасту, совершенно в ином интонационном живописном ключе, воспринимается портрет внука художника Дени (2010), выполненный достаточно обобщенно. Однако он убеждающе конкретен выраженностью состояния мальчика, точно соблюденным и переданным выражением лица мальчика, и тем, как точно и выразительно найдена мера освещенности, которая не превращается в светотеневую игру. Красивы, гармоничны сочетания цветов одежды мальчика (зеленый, темно-синий, голубой) с теплым охристым фоном, и красной курточкой, помещенной в углу холста. Кстати, это не только совершенное и трогательное по характеру образа произведение, где-то ассоциативное в живописном подходе, с активным фоном и фактурой, но и своего рода напоминание о точной, необыкновенно искренней и правдивой живописи его педагога А. Д. Романычева.

С другой стороны, в портрете великого чеченского танцора Махмуда Эсамбаева влияние художественных принципов, усвоенных у Ю. М. Непринцева, проявляется в конструктивности организации пространства картины, в чеканном рисунке, позволяющем создать образ одновременно реальный, узнаваемый и символический. Горделивый взор и выразительный жест рук, вдохновенно движущихся в ритме танца и словно готовых подчинить своей энергетике пространство кавказского пейзажа. Символическое звучание образа проявляется и в декоративном характере решения ландшафта, выстроенного широкими планами чистых локальных красок, и в монументальном силуэте фигуры.

Контрастом к таким портретным работам и в то же время закономерным продолжением заложенных в них пластических и образных принципов выступает картина «Исполняющие Зикр» (2010), представляющая как портрет самой земли, с которой художник ощущает нерасторжимую духовную связь. Это во многом изображение самой тревоги и вдохновения, с которыми они исполняют священную поминальную песню. Картина убеждает точностью и емкостью постижения содержания изображенного

мотива в лаконичной композиции, ограниченной изображением нескольких фигур, в чем опять же проявляется обращение к заветам Непринцева.

Естественно, что художник такой высоко нравственной и профессиональной (в плане мастерства) школы, сообразно своему менталитету, равно как и по своему отношению к людям стал замечательным педагогом. Здесь Бицираев словно воспринял те принципы духовной атмосферы, братства, подвижничества отношения к своему труду, способности видеть и слышать, которые он, можно сказать, по наследству получил у своих учителей Ю. М. Непринцева и А. Д. Романычева, а также у О. А. Еремеева. Однако многое в профессиональном плане он наследовал и от значительного ленинградского живописца Ф. И. Смирнова, в начале 1980-х взявшего молодого выпускника Академии художеств на работу в Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (СПбГХПА им. барона А. Л. Штиглица) по рекомендации А. Д. Романычева, и от Б. И. Шаманова — мастера, который всегда был способен по достоинству оценить профессиональные достоинства своих коллег. В своей педагогической деятельности С. Бицираев стремится не только научить своих воспитанников определенной сумме профессиональных навыков, развить в них стремление к самосовершенствованию. Это обучение несет в себе элемент воспитания творческой личности. Это можно в полной мере ощутить, присутствуя на занятиях, на кафедре художественного текстиля СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, где декоративное начало играет особую роль. И здесь, безусловно, вновь можно проследить преемственную связь педагогической системы И. Бродского, Ю. Непринцева и С. Бицираева. Как вспоминает художник и педагог М. Козелл, учившийся у Бродского, «большим достоинством Исаака Израилевича как преподавателя было то, что он подходил к каждому студенту индивидуально. Поправляя работу, он делал это с учетом характера его дарования⁷». Этот принцип, которого придерживался и сам Ю. М. Непринцев, сохраняется как действенное средство воспитания творческого подхода к выполняемому занятию также и в педагогической практике С. Бицираева. В связи с этим необходимо упомянуть написанное им в 2002 году учебное пособие, где явно выражен вектор движения от обучения студента к воспитанию настоящего художника, творческой личности.

«Читая учебно-методическое пособие по живописи Саида Бицираева, убеждаюсь, сколь творчески автор рассматривает вопросы, важные для становления будущего художника в плане развития его образного мышления. Как умело выстраивается постепенный переход от учебно-постановочных задач к творческому их осмыслению. Я знаю, как он работает с воспитанниками, как терпеливо и настойчиво объясняет им материал, как сам увлечен этим. Он не пассивный созерцатель <...> — Бицираев помогает художнику в обучении, вовремя находит нужный совет, способствующий обретению собственного пути. <...>⁸». Веским подтверждением этой точки зрения являются слова коллеги Бицираева, замечательного жи-

вописца и преподавателя, заведующего кафедрой общей живописи Б. И. Шаманова, содержащиеся в рецензии на это пособие: «В своей методической работе <...> Бицираев убедительно декларирует осмысленный подход к проблемам живописи, умело и доказательно показывает на примерах решения различных живописных задач в работах выдающихся мастеров, что овладение методом декоративно-плоскостного изображения освобождает ученика от иллюзорной изобразительности и слепого копирования натуры. Обретаемое таким образом, активное отношение к видимому миру дает подлинную свободу в выборе средств для решения живописной задачи, и не только в специальных задачах, но и задач живописи в целом⁹». Эта взаимосвязь последовательного, целенаправленного обучения «обязательным» профессиональным навыкам (подкрепленного четкостью поставленных в методическом пособии задач) с воспитанием самостоятельного художественного мышления, опять же, позволяет говорить об определенной общности взглядов на процесс воспитания будущего творца у Ю. М. Непринцева и его ученика.

В данном случае у нас, к сожалению, нет возможности подробно остановиться на теоретических положениях этого пособия, равно как на системе преподавания, которой придерживается С. Бицираев, преподающий на отделении художественного текстиля СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. Важно отметить, что высоко профессиональное отношение к воспитанию будущих художников во многом обусловлено взыскательным отношением Бицираева к собственному творчеству: «Я думаю, что ясное представление о трудностях творческого пути для каждого не позволяет художнику (в отличие от некоторых) допускать скоропалительные максималистские оценки в отношении труда других: будь то студент или коллега по искусству¹⁰». Разумеется, и в это благородное дело Саид Бицираев приносит тот огромный духовный и профессиональный опыт, начало которому было положено в мастерской Ю. М. Непринцева, когда каждый из наставников по-своему, сообразно своему большому человеческому и профессиональному таланту передавал молодому художнику свои представления. Они в полной мере отозвались в деятельности Саида Бицираева — художника и педагога.

Примечания

¹ А. Дмитренко. Саид Бицираев. — СПб., 2005. — С. 21.

² В. Леняшин. Художников друг и советник. — Л., 1985. — С. 226.

³ А. Ягодковская. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60–70-х годов. — С. 96

⁴ Р. Бахтияров. Пространство памяти // Саид Бицираев. Пространство образов. Живопись, графика. С. 12.

⁵ А. Дмитренко Проникновение... // Проникновение... Живопись, графика. Каталог выставки. — СПб, 2011. — С. 48.

⁶ Р. Бахтияров. Серия «Черные звуки» Саида Бицираева. — С. 105.

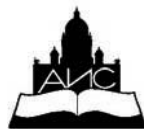
⁷ Цит. по: И. А. Бродский. Исаак Израилевич Бродский. — М., 1973. — С. 372.

⁸ А. Дмитренко. Саид Бицираев. Указ. соч. С. 25–26.

⁹ Б. Шаманов. Рецензия // С-Х. Бицираев. Учебно-методическое пособие по живописи. — СПб., 2002. — С. 44.

¹⁰ А. Дмитренко. Саид Бицираев. Указ. соч. С. 26.





II

Абрам Раскин
Людмила Митрохина

ИМПЕРАТОРСКИЕ СВАДЬБЫ Часть II. Пётр Первый

Пётр Первый был женат дважды. Первой его супругой была Евдокия Лопухина, вторая — Екатерина Скавронская. Две женщины, с которыми самодержавный повелитель России связал свою жизнь перед ликом Бога и которые получили право именоваться царицами.

Все было контрастно и драматично в обоих этих союзах. Первый раз перед аналоем стоял царственный юноша, еще не знающий своего жребия, но уже увлеченный новыми, непривычными для московского государя затеями. Второе венчание принял зрелый муж, познавший поражения и победы, ясно видящий цель своего правления, основавший европейский приморский город. Все противоположно и в царских избранницах — происхождение, характеры, отношения к мужу и его деяниям.

Каждая свадьба в перспективе времени видится как акт исторической трагедии, как символы двух эпох, олицетворенных городами, где свершились свадьбы — первопрестольной Москвой и новоизбранной столицей будущей Российской Империи.

Пётр и Евдокия

27 января 1689 года праздничный звон церковных колоколов Московского Кремля возвестил жителям столицы, что свершается таинство венчания молодого Великого князя и царя Петра Алексеевича и Евдокии Лопухиной. Обряд свершался в неделю блудного сына, в маленькой дворцовой церкви «Святых апостолов Петра и Павла» — небесных покровителей царя. Жениха и невесту соединил духовник Петра протоирей Меркурий.

В день свадьбы Петру было всего шестнадцать лет шесть месяцев. Его невесте — девятнадцать лет шесть месяцев. Разница в три года, несмотря на красоту Евдокии, стала одной из первопричин психологической несовместимости молодых супругов.

Пётр не собирался жениться. Он вел вольную жизнь, не отягощая себя государственными заботами и всецело увлекаясь военными и корабель-

ными потехами и охотой. Как отмечал в начале XIX века немецкий историк Г. Голем, соправительница Петра, его старшая сестра по отцу, царевна Софья попустительствовала такому образу жизни и его дружбе с Лефортом. «Чего было опасаться от юноши, который, казалось, возрастал без всякого образования?» Но мать Петра, царица Наталья Кирилловна, решила остепенить непутевого сына и в духе старых традиций, несмотря на молодость сына, подвести его под венец, сделать семейным человеком, обязанным «держать» свой дом и воспитывать детей. Наталья Кирилловна присмотрела будущую невестку в хорошо знакомой ей семье Лопухиных, хотя и незнатной, но доказавшей преданность ее мужу и ей лично. Дед Евдокии Абрам (Авраам) Никитич заслужил достойную известность при царе Алексее Михайловиче как опытный военачальник, многие годы возглавляя Московских стрельцов, а затем как защитник Могилёва. Вместе со стрелецким главой Логином Оничковым он успешно руководил обороной города, двадцать недель отбивая атаки польского войска под командой князя Радзивилла.

В день свадьбы Алексея Михайловича и Натальи Кирилловны он был удостоен почетного места в дворцовой церемонии, «сидел за постовцом царицы». В год рождения Петра Абрама Никитича Лопухина пожаловали в думные дворяне одновременно с Фёдором Нарышкиным, братом Натальи Кирилловны и Афанасием Матюшкиным. Документы свидетельствуют, что с 1672 года Абрам Лопухин находится при царице и был с ней неотлучно, как она осталась в двадцать пять лет вдовой. Он ведал всеми ее делами, рассылал от ее имени подарки «звары, коврижки, подачи с кубками», управлял «мастерскою государыни палатами». Десять лет спустя он подписал важнейший государственный акт об уничтожении местничества третьим из девятнадцати думных дворян. Его младший шестой сын Илларион по семейной традиции также избрал военную службу — возглавлял «стенной караул Кремля», командовал стрелецким полком, а в 1682 году в звании стольника служил воеводой в городе Верхотурье.

Дочери Иллариона Евдокии суждено было испытать радость царского величия и почестей, а затем испытать горечь низвержения и монастырского заточения. Но 1689 год был в ее жизни самым счастливым — вдовствующая царица остановила свой выбор на статной, черноглазой Евдокии, чем-то схожей обликом с нею самой. После свадьбы дочери ее отец Илларион принял имя Фёдора в честь покойного царя и Евдокию стали по отчеству именовать Фёдоровною.

Пётр беспрекословно принял благословение матери, которое равнялось царскому повелению. Несмотря на радость Натальи Кирилловны, свадьбу справили скромно, без пышности и многолюдства. Выдержав положенный медовый месяц, Пётр помчался к Переяславскому озеру, где его ждали «морские дела» — строительство кораблей. Уважая мать, он выполнял все принятые издревле обычаи. Так 4 августа 1689 года в Измайлове Пётр с пристойной пышностью отмечал именины царицы. В церкви отслужили

литургию, «думным и ближним людям» подносили от имени царя кубки «фряжских питей», чинам из московского дворянства, дьякам из различных Приказов и богатых торговых гостей угощали водкой. Все, приносившие благодарность, были приглашены к царскому столу.

В положенный природой срок — 18 февраля 1890 года Евдокия родила сына — нареченного Алексеем. Наталья Кирилловна была очень довольна появлению внука — наследника, любила его и именем Олешеньки зывала Петра в Москву из его дальних отлучек. Но семнадцатилетний отец не мог, несмотря на свое не по летам развитие, со всей глубиной ощутить радость отцовства, тем более, что им владели иные помысли и стремления. Чтя придворный ритуал, он принял поздравления стрельцов Бутырского полка, так как Евдокия, а, следовательно, и ее сын были стрелецкого рода. Через несколько дней по приказу Петра в ознаменование «дарования сына в царский дом» был устроен роскошный фейерверк.

Рождение первенца, а спустя год еще одного сына Александра (умер в 1692 году) укрепило веру Евдокии в ее нравственном праве требовать от Петра выполнения семейных обязанностей. Воспитанная в строгих правилах, глубоко верующая, привыкшая к уважительному отношению, она не считала для себя необходимым приравниваться и угождать царственному мужу и унижаться перед ним. Чувствуя поддержку Натальи Кирилловны, стараясь выполнять ей наставления и «укрощать пылкость нрава» мужа, Евдокия выказывала свое недовольство и обиды. Пётр с трудом выносил упреки, справедливость которых понимал, но не принимал их. Отчуждению способствовало сближение Петра в 1692 году с Анной Монс, вскружившей голову двадцатилетнего царя обходительностью, веселостью нрава и кокетливым обаянием. Смерть Натальи Кирилловны 21 января 1694 года освободила Петра от моральных уз, и наступил фактический разрыв брака. Спустя четыре года, Пётр решил освободить себя и юридически. Выход существовал только один: уговорить Евдокию принять монашество. 16 февраля 1698 года он отправил из Детфорда в Москву письмо Тихону Никитичу Стрешневу с просьбой добиться от его жены добровольного согласия на пострижение в монастырь. Такое же письмо было отправлено Льву Кирилловичу Нарышкину (дяде по матери) и духовнику Евдокии. Но царица «упрямилась». Стрешнев получил «цыдульку» Государя 18 апреля. Его ответ доказывает, как настойчиво воздействовали верные сподвижники Петра на опальную царицу. Ее настойчиво и прилежно убеждали дать «свободу», но она «очен упрямитца». Стрешнев советует Петру «еще отписать к духовнику накрепче... а духовник человек молчаливый... ему письмом подчивать, то он больши прилежать станет о том деле». Сам Стрешнев обещает убеждать Евдокию «почасту». Но волю гордой и строптивой царицы боярам сломить не удалось. Петру пришлось самому попытаться развязать семейный узел. Вернувшись из заграничного путешествия в Москву, Пётр встретился с Евдокией в Преображенском.

Последний разговор длился четыре часа. Но даже уговоры и, конечно, угрозы царственного мужа не возымели желаемого результата. Тогда Пётр решил поступать как самодержавец, тем более, что он подозревал Евдокию в сочувствии к заговору царевны Софьи, в котором главную роль играли стрельцы. По распоряжению Петра в сентябре 1698 года любимая ею сестра царевна Наталья Алексеевна отняла от Евдокии ее восьмилетнего сына царевича Алексея, а 23 сентября «бывшая царица» была выслана в Суздальский Покровский монастырь. Евдокию везли «в худой карете и на худых лошадях». Архимандрит монастыря отказался совершить обряд пострижения и был арестован, как ослушник царского указа. Насильственное пострижение совершилось, и царица Евдокия Фёдоровна превратилась в монахиню Елену. Прошло не более полугода, и гордая Елена-Евдокия сбросила монашеское одеяние и обрядилась в привычное для нее светское платье. Она осмелилась на столь дерзкий и смелый поступок, ощущая сочувствие келейниц, монахинь, настоятеля монастыря и всех окружающих, которые видели в ней законную жену царя. Вскоре в Суздале появился Степан Глебов, присланный по делам рекрутского набора. Евдокии было тридцать лет. Лишенная радости материнства, низведенная с трона на самую низкую социальную ступень, по существу заживо погребенная в монастырской келье, вычеркнутая из памяти Петра, даже не назначившего ей содержания, она жаждала возмездия. Появление Степана Глебова пробудило в ней надежду на тайное счастье, разбудило неудовлетворенную, скрытную природную страстность. Глебов был молод, щедр, угодлив, участлив, знал обиход и нравы, свойственные семьям, близким к царскому дому. Ему льстила взаимность пусть бывшей, но все же царицы. Он знал, что по тайным тропам к ней доходят весточки от Лопухиных, царевны Марьи Алексеевны, царицы Прасковьи Фёдоровны и сына-царевича. Бурный любовный роман не был тайной не только для монастырских обитателей, о нем шептались в окрестных деревнях и селах. Но никто не осмелился написать донос в Москву, словно сговорившись, все сочувственно сохраняли тайну. Но свет, озаривший душу Евдокии, быстро угас. Наступило охлаждение. Монахиня-царица гневалась, мучила и мучалась ревностью, она не была властна удержать любовника. Потекли долгие годы однообразного, бедственного, мрачного существования. Двадцать лет. Огромная душевная сила жила в этой женщине. Она надеялась, что придет день и ее сын, не терявший связи с матерью, станет государем всея Руси, вернет ей честь, воздаст должное за ее страдания, и она вернется в родную Москву.

Но в первопрестольную ее вызвали в феврале 1718 года на очную ставку с Глебовым. Шло расследование «Дела царевича Алексея» или «Кишинский розыск». Раскрылась тайная переписка матери и сына, а заодно появился донос о ее близости с Глебовым. От бывших возлюбленных потребовали публичного признания на Генеральном дворе и их собственноручного покаянного письма. Всех, связанных с нею людей и многих

родственников казнили. Но Евдокию Пётр все же помиловал — не предал позорной смерти, приказал отправить в дальний монастырь.

5 марта 1718 года все вины Елены-Евдокии были обнародованы в Манифесте. Через пятнадцать дней обесславленную «бывшую царицу» отправили в Ладожский Успенский монастырь — на суровую окраину и все же ближе к Петербургу, чтобы обеспечить надежный надзор. 19 апреля ее привезли в Ладогу, где ей суждено было оставаться до смерти Петра, после которой ее переправили в Шлиссельбургскую крепость, превратив монахиню в политическую заключенную.

О тяжести режима, в котором содержали «бывшую царицу» (так ее именовали в официальных документах) свидетельствует инструкция, подписанная А. Д. Меншиковым 20 мая 1718 года, которая состояла из пяти пунктов: запрещалась переписка и все свидания, допускались только монахини и священник для отправления службы, «Потребные ей припасы без которых пробыть невозможно без излишеств». Охрану несли 12 преображенских солдат Шлиссельбургского гарнизона.

Освобождение Евдокие принес 1727 год, когда на престол 6 мая 1727 года вступил ее внук Пётр II. Минувло более двадцати семи лет монастырского заточения. 11 июля Евдокия обратилась к Меншикову с письмом — «Генералиссимус, светлейший князь Александр Данилович», прося разрешения вернуться в Москву. Времена изменились и светлейший князь, подписавший суровые пункты содержания «бывшей царицы», незамедлительно ответил ей, адресуясь не как всеильный правитель, а как смиренный подданный: «Государыня моя, святая монахиня». Все было разрешено, все дозволено монахине, вновь обретшей законный сан царицы. Меншиков приказал выдать на дорогу 4500 рублей и «людей по желанию» — хлебников, поваров, служительниц «как понравятся». 2 сентября 1727 года царица Евдокия приехала в Москву и остановилась в Новодевичьем монастыре в палатах, где жила царевна Екатерина Алексеевна. Через три дня из Москвы к Меншикову было послано письмо, что его распоряжение выполнено. Но светлейший князь его уже не получил — 9 сентября он сам был арестован, и власть его мгновенно сокрушена.

В Москве, где Евдокия стала царской женой, где она познала горечь отвержения и публичного позора, вновь обрела по праву и царскому указу утраченный титул и отвечающее ему положение. Это произошло 9 февраля 1728 года на заседании Тайного совета. Ее внук — император Пётр II «на месте садиться не изволил, а изволил стоять и объявил, что его величество, по имеющейся своей любви и почтению к ея величеству государыне бабушке своей, желает, чтоб ея величество по своему великому достоинству во всяком удовлетворении содержана была». По словесному императорскому приказу барон вице-канцлер А. И. Остерман составил соответствующий указ. Пётр II «опробовал» этот документ и направил к царице Евдокии посланников — двух представителей родовитой знати — князей

В. Л. Долгорукова и Д. М. Голицына. Они и объявили ей радостную весть. Помимо восстановления всех царственных прав, было приказано вернуть Лопухиным конфискованные Петром I поместья, дома и имущество. Неукротимая Евдокия пыталась добиться признания брака Петра с Екатериной незаконным. Но до этого дело не дошло. Она поселилась в Воскресенском монастыре, имела свой придворный штат, принимала у себя вельмож и изредка появлялась при императорском дворе. Пётр II и Анна Иоанновна, которая приходилась ей племянницей, почитали ее как истинную царицу и с демонстративным уважением посещали. Елизавета Петровна была принята и обласкана Евдокией.

Так в покое и почете она окончила в 1731 году свою жизнь, осененную державным блеском и трагическим мраком. Но ни разу не была она в Петербурге, не увидела творения Петра — новую столицу Российской Империи. Ее судьба началась и кончилась Москвой.

С Петербургом связана фантастическая жизнь Екатерины Алексеевны — второй жены Петра, ставшей первой императрицей в истории России.

Пётр и Екатерина

Вглядываясь в картины жизни Екатерины, вчитываясь в сохранившиеся строки ее биографии, приходишь невольно к несомненному убеждению, что само провидение вело ее по предназначенному свыше пути — оберегая, вразумляя, направляя. Она была наделена не только вдохновенной красотой, но и особой силой эмоционального излучения, привлекающей и вызывающей симпатию. Более ста лет тому назад известный историк Н. И. Костомаров, в очерке, посвященном Екатерине Алексеевне, подчеркивал: «... в ней словно было что-то магическое, исцеляющее».

Как в сказке о бедной девушке-сироте, ставшей принцессой, будущая Императрица по своему происхождению принадлежала к низшему социальному сословию, вероятнее всего крестьян.

Мать Марты, будущей Екатерины, была лифляндка. Дорота Ганн, лютеранка, была замужем за Скавронским (Сковородским). От этого брака родилось два сына — Карл и Франц и четыре дочери. Младшая из них Марта родилась в 1684 году и после смерти матери жила у своей тетушки, Марии Анны Василевской в Крейцбурге. Когда девочке исполнилось 12 лет, ее взял в свой дом пастор кирхи в селении Дингер. Здесь ее увидел препозит (духовная должность главы нескольких приходов) Эрнест Глюк. Узнав о судьбе бедной сироты, которую из христианского милосердия приютил пастор, сам не имеющий достаточных средств, Глюк взял ее в свой дом в Мариенбурге. Марте поручили уход за детьми препозита и содержание в чистоте и порядке комнат. Эрнест Глюк был образованным, просвещенным человеком и, что его отличало от многих его соотечественников, интересовался Россией, изучал русский язык (славянский и современный), чтобы придать новому переводу Библии большую до-

ступность и понятность простым русским людям. Можно предположить, что в доме Глюка русские люди не представлялись жестокосердными варварами. Более того, у Глюка жил русский монах из Пичуговского монастыря, помогавший ему в работе над Библией. Естественно, что Марта со свойственной ей природной любознательностью, наверняка могла запомнить отдельные русские слова и фразы, что помогло ей быстро освоиться, попав по воле судьбы в русскую жизнь. До этого дня еще шесть лет Марта вела благонравную жизнь скромной и услужливой служанки в строгом пасторском доме.

Когда Марте шел восемнадцатый год, милотвидная девушка приглянулась пригожему двадцатитрехлетнему шведскому драгуну Иоганну Рабе. Время было суровое, жизнь солдата зависела от случайности, тем более, что в 1702 году русские войска подходили к городу. Молодые решили соединиться, и пастор Глюк обручил невесту и жениха. Его начальник — майор Тильо-фон-Тилесау — командир Мариенбургского гарнизона, дал разрешение и через три дня после этой церемонии Глюк совершил церковную церемонию, освятив их брачный союз. Но не прошло и десяти дней и молодого мужа с группой из десяти драгунов отправили в разведку, из которой он не вернулся. Марта вновь вернулась в дом пастора Глюка. Судьба привела ее именно туда, откуда и начнется ее путь к абсолютной власти. Часы судьбы Марты начали свой тайный отсчет времени. Их главная стрелка приближалась к той точке, когда бедная сирота-служанка, ставшая через неделю после свадьбы «соломенной вдовой», начнет превращаться в историческую фигуру и обретет бессмертие в людской памяти.

В августе 1702 года корпус генерал-фельдмаршала Б. П. Шереметева подступал к Мариенбургу. После десяти дней отчаянного сопротивления в конце августа комендант вместе со всем отрядом и мирными жителями сдался на милость победителей. Среди пленных был пастор Глюк с чадами и домочадцами. Зная русский язык и пользуясь положением священнослужителя, он добился приема у Шереметева, показал ему свой русский перевод Библии и выразил желание служить Петру. Фельдмаршал милостиво разрешил. Когда пастор представлял своих домочадцев, то Шереметев сразу обратил внимание на Марту и, узнав, что она служанка, приказал оставить ее у себя. Пригожая молодая женщина настолько приглянулась старому воину, что он распорядился одеть ее в платье жены одного из офицеров и пригласить к обеду за господский стол. Во время трапезы раздался страшный взрыв — несколько безумных смельчаков подожгли пороховой погреб. Здание городской крепости взлетело на воздух, разрушительная ударная волна привела в негодность и другие строения. Шереметев и его гости, в том числе и Марта, уцелели лишь благодаря тому, что фельдмаршал занял дом не в крепости, а на берегу озера. «...Едва Бог спас и нас — доносил фельдмаршал Петру — слава Всемогущему Богу, что нас мост ближе не допустил: был сожжен! А если бы не мост, много бы нас погигло».

Только чудесным промыслом можно объяснить, что безвестная пленница получила место за столом грозного фельдмаршала, одного из ближайших сподвижников Петра, и в тот же час избежала гибели. Предопределением было и то, что в доме, где квартировался фельдмаршал, непременно должен был появиться любимец царя — Александр Данилович Меншиков. Так и произошло. И тотчас Марта была отмечена им среди всех и бесцеремонно забрана от Шереметева, но не в наложницы, а в ближнюю, к его сестрам.

Зимой 1703 года пастор Глюк оказался в Москве в немецкой слободе и погрузился в неустанные литературные труды, прерванные смертью 5 мая 1705 года. Той же зимой 1703 года в Москве оказалась Марта. Впервые тридцатилетний Пётр увидел Марту в доме Меншикова, когда пировал по случаю проведения успешной военной компании и основанием города-крепости и порта Санкт-Петербурга. Неожиданно пред ним предстала Марта, которая была моложе Петра на двенадцать лет, которая поразила Петра своей осанкой и красотой. Историк Костомаров с большой достоверностью воссоздал возможный вариант этого решающего мгновения не только их личной жизни, но и истории России:

«Кто такая у тебя эта красавица? — спросил Пётр у Меншикова. Меншиков объяснил царю, что это ливонская пленница, безродная сирота, служившая у пастора и взятая с ним вместе в Мариенбурге. Пётр, оставшись ночевать тогда у Меншикова, приказал ей проводить себя в спальню. Он любил хорошеньких женщин и позволял себе мимолетные развлечения; много красавиц перебывало у него, не оставляя в его сердце никакого следа. И Марта, по-видимому, должна была быть не более как одною из многих. Но вышло не так».

28 сентября 1703 года, возможно, и был, как вспоминал Пётр спустя восемь лет, днем «начальнова нашего добра». Ни гордая Евдокия, забытая в монастыре, ни кокетливая, себе на уме, но внешне беззаботная Анна Монс, но именно покорная, источающая таинственную теплоту, беззащитная сирота, вызвала у Петра желание покровительства и заботы.

В 1705 году Марта уже называлась Екатериной, именем, данным ей при принятии православия. Восприемником при ее крещении (крестным отцом) был царевич Алексей, что дало ей отчество Алексеевна. Пётр определил ее в дом своей сестры — царевны Натальи Алексеевны. Здесь обитал небольшой интимный кружок женщин, чьи имена во время царствования Петра произносились с особым почтением. Это были сестры Меншиковы Марья и Анна Даниловны, две сестры Арсеньевы — Варвара и Дарья, ставшая женой Меншикова, которая отличалась умом и красноречием. Не случайно с ней любил беседовать Пётр. Достойное место среди них занимала Анисья Кирилловна Толстая, которую Пётр называл за остроту ума «многомысленной», а она шутивно пародируя подписывалась «тетка несмысленная». Имена этих женщин стоят под письмом к Петру от

6 октября 1705 года. В этом нет ничего удивительного. Но знаменательно еще одно имя: «Катерина сама третья», что означает — она и двое детей. И еще подтверждается названным письмом — Екатерина на равных вошла в ближайшее окружение царя и его соратника — друга Меншикова.

Как неоднократно отмечали историки, в письмах Меншикова и Петра конца 1705 — начала 1706 годов мелькает слово «пароль» — означающее некое только им известное и самое затаенное. Расшифровку «пароля» дали дальнейшие события. Это было слово — обещание жениться, данное Петром Екатерине, а Меншиковым — Дарье Арсеньевой. В конце декабря 1705 года Пётр не просто напоминает ему об этом, а заклинает не забывать клятвенными словами — «для бога и души моей». Александр Данилович ответил, что сомнения государя напрасны и он без «подкрепления» (напоминания) «не преступит повеления» и пароль сдержит. Уже в 1706 году в Киеве, в присутствии Петра, Меншиков, возведенный в звание подполковника гвардии Преображенского полка, где Царь являлся полковником, пышно отпраздновал свадьбу с Дарьей Михайловной Арсеньевой.

Пётр не мог в то время открыто пренебречь традициями выбора жены для царя, но в 1707 году, как отмечено в Походном журнале 1714 года, заключил брак с Екатериной Алексеевной «без всякой церемонии и без объявления в народ». Этим тайным браком была придана законность рождения в январе 1708 года дочери Анны. 5 января, отправляясь в армию, Пётр распорядился в случае своей смерти «отдать Катерине Василевской с девочкой 3 тысячи рублей». После победоносного завершения военных действий Екатерина, фамилию которой изменили на Михайлову — (псевдоним Петра во время его первого заграничного путешествия) — появлялась в ближайшем окружении Петра и рядом с ним на официальных церемониях. Однако, юридически она не считалась женой царя. В дневнике датского посла при русском дворе Юст Юля за 1710 год Екатерина называется только как «любовница царя», а их дочь «незаконной». Для своего времени это было признанием ее значения и фактического положения при царской особе, которое играло определенную роль в придворном этикете и церемониале.

В январе 1711 года Пётр окончательно решил обнародовать свой брак, отметив его соответствующей пышной церемонией, чтобы подчеркнуть историческое значение свадьбы на избранице, которая действительно была дана ему Богом и судьбой.

6 марта 1711 года, отправляясь к армии, вступившей в борьбу с турецкими войсками, Пётр объявил членам царской фамилии, высшим придворным чинам, должностным лицам и дипломатам, что Екатерина есть истинная и законная государыня. Меншиков, находившийся в Петербурге как генерал-губернатор, 12 марта, еще не зная, что тайна брака Петра оглашена в Москве, отправил письмо «Катерине Алексеевне Михайловой» с обращением: «Катерина Алексеевна, многолете о Господи Здравствуйте!» Но уже 30 апреля тон письма резко меняется: «Всемиловнейшая

государыня царица!» — пишет Александр Данилович. Узнав новость, он поздравил Петра с исполнением «пароля». В ответном письме, написанном 6 мая 1711 года Пётр благодарил за «поздравление о моем пароле». И словно предчувствуя грядущие беды, которые скрыты в «безвестном пути, ведомые только Богу, позаботиться о его дочерях Анне и Елизавете, если они останутся сиротами». Завершается письмо словами надежды о благом завершении дела и свершении свадьбы. Екатерина, названная царицей, заканчивая 13 мая письмо к Меншикову, уже выводит значительные, полные глубокого смысла строки: «Пребываю и остаюсь ваша невестка».

Публичное и широкое оповещение Петра о его жизненном выборе произвело ошеломляющее впечатление. Английский посол Витворт писал из Москвы 12 мая в Лондон: «Вы, полагаю, уже слышали, что Царь вступил в брак со своей любовницей и провозгласил ее императрицей; это одно из самых удивительных событий нашего полного чудес века...».

Но до 19 февраля 1712 года, до самого счастливого дня в жизни Екатерины и до воплощения в полной мере заветного желания Петра прошел почти год.

В июне и до 12 июля русская армия во главе с Петром находилась в окружении превосходящих турецких сил. Пётр был в исключительном нервном напряжении. Настроение его было мрачным — после Полтавского триумфа ему суждено было оказаться на пороге плена. В эти дни Екатерина силой своего обаяния и любви поддерживала Петра и сумела помочь ему сохранить веру в удачу и благополучный исход. Заключение Прутского мира, выход войск из окружения, вернули в прежнее удачное для России русло.

Переписка Петра и Екатерины осенью 1711 года после «прутского сидения», когда их пути по Европе — то сходились, то расходились, полна необычайной нежности, заботы и ласки. Пётр обращается к жене с особой душевной почтительностью: «Катеринушка, друг мой, здравствуй». Адресуются письма с подчеркнутым титулованием: «Государыне Царице, Царице...».

Каждое письмо Петра по дороге к Петербургу приближало день полного выполнения «пароля» — пышной царственной свадьбы. 3 сентября 1711 года он был в Познани и уведомил Екатерину, что отправляется на воды в Карлсбод. Через одиннадцать дней с остановкой на один день в Дрездене, где Пётр купил для Екатерины подарки — «часы новой моды для пыли внутри стекла, да печатку». Описание Карлсбода лаконично, иронично и художественно-выразительно: «Место здешнее так весело, что можно чесною тюрьмою назвать, понеже между таких гор сидит, что солнце почитай не видеть; всего пуще, что добрава пива нет. Однакож, что от воды бог дает доброе». 19 сентября Пётр отвечает на письмо жены с ироничной шутливостью: «А мы, слава богу, здоровы, только с воды брюхо одуло, для того как поят, как лошадей, и слова за нами дела здесь нет». Слово «дело» в интимной переписке Петра и Екатерины маскировало ее упреки мужу за довольно частые увлечения красивыми женщинами. Порой это была своего рода игра. И в цитированном письме она выражена с полной

отчетливостью. Екатерина советует Петру, чтобы он «якобы для лекарства, чтобы ... не скоро к тебе приезжал, а делом знатно сыскал ково-нибудь вытнее (пригожее) меня (т. е. Екатерины). Пожалуй отпиши: из наших ли или из тарунчан? Я больше чаю из тарунчан; что хочешь отмстить, что я пред двумя леты занял. Так-та вы, еввины дочки, делаете над стариками!...».

В строках этих писем звучит проверенное годами и совместными испытаниями чувство, а не политический расчет, на котором как правило строились царские браки.

Принимая целебные карлсбадские воды, Пётр не забывал о государственных делах. В частности, он имел беседы с английским послом Витвортом, которому рассказал о минувшем русско-турецком военном столкновении. Посол уведомил своего министра в письме от 24 сентября о том, что царь собирается отправиться чрез Дрезден, Эльбинг, Мемель и Ригу в Петербург. Конечная остановка означала не только возвращение в свой любимый пародиз, но объявление его столицей империи и совершение царской свадьбы.

Выехав ночью 27 декабря из Ревеля, Пётр вместе с Екатериной через два дня прибыл в Петербург.

Готовясь к своей свадьбе, Пётр поспешил женить царевича Алексея, которому минул 21 год. 14 октября в Торгау во дворце польской королевы состоялся обряд бракосочетания с 17-летней принцессой Софией — Шарлоттой Вольфенбиттельской. Сообщая эту новость Екатерине, Пётр закончил письмо словами: «Итак молодую невесткою вам поздравляю».

К этому времени на самом берегу Невы на восточной стороне Зимней канавки в глубине участка, где теперь находится Эрмитажный театр появилось новое нарядное и представительное для петровского Петербурга двухэтажное на высоком подвале кирпичное здание с мезонином. Оно доминировало в композиции Зимнего двора и вместе с Летним дворцом и садом, называвшимся Летним двором, являлось двуединой царской резиденцией.

Еще в 1708 году на Зимнем дворе были построены, вероятнее всего, по чертежам Доменико Трезини, «Зимние маленькие хоромы». Возрастающее значение Петербурга и увеличение царской семьи потребовало более обширного жилища. Поэтому Пётр, со свойственной ему хозяйственной бережливостью, в начале 1711 года распорядился существующие хоромы, т. е. дом разобрать и перенести на берег Петровского острова, и взамен им построить более крупные, но подобно прежним, деревянные. Однако, Меншиков, умевший предугадывать тайные желания Петра решил послушаться приказа государя и приказал строить не деревянные хоромы, а каменные палаты — дворец, предназначенный для парадного и удобного, воистину царского житья августейшей супружеской пары и их детей. Самым сокровенным желанием Меншикова было угодить Петру и безусловно Екатерине — необычным свадебным подарком, которым и стали Свадебные палаты.

В дни «прутского сидения» сообщения Меншикова о сооружении нового зимнего дома являлись для Петра доброй вестью из любимого го-

рода — «пародиза» — рая. В конце июля, когда русская армия благополучно вышла из «прутской петли», Меншиков отправил письмо, полное особого личного подтекста «На Зимнем дворе дом Ваш, чаю к осени будет готов, в котором, даст боже, вашу милость вскоре счастливы видеть».

Александр Данилович и здесь проявил тонкое знание натуры Петра Алексеевича — государева гнева не последовало, дело ограничилось только легким замечанием: «Благодарствую вашей милости, <...> писал Петр Меншикову <...> за строение, только лутче б теми припасы и людьми, которые на Зимнем дворе употреблены, на Летнем дворе были, ибо довольно б хором небольших на Зимнем дворе было, а палаты напрасно, как Я вам сам говорил».

Дворцовые «Свадебные палаты» — один из символов петровской эпохи и Санкт-Петербурга. Не случайно их изображение дополняет панораму приморской столицы, исполненную А. Зубовым в 1716 году. Прежде всего, примечателен выбор места для строения, который выбрал Пётр. Это ключевая обзорная точка самого широкого разлива рукавов Невы, откуда открывается перспектива на Петропавловскую крепость, Василевский остров и морской вид. Фасад основной части «Свадебных палат» был развернут почти на 40 метров, высота здания до конька высокой черепичной кровли достигала 18 метров. В нем имелось около сорока помещений парадного и бытового назначения, полностью обставленных и меблированных. К основному объёму примыкали одноэтажные хозяйственные флигеля, замыкавшие двор. Фасад «Свадебных палат» пластически оживляли три выступа ризалита — центральный с тремя окнами на каждом этаже и два боковых с двумя окнами. При этом высоту центрального увеличивал мезонин. Завершенные треугольными фронтонами ризалиты замыкали среднюю часть здания по три окна в каждом этаже. Нарядность фасаду придавали сложные профилированные тяги и карниз; пилястры на всю высоту здания, фигурные наличники окон. Высокое крыльцо с двумя сходами, огражденное балюстрадой, вело на первый этаж, где находились парадные залы. Вход в палаты был выделен богатым порталом, увенчанным барельефом в виде военных трофеев. На втором гравированном листе А. Зубов изобразил военный парусный корабль над двумя воротами во двор Свадебных палат. Такое не выполненное или исчезнувшее декоративное украшение символизировало, что это здание морского офицера, а еще точнее шаутбенахта или вице-адмирала морского флота, которым Пётр был удостоен в день Полтавской победы.

В этом здании, облик которого, композиция, планировка и декор говорят об авторстве Доменико Трезини, и совершился 19 февраля 1712 года брачный пир Петра и Екатерины.

Ко дню своей свадьбы Пётр решил подготовить сюрприз. В «Юрнале» за 1712 год, где велись почти ежедневные записи, отмечено: «Генваря в первых числах Его Царское Величество изволили зачать трудиться то-

чить паникадило костяное, которое Его ж трудами и окончилось к браку Его Царского Величества».

Отдавая свободные часы февральских дней токарному искусству, Пётр не выпускал из поля зрения государственные дела. Так, 13 февраля письмо королю Дании в связи с отзывом чрезвычайного посланника Иоста фон Юля, отметив, что «помянутого фон Юля особа не токмо была, но и он с своею бытностью при моем дворе тако поступал, что я не инако яко доволен быть причину имею».

14 февраля Пётр отправил в Воронеж письмо обер-коменданту С. А. Колычеву с требованием «наискоряя» выслать в Петербург плотников и кузнецов и подписал указ о присылке в Адмиралтейство корабельных мастеров и припасов.

Но в эти же дни он собственноручно составляет список тринадцати главных лиц предстоящей брачной церемонии. Все мужчины в этом перечне (посаженные отцы и братья) были морскими офицерами и кораблестроителями. Среди посаженных матерей — родственницы царя, жены Меншикова и вице-адмирала К. Крюйса.

Подчеркнуто морской и петербургский характер свадебного торжества, отраженный в «корабельном» декоре ворот и списке действительных и церемониальных родственников, необходимых по традиционному ритуалу свадьбы, был еще более явственно усилен подбором шаферов и гостей. Именно это подчеркнул в своей депеше, отправленной в Лондон английский посол Витворт: «Царь венчался как контр-адмирал и по этой причине почетные должности исполняли морские офицеры, а не министры и сановники». За день до свадьбы Адмиралтейств-советник Кикин и генерал-адъютант Ягужинский разъезжали по городу, приглашая по особому списку гостей в новые палаты на Зимнем дворе. Витворт обращал внимание, что им было приказано приглашать «на старую свадьбу его величества». Эта формулировка не домысел дипломата или досужая сплетня, а подлинные слова Петра, известные по его письмам.

Походный журнал Петра и доношения Витворта позволяют восстановить день 19 февраля час за часом.

В начале девятого часа утра или как записано в журнале «о 9-м часу пополудни, его царское величество изволили поехать в церковь Исакия Долмацкого и тут венчались».

Выбор храма для свершения таинства был не случаен. Святой Исаакий игумен Далматской обители считался также покровителем Петра, который родился в день празднования памяти этого святого. Деревянная церковь, освященная во имя Исаакия Далматского, стояла примерно на том месте, где ныне на Сенатской площади (площадь Декабристов) высится монумент Петру Первому. Совершение церковного таинства бракосочетания, при котором «присутствовали, — как писал Витворт, — только те, которые обязаны были участвовать в церемонии», заняло очень мало вре-

мени, буквально минуты. Эта странность объясняется тем, что весь обряд был выполнен еще в 1707 году, но без публичной светской церемонии и свадебного пира. Из церкви новобрачные на парадных санях отправились на правый берег Невы, прямо во дворец Меншикова.

Здесь они также пробыли не более четверти часа. Чему была посвящена эта краткая остановка в доме именно этого человека, который нашел в буквальном смысле слова избранницу Петра, и какие слова были сказаны в эти минуты, остается только догадываться. В любом случае они осознавали, что данное ими слово — «пароль» — получает полное воплощение.

Из дворца Меншикова по невшскому льду под звуки труб и раскатистый барабанный бой, в санях, запряженных шестерками, отбыли на правый берег Невы к свадебным палатам, которые именовались «Зимним домом». Звуки музыки, пышные наряды свиты, — все это подчеркивало особое церемониальное значение свадебного поезда. Его возглавлял свадебный маршал — Меншиков и пятнадцать шаферов — распорядителей на торжестве.

В начале десятого царственные супруги уже подъезжали к парадному крыльцу... Не дожидаясь, когда Екатерина войдет в дом, Пётр выскочил из саней и скрылся в главном зале. Здесь он укрепил собственноручно выточенную им на токарном станке из слоновой кости и черного дерева люстру (паникадило) на восемь рожков. Пётр был доволен своим изделием. Он обратил на него внимание гостей и дипломатов, в частности Витворта, включившего сведения о люстре в свое доношение в Лондон.

Едва Екатерина сошла с саней, как на крыльце уже стоял Меншиков, приглашая Государыню войти в дом. В эти минуты раздался артиллерийский салют: «В то время с фортеции питербургской и с адмиралтейской крепости стреляли из всех пушек».

Торжественный обед проходил в семи (седьмая верхняя) палатах, где были «учреждены столы» и для каждого из приглашенных было приготовлено заранее определенное место, соответственно его положению, чину, но более всего по тому, как гость оценивался самим Петром.

Одно из самых больших помещений, предназначенное для царственных супругов и их ближайшего, было декорировано с особенной для того времени роскошью. Его убранство выделялось не только богатством, нарядностью, но включало также элементы символического характера. Просторный, обращенный тремя высокими окнами на Неву своего рода зал, от плинтусов пола до карниза затянули тканями, расписанными в виде тканых шпалер. Ни них были изображены идиллические сельские пейзажи — деревья с пышной кроной, пруд, рыбак с удочкой, путник с собакой. Верхнюю часть шпалер заполняли нарисованные на фоне неба кучевые облака. Шпалеры обрамлялись золочеными резными рейками, что придавало им сходство с большими картинами. Углы, подчеркнутые золочеными резными рейками и карниз украшала роспись, имитирующая рельефные лепные листья аканта. Потолок с высокими падурами был расписан на типичные для

петровского времени сюжет — четырех ветров, олицетворенных головками круглощеких пути, с усилием выдувающих воздушные потоки.

В декоре главной палаты использовали столь любимые в петровское время расписные изразцовые плитки, которыми облицевали нижнюю часть оконных проемов.

Среднее поле потолка было акцентировано двумя симметричными прямоугольными балдахинами, обрамленными узорчатой каймой. Балдахины соответствовали царским местам, которые занимали Пётр и Екатерина, восседая друг против друга за овально-кольцевым столом. Между балдахинами в самом центре потолка была подвешена выполненная Петром люстра. Над ней помещалось увеличенное изображение первого и высшего российского ордена Андрея Первозванного, а ниже его венки. От венка отходили гирлянды, связывавшие между собой две, также подвешенные к потолку, императорские короны. Эта композиция символизировала брачный союз двух царственных особ.

В углах зала, согласно православному обычаю, висели иконы: Распятие (восточный угол) и Вознесение (западный). Простенки между окон занимали два гигантских венецианских зеркала в рамах со сложным барочным резным завершением и накладками. По сторонам оконных проемов помещалось шесть выколотых медных золоченых стеников с отражателями, каждый для одной высокой свечи. На боковых стенах на лентах с бантами висели удлиненные восьмигранные стеники в резных рамах. Столь подробное описание свадебной палаты и ее убранства мы имеем возможность сделать благодаря блистательной гравюре, исполненной Алексеем Фёдоровичем Зубовым. В этом бесценном листе сочетается документальность и воображение художника. Фактическая точность подтверждается подписью: «Изображение Брака Его Царского Величества Петра Перваго Самодержца Всероссийского» и расшифровкой цифр, помещенных вблизи фигур: «1. Его Величество. 2. Ея Величество. 3. Фамилия их Величеств и при них министерские принципальные дамы. 4. Министры Английской, Польской и протчие. 5. Российские министры и адмирал и протчие господа. 6. Маршал его светлость князь Меншиков. 7. Господа шаферы. 8. Музыканты и протчие».

Воображение и мастерство художника, проявленные в композиции, ритмическое построение листа, движениях и жестах фигур, передают торжественность и пафос происходящего исторического события.

Главным вершителем этой небывалой до сего времени в России царской свадьбы был Пётр. Он не только выбрал день и определил распорядок торжественного дня, но и «сочинил» новый ритуал, отшлифованный на первых петербургских свадьбах, где он выступал в качестве маршала. Пётр сохранил традиционных персонажей «свадебной игры», таких как «посаженные» отцы, матери, братья (дружки), сестры (подружки), но ввел и новых — маршал, шаферы, воршиндер.

Маршалом царской свадьбы был Меншиков. Только ему могла выпасть такая роль. Не случайно в приветствии, напечатанном в Санкт-Петербургской типографии 6 января 1712 года, после строк, восхваляющих «... монарха премудрого Петра Перваго, России и Ингрии державца Великого», который «... во Ингрии прекрасное место возлюбив, во свое имя прекрасную крепость сотворил. При ней же в только краткое время, великое Адмиралтейство соорудил, и преизрядные воинские корабли вооружил», следуют слова в честь Александра Меншикова:

Утверди же во Ингрии сослужителя своего верна.

Светлейшаго князя Александра крепка.

Еже он губернатор славен,

И во управлении весьма прехвален,

Генерал фельтмаршал славный,

При войсках российских храбрый».

На царской свадьбе Меншиков выступал как полномочный воплотитель государевой воли, достойно разделяющий его личное торжество. Меншиков подчеркнул свое значение драгоценным оформлением так называемого свадебного жезла — особой трости. В описании свадьбы ему посвящены особые строки: «У маршалка, светлейшаго князя, была трость, на которой орел двояглавый алмазной, сверх онаго орла корона алмазная же, сверх короны крест алмазной и лентами зелеными с золотом была перевязана». Вероятнее всего, что это была знаменитая трость, которой Пётр наградил Меншикова за победу над шведским отрядом 18 октября 1706 года при Калище, предопределившей торжество в последующих решающих сражениях при Лесной и Полтаве. Пётр сам «сочинял» чертеж этой трости, осыпанной алмазами, крупными изумрудами и украшенной гербом Меншикова. По тем временам царский подарок обошелся в немалую сумму — 3064 рубля, 16 алтын, 4 деньги. Конечно, Меншиков ко дню свадьбы увеличил драгоценный наряд трости, чтобы еще сильнее и убедительнее подчеркнуть и свою радость, и свое значение, а заодно напомнить о своей роли в минувших викториях.

Назначая главных действующих лиц своего торжества, Пётр четко провел две линии — кровные, царственные родственники и лица, связанные с созданием флота и приморской столицы. Свидетельство тому, собственноручная записка Петра, сохранившаяся среди его бумаг, включающая тринадцать имен. Посаженными отцами Пётр выбрал графа Ивана Федосеевича Боциса и Корнилия Ивановича Крюйса. Боцис имел чин шаутбейнахта или контр-адмирала русского гребного (галерного) флота. До приезда в Россию он служил на флоте в Венеции. Пётр сам пригласил его и не ошибся в выборе. К 1712 году Боцис имел множество боевых заслуг. Он несколько раз умело защитил Петербург от внезапных нападений шведских десантов, совершил удачный рейд на береговые укрепления противника, где сжег пятнадцать судов, участвовал в осаде Выборга. За создание галерного флота и воинскую доблесть в 1708 году Пётр пожаловал

Боцису титул графа. Крюйс, имевший чин вице-адмирала, имел до прибытия в Россию в 1697 году серьезный опыт службы в голландском флоте. Приглашенный Петром, он завербовал на русскую службу многих опытных матросов, офицеров и корабельных мастеров. К 1712 году в послужном списке Крюйса значилось руководство строительством кораблей в Воронеже, укреплением Архангельска, сооружениями в Кронштадте, в том числе Толбухина маяка. Он также принимал участие в отражении нападений шведских отрядов на Кронштадт и Петербург.

В посаженные матери были избраны жена вице-адмирала Крюйса — Екатерина и вдова его покойного брата Ивана Алексеевича (Иоанна) — царица Прасковья Фёдоровна (урожденная Салтыкова). В братья Пётр определил корабельного мастера Феодосия (Федосия) Моисеевича Склеява — строителя многих крупных судов и Ивана Михайловича Головина, который вместе с Петром проходил азы кораблестроения в Амстердаме в 1697 году, изучал «морскую науку» в Венеции, став одним из самых авторитетных знатоков и практиков военно-морского дела.

Сестрами на свадьбе были племянница Петра Анна Иоанновна, молодая вдова герцога курляндского и жена Меншикова, княгиня Дарья Михайловна.

В списке Петра под определением «бруццюферы» значатся его малолетние дочери Анна и Елизавета, а также дочери покойного брата царя Ивана — Екатерина и Прасковья.

Четырех кандидатов на два места Пётр назначил из чисто практических соображений — четырехлетняя Анна и двухлетняя Елизавета могли лишь формально во имя семейной чести значиться участниками царского пира, в то время, как двадцатилетняя Екатерина и семнадцатилетняя Прасковья были вполне взрослыми для своего времени и находиться в застолье на равных с остальными гостями.

Под определением «воршиндер» Пётр проставил Михаила Головкина — молодого дипломата, сына вице-канцлера Гавриила Ивановича, родственника матери Петра Натальи Кирилловны. Родовитость молодого Михаила Головкина делала его достойным роли ближайшего «слуги» государыни на брачном пире.

Как явствует из подробной записи свадебного пира в Журнале Петра, на роли сестер также были приглашены царевна Наталья Алексеевна — сестра государя и сестра жены Меншикова — Варвара Михайловна Арсеньева.

Перечень участников свадебного торжества включает пятнадцать фамилий шаферов, помогавших Меншикову занимать и потчевать избранных гостей. Шаферы, подобно всем приглашенным, облачены в парадные одежды, пышные парики, многие в офицерских мундирах и при шпагах, на левой руке шаферов как отличительный знак, повязаны кружевные банты. Зубов изобразил шаферов, торжественно несущих на подносах рюмки и бокалы для очередного тоста. Блюда и закуски разносились слугами, которые выделялись форменной одеждой и шапками с полями, высокой ост-

роконечной тулей. Каждый из шаферов являлся значительной персоной, а некоторые принадлежали к самому высокому общественному кругу или пользовались особенным расположением Петра.

Александр Васильевич Кикин был денщиком царя, овладел в Голландии основами судостроения, стал советником по Адмиралтейству, заслужил авторитет руководителя постройкой судов на верфях Ладоги, Олонца, Воронежа, Петербурга, выполняя личные царские поручения. Павел Иванович Ягужинский (Егузинский) — один из самых доверенных сотрудников Петра, умелый исполнитель дипломатических миссий, поднявшийся из низшего сословия к вершинам власти, до чина генерала-прокурора при Сенате. Алексей Васильевич Макаров, особо доверенный сотрудник царя, постоянно сопровождал его в заграничных поездках, с 1703 года имел должность тайного кабинета-секретаря. С его влиянием приходилось считаться даже членам императорской фамилии. Ян Попачай (Попучай) — капитан корабля «Выборг», Мартын Госселер (Гоцлер) — морской офицер, командор. Ипат Калинович Муханов обычно назначался командовать кораблем, когда на нем держал свой выпел Пётр. Морскими офицерами были штурман Захар Мишуков, Никита Петрович Вильбоа (Вильбоу), Наум Акимович Синявин. Наравне с ними среди шаферов находились корабельный мастер Ермолай Скворцов, специалист по корабельной оснастке — «блоковый мастер» Тихон Лукин, петровский денщик Прокофий Мурзин.

Следуя записи в Журнале Петра, мы словно возглашаем вместе с церемонимейстером имена тех гостей, которых удостоили занести в исторический список. Вблизи от Петра, после тех, кто занимал «отцово» и «братнее» места, сидели дипломаты: английский посол Чарльз Витворт (Унтворт), прибывший в Петербург в начале 1712 года, посол польского короля Августа II «обер-фалкенминистр» граф Фитцум Фридрих фон Экштедт, находившейся в Петербурге с марта 1709 года и его племянник Лось; голландский резидент генерал Яков де Бие и Датский резидент. С зарубежным дипломатическим «корпусом» соседствовали особы, не уступавшие им в политическом опыте, образованности и знании Европы. Среди них первенствовал министр и государственный Канцлер Гавриил Иванович Головкин, родственник Натальи Кирилловны и верный сотрудник Петра. В отличие от многих родовитых россиян, он с охотой трудился с Петром на Саарламской верфи. С 1706 года Гавриил Головкин возглавлял Посольский приказ, а спустя три года на поле Полтавской баталии царь пожаловал звание великого канцлера — первому в истории российской дипломатии.

Достоинным представителем петровской дипломатии являлся министр, генерал, пленшпотенциар, кригс-комиссар Яков Фёдорович Долгоруков. Во время правления царицы Софьи его отправили во главе посольства во Францию и Испанию. Из Франции он привез Петру астролябию (астрономический прибор для определения широты), что еще более усилило его интерес к морскому делу. Попад в 1700 году под Нарвой

в плен, он десять лет мужественно переносил все тяготы и в 1711 году вместе с 44 другими пленниками он захватил корабль и бежал в Россию. Яков Долгорукий стал живой легендой. Особенно прославился он своей правдивостью и прямоотой, не страшась гнева Государя. Пётр ценил его за эти качества и публично сказал Долгорукому: «Я знаю, что ты больше всех бранишь меня и так часто спорами своими досаждаешь, что я часто едва могу стерпеть, но как разсужу, то вижу, что ты меня и государство верно любишь и правду говоришь, для того я тебя внутренне и благодарю». Не менее родовит, чем Долгоруков, и князь Григорий Иванович Волконский. Он не раз проявлял свою энергию и административный талант, исполняя должности обер-коменданта Ярославля, Углича, Торжка, Бежецка и Твери, а в начале 1712 года Пётр поручил ему управление всем «оружейным делом» — отдав в управление организацию производства всех видов огнестрельного вооружения армии.

В списке гостей сказано, что «против его Царского величества сидел сенатор граф Мусин-Пушкин». Иван Алексеевич Пушкин заслужил расположение Петра еще будучи Астраханским воеводой, когда сумел защитить жителей города от набегов мятежных отрядов и увеличением, сдаваемых в казну доходов. Иван Мусин-Пушкин участвовал во всех военных действиях, предшествовавших Полтаве и в этой самой решительной битве Северной войны. В 1710 году ему был пожалован титул графа и поручена ответственная и щепетильная должность «начальника монастырского приказа». Как представитель старой Московской знати присутствовал на брачном царском пиру князь Борис Иванович Прозоровский, оказавший помощь Петру во время смуты, поднятой царевной Софьей. Рядом с ним сидел генерал-лейтенант Роман Виллимович Брюс — потомок шотландских королей XIV века. Его отец Виллим в середине XVII века вместе с сыновьями выехал в Россию и поступил на военную службу к царю Алексею Михайловичу командиром регулярного полка. Роман Брюс в отрочестве получил разностороннее домашнее образование и военную подготовку. Он поступил в «потешное войско» Петра и вскоре в чине капитана командовал ротой Преображенского полка. Под Нарвой он уже начальствовал пехотным полком, а затем участвовал в штурме Нотебурга (Шлиссельбурга) и Ниеншанца. В 1704 году Пётр вручает ему пост обер-коменданта Санкт-Петербурга. Трижды в 1703 и 1704 годах он отражал внезапные нападения на новую столицу шведских отрядов. К 1712 году в его послужном списке значились успешный штурм Выборга и Кексгольма, работы по укреплению и благоустройству Петербурга, деятельность в военной коллегии. В эту группу гостей входили Сибирский губернатор князь Матвей Петрович Гагарин и придворный Советник Савва Лукич Рагузинский (Владиславич-Рагузинский). Серб по происхождению, он хорошо знал итальянский язык, культуру и искусство европейских стран, был одарен художественным чутьем. Приехав в Россию в 1703 году в возрасте 25 лет, он завоевал симпатии Петра, выполняя множество его личных, дипломатиче-

ских и торговых поручений, в том числе и по приглашению архитекторов для строительства Петербурга и покупке произведений искусства. Не случайно его соседом в застолье был некий венецианский дворянин — «волонтир» (волонтер, т. е. доброволец). Все упомянутые персоны составляли окружение Петра и размещались под сенью балдахина, висевшим над государем.

«Под другим балдахинном» располагалась «ея величество государыня царица Екатерина Алексеевна» и ее окружение. Здесь находились не только «назначенные» в свадебные родственники, но также гости, княжна Марья Вяземская, Домна Андреевна Головкина (жена канцлера), жены — бригадира Головина — Марья Богдановна, князя Алексея Черкасского — Марья Юрьевна урожденная Трубецкая, петербургского вице-губернатора Якова Никитича Римского-Корсакова, Сибирского царевича, генерал-поручика Брюса, бригадира Чернышева, дочь Ивана Стрешнева, родственника Петра по жене его деда царя Михаила, княжна Марья Вяземская, «игуменья «питербургская» из боярской семьи Ржевских, княгиня Настасья Петровна Голицына. Примечательно, что в окружении Екатерины, в отличие от Петра, находились носительницы самых известных московских боярских и княжеских фамилий.

Посреди большой палаты в кольце круглого стола уместился маленький стол, за которым сидели названные в списке «духовными персонами» и титулованные пародийными званиями «всешутейного и всепняйшего собора», «князь-попа» Никита Зотов, «архиерей» Пётр Бутурлин, «архидиакон» князь Юрий Шаховский. Эта троица, помещенная для всеобщего обозревания, несомненно развлекала собравшихся шутками, забавными тостами и прибаутками. Не следует представлять их обычными шутами. Пётр любил Никиту Моисеевича Зотова, который с пяти лет обучал царевича чтению и письму, знакомил с историей и военным делом. Зотов выполнял дипломатические поручения, заведовал «ближней походной канцелярией» Петра, официально значился «ближайшим советником и ближней канцелярии генерал-президентом». Пётр пожаловал ему титул графа и назначил в 1711 году государственным фискалом — поручив контроль над всеми финансовыми делами, налогами и проверку деятельности любых чинов. Пётр Иванович Бутурлин происходил из старинного рода и был боярином при Петре. Столь же древен был род Юрия Шаховского, происходивший от смоленских князей Мономаховичей.

В главном апартаменте помимо гостей находились музыканты. Зубов изобразил их в левом нижнем углу гравюры: четыре фигуры с инструментами в руках. Можно различить раскрытые ноты, которые приставлены к штофу для вина, флейты, струнные и ударные инструменты.

Запись в Журнале Петра позволяет заглянуть и в другие палаты, где разместились гости царской свадьбы. В одной из них сидели «девицы комнаты» — царицы Прасковьи Фёдоровны (в последующем дворцовом штате их называли камер-фрейлинами), там же находились жены морских офице-

ров. В почетном углу поместили жен князя Юрия Шаховского и Василия Корчмина, тещу Кикина, Ивана Пушкина, Ивана Стрешнева. Остальные, менее значительные персоны, обозначены как «противя жены». Интересно, что в главной палате мужчины и женщины занимали свои половины стола, а вторая палата была чисто женской. В третьей палате стол, отданный морским и сухопутным штаб-офицерам, возглавлял Римский-Корсаков и Архангельский вице-губернатор Алексей Алексеевич Курбатов, которому Пётр обещал полное губернаторство после успешной постройки трех кораблей.

Холоп Б. П. Шереметьева Алексей Курбатов вместе с ним побывал в Италии. Сметливый молодой человек сумел многое понять в жизни европейских государств и предложил Петру (написав тайное письмо) установить гербовый сбор на все официальные документы в пользу казны, что значительно увеличило доходы государства. Это сразу вывело Курбатова в высшие административные сферы, а в 1711 году он стал вице-губернатором Архангельска — крупнейшего по тем временам торгового порта России.

Четвертая палата была отдана различным иноземцам, находившимся в то время в Петербурге и ландратам рижским и Ревельским. Ландраты являлись членами депутации ливонского и эстонского дворянства, которых Пётр пригласил изложить положение дел в своем крае. В пятой палате, названной «передней», пировали петербургские жители, офицеры сухопутных полков. Персонально выделен Московский вице-губернатор Василий Ершов. Шестую палату полностью заполнили англичане. Седьмую, «верхнюю палату», отвели людям «духовного чина» и певчим. В таком отделении духовенства от остальных гостей проявились определенные тенденции петровского времени: отделить светскую, гражданскую сторону жизни от церковной.

Можно представить сколь шумно и весело было в часы царского свадебного пира. Произносились торжественные тосты, раздавались забавные реплики глав всешутейного собора, вызывавшие общий смех. Оркестровая музыка перемежалась с пением хора. Но все перекрывало пушечная пальба.

Документально зафиксировано, что «когда начали пить за здоровье Его Царского Величества и Государыни Царицы, тогда палили всегда 11 пушек, которые подле Дому Царского Величества были поставлены». Залпы из тех же орудий раздавались, когда пили «про здоровье» остальных гостей. За торжественными столами просидели до начала шестого часа пополудни. После этого, когда все «встали из-за стола» танцевали до одиннадцати часов.

В одиннадцать часов начался грандиозный фейерверк, зажглась иллюминация, засветились огненные транспаранты-картины. Как написано в Журнале: «Пополудни в 11-м часу пущали ракеты, и бросали бомбы и план был зажжен, на котором были выкладены фитилями литеры латинские: "Виват", также и светочи многие были зажжены».

Благодаря гравюре, спустя более 300 лет, мы можем представить, какая огненная картина появилась перед Свадебной палатой. На огромном транспаранте вспыхнули две колонны (знаки неколебимой прочности), об-

витые гирляндами. Внезапно они изогнулись и переплелись. Над ними в облаке и солнечных лучах засиял треугольник с тремя пламенами — эмблемами всевидящего Божьего ока. Под «оком» развернулась лента с надписью: «В твоей любви соединенный». Ниже ленты светились латинские буквы — инициалы Петра и Екатерины, осененные короной. По сторонам колонн четко прорисовывались две фигуры. Слева Пётр в доспехах и венке римского императора-триумфатора с факелом в правой руке. У его ног застыл грозный орел — символ власти и воинской доблести. В облике Петра подчеркивалось его сходство с древнеримским богом войны — Марсом. У правой колонны была изображена Екатерина в образе Венеры с пылающим сердцем в поднятой левой руке. У ног ей символ верной любви целующиеся голубки. Пётр и Екатерина держаться за гирлянды на колоннах, которые связывают их в единый славный союз. Для современников аллегорический смысл огненной картины был совершенно ясен — она знаменовала прочный союз силы, доблести, верности и чувства; союз, который угоден Всевышнему и полезен российской державе. Подчеркивая триумфальный характер фейерверка, по сторонам транспаранта, на профилированных постаментах, укрепленных на золоченых шарах, помещались два обелиска с таким же шаром на вершине. На гранях обелиска располагались трофеи: знамена, доспехи, мечи.

Английский посол Витворт, подробно описав в доношении королевскому правительству церемонию свадебного торжества, закончил свое послание следующими словами: «Общество было блистательное, обед роскошный, вино прекрасное, венгерское и — что особенно было приятно — гостей не принуждали пить его в чрезмерном количестве. Вечер закончился балом и фейерверком». В доношении Витворта приводятся слова Петра, раскрывающие надежды царя, которые он связал с этим браком. Государь сказал послу: «... что брак его будет не бесплоден, так как у него с новою царицею прижито уже пятеро детей».

О морском характере свадебной церемонии писал один из историков петровского времени, отмечая, что венчание проходило в церкви Исаакия Долматского «... в приходе которой на Адмиралтейском острове жил Пётр, как корабельный мастер. Потому и шаферами ... были все морские чины — своя семья державного хозяина — кораблестроителя».

Но самым главным в замысле Петра было утверждение первенствующей роли его любимого приморского «парадиза» (рая) — Санкт-Петербурга, ставшего с 1712 года столицей России.

О значении своей свадебной церемонии никто не сказал лучше, чем сам Пётр в письме от 20 февраля Гавриилу Андреевичу Меншикову, офицеру-кораблестроителю, учившемуся вместе с ним на верфи в Амстердаме: «Известует вам, что мы старую свою свадьбу вчера окончили».

Однако, празднество продолжалось еще несколько дней. 20 февраля, в среду, все гости вновь собрались в Свадебных палатах в третьем часу по-

полудни и «сидели за теми же столами, где поставлены были конфеты и фрукты». Десерт продолжался до семи часов, а затем «встали из-за столов и танцевали до полуночи». И здесь задавал тон веселью светлейший князь, поражая всех роскошью своей трости, сияющей алмазами.

21 февраля, в четверг, Меншиков уже как хозяин дал в своем дворце бал в честь бракосочетания Петра и Екатерины. И, наконец, 23 февраля, в субботу, вдовствующая царица Прасковья Фёдоровна, как посаженная мать устроила большой прием в честь новобрачных, пригласив самых знатных вельмож, приближенных Петра и иностранных дипломатов.

Свадебные дни Петра и Екатерины были самыми счастливыми для всех собравшихся. Никто не предвидел, что уже через несколько лет многих из них ждал царский гнев, ссылки, пытки, казни, клеймение как государственных преступников, беспощадный гнев и приговор того, в чье здравие они осушали чаши, и кто осыпал их своими милостями и щедротами. Те немногие, кто сохранил свое положение при Петре и Екатерине, впали в немилость и подвергались опале в последующих царствованиях. Лишь единицы из гостей свадебного пира завершили свою жизнь в почете и покое. Но 19 февраля 1712 года Санкт-Петербург ликовал — государь обвенчался с избраницей, данной ему божественным провидением и судьбой.

Россия жила надеждой, и время все расставляло по своим местам. Наиболее усердный и самый близкий единомышленник Петра, Меншиков Александр Данилович, продававший в молодости пироги на улицах Москвы, вырос до «Полудержавного властелина» по выражению Пушкина. Деятельность этого преобразователя исходила не столько в силу сознания благородных принципов, сколько в силу своекорыстных мотивов. Меншиков был страшным взяточником и казнокрадом и, несмотря на награды, сыпавшиеся на него в изобилии, увеличивал свое состояние преступными методами. В 1711 году Пётр впервые узнал о злоупотреблениях Меншикова, а три года спустя назначена была, по доносам Курбатова, особая следственная комиссия. С той поры и до конца царствования Петра I Меншиков не выходил из-под суда, что не мешало Петру продолжать верить ему, допуская к государственным делам. К концу царствования Петра, после того, как известная Монсова история подорвала доверие царя к Екатерине, Меншиков, вновь уличенный в злоупотреблениях, подвергся серьезной опасности, но вскоре затем последовавшая смерть Петра открыла ему дорогу к еще большей власти. Главный виновник возведения на престол Екатерины I, он сделался при этой слабой и неспособной государыне истинным правителем государства. По просьбе Меншикова Екатерина дала свое согласие на брак малолетнего Петра Алексеевича с дочерью Меншикова. По смерти Екатерины действительным правителем государства остался Меншиков, обручивший императора со своей дочерью Марией, и получивший звание генералиссимуса. Пределу его самовластия не было границ, что его и погубило. 8 сентября 1727 года Меншиков был арестован, и на другой день

последовал указ о ссылке его в Рененбург. Громадные его богатства были конфискованы, а после того как в Москве найдено было подметное письмо в пользу Меншикова, он с женой, сыном и дочерьми был сослан в Берёзов, где и умер 12 ноября 1729 года.

Крюйс Корнилий Иванович — в 1713 году случилось событие, которое во многом изменило его судьбу. Эскадра под командованием Крюйса заметила неприятельские суда и пустилась за ними в погоню, но корабли «Рига» и «Выборг» сели на мель, и неприятель успел уйти. За это военный суд, в состав которого входил сам царь, приговорил Крюйса к смертной казни, замененной ссылкой в Казань. В 1719 году Крюйс был назначен вице-президентом адмиралтейств-коллегии.

У Боциса Ивана Федосеевича судьба сложилась удачно. В 1713 году он командовал арьергардом флота. Пётр Великий находился в переписке с графом Боцисом, которого ценил за его знания и личные достоинства. После смерти Боциса царь взял на память его шпагу и обеспечил пенсией его семейство. Иван Федосеевич умер в 1714 году.

Головкин Михаил Гаврилович — в 1712 году был отправлен учиться за границу. В 1722 году назначен послом в Берлин. При Анне Иоанновне назначен сенатором и ему поручены монетная канцелярия и денежные дворы, но Головкин желал быть кабинет-министром и, считая себя обиженным, в течение десяти лет не принимал деятельного участия в государственных делах. В 1734 году Головкин назначается главным директором монетной канцелярии и канцелярии монетного управления в Москве. Он пользовался исключительным доверием правительницы, но обнаружил совершенную неспособность к управлению государством. В неподходящее время посоветовал правительнице объявить себя императрицей, чему помешал дворцовый переворот, произведенный Елизаветой Петровной. Головкин был приговорен Сенатом к смертной казни, которую Елизавета Петровна заменила ссылкой в пустынное зимовье Якутской области Германг, куда за Головкиным последовала и его жена Екатерина Ивановна. После четырнадцати лет суровой ссылки в сибирской глуши, Головкин умер. Прах его был перевезен в Москву, где поселилась и его жена, дожив до глубокой старости, славясь своей благотворительностью.

Судьба Кикина Александра Васильевича, деятеля петровского времени, сложилась по-иному, трагически. В 1712 году он был произведен в адмиралтейские советники. Все это время он был в близких отношениях с Петром. Пётр часто писал ему собственноручно, называя его «дедушкой». Знатные люди, как князь Б. Куракин и Витворт, заискивали перед ним. В 1715 году Кикин был арестован за взяточничество, заплатил большой денежный выкуп и, в виде ссылки, отправлен в Москву. Но в том же году Пётр вернул ему свое расположение и разрешил приехать в Петербург. С давнего времени у Кикина была вражда с Меншиковым и в 1716 году она выразилась в открытом столкновении с всесильным министром. Это неудач-

ное соперничество с Меншиковым и своекорыстные расчеты и были, вероятно, причиной сближения Кикина с царевичем Алексеем. Влияние Кикина на царевича Алексея было велико. Он же убедил царевича Алексея скрыться от Петра за границей. В феврале 1718 года Кикин был арестован, обличенный признаниями царевича. Кикин сознался во всем на первых пытках, пытался выгородить себя в длинном письме к государю, но при новой пытке, 5 марта, опять признался, что «во всем деле царевича он виноват». Министры присудили ему «жестокою» смертную казнь и, не смотря на заступничество царицы, Кикин был колесован 17 марта 1718 года.

Ягужинский Павел Иванович, незнатного происхождения, исполнял различные дипломатические поручения. С 1722 года был генерал-прокурором при Сенате. Несмотря на враждебное отношение к нему Меншикова, при Екатерине I сохранил этот пост. В 1726 году Ягужинский был отправлен в Польшу с поручением не допускать осуществления присоединения Курляндии к Польше. По воцарении Петра II, Меншиков решил удалить Ягужинского, и ему было велено отправиться в украинскую армию. После падения Меншикова он был возвращен и пожалован в генералы от кавалерии и в капитан-лейтенанты от кавалергардии. При императрице Анне ему было поручено временное исполнение должности генерал-прокурора. В 1731 году он поссорился с Остерманом, вследствие чего был удален от двора и назначен посланником в Берлин. По возвращении в отечество пожалован в кабинет-министры, возведен в графское Российской империи достоинство.

Спокойно прожили свою жизнь Вильбоа Никита Петрович, главный командир кронштадтского порта и Синявин Наум Акимович, вице-адмирал и начальник днепровской флотилии, член адмиралтейств-коллегии и главный командир над галерным флотом, исполнявший личные распоряжения Петра.

Головкин Гавриил Иванович — государственный деятель, канцлер и сенатор при царевне Софии выказывал особую приверженность Петру, которого сопровождал во время бегства от замысла стрельцов в Троицкую лавру в 1689 году. В 1717 году был назначен президентом коллегии иностранных дел. При Екатерине I был членом верховного тайного совета. Личный враг князей Долгоруковых, Головкин действовал против замыслов верховников. При Анне Иоанновне был назначен к присутствию в Сенате, а в 1731 году членом кабинета министров. Искусный царедворец, сумевший сохранить свое значение при четырех царствованиях, Головкин владел целым Каменным островом в Петербурге, многими домами и поместьями, но был, по сообщаемым сведениям, чрезвычайно скуп.

Долгоруков Яков Фёдорович имел прекрасное для того времени образование, свободно владел латинским языком. Во время стрелецкого бунта приверженец Петра. В 1717 году по приказу Петра председательствовал в Ревизион-коллегии. Проявил себя строгим и неподкупным контролером доходов и расходов казны, неизменно руководясь правилом, высказанным при решении одного дела в сенате: «Царю правда лучший слуга. Служить — так

не картавить; картавить — так не служить». Имя Долгорукова сделалось популярным и перешло в потомство, благодаря множеству сохранившихся о нем рассказов, свидетельствующих о его прямотушии и неподкупности.

Иван Алексеевич Мусин-Пушкин в с 1710 по 1717 год состоял начальником монастырского приказа и был сенатором.

Брюс Роман Вилимович все последующие годы после царской свадьбы посвятил исключительно устройству Петербурга и занятиям, сопряженным со званием обер-коменданта. Назначенный в 1719 году членом военной коллегии, он недолго исполнял эту обязанность: в следующем году он скончался на 53 году жизни. Погребен внутри Петропавловской крепости, подле собора, против алтаря. Главнейший памятник трудов Р. В. Брюса в звании обер-коменданта, уцелевший и до сих пор, есть каменная Петропавловская крепость, построенная под его руководством вместо прежней земляной. Его же содействием обязана своим основанием первая в Санкт-Петербурге евангелическая церковь святой Анны.

Гагарин Матвей Петрович, сибирский губернатор с 1711 года, был казнен в 1721 году за «злоупотребления власти и упорство в скрытии пособников».

Зотов Никиту Моисеевича Пётр очень любил, держал его при себе, хотя однажды на пиру едва не убил его в гневе за то, что тот попробовал защищать провинившегося перед царем Шеина. В 1711 году он был назначен государственным фискалом, взяв на себя «сие дело, чтобы никто от службы не ухоронился и прочего худа не чинил». В «всепьянейшем синоде», где Пётр числился протодьяконом, Зотов был председателем с громким титулом «архиепископа прешпурского, всея Яузы и всего Кокуя патриарха» или «святейшего и всешутейшего Иоаникиты». В 1714 году на 70-м году жизни Зотов вздумал жениться на вдове капитана Стремоухова. Есть известие, что Пётр сначала был против этого брака, но потом принял деятельное участие в приготовлениях к шутовской свадьбе и оставил без внимания письмо Конона Зотова, в котором тот просил государя избавить его отца и всю фамилию от унижения.

Бугурлин Пётр Иванович был боярин и при Петре I «князь-папа», шутовская вторая свадьба которого с Анною Еремеевной Зотовой, урожденной Пашковой, состоялась в 1721 году и подробно записана у Бергольца.

Римский-Корсаков Яков Никитич был копорским комендантом и ландрихтером ингерманландским, потом в 1711 году был Санкт-Петербургским вице-губернатором. В 1715 году за разные злоупотребления сослан вместе с братом Василием, бывшим Белозерским комендантом.

Шереметьев Борис Петрович, граф, фельдмаршал, знаменитый сподвижник Петра Великого всю жизнь отдал на служение Петру, но по своему тяжелому характеру и неприязни к Меншикову не пользовался расположением царя. Он горько жаловался, что ему приходится исполнять на старость чужие приказания, что Пётр ему ничего не пишет и не исполняет его просьбы.

Горячий западник, он тем не менее симпатизировал царевичу Алексею Петровичу и не участвовал в суде над ним. Умер в 1719 году.

Муханов Ипат Калинович учился морскому искусству в Голландии и стал контр-адмиралом.

Макаров Алексей Васильевич — тайный кабинет-секретарь Петра Великого, человек незнатного происхождения, но по своей приближенности к Петру имел большое влияние. Он всюду сопровождал государя и способствовал возведению на престол Екатерины I. По словам Бергольца, Макаров подвергался обвинению во взяточничестве и утайке секретных бумаг, но был оправдан. Вскоре, по интригам Феофана Прокоповича он был замешан в дело монаха Георгия Зворыкина, обвинявшегося в разных фантастических преступлениях, и оставался под следствием до самой своей смерти.

Головин Иван Михайлович, адмирал, вместе с Петром Великим изучал морское дело в Амстердаме (1697), затем в Венеции. По возвращении в Россию, служил в армии и флоте и в войне со шведами командовал отдельным морским отрядом. В 1722 году сопровождал государя в Персидском походе, затем был назначен ген. кригс-комиссаром, а по смерти Петра — адмиралом и начальником галерного флота.

Курбатов Алексей Александрович, известный деятель эпохи Петра I, названный «прибыльщиком», в 1711 году был назначен архангельским вице-губернатором. Столкновение его в Архангельске с агентами Меншикова вызвало к нему сильную вражду. Обвиненный в казнокрадстве и взятках, Курбатов в 1714 году был отрешен от должности и предан суду. Он умер в 1721 году до решения суда, наложившего на него начет в 16 000 рублей.

Реформы Петра I разрушали устоявшиеся традиции бояр, дворянских и посадских семей. Изменения коснулись в первую очередь института брака. Резко возросло число неравных браков с представителями низших сословий. С 1720 года разрешались браки с иностранцами при условии сохранения супругом православной веры. Было разрешено заключать браки с разведенными и даже с расстриженными монахами и священниками.

Указом от 28 февраля 1714 года Пётр I запретил дворянским и «подьяческим» сыновьям жениться, не окончив школы, чтобы исключить уваливание от государственной службы. Оставался запрет на четвертый по счету брак, и плата государству при заключении каждого последующего из трех браков возрастала. Сам царь поддерживал добровольный брак, который по его мнению способствовал «умножению» служивого дворянства.

Пары могли знакомиться в церкви, на прогулках, приемах, ассамблеях, даже воспитанницам монастырей давали часы для знакомства с будущими женихами. В 1720 году Пётр I запретил составлять «сговорную запись» и закреплять ее в приказе крепостных дел, заменив «росписью приданого». Предписывалось видеться до венчания и обручаться за шесть недель до него. В 1722 году царь приказал Сенату и Синоду расторгнуть насильственные браки. При нем стали возвращаться «в мир» насильно по-

стриженные жены. Но воля родителей в устройстве браков оставалось неизменной. Свадебный обряд изменился только в Москве и Санкт-Петербурге. Свадьбы, которые иногда посещал Пётр с Екатериной, полагалось делать щедрыми и обильными. Царь запретил показывать гостям невестину сорочку, хотя в провинции этот обычай сохранялся долго. В 1722 году Пётр I постановил разводить супругов при доказанном прелюбодеянии, побегах и самовольных отлучках. Солдаток за второй брак при живом муже наказывали. Реформы Петра положили начало для внутренней и внешней европеизации семейного уклада дворян.

Последней любовью Петра, несмотря на сильную привязанность к Екатерине, была Мария Кантемир, дочь молдавского князя Дмитрия Кантемира, получившего княжеское достоинство Российской империи с титулом светлости. В начале 20-х годов между государем и красавицей княжной зародилось взаимное и страстное чувство, которое вызвало у Екатерины чувство реальной угрозы ее брака с Петром. Мария Кантемир была из знатного рода, высоко образованная и очень подходила на роль царицы. К тому же она была беременна, и в окружении царя всерьез поговаривали, что если родится мальчик, то Екатерина повторит судьбу Евдокии Лопухиной. Ведь из 11 детей, которых Екатерина выносила Петру, выжили только две девочки. Так что, родись у Марии сын, то Пётр I породнился бы с потомками Тамерлана. Друзья императрицы, по некоторым сведениям, нашли способ избавиться от опасности. У Марии случились тяжелые преждевременные роды, ребенок погиб, жизнь Марии долгое время была в опасности.

Судьба благоволила Екатерине. В 1722 году Пётр, почувствовав, что силы его оставляют, опубликовал Устав о наследии престола, в котором указывалось, что назначение наследника зависело только от воли государя. В мае 1724 года впервые в истории России Пётр I короновал Екатерину в качестве императрицы. Историками предполагается, что царь собирался официально провозгласить ее своей преемницей, но не сделал этого, узнав об измене жены с камергером В. Монсом. Камергера казнили, обвинив в сравнительно мелких по тем временам хищениях из казны. Болезнь императора сильно обострилась, он так и не воспользовался правом назначить преемника. 28 января 1725 года великий царь-реформатор умер.

Судьба все расставила по местам: Екатерина усилиями Меншикова и при опоре на гвардию была возведена на престол, а Мария осталась незамужней светской дамой, занималась благотворительностью, построила несколько храмов и хранила верность своей первой и единственной любви — Петру I.

После смерти первого российского императора Петра I можно сказать началась эпоха дворцовых переворотов. В первой четверти XVIII столетия еще сохранился уклад допетровского времени Московского государства, но Пётр Великий открыл «ворота» в Россию для Европы, и страна стала кардинально меняться в сторону европеизации. Политические западные силы во многом использовали эту возможность в своих небескорыстных целях. Поэтому время

XVIII века стало временем постоянных дворцовых заговоров, бесконечных интриг, жестокой борьбы за власть в целях захвата императорской короны.

Источники

1. «Описание бракосочетания в бозе почивающих Петра Алексеевича Первого императора и Самодержца Всероссийского и Екатерины Алексеевны Первой императрицы и Самодержицы Всероссийской Дщери, а ныне благополучно царствующаго императора Павла Петровича перваго Самодержца Всероссийскаго Праматери, Цесаревны Анны Петровны с Карлом Фридрихом Герцогом Голштейн-Готторпским в лето 1725, Мая в 21 день совершившагося». Москва, 1798. В Университетской Типографии, у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия.
2. «Общий морской список. Часть 1. От основания флота до кончины Петра Великаго». Санкт-Петербург. 1885.
3. Ежемесячное Историческое издание «Русская старина». 1879. Год десятый. Т. XXV.
4. Летописный журнал «ЮРНАЛ» за 1712 год.
5. Журнал «Сын Отечества». 1894 год. № 310. Понедельник 14 (26) ноября. «Царские бракосочетания и обряды» (историческая справка).
6. Свет и тени российской короны. Русская государственность в портретах и мнени-ях. — Молодая гвардия, 1990.
7. Ирошников М. П., Процай Л. А., Шелаев Ю. Б. Николай II. Последний российский император». — Типография им. Ивана Фёдорова, 1992.
8. Православный Летописец Санкт-Петербурга. — № 21. — 2005.
9. Манько А. В. Августейший двор под сенью Гименея. — ФГУИПП «Вятка», 2003.
10. Григорян В. Г. Царские судьбы. — М. : Астрель, 2004.
11. Манько А. В. Брачные союзы Дома Романовых. — М. : Вече, 2009.
12. Универсальный Энциклопедический Словарь Брокгауза и Эфрона Российской Им-перии. 1890–1907.
13. www.onlinedics.ru/slovar/beo/m/page-12.html.
14. Интернет-ресурсы. Википедия.



ЗЕЛЕНЫЙ КАБИНЕТ В ЛЕТНЕМ ДВОРЦЕ ПЕТРА I

В Летнем дворце Петра I в Летнем саду в Санкт-Петербурге расположена комната, которая носит название Зеленого кабинета. С этой комнатой, созданной для того, чтобы принять коллекции раритетов, связывают начало Кунсткамеры в Санкт-Петербурге. Зеленый кабинет расположен на втором этаже в юго-западном углу Летнего дворца. Зеленый цвет стен прекрасно сочетается с зеленью сада, которая видна через окна, выходящие на запад и юг. Здесь имеются 3 встроенных витрины-шкафа для хранения экспонатов, в витринах сохранилось подлинное «лунное стекло» петровского времени. Кабинет оформлен деревянными панелями, расписанными гротесками по зеленому фону с золочеными тягами и пилястрами. На стенах расположено четыре медальона, аллегорически изображающих Европу, Азию, Америку, Африку. Над дверьми — два цветочных десюдепорта. На потолке — живописный плафон «Прославление деяний Петра I».

Конечно, Зеленый кабинет недостаточно велик для размещения царских коллекций. Однако само его существование является знаковым: во вновь выстроенном дворце царь пожелал иметь кабинет редкостей и оформить это помещение соответствующим этому назначению образом.

Описей интерьеров Летнего дворца петровского времени, к сожалению, не обнаружено. Поэтому историю строительства и бытования Летнего дворца при Петре I приходится восстанавливать по комплексу документов: переписке Петра с Меншиковым, документам о выплате денег мастерам, указам Петра, воспоминаниям современников. Большую роль в изучении истории дворца играют натурные исследования. Сказанное касается и Зеленого кабинета... Ни описи экспонатов, ни чертежей или каких-то специальных указов по этой комнате мы не знаем. Тем не менее, некоторые выводы относительно коллекций Петра I в Летнем дворце мы все же можем сделать.

Летний дворец построен архитектором Доминико Трезини в 1711 году. 17 апреля 1712 года «господин шаутбенахт», т. е. Петр I перешел в свой новый дом. До нашего времени дошло только одно здание от того комплекса построек, который существовал в Летнем саду в петровское время. Это создает несколько превратное представление о быте царя и его семьи. Между тем, кроме Летнего дворца, по другую сторону гаванца, вдоль реки Фонтанки, в саду находился хозяйственный корпус, носивший название Людские палаты. Он был соединен с царским Летним дворцом каменной галереей, которая шла по западной и южной сторонам гаванца. Этот комплекс построек, включая и Новые палаты, которые стали строить в северо-западном углу Летнего сада, а также включая и сам сад называли Летним домом Петра I. В отличие от Новых палат нынешний Летний дворец уже в XVIII веке стали называть старым дворцом. Строительство Людских па-

лат, или Людских покоев началось даже раньше, чем строительство Летнего дворца, и закончены они были около 1712 года, т. е. к тому времени, когда царь вошел в свой Летний дом весной 1712 года. Людские палаты представляли собой двухэтажное, вытянутое в плане здание с анфиладным расположением комнат. На первом, и на втором этаже жил обслуживающий персонал, но эти комнаты чередовались со складскими помещениями. По площади Людские покои в плане примерно в три раза больше площади Летнего дворца. В РГАДА хранится недатированный документ «Сведения палатам Летнего дворца с чем оные заняты»¹ («Сведения палатам», хотя и предельно краткие, емко характеризуют материальную и духовную стороны жизни обитателей Летнего дворца. Приведем назначение комнат, которые имеют отношение к коллекционированию, а также могут помочь в определении времени составления «Сведений».

Сведения палатам Летнего дворца с чем оные заняты.

Внизу:

1. Сала в ней кабинет и ентарная.

Янтарная комната привезена в Россию в 1717 году.

Что такое «кабинет» в первой зале? Скорее всего, — это коллекции Петра I его «государев кабинет, который был перевезен из Москвы в Санкт-Петербург в 1714 году. «Петр Великий в первое свое по чужим краям путешествие в 1698 году приобрел там множество птиц, рыб и насекомых, которые привезены в Москву и поручены были в смотрении Архитектору или Лейб-медику Арешкину. Потом приобщены были к оным многие уроды равно, как и анатомические собранные в главной того же города [Амстредама] аптеке препараты. Потом <...> малое сие собрание перевезено в Санкт-Петербург и определено ему было место в старом летнем дворце обще с библиотекою»².

2 и 3. Подле сала с галанскими плитками и картинами.

Картины Петр приобрел во время путешествия 1716–1717 годов. Работа по украшению Летнего дворца картинами велась в 1720 году.

5. Ящики с кроватями. Кроватями в Летнем дворце занимались между 1717–1720 годами. В 1720 году кровати были установлены в Летнем дворце, их видел поляк.

7. С китайскою посудою.

8. Со всякими раритетами.

10. С ящиками из галандии.

Конечно, очень хочется в десятой комнате «с ящиками из Голландии» увидеть хранение коллекции Рюйша или Себы. Но скорее всего, это все-таки что-то, что отгружали ящиками. А это могли быть голландские плитки — но они уже помещены во вторую комнату, или, например, стекла, о закупке 150 ящиков которых в Амстердаме была переписка в сентяб-

ре 1715 года. Это могли быть плитки «мраморовые»: В 1719 году было дано распоряжение городской канцелярии «прислать от господина Бранта мраморовые плитки в Летний дом». Это могли быть и итальянские скульптуры с постаментами, которые прибыли из Голландии.

Вверху:

13. В ней машины и книги.

17 и 18 Библиотека.

Машины могли остаться от покойного Шлютера, который изобретал вечный двигатель. Книги были завезены в старый Летний дворец в 1714 году.

Библиотека требует особого рассмотрения. Это были оборудованные помещения со шкафами и столом. В январе 1718 года архитектор Маттарнови подрядил столяра Семёнова «с товарищи» сделать под библиотеку в 3-х коморах столярною работою...» по стенам в большой коморе поставцы под книги большия. В середке один большой шкаф, а в другой каморе четыре угловые шкапы да сем шкапов с оконными рамками...»³ Шкафы с оконными рамами несколько раз повторяются в переписке: «...Сделано в Летний дом в библиотеке в 3-х полатах шкапы с рамами которья будут за стеклами»⁴ (Всего сделано 24 шкафа и один большой стол, полутора саженой длиной, с ящичками и затворами⁵. Все эти сообщения относятся к январю 1718 года.

Можно предположить, что тот же столяр делал витрины с оконными рамками и для Зеленого кабинета. Да и всю конструкцию Зеленого кабинета мог делать тот же столяр Семенов «с товарищи», которому доверили оборудование Библиотеки в Людских покоях. Именно в 1718 году в Зеленом кабинете велись работы.

Итак, мы видим, что коллекции не находились в том здании Летнего дворца, которое мы знаем, и которое в описях XVIII века часто называлось «старым» дворцом. И это не только потому, что он был тесен для коллекций, не говоря уже об одном-единственном Зеленом кабинете, но и потому, что во Дворце шли бесконечные доделки и перестройки. Объем исследовательских работ, проведенных к настоящему моменту, пока недостаточен, чтобы говорить обо всех перестройках. Переносился вход, растесывались новые окна, прежде бывшие превращались в двери, возводились новые стены, менялось местоположение каминов и многое другое. Известно, что на лето 1714 года Петр I наметил большие работы: и делать новую лестницу и улучшить вид имеющейся, выкладывать плитками нижнюю поварню, и делать верхнюю (как раз рядом с Зеленым кабинетом), и штукатурною работою делать барельефы. Кроме того, был доставлен Ветровой прибор, в связи с установкой которого во дворце начались большие работы. Этот указ Петра важен: устройство парадной лестницы и организация поварни на втором этаже косвенно указывают на то, что Петр I совместно с бау-директором А. Шлютером имели в виду более активно использовать второй этаж, при-

глашать туда гостей. К сожалению, вскоре после этого указа Шлютер скончался. Верхняя поварня, которая находится непосредственно рядом с Зеленым кабинетом, была устроена лишь в 1724 году, а лестница — в 1719.

Тем не менее, невозможно не связать архитектуру Зеленого кабинета с именем Шлютера. Ему приписываются фигурки пути, поддерживающие зеркало в Зеленом кабинете. Кроме того, среди аналогов и образцов устройства Кунсткамер можно встретить фотографию Кабинета слоновой кости в Берлинском городском дворце. Не слишком обширное помещение, шкафы-витрины, живописный плафон на потолке напоминают устройство Зеленого кабинета. Над созданием Берлинского дворца работал именно Шлютер, который перенес свой опыт в Россию. К сожалению, Дворец был разрушен после войны.

Таким образом, даты создания Зеленого кабинета, которые можно встретить в литературе о Летнем дворце, 1713–1714 годы — имеют основания. Это как раз время работы Шлютера в Санкт-Петербурге. Однако известно, что в 1718 году в Летнем дворце опять велись работы — делали «сал и два камина», а году резчик Иван Петров золотил капители в Зеленой палате.

Вероятно, существовал первый вариант оформления Зеленого кабинета. При реставрации 1962–1964 годов были обнаружены следы росписи стен кабинета по штукатурке под мрамор.

Каков был вид этой комнаты до 1718 года могут помочь узнать натурные исследования. Но при реставрации 1962–1964 годов были сняты со стены лишь две панели. Когда выяснилось, что они в хорошем состоянии, было принято решение не трогать всю конструкцию, чтобы не повредить ее.

В мае 1720 года Георгу Гзелю, приехавшему в Россию швейцарскому художнику, были выплачены деньги за картину, которую он писал в Летний дом царского величества, и которая «прибита в полатах на правой руке, где стоят картины, в потолок». Единственная комната, которая подходит под это описание, — это Зеленый кабинет. Деревянные панели, которые, скорее всего, вначале расписывались, а уже потом крепились к стенам, действительно, можно назвать картинами, которые стоят. Значит, в конце 1719 или начале 1720 года оформление Зеленого кабинета подходило к концу. Четыре медальона изображают 4 стороны света. Они напоминают о многообразии нашего мира. Цветочные десюдепорты над дверьми — вписываются в концепцию кабинета редкостей, среди которых могли оказаться и экспонаты растительного происхождения. Вариант оформления комнаты с цветочными десюдепортами демонстрируется в альбоме образцов Пауля Декера. Что же касается самих десюдепортов — к их исполнению могла иметь жена Гзеля, художница Мария-Доротея, дочь знаменитой Марии Сибиллы Мериан (это предположение высказано А. Г. Каминской).

Именно, начиная с 1720 года, когда не только в Зеленом кабинете, но и во всем Дворце заканчивались оформительские работы, могли в витринах Зеленого кабинета появиться экспонаты.

Тем не менее, поляк-очевидец, который посетил Летний дворец 10 июля 1720 года и отметил много подробностей оформления дворца: и мраморные полы, и серебряную посуду, и китайские обои, и обилие зеркал и украшений, — ни словом не обмолвился о существовании Зеленого кабинета, или Зеленой комнаты⁶. Вероятно, гостей просто не пригласили на второй этаж. Возможно, он еще был не готов к приему посетителей. Но, скорее всего, причина была в том, что царь уже показывал полякам свою «Анатомию», как называли коллекцию анатомических препаратов Рюйша, которая находилась в Кунсткамере в Кикиных палатах⁷. Описание этого собрания было дано поляком-очевидцем так подробно, что издатели рукописи его сокращают⁸.

Между тем как дворцовый интерьер Зеленый кабинет должен был производить блестящее впечатление. Надо сказать, мы вообще не имеем ни одного упоминания Зеленого кабинета от очевидцев-иностранцев. Камер-юнкер Берхгольц, оставивший нам интересное описание Летнего сада, о нем упоминает лишь вскользь, говоря о тесноте помещений.

В 1840 году в Летнем дворце производился ремонт, а по-видимому, сразу после него было составлено «Историческое описание достопамятностей, находящихся во дворце императора Петра Великого в Летнем саду в СПб»⁹. В это описание в Зеленом кабинете был включен живописный плафон, четыре медальона и камин. Шкафы-витрины обойдены молчанием.

И в начале XX века А. И. Успенский описывает орнаменты и украшения Зеленой комнаты и ни словом упоминает о том, что это хранилище раритетов¹⁰.

Вероятно, в конце концов, витрины Зеленого кабинета были заполнены, но в дальнейшем Зеленую комнату как помещение для хранения коллекций совершенно забыли. Ведь в Летнем дворце после смерти Петра I уже не жили члены императорской фамилии. Эпизодически его пытались использовать, например, как дачу для высших сановников, но в основном, он стоял пустой.

Зеленый кабинет представляет собой сочетание кабинета — отделанной деревом комнаты, созданной в русле западноевропейских образцов, и кабинета редкостей. Н. В. Калязина называет его в числе 8 сохранившихся кабинетов, связанных с творчеством Леблона. Дата оформления Зеленого кабинета — 1718 год действительно соответствует времени работы Леблона в Санкт-Петербурге в Летнем доме. Надо отметить, что в архивных документах имя Леблона часто встречается в связи работами в Летнем саду, но прямых указаний на его деятельность в Летнем дворце не имеется. Тем не менее нельзя не согласиться с Нинель Васильевной, которая отмечает: «Основным элементом отделки комнат, дверей, трюмо, каминов Леблон считал ламбри — деревянные панно с резьбой или окрашенные в светлые тона; последние он дополнял ажурной золоченой или серебряной резьбой для высветления апартаментов»¹¹. Сказанное всецело можно отнести и к Зеленому кабинету в Летнем дворце.

Как показали расчистки, выполненные в 1963 году группой художников-реставраторов во главе с Н. В. Бычковым, хотя композиция и рисунок росписей Кабинета не изменились с момента их исполнения, однако фон много раз переписывался. На нем насчитывалось до пяти последовательно нанесенных слоев краски. После того как художники-реставраторы удалили эти нанесенные слои, фон росписи превратился из тускло-серого в ярко-розовый, вновь обретая свой первоначальный цвет. Восстановили реставраторы и первоначальную светло-зеленую расколеровку на пилястрах и глади стен Кабинета, обнаружив ее под семью слоями нанесенной позднее краски»¹².

В оформлении Зеленого кабинета мы находим много подробностей, говорящих о французском влиянии, в частности образцов из альбома французского орнаменталиста Жана Берена (Книга рисунков оформления каминов)¹³. Настенные росписи Зеленого кабинета выполнены в стиле гротеска, общепризнанным мастером которого был Жан Берен, хотя по характеру исполнения росписи Зеленого кабинета далеки от изящных и затейливых гротесков Берена, они кажутся проще, архаичнее. Однако если мы обратимся к гравюрам по рисункам архитектора Пауля Декера (который, кстати, являлся учеником Шлютера), то увидим те же образцы архитектуры и орнаментов. Поэтому возможно, что создатели Зеленого кабинета получили французские образцы также через немецкую графику, которая так или иначе несет дух версальских веяний.

Альбомы образцов как Ж. Берена, так и П. Декера представлены в библиотеке Петра I. Но пышные образцы из альбомов имеют в виду кабинет — комнату, похожую на затейливую шкатулку. Они не дают образца для кабинета редкостей.

Здесь, скорее всего, играла роль воля заказчика. С устройством кабинетов редкостей Петр ознакомился во время своих заграничных путешествий. Зеленый кабинет явно должен был демонстрировать интересы хозяина как просвещенного человека, собирателя коллекций, любителя раритетов. Шкафы-витрины Зеленого кабинета расположены на внутренних стенах, что конечно, лучше должно было обеспечивать сохранность экспонатов.

На фотографии, сделанной во время реставрации 1962–1964 годов видна небольшая глубина шкафов — 10–11 см. Это, конечно, сразу дает основания отметить тот вариант, что здесь стояли книги, которые в XVIII веке имеют гораздо большие размеры. Что же могло быть выставлено в шкафах?

В советское время в шкафах Зеленого кабинета экспонировались 15 экспонатов из детской коллекции Рюйша, взятые на временное хранение из Кунсткамеры. Это экспонаты, которые хранились не в банках. Их можно увидеть на фотографии 70-х годов XX века. Там были стопа ребенка, грудная клетка ребенка, ручка ребенка, череп ребенка 4–5 лет, сердце и легкие плода, инъецированные, черепная крышка грудного ребенка. Вполне вероятно, что так было и в петровское время.

На полках могла поместиться не крупная аптечная посуда. В наше время там же находились 53 экспоната китайской коллекции Петра I: экраны из слоновой кости, вазочки, чайники, резные фигуры, коробочки, тушечницы, чашечки, ложки, четки (это также предметы временного хранения). Небольшие блюда, пиалочки, флакончики, чашечки из собственного собрания Дворца-музея Петра I также демонстрировались в наши дни в витринах. Как мы видим, состав экспонатов соответствовал тому, что хранилось в Людских покоях.

Сейчас Летний дворец находится в преддверии новой реставрации. Экспонаты, находившиеся на временном хранении, возвращены музеям-владельцам. Предметы постоянного хранения упакованы и эвакуированы в хранилища Русского музея. Деревянные живописные панели подлежат обследованию и дальнейшим реставрационным мероприятиям.

Примечания

¹ РГАДА. Ф. 9, 2-е отд. Ч. II, оп. 9/4, кн. 91. Л. 55.

² Бакмайстер И. Опыт о Библиотеке и Кабинете редкостей. — СПб., 1779. — С. 108–109.

³ РГИА. Ф. 467. Оп. I, кн. 7, ч. III. Ед. хр. 211. Л. 895.

⁴ РГИА. Ф. 467. Оп. 483/1440. Кн. 7, ч. I. Д. 222. Л. 933.

⁵ РГИА. Ф. 467. Оп. 1, кн. 7. Ч. III Ед.хр. 222. Л. 931.

⁶ Краткое описание города Петербурга и пребывания в нем польского посольства в 1720 году // Беспятых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. — Л., 1991. — С. 155–156.

⁷ Там же. С. 143.

⁸ Там же.

⁹ РГИА. Ф. 470. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 2–7.

¹⁰ Успенский А. И. Императорские дворцы. — М., 1913. — Т. 1.

¹¹ Калязина Н.В. Архитектор Леблон в России // От Средневековья к Новому времени. Материалы и исследования по русскому искусству XVIII – первой половины XIX века. — М., 1984. — С. 111–112.

¹² Кедринский А. А., Колотов М. Г. и др. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. — Л., 1989. — С. 98.

¹³ Livre de Deseins de Cheminees. Paris. 1710.



**ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА
ПОощРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ Е. И. В. ПРИНЦЕССА
ЕВГЕНИЯ МАКСИМИЛИАНОВНА ОЛЬДЕНБУРГСКАЯ**

«Императорское общество поощрения художеств», существовавшее в Санкт-Петербурге до 1929 года, было старейшим в России и до 1875 года именовалось «Общество поощрения художников». Основанное в 1820 году по инициативе и на средства трех частных лиц: статс-секретаря П. А. Кикина, князя И. А. Гагарина и графа А. И. Дмитриева в Санкт-Петербурге, оно было в русском искусстве и культуре явлением замечательным. 30 ноября 1821 года учредители совместно с флигель-адъютантом Л. И. Килем (автором) и начальником корпуса военных топографов полковником Ф. Ф. Шубертом составили «Основные правила для руководства к деятельности Общества поощрения художников» (далее — ОПХ. Прим. авт.), которые легли в основу устава ОПХ, утвержденного 28 апреля 1833 года Николаем I. С момента основания ОПХ находилось под покровительством императоров. Председателями Комитета ОПХ состояли П. А. Кикин (до 1834), В. В. Мусин-Пушкин-Брюс (1835–1836), К. А. Нарышкин (1836–1838), П. И. Кутайсов (1838–1839). С 1840 года этот пост занимали представители императорской фамилии: герцог Максимилиан Лейхтенбергский (до 1851), его вдова великая княгиня Мария Николаевна, президент Академии художеств (до 1875), их дочь принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская (до 1915), великий князь Петр Николаевич (до 1917). Цель ОПХ заключалась в содействии развитию изящных искусств, распространению художественных познаний, образованию художников и скульпторов, пропаганде отечественного изобразительного искусства через устройство художественных выставок, через издания литографированных альбомов и т. п. На средства, полученные от этих мероприятий и от продажи картин, ОПХ помогало талантливым художникам получать образование как в России, так и за границей. Были учреждены три золотые медали, которые присуждались каждые три года. Выпускники, награжденные золотыми медалями, получали возможность продолжать образование за границей за счет ОПХ. Благодаря этой финансовой поддержке художественный опыт европейских мастеров живописи изучали братья К. П. и А. П. Брюлловы, братья П. Г. и Н. Г. Чернецовы, П. К. Клодт, Т. Г. Шевченко, И. Н. Крамской и др. На средства ОПХ из крепостной зависимости было освобождено 10 художников. Правительство ежегодно выделяло для развития ОПХ 10 тысяч рублей. Ныне в его здании на ул. Морской, 38 размещается Союз художников России.

Принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская (1845–1925), урожденная княгиня Романовская, герцогиня Лейхтенбергская, принцесса Богарнэ, была известна в Петербурге и в России своей многогранной обще-

ственной, социальной и культурной деятельностью: организатор и попечитель школ, гимназий, богоугодных заведений. Она была президентом Императорского Минералогического общества, попечителем Императорского Ботанического сада, основателем Общины сестер милосердия Св. Евгении, активно способствовала деятельности своего супруга принца А. П. Ольденбургского при организации Института экспериментальной медицины в Санкт-Петербурге, при создании курорта Гагра в Абхазии. Около 40 лет принцесса возглавляла Общество поощрения художеств в Санкт-Петербурге.

Евгения Максимилиановна тонко чувствовала новые веяния в искусстве, в литературе. Конец XIX – начало XX столетия — время расцвета искусства Серебряного века. Время противоречивое, сложное, когда еще плодотворно работали в литературе и в живописи ведущие мастера критического реализма. Но в 1890-е годы обнаружилась и иная тенденция, чутко подмеченная Д. С. Мережковским: «Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний».¹ В эти годы формируется творчество К. А. Коровина, В. А. Серова, М. А. Врубеля, возникает новое объединение художников «Мир искусства» во главе с А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым, основное ядро которого составили К. А. Сомов, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих. Искусство и литература Серебряного века породили новую форму романтизма — символизм. Мировую славу России принесли русская музыка, балет и театрально-декоративное искусство в творчестве Бакста, Бенуа, Врубеля, Рериха. После смерти великой княгини Марии Николаевны по распоряжению императора пост председателя «Общества поощрения художников» заняла Евгения Максимилиановна в 1878 году.

ОПХ с 1870 года располагалось в здании на Большой Морской улице, 38, которое перестроил архитектор М. Е. Месмахер в 1877–1878 годах. В конце 1870-х годов была упразднена церковь, оборудованы выставочный зал, помещения для Рисовальной школы и для первого в России Художественно-промышленного музея. В 1882 был утвержден новый устав ОПХ, определивший статус всех его подразделений. В соответствии с этим уставом, действовавшим вплоть до 1917, за обществом закреплялось официальное название «Императорское Общество поощрения художеств». В мае 1917 общество получило название «Всероссийское общество поощрения художеств».

С 1897 года начала работать художественно-ремесленная мастерская, имевшая несколько подразделений: декоративно-малярное, декоративно-лепное и декоративно-печатное. В начале 1890-х годов по проекту архитектора И. С. Китнера надстроили двухсветный зал со световым фонарем. Во время последней перестройки на здании над окнами третьего этажа вы-

ложили мозаикой название общества «Императорское общество поощрения художеств. 1820–1890». Надпись сохранилась до наших дней. А вот скульптурное изображение аллегорической фигуры «Торжествующий гений», выполненное по эскизу Китнера, утрачено. Залы ОПХ были расширены, а их освещенность улучшена.

Надо ли говорить, что все эти изменения происходили как раз в то время, когда ОПХ возглавляла Е. М. Ольденбургская? ОПХ являлось одним из центров художественной жизни Петербурга. В его залах проводились выставки художников-передвижников, «мирискусников», а в 1880 году состоялась выставка одной картины, положившая начало такой своеобразной форме представления выдающегося произведения живописи. Этой единственной картиной, высокое мастерство автора которой потрясло всех специалистов и любителей изобразительного искусства, ставшей сенсацией в художественном мире, был шедевр А. И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре». Кстати, это необычное полотно настолько восхитило великого князя Константина Константиновича, увидевшего его еще в мастерской Куинджи, что он решил приобрести картину во что бы то ни стало. Несмотря на то, что она не была закончена, ему удалось договориться с художником о ее приобретении, дав при этом согласие предоставить картину на выставку в ОПХ. «Лунная ночь на Днепре» экспонировалась в темном помещении и освещалась сбоку светом лампы. Лунное сияние на реке было передано художником так реалистично, что некоторые посетители пытались заглянуть за холст, чтобы удостовериться, не спрятана ли там лампа. И. Е. Репин, сам великолепный мастер, также недоумевал, как Куинджи удалось достичь такого поразительного светового эффекта: «Интересно хорошенько рассмотреть в лупу, из каких красок составлен этот свет, кажется, и красок нет. Просто дьявольщина какая-то!»²

В ноябре 1880 года Комитет литературного фонда устроил в здании ОПХ Пушкинскую выставку, представившую поэта в домашней семейной обстановке. Среди портретов родственников особое внимание привлекла работа академика И. К. Макарова — портрет дочери Пушкина Натальи Александровны в юном возрасте, принадлежавший ее сыну от первого брака Л. М. Дубельту. Именно Леонтий Дубельт предоставил журналу «Нива» это полотно, воспроизведенное в виде гравированного портрета его матери на страницах этого популярного журнала. Когда в 1880 году в Москве открывали памятник А. С. Пушкину, рядом с красавицей матерью, графиней Натальей Александровной Пушкиной-Дубельт-Меренберг, стоял ее сын морской офицер Леонтий Дубельт, как две капли воды похожий на своего деда-поэта.

В 1883 году значительным событием в художественном мире стала выставка в залах ОПХ картин художника-баталиста В. В. Верещагина с его знаменитым полотном «Апофеоз войны».

Из других выдающихся выставок, проводимых в залах Императорского Общества поощрения художеств, можно отметить 120-ую выставку

картин профессора И. К. Айвазовского в 1896 году, вызвавшую огромный интерес у любителей живописи. Только за один месяц выставку посетили около 11 тысяч поклонников художника-мариниста.

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

По инициативе секретаря ОПХ писателя Д. В. Григоровича удалось осуществить важное дело — создать художественно-промышленный музей. Это событие в художественной жизни России широко освещалось в прессе, в частности в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «28 февраля [1879 года] происходило освящение и открытие художественно-технического музея, устроенного при Обществе поощрения художников. Торжество почтили своим присутствием Государь Император [Александр II. — Прим. авт.], наследник Цесаревич с супругой, в. к. Владимир Александрович, вел. кн. Александра Петровна и Евгения Максимилиановна, принц А. П. Ольденбургский...» После смерти Григоровича музеем присвоили его имя. Евгения Максимилиановна, благодарная писателю за многолетнюю и преданную работу в ОПХ, выхлопотала для него чин действительного статского советника и устроила в его честь у себя во дворце (Дворцовая набережная, 2) торжественный обед 31 октября 1889 года.

50-летие литературной деятельности Григоровича отмечалось в литературной и художественной среде в ноябре 1893 года. «Санкт-Петербургские ведомости» поместили краткий отчет об этом событии: «31 октября — 50-летний юбилей литературной деятельности В. Г. Григоровича. Чествование проходило в зале Общества поощрения художеств, почетным членом которого состоит юбиляр. Присутствовали представители почти всех сословий, всех чинов, званий и профессий... На эстраде, окруженной тропической зеленью, был приготовлен стол, а над эстрадой, на хорах поместился оркестр воспитанников принца Ольденбургского... В залу прибыла августейшая покровительница Общества поощрения художеств под руку с юбиляром; за ними следовали Их Высочества принц Александр Петрович с сыном в сопровождении Петербургского градоначальника генерал-лейтенанта В. В. фон Валя... Евгения Максимилиановна сообщила о пожаловании Григоровичу ордена св. Станислава первой степени и денежной пенсии...».

Знаменательным моментом в деятельности Общества и Рисовальной школы стало согласие К. Н. Рериха занять по просьбе Евгении Максимилиановны должность ее директора. Еще ранее, также по рекомендации принцессы, Рерих с 1901 года работал секретарем ОПХ, то есть фактически был первым помощником директора музея и помощником редактора журнала «Искусство и художественная промышленность», также он при-

нимал непосредственное участие в издании журнала «Художественные сокровища России». Рерих возглавлял Рисовальную школу с 1906 по 1918 год. Вместе с семьей он поселился в здании ОПХ на Большой Морской улице, 38, в квартире со стороны Мойки на втором этаже. Н. К. Рерих провел реформу Рисовальной школы, направленную на совершенствование системы преподавания. За время его руководства были открыты новые классы, в том числе и для женщин: этюдный, художественной вышивки, курсы высших архитектурных знаний, организована библиотека и открыт Музей русского искусства. В школе по его приглашению преподавали И. Библин, В. Матэ, В. Щуко, А. Щусев и др., а также брат Рериха архитектор Борис Константинович, следивший за состоянием всего здания. Он же осуществлял внутренние переделки. Известный художник и преподаватель по классу живописи А. А. Рылов вспоминал: «С Рерихом было приятно работать: все делалось товарищески, главное — чувствовалась живая струя свежего воздуха. Школа не стояла на месте, каждый год открывались новые классы или новые художественно-промышленные мастерские, увеличивался состав преподавателей приглашением выдающихся художников».³ Художественно-промышленные мастерские: рукодельная и ткацкая (1908), иконописная (1909), керамики и живописи по фарфору (1910), чеканки (1913), архитектурная (1915) и другие готовили профессиональных художников и мастеров. Регулярно организовывались поездки по старинным русским городам для изучения национальной русской архитектуры и художественного народного творчества. Благодаря реформам нового директора Рисовальная школа в течение нескольких лет преобразилась до неузнаваемости. Александр Бенуа отмечал: «Это чудо произошло благодаря энергии одного человека, одного художника — Рериха». В 1915 Рерих основал при Рисовальной школе ОПХ еще один музей — Музей русского искусства, фонды которого составили произведения станковой живописи и графики, подаренные авторами и коллекционерами.

Евгения Максимилиановна высоко ценила неординарность и глубокую философичность живописи Рериха. Она приобретала его картины, которые составили жемчужину картинной галереи дворца в ее имении Рамонь. Цения художника как мастера, принцесса уважала его и как личность. Она хотела представить Рериха к званию камергера Его Императорского Величества. Однако он решительно отказался от этого намерения Евгении Максимилиановны и, по его словам, желал остаться в памяти потомков не камергером, а художником. В 1918 году Рерих с семьей покинул Россию, уехав сначала в Англию, а затем в США и Индию.

В октябре 1907 года праздновался 50-летний юбилей Рисовальной школы ОПХ. В этот день школу посетила императорская чета. Встреченные председателем ОПХ Евгенией Максимилиановной высокие гости осматривали школу, общались с учениками, присутствовали на торжественном молебне, познакомились с работами учащихся школы. «В двух залах музея были устроены роскошные буфеты с сэндвичами, конфетами,

печеньем, пирожными, чаем, шоколадом, шампанским и пр. Кроме того, угощения в изобилии разносились по всем залам. Все это предлагала гостям, ученикам и ученицам Ее Императорское Высочество Евгения Максимилиановна». ⁴ В этот же день во дворце принцессы Ольденбургской для именитых гостей был дан обед.

В залах ОПХ регулярно устраивались выставки художников-передвижников, например, XXIV-ая в феврале 1901 года. Эту выставку посетил император с семьей 17 февраля: «Пояснения давал А. П. Брюллов. При этом присутствовали художники В. Е. Маковский. И. Е. Репин, Н. Н. Дубовской, В. М. Васнецов, А. В. Маковский и др.» ⁵. Большой интерес любителей живописи вызвала организованная в январе-феврале этого же года выставка картин французских художников. «Выставка представляет выдающийся интерес, — отмечала газета «Правительственный вестник», — так как она составлена из лучших картин французского отдела всемирной выставки в Париже» ⁶.

Проводились в помещениях ОПХ также выставки, оставившие о себе память не только своей значимостью как выдающиеся явления в культурной жизни города, но и своими скандальными эпизодами. В 1908 году в залах ОПХ известный в свое время историк искусства, составитель первого научного каталога Русского музея, организатор вернисажей барон Н. Н. Врангель, брат «белого барона» П. Н. Врангеля, устроил выставку старой европейской живописи, собрав 463 картины из частных петербургских коллекций. Это были малоизвестные широкой публике полотна, как, например, «Мадонна» Леонардо да Винчи, получившая название «Мадонна Бенуа», так как находилась в собрании картин архитектора Л. Н. Бенуа. Экспонировались также картины Эль Греко, Перуджино и других маститых мастеров живописи прошлых веков. Открытие выставки, назначенное на 10 ноября, состоялось в присутствии императора и великих князей с супругами. После того как высокие гости удалились, выставка была закрыта из-за отключения электричества и возникшего по этой причине конфликта между ее устроителем Н. Н. Врангелем и администратором М. П. Боткиным, действительным членом Академии художеств. В результате М. П. Боткин получил пощечину от Н. Н. Врангеля, который после разбирательства конфликта отсидел два месяца в тюрьме и был лишен службы в Эрмитаже. Материалы этой единственной в своем роде выставки отражены в отдельном номере журнала «Старые годы».

Традиционными становились творческие выставки учащихся Рисовальной школы, устраивавшиеся не только в станах ОПХ, но и в других залах и нередко удостаивались внимания царской семьи. «21 января [1914 года — Прим. авт.] Николай II посетил выставку учащихся Рисовальной школы Общества поощрения художеств, устроенную в одном из залов Царскосельского Александровского дворца. Академик Рерих поднес императору икону Св. Иоанна Милостивого, написанную ученицей Суворовой, фарфоровую этнографическую статуэтку работы ученицы Брускети, а также альбом работ учащихся в школе и I том своих сочинений» ⁷.

На базе ОПХ возникло «Общество поощрения женского художественно-ремесленного труда», которое также состояло под покровительством Е. М. Ольденбургской. 1 февраля 1898 года, как сообщалось газетой «Правительственный вестник», состоялось открытие выставки работ его членов в Строгановском училище в Москве.

В своем дворце, на улице Миллионной, 1, Ольденбургские собрали замечательную коллекцию картин русских художников. Среди них и полотна, купленные на выставках, и подаренные Евгении Максимилиановне как, например, работы Куинджи и других художников, а также портрет ее отца герцога Максимилиана Лейхтенбергского кисти друга герцога художника Карла Брюллова. Портрет создавался на острове Мадейра в 1849 году, где герцог и художник в это время поправляли свое здоровье. На этом чудо-острове, согретом ласковым солнцем, овеваемом теплым морским ветерком, с роскошной средиземноморской растительностью, казалось, нет места болезням и недугам. Приехавшие сюда лечиться герцог и художник надеялись на его благотворный климат. Герцог Максимилиан, президент Академии художеств, высоко ценил талант Брюллова, а художник, в свою очередь, с уважением относился к образованному и просвещенному члену императорской фамилии. Возможно, поэтому портрет герцога, написанный Брюлловым, считался одной из его лучших работ и стал событием художественной жизни Петербурга. После смерти Максимилиана Лейхтенбергского в 1852 году (в этом же году скончался и Брюллов) владелицей этого портрета по завещанию герцога стала его дочь Евгения Максимилиановна. В 1918 году в числе некоторых других произведений искусства семье Ольденбургских удалось вывезти за границу и этот портрет. Он был продан во Франции и оказался в частной коллекции А. В. Мамонова в Брюсселе.

Помимо живописных полотен в художественной галерее дворца Ольденбургских находились также работы известных скульпторов, среди которых наибольшую ценность представляла скульптура матери Евгении Максимилиановны великой княгини Марии Николаевны в виде обнаженной фигуры работы скульптора Х. Д. Рауха.

Евгения Максимилиановна собрала также замечательную коллекцию рисунков и акварелей работ выдающихся русских художников. В инвентарном списке этой коллекции 329 единиц. Среди них произведения таких мастеров, как Воробьев, Гау, Делакруа, Тимм, Тишбейн, Тихобразов, Егоров, Орловский, Шишкин, Саврасов и др.⁸

Принцесса сама прекрасно рисовала, увлекалась модным в то время видом художественного творчества — выжиганием по дереву. Ко дню 50-летия Императорского училища правоведения 5 декабря 1885 года она подарила его церкви выжженную собственноручно на дереве икону «Образ святой великомученицы Екатерины». Пейзажи Евгении Максимилиановны изображались на художественных открытках, издаваемых Общиной сестер милосердия Святой Евгении.

Деятельность Е. М. Ольденбургской на посту председателя Общества поощрения художеств снискала ей признательность и уважение в среде творческой интеллигенции. Многим она оказывала поддержку. К ней обращались за содействием и получили помощь художники А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, театральные деятели С. П. Дягилев, М. П. Боткин, ученые — вице-президент Императорского минералогического общества П. В. Еремеев, физиолог И. П. Павлов, зоолог В. О. Ковалевский, философ В. С. Соловьев и др. В книге для росписи посетителей дворца Евгении Максимилиановны стоят имена самых разных людей, деятелей искусства, науки и медицины, крупных чиновников, августейших родственников: В. М. Бехтерев, Д. О. Отт, Н. В. Склифосовский, Н. П. Боголепов, М. Я. Виллие, И. Л. Горемыкин, великий князь Константин Константинович, герцог М. Г. Мекленбургский и др.

10 декабря 1903 года исполнилось 25 лет со дня принятия Е. М. Ольденбургской звания председателя Общества поощрения художеств. В этот день в большом выставочном зале ОПХ состоялось торжественное чествование принцессы. «Внутренние помещения в здании Общества — лестница, вестибюль и залы приняли торжественный вид, будучи украшены тропическими растениями и цветами. В большом зале был помещен бюст Е. И. В. августейшего председателя. Стены были украшены панно с художественными работами учеников и учениц Общества поощрения художеств... От Общества принцессе были вручены золотая, серебряная и бронзовая медали работы Васютинского, преподнесен Адрес, художественно исполненный, вложенный в резной бювар из красного дерева работы преподавателя школы Волковиского. Адрес был украшен гербом Евгении Максимилиановны Ольденбургской».⁹ Ученицы школы преподнесли фарфоровую вазу, ученики художественных мастерских — деревянный ларец-альбом с фотовидами из жизни мастерских, окованный в художественно исполненное серебро с изображением вензелей принцессы — инициалов и короны над ними.

Скульптор М. А. Чижов создал из белого мрамора бюст Е. М. Ольденбургской, выставленный к этому дню в зале, где проходило чествование принцессы [бюст хранится в запасниках Русского музея. — Прим. авт.]¹⁰. Е. М. Ольденбургская исполняла обязанности председателя ОПХ до 1914 года, пока тяжелая болезнь не приковала ее к постели. На этом посту ее сменил племянник великий князь Петр Николаевич, сын родной сестры ее мужа великой княгини Александры Петровны, а Евгения Максимилиановна оставалась почетным председателем.

ОПХ сыграло важнейшую роль в пропаганде изобразительного искусства путем тиражирования живописных произведений методами литографии и ксилографии.

В 1929 году Общество поощрения художеств упразднили, имущество распродали. В 1932 году здание передали Союзу художников РСФСР. Сегодня в бывшем здании Общества поощрения художеств расположено Санкт-Петербургское отделение Союза художников России.

Примечания

- ¹ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. — СПб., 1893. — С. 38.
- ² Репин. И. Далекое близкое. — М., 2002. — С. 351.
- ³ Рылов. Воспоминания. — Л., 1977. — С. 149.
- ⁴ Правительственный вестник. — 1907.
- ⁵ Правительственный вестник. — 1901. — 18 февраля.
- ⁶ Правительственный вестник. — 1914. — январь.
- ⁷ Правительственный вестник. — 1914. — февраль.
- ⁸ РНБ. Отдел рукописей. Ф. 543. Оп. 1. Д. 118.
- ⁹ Нива. — 1903. — № 51, с. 1921.
- ¹⁰ Очерк деятельности Императорского общества поощрения художеств в течение 25-летнего председательства принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской // Художественные сокровища России. — СПб., 1904. — Вып. I.



ИСТОРИЯ РЕСТАВРАЦИИ СКУЛЬПТУРЫ ЛЕТНЕГО САДА В XIX ВЕКЕ

Конец XVIII – начало XIX века — время, когда Летний сад переживает коренные изменения. Первоначальная целостность идеи и воплощение «царского парадиза» нарушается. Уходят одна за другой постройки XVIII века, как служебные, так и мелкие хозяйственные, сад с тянущимися ввысь деревьями преобразуется естественным образом — вместе с изменениями его функционального назначения. Фактически утратив статус царской усадьбы, Летний сад был обречен на превращение в сад публичный. Однако, история сада этого периода до сих пор остается малоизученной ввиду отсутствия документов хозяйственного и реставрационного характера. Недостаток системных архивных сведений о скульптуре Летнего сада в XIX веке неоднократно отмечался исследователями — и также не многими... Как ни странно, мы не найдем в девятнадцатом столетии и специальной литературы, посвященной Летнему саду, его скульптуре, а также проблемам, связанным с содержанием мраморной коллекции Петра Великого. Случайные журнальные публикации описательного характера, избыточные фактическими неточностями, а порой и ложной информацией, скорее иллюстрируют несостоятельность авторов и в расчет приниматься не могут. Примером, в частности, может служить публикация А. П. Башуцкого, в которой автор безапелляционно, а, главное, бездоказательно заявляет, что коллекция Летнего сада пополнялась скульптурами, вывезенными А. В. Суворовым из Польши в конце XVIII века.¹ Эта версия была убедительно опровергнута С. О. Андросовым.² О ложности данных сведений упоминается и в нашей работе, повествующей о паре знаковых произведений из коллекции Летнего сада, а именно, скульптурных бюстах польского короля Яна Собеского и его супруги Марии Казимиры.³

В сущности, по-настоящему интерес к изучению скульптуры сада возник только в двадцатом столетии и проявился достаточно поздно, ближе в его середине. Жанетта Мацулевич, первый серьезный ученый советского времени, уделивший внимание анализу мраморных скульптур, рассказывая в своем труде о Летнем саде, по XIX веку вынуждена приводить материалы историко-бытового характера, почерпнутые из газет и журналов, отдельные цитаты из книг авторов-бытописателей, историков старого Петербурга и лишь изредка пунктирно касаться проблем реставрационной деятельности в сфере скульптуры в 1830-е годы.⁴

В монументальном труде, посвященном формированию скульптурной коллекции Петра Великого в начале XVIII века, С. О. Андросов, рассуждая о судьбах скульптур в XIX веке, не ставит перед собой задачу проследить историю каждого произведения, в том числе, из собрания Лет-

него сада. Более того, он подчеркивает то обстоятельство, что сведения о скульптуре в этот период носят отрывочный фрагментарный характер.⁵

Присоединяясь к высказанному положению, мы полагаем, что события, связанные с судьбами скульптуры Летнего сада, можно попытаться проследить косвенным образом. Немаловажное значение в этом смысле имеет близкое соседство Михайловского замка, который начала строить в 1797 году на месте разобранного III Летнего дворца. Скульптуры, имевшиеся рядом, увозили в Таврический — на тот момент «запасный» — дворец. Почти одновременно, в 1801 году у Павла появилось деструктивное и опасное для Летнего сада намерение разобрать Грот, на котором и в котором были собраны лучшие и ценнейшие мраморные скульптуры, и только печальное событие — уход из жизни императора в результате дворцового заговора и вступление на престол Александра I, — остановили это процесс. Александр Павлович повелел остановить разборку Грота, хотя в это же время занимался планомерной ликвидацией художественного убранства Михайловского замка.

В 1802 году во исполнение указа Александра «О приведении Таврического дворца в первобытное состояние» из Михайловского замка были вывезены не только камин, печи, паркеты, зеркала, медные приборы дверей и окон, но и скульптуры, находившиеся в помещениях и частично на фасадах замка.⁶

Некоторые скульптуры из Грота Летнего сада разделили участь скульптур замка и впоследствии оказались в Таврическом дворце, как, например, скульптурная группа мастерской Лоренцо Бернини «Амур и Психея». Проведя более полувека в помещении, только в 1863 году она вернется в сад в условия хранения под открытым небом и окажется так хорошо забытой, что даже скульптор и реставратор Императорского Эрмитажа впоследствии назовет ее «Венерой и спящим Амуром!»⁷

Таким образом, первая четверть XIX века в Летнем саду пока остается малоизученным периодом во многих отношениях. Отсутствие документальных следов на фоне скудных событий говорит о том, что время это проникнуто ожиданием изменения статуса сада, превращением императорского Летнего сада в сад публичный. Вялотекущее существование садового хозяйства заметно оживляется только после появления в качестве куратора скульптуры В. И. Демута-Малиновского.

Василий Иванович Демут-Малиновский (1779–1846), замечательный русский скульптор, профессор Академии Художеств, присоединил к своим многочисленным обязанностям «смотрение» за скульптурами сада. Начиная с 1819 года об этом напоминают протоколы Гоф-интендантской канторы, в которых сообщается, что «по рапорту скульптора Демута-Малиновского» регулярно отпускаются деньги на покупку материалов для реставрации скульптур в Летнем саду.⁸ По бумагам 1820 года становится известно, что по соответствующему рапорту отправлены на реставрацию в мастерскую Михайловского замка скульптуры из Грота в Летнем саду.⁹ Однако, основным

и постоянным делом оставалось обеспечение должного ухода за скульптурными памятниками, находящимися на территории сада, содержание их в чистоте, забота о сохранности и своевременное проведение «починки». Заботясь об этом, он, в апреле 1821 года, в рапорте, направленном в Гоф-интендантскую контору, просит «приказать... выслать к нему для чистки фигур и бюстов в Летнем саду путиловцев 4 человека, которые бы безотлучно находились в оном саду для исправления работ».¹⁰ Для содержания скульптуры в чистоте в летнее время Демуту-Малиновскому отпускалось: «...мыла казанского — 10 фунтов, щетины отборной пошивочной для кистей — 1 фунт, для клейки мраморных частей мастики венецейской — 1 фунт, угольев сосновых — 2 куля, для формовки моделей алебастру рижского — 10 пудов, пемзы крупной — 5 фунтов, пещеры зеленой и ветоши — 15 фунтов».¹¹

Краткое упоминание названия мастики, на самом деле, говорит о том, что реставрационные действия в отношении мраморов сада осуществлялись вполне обдуманно и профессионально, в соответствии с теми знаниями и навыками, которыми владел один из самых уважаемых мастеров скульптуры своего времени. Скульптор сделал невероятно много полезного, особенно в деле хранения статуй, скульптурных бюстов и скульптурных групп. Он, как бы продолжая традиции, заложенные в XVIII веке скульптором Цвенгофом, особенную заботу проявил по поводу правильного хранения мраморов в условиях петербургского климата. И, если по предложению Цвенгофа, скульптуры укрывали на зиму рогожами и циновками, то именно Демут-Малиновский предложил в 1826 году использовать для этой цели деревянные футляры.¹²

Проекты таких футляров были разработаны скульптором специально для Летнего сада и вскоре были введены в употребление во всех остальных пригородных садах и парках. Для ухода за многочисленными скульптурами сада их значение трудно переоценить. Работы по укрытию скульптур превратились в своеобразный, разумно организованный, постоянный ритуал. В одном из архивных дел, повествующем о ежегодных работах «для содержания строений сада в надлежащей исправности» находим выразительные строки о проведении соответствующих операций со скульптурами. «...На закрытие на зимнее время мраморных фигур и бюстов щитовыми футлярами и окраски оных клевою краскою и по миновании зимнего времени снять и отвезти на конторский Магазинский двор — количество 94, сумма 188 рублей».¹³

Сборные футляры, состоящие из четырех, скрепленных между собой стенок, накрытые слегка покатыми крышками, оказались настолько удобными, логичными, практичными, что и в XIX, и в XX, и в XXI столетии остаются наиболее приемлемой защитой для мраморных памятников.

В 1830 году, после тщательного осмотра статуй и бюстов, хранившихся в Гоф-интендантских «магазиннах» организовал их перевозку в сад и затем нашел нужным «сделать особый реестр всем статуям и бюстам, и прочим, кои

находятся еще в исправлении, вырубить на оных номера по порядку, а на известных и наименования». ¹⁴ Безусловной заслугой Демута-Малиновского является тот факт, что по его инициативе и в его бытность на скульптурах были вырублены инвентарные номера. Однако, это удалось сделать не на всех скульптурных памятниках. Кроме того, на ряде произведений можно увидеть номера, которые, по всей вероятности, были выполнены ранее, одновременно с авторскими подписями, — следовательно, в начале XVIII века.

Крайне любопытными можно считать подробности, раскрывающие будничные сезонные заботы Демута-Малиновского: «...по случаю наступившего весеннего времени <...> будет надобность в открытии в Летнем саду находящихся мраморных скульптур и бюстов <...> покорнейше прошу <...> отпустить на три дни одной поденной лошади для перевозки из саду, от фигур и бюстов буток...». ¹⁵

Небольшие газетные заметки в середине века, в которых упоминается Летний сад, а, точнее, его скульптура, повествуют о периодическом пополнении коллекции мраморов. Процесс этот, по-видимому, носил спорадический, случайный характер, по крайней мере, для сторонних наблюдателей. Так, в июле 1854 года «Санкт-Петербургские ведомости» сообщили о новостях в Летнем саду, — появлении нескольких новых статуй, в частности, «Ребенка с лебедем» скульптора Баумхена. На самом ли деле автором указанной скульптуры был Баумхен, осуществивший «смотрение» за скульптурами сада еще в XVIII веке, — судить сложно. Вызывает сомнение и выражение «ребенок», которое можно отнести на счет неискушенности пишущей братии. Скорее, это мог быть «путти» или «амур». И, действительно, в одном из документов, речь о котором пойдет ниже, мы найдем следующее описание этого произведения: «Группа каррарского мрамора, сидящего Амура и поящаго изо рта лебеда, которого обнял левою рукою, с надписью на плинте "*D'Agnal*" с повреждением вышиною 17, ½ (вершка)». ¹⁶

В определенной степени источниками информации по истории реставрации скульптуры можно считать описи скульптур сада. Их составление не было регулярным или обязательным. Описи, по большей части, составлялись в связи с планированием или ожиданием каких-либо грядущих дел или перемен в саду, а также ввиду смены лиц, отвечавших за скульптурную коллекцию.

В 1830 году Демут-Малиновским составляется фиксационная опись скульптуры Летнего сада, которая включала в себя 42 статуи (и группы) и 42 скульптурных бюста. Опись эта, впрочем, отличается чрезмерной свободой в плане произвольного названия скульптурных бюстов, что значительно затрудняет их идентификацию.

Деятельность скульптора в Летнем саду тесно увязывалась с другими делами по дворцовому имуществу. Многочисленные текущие дела и контакты с Высочайшей учрежденной Комиссией для возобновления Зимнего

Дворца в части скульптурного его оформления можно легко представить на примере выдержки из Выписки из журнала Гоф-интендантской конторы 6 мая 1839 года. «Изложение дела. Ректор скульптуры Демут-Малиновский, рапортом, поданным 7 минувшего апреля за № 22 донес, что, вследствие предписания Конторы от 8 марта сего года за № 1586 статуи для парадной лестницы Зимнего Дворца, переведены в скульптурную мастерскую: из Таврического Дворца одна, изображающая Владычество и из Летнего сада три, изображающие Могущество, Справедливость и Диану, кои были исправлены в сей мастерской, потом поставлены на места в Зимний Дворец 23 числа того же марта, об издержке же по исправлению и перевозке оных статуй представляя счет, всего на 140 рублей 95 копеек, а за исключением из них употребленные из наличию пемзу и песок 6 рублей 25 копеек, а остальные 134 рубля 70 копеек просят выдать для удовлетворения продавцов за материалы и возчиков за перевозку — мастеру Пранову и снабдить его предписанием на записку в приход и расход как денег, так и материалов, причем присовокупил, что на сделание к статуям по приказанию г. главного архитектора Стасова трех пьедесталов употреблен мрамор из наличного при мастерских, как значится в счете, всего на сумму 216 рублей 50 копеек; В получении же статуй представил расписку подполковника Барановича. В дополнение сего донесения Ректор Малиновский на сделанный от Канцелярии Конторы вопрос, письменно ответил: 17 минувшего апреля, что вместо взятых в Зимний Дворец трех мраморных статуй из Летнего сада, изображающих Справедливость № 1, Могущество № 2, и Диану № 3, за неимением в готовности других статуй в скульптурной мастерской, можно переставить теми статуями, кои находятся в Летнем саду, полагая употребить находящиеся группы, изображающие Похищение сабинок и стоящие на набережной на концах аллей, постановить на место статуи: Справедливость и Могущество, стоявших при входе в сад; а на место Дианы, взятой из круга, поставить оной статую, изображающую Полдень с аллеи, ведущей к Кофейному Домику и с оной же аллеи взять статуй, изображающих Вечер и Ночь и поставить на место групп на концах аллей к набережной, а мета сих статуй заменить большими бюстами из второго круга, ибо ведущие аллеи к Кофейному Домику по большей части, украшены бюстами...»¹⁷.

Перевозки и перестановки скульптур, вполне естественно, повлекли за собой составление новых описательных документов по их расположению. Очередной документ был составлен скульптором по указанию Николая I в 1841 году, именовался "реэстром" скульптуры, имеющейся в магазинах Гоф-интендантского ведомства и имел отчетливую реставрационную направленность. Перечисление скульптур сопровождалось описанием их сохранности и отметками о возможной реставрации или же отсутствии такой необходимости. В данном случае речь шла о поврежденных в разное время при различных обстоятельствах скульптурах, изъятых

из Летнего сада, которые рассматривались как кандидаты для реставрации и возвращения в сад или передачи в другое место. Очевидно, Демут-Малиновский предполагал сам заниматься реставрацией мраморов. Однако, окончательное решение по данному вопросу должен был принять государь, который, «повелеть соизволил» оставить эти произведения для бедных инвалидов.¹⁸

Следующая по времени опись относится к 1859 году. Об этой описи, составленной в 1859 году скульптором А. Н. Беляевым, включающей произведения пластики, хранившиеся в Эрмитаже, Таврическом дворце, Гатчине, Петергофе, Царском селе и, в том числе, Летнем саду, упоминает С. О. Андросов.¹⁹

Нам представилась возможность подробно изучить данный документ, а также опубликовать наиболее ценную его часть, касающуюся именно скульптуры Летнего сада.²⁰ Архивное дело, состоящее из так называемых «Комнатных описей», составленных помощником Начальника Отделения академиком А. Н. Беляевым, впечатляет многообразным содержанием. Что касается скульптуры, здесь и Список скульптур колоннады парадной лестницы Императорского Эрмитажа с размерами, примечаниями, отметками о приобретении, указанием стоимости; и Опись скульптурным предметам, находящимся в Зимнем Дворце на бывшей половине Его Высочества Государя Великого князя Николая Николаевича старшего; и Список 35 мраморных предметов, оставшихся на выбор Государем императором в скульптурной мастерской Эрмитажа, Список скульптурных предметов, назначенных для передачи в разные места, и многие другие.²¹ Среди них для нас особый интерес представляет документ, который состоит из двух тетрадей и называется «Комнатная опись по [дописано от руки — прим. авт.] Летнему саду», Подробное изучение его дает необычайно ценные результаты.²²

Всего в описи с № 1293 по № 1386 поименовано 93 произведения, в том числе два последние — после 91-й скульптуры — Ваза и памятник Крылову. Любопытно, что в наименованиях скульптур среди «бюстов» встречаются «фигуры» и «группы», но очень скоро составитель записей переходит на определение «статуя». Размеры скульптур во всех случаях даются в вершках. Описания выразительны по содержанию и емкие по форме. Однако, справедливости ради, необходимо заметить, что они выдают разную степень осведомленности автора по поводу того или иного сюжета. Наименования скульптур даются то по-русски, то латинским шрифтом и заметить логику этого явления невозможно. Тексты написаны в согласии со старинными правилами правописания, с применением «ятей», *i* (с точкой) и соответствующими окончаниями прилагательных: «онаго», «каррарскаго» [мрамора] и т. п.

Начинается опись со следующей записи: «№ 1293. Фигура мужская (*Occidens*), въ рост, изъ белаго мрамора, представляющая полунагого старика,

на голове коего звезда, опоясан перевязкою, съ правой стороны у ногъ луна; очень повреждена и худо реставрирована, вышиною в 45 ½ вершков».

Завершается документ, как было указано выше, описанием «№ 1385 Вазы в виде урны колоссальной из шведскаго красновато-пестраго гранита, без ручек съ длинной шейкою и на длинной ножкѣ; вышиною 86 вершков» и «№ 1386 Фигурою бронзовою колоссальной баснописца Крылова, сидящаго на гранитной горке и держащаго въ левой руке книгу, в которой правой рукою пишет; въ одежде, вышиною 56, в кв. по плинту 34».

Отметим трогательное и понятное в случае представления скульптур Летнего сада упоминание об одежде, хотя сложно вообразить противоположный вариант, когда речь идет о русском баснописце, даже если бы его образ был решен как аллегория... Но самое главное, что и ваза, и памятник И. А. Крылову воспринимаются как неотъемлемые составляющие скульптурной коллекции сада.

Материалы второй папки посвящены пьедесталам скульптур сада. Вторая папка вполне откровенно является продолжением первой, начинается с листа 19, а завершается листом 32.

Первая запись под номером 524: «Пьедесталь изъ темносераго сибирскаго мрамора без карниза на плинте изъ путиловской плиты, растрескался и очень поврежден, одинъ вышиною 23 ½ в квадрате 13 ½».

В качестве важного обстоятельства следует подчеркнуть то, что в конце документа, напротив описания последних пяти постаментов в графе «отметки», до тех пор всегда пустовавшей, появляются карандашные записи от руки: «В кладовой Летнего сада» (3 раза) и затем — «Там же» (2 раза), обозначающие местонахождение постаментов скульптур. Симптоматично также, что обращается отдельное внимание на каменные (мраморные и гранитные) пьедесталы скульптур сада, ранее, судя по всему, воспринимавшиеся при всех ситуациях как нечто сугубо прикладное по отношению к скульптурным памятникам. Правда, и в данной описи мы не найдем привязки пьедесталов к определенным скульптурам. Они не считаются индивидуально закрепленными за определенными статуями и скульптурными бюстами, но, тем не менее, понимаются как единый вспомогательный набор. Исключение составляет, разумеется, подробно описанный пьедестал памятника И. А. Крылову (№ 617): «Пьедестал из сердобольскаго гранита на плинте из финляндскаго гранита; под фигурую Крылова, кругом его барельефы из античной бронзы с изображением сюжетов из басен Крылова и с одной стороны бронзовые таблѣтки съ надписью: «Крылову 1855 года». Вышиною всего пьедестал 6, а в квадрате 51».

Сравнение материалов изучаемой описи с современным составом скульптур сада немедленно приносит явные результаты. В эрмитажной описи не значится целый ряд скульптурных произведений, ставших сегодня неотъемлемой составляющей Летнего сада. Это скульптурные группы

«Сатир и Вакханка», «Амур и Психея»; статуи: «Юноша», «Женщина с гирляндой роз», «Терпсихора», «Звтерпа»; скульптурный бюст «Двуликий Янус». Дополнительно следует отметить и то обстоятельство, что мы не находим среди указанных в документе памятников скульптурную герму «Вакх», обнаруженную в земле случайно в середине XX века.²³

Даже беглое ознакомление с описью позволяет заметить в перечне произведения, которых в настоящее время в коллекции Летнего сада не найти. Так, наблюдаем интереснейшие примеры наличия в саду произведений, не сохранившихся до наших дней, под № 1339 «Статуя полунагой женщины, одетой в драпировку, в которой держит рыбу, голова ее убрана угрями, а ноги в сандалиях, с повреждениями...»; под № 1377 «Группа каррарского мрамора, сидящего Амура и поящего из рта Лебеда, которого обнял левою рукою, с надписью на плинте — "*D Agnae*" с повреждением».

Кроме того, выявляется чрезвычайно поучительный список скульптурных бюстов, ныне отсутствующих в Летнем саду. Семь подробно описанных произведений вызывают понятное сожаление об их исчезновении, (пока по неисследованным причинам):

№ 1351 Бюст каррарского мрамора Вакханки, голова и левая грудь коей покрыта виноградом и дубовыми листьями, также и драпировкою, на ножке белого мрамора, поврежденный;

№ 1353 Бюст каррарского мрамора женский в драпировке и тунике, голова в диадеме и повязочке с надписью "*Armonia*", на ножке белого мрамора;

№ 1354 Бюст каррарского мрамора женский в драпировке, грудь вся открыта, с надписью "*Qumana*", на ножке белого мрамора, с повреждениями;

№ 1358 Бюст каррарского мрамора мужской в шапочке и драпировке с надписью «Примавера», с повреждением, голова приклеена, на ножке сераго мрамора;

№ 1359 Бюст каррарского мрамора мужской полунагой (в части драпировки с надписью "*Anozareto*", с повреждением, на ножке белого мрамора;

№ 1361 Бюст каррарского мрамора женский в драпировке и ожерелье с надписью "*Monima*", с повреждением, на ножке белого мрамора;

№ 1362 Бюст каррарского мрамора женский в высокой диадеме, в сорочке и драпировке, грудь полукрыта, с надписью "*Abondanza*", на ножке белого мрамора.

Следует отметить, что точность формулировок и «культура» описания имеет большое значение для «опознания» перечисляемых в описи, произведений, не имеющих наименований. В качестве подобных примеров можно указать описания двух скульптур: № 1337 Статуя... нагой женщины в поясе и перевязи, играющей на бубнах, голова убрана цветами, в части накинутой драпировки также цветы, с правой стороны на цепи обезьянка, грызущая яблоко, с повреждениями... и № 1338 Статуя... женщины, одетой в драпировку, которую она приподнимает обеими руками, правой рукой облокотилась на дерево, голова ее убрана сеткой, а ноги в сандалиях, с по-

вреждением... В первой легко узнать «Юность»: во второй — знаменитую «Нимфу», которая давно воспринимается и произносится как «Нимфа Летнего сада». Обстоятельное описание №1326 Бюста женщины, грудь коей открыта, посреди оной солнце, с заду драпировка, на ножке белаго мрамора, голова приклеена..., позволяет, сопоставив также данные о размерах, узнать «сегодняшний» ЛС-88 «День» («Аллегория чистоты»).

Тщательное описание памятников, даже при условии изменившегося наименования скульптуры, с чем можно неоднократно встретиться в процессе изучения любых архивных документов по истории скульптур сада, играет существенную роль для идентификации произведений и в данном случае. Отсутствие в первоначальных документах XVIII века простейших «персональных» данных, в особенности, о бюстах, забытые или вольно трактованные названия «мраморных штук», имели следствием многочисленные двойные и даже тройные наименования скульптур. Именно поэтому с одобрением воспринимается определенность в описании:

№ 1323 Бюст Плутона, в зубчатой короне, нагой, с частью драпировки на ножке белаго мрамора», который «превратился» сегодня в № ЛС-34 «Приам», ранее воспринимавшийся как «Старик в короне» и «Мидас» (согласно данным Инвентарной книги).

№ 1325. Бюст Армиды, левая грудь открыта и в латах, на ножке белаго мрамора, — благодаря редким внешним признакам героини, сопоставлению размеров, невзирая на отсутствие в настоящее время мраморной ножки, легко идентифицируется как № ЛС-4 «Амазонка».

Более всего обрадовали в описи «встречи» с известными и хорошо знакомыми мраморными персонажами по современной экспозиции. Вот каковы записи о парных скульптурных бюстах Яна Собеского и Марии Казимиры: № 1348 Бюст каррарского мрамора колоссальный, короля Польского в чешуйчатых латах и меховой мантии, на ножке белаго мрамора; вышиною 25» и № 1349 Бюст каррарского мрамора колоссальный польской королевы, в сорочке с бахромою и в меховой мантии, на груди цепь; на ножке белаго мрамора; вышиною 26 ½.» Сегодня эти произведения, ЛС-50 и ЛС-51 соответственно, выполненные неизвестным автором в конце XVII века, имеющие, тем не менее, интересную историю, переплетенную легендами, являются знаковыми скульптурами в экспозиции Летнего сада.²⁴

Также приятной, но лишь отчасти, является «встреча» на странице 10 с замечательным произведением Пьетро Баратта — скульптурным бюстом «Вакх» — по той причине, что указанная в исследуемой описи парная «Вакханка», нам не знакома. Записи выглядят так:

№ 1350 Бюст каррарского мрамора Бахуса, в драпировке, голова и грудь коего украшены фруктами и дубовыми листьями, на ножке сероваго мрамора, поврежденный, Вышиною 21.

И № 1351 Бюст каррарского мрамора Вакханки, голова и левая грудь покрыта виноградом и дубовыми листьями, также и драпировкою, на ножке белаго мрамора, поврежденный: вышиною 21.

В начале нашей работы над описью, не имеющей датировки, по многим признакам возникало предположение, что она составлялась до 1863 года и являлась подготовительным, локальным, ограниченным тематикой Летнего сада, материалом. Затем, по ходу работы выявилась и итоговая «чистовая» сквозная Опись в двух томах с номера 1 по номер 1849.²⁵

Знакомство с вышеописанной описью скульптуры Летнего сада, безусловно, имеет важное значение и в теоретическом, и в практическом отношении. Время составления описи — 1859 год — является весьма интересным для истории формирования экспозиции скульптуры и облика Летнего сада в целом. Вспомним о том, что в это время Летнему саду уделялось много внимания в связи с сооружением в 1855 году памятника И. А. Крылову и перестановками некоторых скульптур.²⁶

Попутно был необходим и анализ состояния сохранности скульптур в русле реставрационных задач. Не случайно в списке произведений встречаются замечания: «художественно реставрирована»... Таким образом, в окончательном виде Опись А. Н. Беляева предполагала обзор скульптурной коллекции сада по многим параметрам.

Наконец, нумерация Описи демонстрирует статус коллекции как составной части единого художественного комплекса царского имущества, находящегося в управлении Дворцового ведомства, а, значит, заботы о пополнении, реставрации, содержании скульптуры решались на высоком уровне. Опись наглядно демонстрирует как прошлые, так и грядущие в скором будущем (в 60-х годах XIX века) изменения в составе коллекции, когда ряд скульптурных произведений перевезли в Летний сад из Таврического Дворца. Сегодня, зная об этих переменах, можно лучше понять и мотивы составления Описи. Готовилось пополнение коллекции Летнего сада.

Доказательством этому служат два документа. Первый, который называется: «Опись предметам, находящимся в Таврическом Дворце», имеет надпись: «Смотритель Таврического Дворца П. Янов... (окончание фамилии написано неразборчиво) принял сполна в июле 1859 года». Перечень принятого начинается «комнатной описью по передней Таврического Дворца»; далее следуют описи по различным помещениям: по Круглому залу, по Большой галерее, — вот здесь, под № 1087, значится «Группа мраморная присевшей Психеи и спящего Амура, ложе коего украшено покрывалом из желтого восточного мрамора, Психея держит в правой руке драпировку». Напротив карандашом помечено: «въ Летний сад» и ниже, тоже карандашом: «такъ». Затем, двигаясь по Описи дальше, до «Комнатной описи по (!) садика Таврического Дворца», находим еще три скульптуры Летнего сада: под № 1162: «Статуя мраморная Терпсихоры, играющей на инструменте, полунагая, в повреждении»; под № 1163 «Статуя мраморная Эвтерпы, держащая

в правой руке рожок, а левою поддерживает драпировку, с повреждением»; под № 1171 «Группа мраморная сидящей Наяды и Сатира». Напротив всех трех произведений сделаны аналогичные карандашные пометки: «въ Летний садъ» и «такъ». Суммируя наблюдения, можно вообразить проверочный проход по помещениям Таврического Дворца того, кто принимает предметы убранства, а также его спутника, подпись которого также имеется в конце — это знакомый нам Беляев. Оба участника уже осведомлены, какие именно скульптуры отправятся в Летний сад.²⁷

Документ второй, «Опись статуям, бюстам и другим скульптурным произведениям, состоящим в заведовании II Отделения Императорского Эрмитажа том II съ № 837 по 1849», интересен тем, что состоит из семи граф. В них: наименования «порядковых номеров», «время поступления вещей» и «по каким предписаниям», «названия вещей», «количество, вес и мера», «где находятся», «последовавшие перемены в наружности вещей», «время исключения и по каким предписаниям». Здесь среди списка произведений, по «состоянию налицо в 1859 году» находившихся в различных (точно указано!) помещениях Таврического Дворца, видим скульптуры «родом» из Летнего сада с пометками о том, что они — уже в Летнем саду. Кроме фигурировавших в прошлом документе «Амура и Психеи», «Терпсихоры», «Эвтерпы». «Сатира и Наяды», появляются: «Статуя мраморная, представляющая Аполлона, в драпировке, с большим повреждением колчана, липы и левой руки недостает, вышиною 40», стоявшая на террасе у <...> мастерской Таврического Дворца» и «Статуя мраморная, изображающая Флору в драпировке, полунагая, с повреждением, вышиною 45». (Имеется ввиду, конечно, «Диана», судя по размеру и близкому соседству с «Аполлоном», ее наименование в очередной раз перепутано! — Г. Х.). Обе они, как следует из примечаний, также находятся в Летнем саду. Список пестрит и другими заметками-примечаниями. Напротив названий других скульптур имеются указания на то, что какие-то из них должны отправиться в Царское село, какие-то — в Эрмитажную кладовую...²⁸ Данный документ не имеет даты, но по смыслу понятно, что его содержание фиксирует местоположение скульптур после 1859 года. Таким образом, благодаря изучению описанных бумаг, мы получаем конкретную информацию о перемещении скульптур из Таврического Дворца в Летний сад. Учитывая дату ухода из жизни Беляева — 1863 год, можно предположить, что скульптуры вернулись в сад до этого события.

Обновленный Летний сад середины XIX века, получая много внимания со стороны царствующей фамилии, превратился в модное место прогулок изысканной петербургской публики и, действительно, приобрел черты особого сценического пространства для экспонирования мраморной скульптуры. Соответственно, и планка требований к облику сада, правилам поведения посетителей была достаточно высока. Не случайно в цар-

ствование Николая I неукоснительно соблюдался строгий запрет на «курение табака» в Летнем саду.²⁹

Во многих мемуарах современников встречаются любопытные подробности и характерные детали Летнего сад середины XIX столетия. Так, А. О. Смирнова-Россет упоминает о Летнем саде как о месте, которое было запросто посещаемо членами царской фамилии и одновременно бывало ареной знаменательных встреч. Один такой эпизод, подлинность которого сложно проверить, в передаче Александры Осиповны звучит так: «Пушкин был на седьмом небе, что случайно утром встретил государя в Летнем саду. Он шел вдоль Фонтанки между Петровским дворцом и Цепным мостом. Увидев Пушкина, государь подозвал его и сказал: "Поговорим!" В саду никого не было. В разговоре его величество сказал ему: "Ты знаешь, что я всегда гуляю рано утром, здесь ты меня часто будешь встречать, но это между нами". Пушкин понял и после этого встречал государя несколько раз (все случайно)».³⁰

Между прочим, в саду, при Николае Павловиче, как отмечает П. Н. Столпянский, была устроена аллея для верховой езды, в чем особенно усердствовали дамы, так как верховой ездой как средством против полноты, как было известно, пользовалась английская королева.³¹

Интересные и в какой-то степени поучительные впечатления от Летнего сада 1859 года имеются в воспоминаниях О. Бисмарка: «В первые весенние дни принадлежавшее ко двору общество гуляло по Летнему саду, между павловским дворцом и Невой. Императору бросилось в глаза, что посреди одной из лужаек стоит часовой. На вопрос, почему он тут стоит, солдат мог ответить лишь, что "так приказано"; император поручил своему адъютанту осведомиться на гауптвахте, но и там не могли дать другого ответа, кроме того, что в этот караул зимой и летом отряжают часового, а по чьему первоначальному приказу — установить нельзя. Тема эта стала при дворе злободневной, и разговоры о ней дошли до слуг. Среди них оказался старик лакей, состоявший уже на пенсии, который сообщил, что его отец, проходя с ним как-то по Летнему саду мимо караульного, сказал: "А часовой все стоит и караулит цветок. Императрица Екатерина увидела как-то на этом месте гораздо раньше, чем обычно, первый подснежник и приказала следить, чтобы его не сорвали". Исполняя приказ, тут поставили часового, и с тех пор он стоит из года в год. Подобные факты вызывают у нас порицание и насмешку, но в них находят свое выражение примитивная мощь, устойчивость и постоянство, на которых зиждется сила того, что составляет сущность России в противоположность остальной Европе. Невольно вспоминаешь в этой связи часовых, которые в Петербурге во время наводнения 1825 года и на Шипке в 1877 году не были сняты, и одни утонули, а другие замерзли на своем посту».³²

Такого рода «светские» нюансы являлись чисто внешними деталями существования сада. На самом же деле Летний сад, естественно, всегда

оставался сложным хлопотным хозяйством, требовавшим постоянной все-сторонней заботы и внимания. Во второй половине XIX века, согласно опубликованным данным Архива Эрмитажа, при Эрмитаже работала скульптурная мастерская, которой по традиции руководил помощник начальника Второго отделения по скульптурной части. С 1847 года по 1856 год, это был академик скульптуры А. И. Теребнев (1815–1859), реставрировавший, между прочим, и скульптуры Летнего сада. После Теребнева в 1856 году должность занял академик скульптуры А. К. Беляев (1816–1863). После кончины Беляева руководство скульптурной мастерской принял художник-скульптор И. В. Кузнецов (1831–1916).

К этому периоду относятся перестановки некоторых скульптур, о чем имеются косвенные данные. Так, в связи с работами по установке в саду памятника И. А. Крылову возникает необходимость перестановки статуй Дианы и Аполлона на другое место. По этому поводу следует долгая, несколько запутанная ведомственная переписка, в ходе которой Диану даже «ошибочно именуют Флорой, пока не уточнил скульптор Теребнев...»³³

В специальной литературе до сих не освещались подробности его деятельности в вопросах реставрационного ухода за мраморными скульптурами Летнего сада. Обнаруженные нами соответствующие архивные документы позволяют пролить свет на эту отдельную историю, которая хронологически приходится на 1851–1852 годы. В документах 1851 года можно встретить сведения о реставрации «художником Теребневым» скульптурных произведений в Летнем саду и о выдаче для сада «дополнительных статуй из кладовых».³⁴

Самым информативным можно считать дело «Об осмотре и исправлении г-ном Теребневым въ Летнем саду скульптурных произведений», которое начинается с обращения от 13 октября 1851 года за № 6996 Придворной конторы Министерства императорского Двора во Второе отделение Императорского Эрмитажа конкретно к его начальнику Ф. А. Бруни. В обращении указывается, что «Его сиятельство Гофмаршал граф Андрей Петрович Шувалов во время осмотра зданий, поступивших в ведение Придворной конторы, изволил отдать, между прочим, следующие приказания: 1. Чтобы академик Теребнев осмотрел в Летнем саду скульптурные произведения и что нужно, поправил; сверх того для украшения сада взял бы скульптурные произведения из имеющихся в наличности в Конторских магазинах, в саду Дачи, бывшей Головина, и других местах, но с тем, чтобы оные были в том штиле, как стоят в Летнем саду». Во втором пункте значились мероприятия, относившиеся к скульптурам, которые могли пригодиться для Летнего сада и находились в Таврическом дворце. Некоторые из них, в свое время, после разборки Грота в Летнем саду, были вывезены оттуда в Таврический Дворец. Теперь наступало время возможного возвращения в сад. Их предписывалось поставить на кронштейны и, прибавив недостающие скульптуры из других мест, непременно прежде показать Его Сиятельству

ству. При этом Придворная контора просит Бруни поручить Академику Терebeneву составить реестр выбранным фигурам для Летнего сада и план с названием мест, где и какие для тех фигур предполагаются постаменты...

Неспешность прохождения дел показательно демонстрирует следующий документ, появившийся месяц спустя, 15 ноября 1851 года за подписью Бруни. Он поручал Терebeneву составить «реестр выбранным фигурам для Летнего сада» и план расположения скульптур. Но... было поздно. Глубокая осень, а, судя по рапорту скульптора, даже ранняя зима, помешали выполнению распоряжения: «...имею честь донести, — пишет скульптор, — что не находя возможности по наступившему зимнему времени произвести осмотр в Летнем саду скульптурным произведениям, которые в настоящее время закрыты досчатыми чехлами и произвести оным какие-либо исправления, я полагал бы нужным исполнение поручения, на меня возложенного по сему предмету, отложить до весны будущего года, в продолжение которой надеюсь привести все в должный порядок, что будет относиться к размещению и исправлению скульптурных произведений в Летнем саду»³⁵.

Весна наступила и в рапорте Терebeneва Бруни, датированном 24 мая 1852 года доложено: «...Об осмотре в Летнем саду скульптурных произведений, исправлении оных и о приеме новых из имеющихся в наличности в конторских магазейнах для украшения помянутого сада, мною сделано надлежащее распоряжение и донесено Придворной конторе Его Величества, о чем имею уведомить ваше превосходительство.»³⁶

О скульптурах, находившихся в Таврическом Дворце, отобранным для передачи в Летний сад, узнаем из другого архивного дела. Это стоявшая в Большой Галерее «Группа мраморная присевшей Психеи и спящего Амура, ложе коего украшено покрывалом из желтого восточного мрамора, Психея держит в правой руке драпировку» и три скульптуры из «садика Таврического Дворца: «Статуя мраморная Терпсихоры, играющей на инструменте, полунагая, с повреждением», «Статуя мраморная Эвтерпы, держащая в правой руке рожок, а левою придерживает драпировку, с повреждением», «Группа мраморная сидящей Наяды и Сатира».³⁷

Кроме того, в «Описи статуям, бюстам и другим скульптурным произведениям, состоящим в заведывании Второго отделения Императорского Эрмитажа» сообщается о стоявших на террасе у Садовой мастерской Таврического Дворца двух скульптурах. Это «Статуя мраморная, представляющая Аполлона, в драпировке, полунагого, с большим повреждением колчана, лиры и левой руки недостает вышиною 40» [имеется ввиду вершков — прим. авт.] и «Статуя мраморная изображающая Флору в драпировке, полунагая, с повреждением вышиною 45». Судя по характеру описания и приведенным размерам, имеются ввиду статуя «Диана» (вновь перепутанная с «Флорой») и статуя «Аполлон». На полях документа помечено, что обе скульптуры, «состоявшие налицо» в 1859 году, уже находятся в Летнем саду.³⁸ Сложившаяся система ухода за скульптурами продолжала функционировать независимо от

смены «надзирающих» скульпторов. Сменивший Терebeneва в 1855 году реставратор Эрмитажа скульптор А. Н. Беляев, занимал должность помощника начальника отделения до 1863 года. При составлении в 1857 году пространного «Счета на покупку необходимо требуемых инструментов и материалов для скульптурных предметов», Беляев обнаруживает исключительную профессиональную осведомленность в вопросах реставрационного дела в отношении скульптур из мрамора.³⁹ Обязанности его были разнообразны и далеко не ограничивались только Летним садом. Известно, что им реставрировались мраморные статуи для оформления Бельведера в Петергофе, а в 1859 году именно Беляеву доверили снять руки со статуи Венеры Таврической, неудачно восполненные в Риме французским скульптором Легре.⁴⁰ В 1857 году по распоряжению Ф. А. Бруни Беляев осматривает скульптуры в комнатах Таврического Дворца и покрывает их драпировками.⁴¹

Согласно архивным сведениям, далеко не всегда скульптурами сада в последней четверти XIX века занимались известные скульпторы. А. Н. Беляев, будучи задействованным во многих мероприятиях, и, как отмечалось, в длительных трудах по составлению документации чисто музейного свойства, по-видимому, не имел возможности собственноручно вести реставрационные работы в Летнем саду. При этом следует заметить, что Беляев характеризовался собратями — скульпторами как «...трудолюбивый и необыкновенно находчивый в искусстве формовки», мастерству которого «подивились бы и средневековые итальянские скульпторы...»⁴². Мы можем лишь надеяться на то, что его замечательные способности в какой-то момент все же пришлось к стати и принесли пользу мраморам сада. Прямых документальных подтверждений данному предположению пока не обнаружено. После его кончины в 1863 году, вполне вероятно, вынужденно сформировался упрощенный взгляд на проблемы мраморной скульптуры сада. Во всяком случае, в том самом 1863 году действовал контракт, по которому «мраморные фигуры, состоящие в Летнем саду, при открытии и закрытии на зиму... были исправляемы и чищены скульптурным мастером Балушкиным»⁴³.

Г. А. Балушкин, каменотес, в прошлом числился одним из многочисленных (их были более сотни) помощников-мастеровых, набранных Терebeneвым для работ по вырубке из гранита по его моделям фигур атлантов Нового Эрмитажа. Скульптор более года обучал их, о чем впоследствии вспоминал Балушкин: «Я знаю его жизнь с 1 октября 1844 года, в это время я поступил к нему работником при сооружении Императорского Эрмитажа. Для рабочих своих А. И. Терebeneв нанимал целый флигель и пекся об нас — как мать и отец о своих детях...»⁴⁴.

Имя Балушкина возникало в биографии Терebeneва и в связи с тем, что после «потрясений, тяжких испытаний, горя и бедности», а затем печальной кончины 31 июля 1859 года скульптор был похоронен на Волковом кладбище именно за счет «его прежнего мастерского Г. А. Балушкина».⁴⁵

Судя по всему, мастерской Балушкин оказался не только способным и благодарным учеником, но и успешным работником, зарекомендовавшим себя настолько положительно, что, оставаясь при Эрмитаже, был допущен к работам с мраморами Летнего сада. Однако, обстоятельства менялись. Разумеется, для ухода за мраморами сада предпочтительнее было обращаться к профессионалам — скульпторам. Поскольку сроки контракта с Балушкиным заканчивались, Придворная контора сделала запрос в Министерство Императорского Двора, «...могут ли помянутые фигуры и бюсты быть исправляемы и чищены чрез мастеровых, состоящих при Эрмитаже, или же необходимо вновь иметь для сего особого подрядчика»⁴⁶.

В дальнейшем было принято решение назначать для работ по Летнему саду специалистов более высокого уровня. В документах появляются следующие строки: что касается «исправления и чистения скульптур, находящихся в Летнем саду...», эту работу «согласен принять на себя состоящий при 2-м Отделении Эрмитажа художник Кузнецов на тех условиях, какие назначены будут Придворною конторою»⁴⁷.

Имя «художника» Кузнецова, появившееся в бумагах, касающихся скульптурного отделения Эрмитажа, неизвестно искусствоведческой науке и ранее не встречалось в материалах по истории Летнего сада. В связи с этим нами было обращено особое внимание на сведения об этом человеке. Вероятно, скульптор Кузнецов, который в 1863 году волею обстоятельств занял должность скульптора Беляева после кончины последнего, имел больше возможностей непосредственно трудиться в саду, реставрируя скульптуру. (Как помним, у Беляева много усилий и времени занимала работа по составлению общей пространной описи скульптур по Дворцовому ведомству.) В счете, представленном Кузнецовым за 1866 год, значатся «исправленные и вычищенные» им скульптурные предметы: 114 бюстов, статуй, ваз и пьедесталов.⁴⁸ В бумагах 1866 года имеются и более конкретные сведения по поводу работы Кузнецова в Летнем саду. Директор Императорского Эрмитажа Гедеонов, обращаясь к Заведующему Императорским Зимним Дворцом Инженер-Генералу майору Кубе, пишет: «Вследствие словесного приказания Его сиятельства Г. Обер Гофмаршала имею честь покорнейше просить Ваше превосходительство сделать распоряжение о допущении скульптора Г. Кузнецова к перемещению мраморной статуи Кановы из Летнего сада в Императорский Эрмитаж».⁴⁹

Следует признаться, что нам неизвестно о пребывании «статуи Кановы» в Летнем саду. Поскольку в письме она фигурирует без имени, то и не представляется возможным предположить, автор какой именно скульптуры был перепутан.

Однако, не приходится считать, что Кузнецов занимался исключительно скульптурами Летнего сада. Обязанности его были достаточно разнообразны. Выясняется, например, что «канцелярия Императорского Эрмитажа, по встретившейся надобности, имеет честь покорнейше про-

силь Кабинет Его Величества сделать распоряжение о допущении художника-скульптора Кузнецова к извлечению необходимых сведений из дел Кабинета по приобретению скульптурных предметов»⁵⁰. Определенный материал для размышлений появился после того, как в сфере изучения оказался любопытнейший документ под названием «Формулярный список о службе скульптора Императорского Эрмитажа свободного художника титулярного советника Ивана Кузнецова», позволивший «вывести» на арену истории «новое лицо»⁵¹. Несмотря на то, что подробностей о работах в Летнем саду мы не нашли, ценность Формулярного списка в плане выяснения жизненного пути Кузнецова трудно переоценить. Четырнадцать граф списка организованы таким образом, чтобы можно было осветить все аспекты личности человека, отвечавшего на поставленные в графах вопросы. Интересная деталь: ответы на вопросы датированы 1869 годом и (через 10 лет) — 1879 годом. Сравнивая ответы, можно проследить изменения, происшедшие в жизни скульптора за указанное время. (Заметим, что наименования граф по-своему уникальны и воспринимаются как произведения канцелярско-бюрократического искусства).

В первой графе, озаглавленной «Чин, имя-отчество, должность, лета от роду, образование, знаки отличия и получаемое содержание», — ответы соответственно звучат так: «Не имею. Свободный художник. Иван Власов Кузнецов. Скульптор Императорского Эрмитажа. 37 лет. Вероисповедания православного. Получаю в год жалованья 600 рублей, столовыми 400 рублей». Через 10 лет в той же графе к прежним ответам прибавляются новые данные: «... Титулярный советник... 47 лет...»

Графа вторая — «Из какого звания происходит» —, естественно, имеет один постоянный ответ: «Из податного сословия». Следующие графы — третья, четвертая, пятая, шестая — имеют целью выяснение материальных моментов: «есть ли имение, у него самого, (родовое, благоприобретенное), у его жены буде женат (родовое, благоприобретенное)...» Здесь все просто — ответ «нет». За десять лет Кузнецов не сделал крупных приобретений, однако, теперь, в 1879 году, имеет собственную квартиру.

Пространное наименование следующей, седьмой графы, воспринимается как шедевр в своем роде: «Где получил воспитание и окончил ли полный курс наук, какими чинами, в каких должностях и где проходил оную, не было ли каких особенных по службе деяний или отличий, не было ли особенно чинов, чем гражданских и в какое время; сверх того, если находился под судом или следствием, был оправдан и признан невинным: то, когда и за что именно был предан суду и чем дело кончено?» Ответ на поставленные вопросы оказывается столь же подробным, а именно: «Во внимание к хорошим познаниям в скульптурном художестве, за которое награжден был серебряною медалью 2-го достоинства Академическим Советом в 27 день августа 1863 года удостоен звания свободного художника, в котором и утверждён общим собранием Академии 1 сентября 1863 года,

с правом пользоваться с потомством его вечною и совершенною свободою и вольностью и вступить в службу, в какую сам пожелает». В приведенном тексте более всего впечатляют почти поэтически звучащие слова «вечная и совершенная свобода и вольность». Если же вспомнить абсолютно прозаический ярлык «из податного сословия», их значение для нашего героя невозможно переоценить. Примеряя даты, можно предположить, что он попал на учебу в Академии Художеств ранее знаменательного 1861 года... Весьма любопытно было бы узнать, где жил и чем занимался Кузнецов до тридцати лет, каким образом оказался в рядах академических учеников? Однако, о начальном периоде его жизни, документы, к сожалению, молчат.

Далее в седьмой графе следуют записи о назначениях, повышениях, наградах. «Высочайшим приказом по Министерству Императорского Двора от 10 февраля 1864 года за № 5, в службу определен скульптором к Императорскому Эрмитажу тысяча восемьсот шестьдесят четвертого года января девятого дня. В награду отлично усердной службы Всемилостивейшее пожалован подарком из Кабинета Его Величества в 150 руб»; через 6 лет: «Указом Правительствующего Сената по Департаменту Герольдии от 19 марта 1870 года за №4681, произведен за выслугу лет в Коллежские Регистраторы со старшинством»; «...от 3 мая 1871 года за № 1584, награжден за выслугу лет в Губернские секретари со старшинством...»; «...10 марта 1877 года за № 3908 произведен в титулярные советники со старшинством».

Наконец, неоднократно «в награду отлично усердной службы Всемилостивейшее награжден из Кабинета Его Величества подарком в 200 рублей». В этих строчках умещается вся карьера старательного и преданного своему делу человека, а также солидный отрезок его малоизвестной нам жизни. Но кое-что все же прочитывается в Формулярном списке.

Следующие графы восьмая и девятая предлагают указать годы, месяцы и числа относительно данных седьмой графы, и имеют соответствующие краткие записи.

Продолжая своеобразное смысловое путешествие по структуре опросного документа позапрошлого века, не перестаем удивляться литературному изяществу формулировок. Графа десятая: «Был ли в походах против неприятеля, и в каких сражениях, и когда именно?» — «Не был».

Формулярный список не унимается и продолжает графой одиннадцатой: «Был ли в штрафах, под следствием и судом, когда и за что именно предан и чем дело кончено?» — «Не был».

Коль скоро не удалось выявить громких случаев в жизни (хочется сказать «испытуемого»), двенадцатая графа пытается обнаружить дисциплинарные слабости персоны: «Был ли в отпусках и насколько именно времени, являлся ли в срок и, если просрочил, то когда именно явился и была ли причина просрочки признана уважительною?» В данном случае, похоже, обрисован возможный сюжет подозреваемого события в прошлом периоде жизни, который скрыть — ни-ни! Но и здесь последовал все тот

же краткий ответ: «Не был». Возможно ли это, что в жизни тридцативосьмилетнего человека никогда не было отпуска? Значит — да.

Тринадцатая графа — «интересуется», «был ли в отставке, с награждением чинов или без онаго, когда и с которого по какое именно время?» Ответ тот же: «Не был».

Четырнадцатая, завершающая графа содержит сведения о личной жизни и предлагает следующие вопросы: «Холост или женат, имеет детей, кого именно, год, месяц и число рождения детей, где они находятся и какого вероисповедания?» В этом месте можно сделать временное отступление от рассмотрения формулярного списка и обратиться к отдельному, попавшему в поле нашего зрения документу. Относительно женитьбы Кузнецова имеются любопытные сведения — собственноручное его письмо от 21 марта 1863 года, адресованное «Его Превосходительству Ф. А. Бруни. Оно написано очень хорошим, красивым почерком, хотя на вполне простой бумаге, на листе, сложенном вдвое. О чем же пишет художник Кузнецов? «Имея намерение вступить в первый законный брак с племянницей покойного академика Беляева, дочерью титулярного советника девицею Анастасиею Драгунскою, проживающею в настоящее время в Москве, где предназначено бракосочетание наше на фоминой неделе после наступающей святой пасхи, осмеливаюсь покорнейше просить Ваше Превосходительство разрешении уволить меня для означенной необходимости в Москву на две недели». ⁵² Вот он, тот редкий случай «... увольнения в отпуск в Москву на две недели состоящего <...> по найму художника по скульптурной части Кузнецова по случаю вступления его в законный брак...» ⁵³.

Вернемся к четырнадцатой графе: «Женат на Анастасии Карповой, имеет сыновей: Власса, родившегося 1874 года апреля 20 и Иоанна 1867 июня 14 дня. Однако, ниже, в 1879 году повторная запись о детях иная — «сын — один и дочь Мария, родившаяся 1869 года июля 1, находятся при нем жена и дети, вероисповедания» православного» ⁵⁴.

Вспомним, что дядя жены, художник Беляев — его сослуживец и предшественник по должности, близкий коллега, также работавший по скульптурной части. Эти факты таят много того, что нам не дано узнать.

И, наконец, самая последняя краткая и таинственная запись в Формулярном списке, внизу, почему-то карандашом: «Согласно прошения, по домашним обстоятельствам уволен от службы — 1879 года августа 31 дня». Кузнецов дожил до вполне почтенного возраста — 85 лет. Вспомним, что до его кончины в 1916 году пенсию ему переводили в город Темников.

В архивных делах обнаружилось собственноручное Прощение Кузнецова от октября 1879 года: «Домашние обстоятельства вынуждают меня оставить службу при Эрмитаже, почему имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство, — обращается он к директору Императорского Эрмитажа, — об увольнении меня в отставку и о назначении следующей

мне⁵⁵ по закону, за выслугой лет пенсии с производством оной в Тамбовской губернии в город Темников»⁵⁶.

Любопытно, что тут же последовало написанное 8 октября 1879 года Прошение академика скульптуры Матвея Чижова Его Превосходительству г-ну директору Императорского Эрмитажа: «В виду открывающейся ныне вакансии... имею четь почтительнейше просить Ваше превосходительство об определении меня на сию должность с положенным по штату содержанием и с назначением казенной квартиры, занимаемой ныне художником скульптором Кузнецовым. При сем имею честь представить Свидетельство Императорской Академии Художеств от Ноября 12 дня 1875 года... на пожалованную мне степень академика сей Академии»⁵⁷.

Чижов оставался руководителем скульптурной мастерской Эрмитажа вплоть до 1916 года. Кроме того, он много времени уделял преподаванию технического рисования в Училище барона Штиглица, а также творческой работе. На чисто реставрационную деятельность Чижов особенно не отвлекался. По мнению М. Н. Лебель, он только руководил мастерской, а практической работой занимались другие люди — мастера и подмастерья, имена которых не всегда известны. Можно предположить, что их загруженность по части реставрации эрмитажных предметов не оставляла времени на работы в Летнем саду. Многие обстоятельства, в том числе, и практика использования «мастеровых», и все же относительно редко проводимые реставрационные работы, затрагивавшие лишь избранные произведения, ухудшение и загрязнение городской воздушной среды — все это, в конечном счете, способствовало ухудшению состояния сохранности всех скульптур Летнего сада.

В 80-е годы XIX века возникла настоятельная необходимость серьезной реставрации скульптур. В связи с этим последовал анализ всей скульптурной коллекции Летнего сада, что относительно подробно отражено в архивных документах. В докладе министру Императорского Двора о реставрации статуй в Летнем саду от 22 августа 1887 года нами обнаружена опись, составленная поручиком Дробатуром и скульптором М. А. Чижовым. Выполняя поручение проанализировать состояние сохранности скульптур сада и определить задачи реставрации скульптурной коллекции, он демонстрировал исключительно оригинальную позицию. Полный список мраморных памятников сада насчитывает 101 скульптуру. Содержание документа производит сложное впечатление и даже вызывает недоумение, которое невозможно простить скульптору Чижову. Как «негодные к реставрированию, отмечены 32 скульптуры. Из них две — охарактеризованы как разбитые и уже убранные — статуя мужская, полудрапированная, поющая и статуя женская с кувшином и дельфином. Еще одна, небольшая фигура Плиния, сначала имевшая пометку «негодной к реставрированию», удостоилась нового заключения Чижова: «Означенная фигура, как древнее произведение, по моему мнению, должна быть передана в Императорский Эрмитаж». В последующей переписке по данному вопросу можно найти подтверждение того, что передача состоялась, и Плиний больше

не находится в Летнем саду. Главная же идея документа состоит в следующем: «20 статуй и 48 бюстов могли бы быть оставлены в саду по их реставрации, которая обойдется полагая по 200 рублей за статую и до 100 рублей за бюст... а 27 статуй и 5 бюстов, пришедших в совершенную негодность, следовало бы из сада убрать». Вот некоторые произведения из этого впечатляющего списка: «Сивилла Дельфийская». «Сивилла Ливийская», «Сивилла Европейская», «Истина», «Беллона», «Ночь», «Архитектура», «Навигация», «Правосудие», «Нереида», «Аврора», «Полдень», «Искренность» «Сладострастие», «Закат», обе скульптурные группы «Похищение сабинянки», а также ряд скульптурных бюстов, названия которых не всегда совпадают с современными вариантами.⁵⁸ Такое предложение почти наполовину могло бы сократить список знаменитых произведений скульптуры сада.

Отмеченное тяжелое состояние мрамора, не так удивительно, как поразительна реакция на это некоторых официальных лиц, имевших отношение к хозяйству Летнего сада. Полковник К. А. Гернет пошел дальше и предложил уничтожить «негодные к реставрированию» статуи. Однако, на письменно выраженное радикальное мнение полковника последовала твердая резолюция министра Императорского Двора графа И. И. Воронцова-Дашкова: «Оставить в том же виде...»⁵⁹. Таким образом, нынешним составом коллекции мы обязаны просвещенному человеку графу Воронцову-Дашкову.

Бумаги доподлинно говорят лишь о том, что на 1888 год в ведомстве Императорского Двора испрашивается кредит на сумму в 9000 рублей на реставрацию и перестановку статуй. Признано также необходимым укрепить постаменты под скульптурами, пострадавшими от морозов. На эту работу рекомендуются академики фон Бок и Лаврецкий.⁶⁰

В 1899 году был объявлен конкурс на получение реставрационного заказа по скульптуре сада. В документах отмечалось, что «изваяния подверглись порче вследствие выветривания мрамора на открытом воздухе, отсутствии ежегодной умелой чистки, а также механических повреждений. Это придает статуям запущенный, полуразрушенный вид, вызывающий вместо художественного наслаждения чувство стыда и отвращения, в то время как реставрирование вернет им прежнюю художественную ценность и снова сделает их истинным украшением лучшего из петербургских садов».⁶¹

Дальнейшая реставрационная эпопея мраморной скульптуры Летнего сада относится к XX столетию и не входит в рамки настоящего исследования.

Примечания

¹ А. Б. (Башуцкий А. П.) Рассказы о Летнем саде и его достопримечательностях в старину и в наше время. Иллюстрация. — Всемирное обозрение. — 1858. — Т. 1. — № 23. — С. 35.

² Андросов С. О. Пётр Великий и скульптура Италии. — СПб. — 2004. — С. 15.

³ Хвостова Г. А. Скульптурные бюсты «Ян Собеский» и «Мария Казимира» в Летнем саду. К истории коллекции мраморной скульптуры Петра I. // Государственный музей

городской скульптуры. Памятники. Вектор наблюдения // Сборник статей по реставрации скульптуры и мониторингу состояния памятников в городской среде. — СПб., 2008. — С. 117.

⁴ *Мацулевич Жанетта*. Летний сад и его скульптура. — Л., 1936. — С. 133.

⁵ *Андросов С. О.* Пётр Великий и скульптура Италии. — СПб., 2004. — С. 304.

⁶ *Андросова М. И.* Характеристика художественного ансамбля Михайловского замка и история его разрушения // Государственный Русский музей. Тезисы научной конференции «Михайловский замок. История. Коллекции». — СПб., 1994. — (С. 14–17) С. 16.

⁷ *Хвостова Г. А.* История скульптурной группы «Амур и Психея» в Летнем саду. Вопросы реставрации // Реликвия. — № 2 (13). — 2006. — С. 3.

⁸ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. 1819. Д. 1035. Л. 187.

⁹ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. 1820. Д. 1045. Л. 282.

¹⁰ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. 1821. Д. 1058. Л. 387.

¹¹ *Хвостова Г. А.* К истории реставрации скульптуры Летнего сада // Петербургские чтения. — СПб., 1994. — С. 82.

¹² РГИА. Ф. 470. Оп. 1. (93/527). Д. 43. Л. 1.

См. также: *Хвостова Г. А.* К истории реставрации скульптуры Летнего сада // Петербургские чтения. — СПб., 1994. — С. 82.

Андросов С. О. Пётр Великий и скульптура Италии. — СПб., 2004. — С. 516.

¹³ РГИА. Оп. 1. 1860. Д. 529. Л. 9.

¹⁴ РГИА. Ф. 470, Оп. 100 /534. 1830. Д. 54. Л. 12.

¹⁵ *Хвостова Г. А.* История реставрации мраморной скульптуры Летнего сада в XVIII и XIX веках // Государственный Эрмитаж. Проблемы русской культуры XVIII века. — СПб., 2001. — С. 104.

¹⁶ В настоящее время такой скульптуры в Летнем саду не имеется. Однако, обратим внимание на примечание о повреждении: возможно, она была отправлена на реставрацию и после этого в сад не вернулась.

¹⁷ РГИА. Ф. 470. Оп. 1. 1839. Д. 241. Л. 116.

¹⁸ РГИА. Ф. 470. Оп. 1. Д. 241. Л. 118.

¹⁹ *Андросов С. О.* Пётр Великий и скульптура Италии. СПб. 2004. С. 317.

²⁰ *Хвостова Г. А.* Особенности документального описания скульптурной коллекции Летнего сада в середине XIX века. К истории реставрации // Труды Государственного Эрмитажа LVIII. Петровское время в лицах-2011. К 30-летию Отдела Государственного Эрмитажа «Дворец Меншикова» (1981-2011). Материалы научной конференции. — СПб., 2011. — С. 369–374.

²¹ А ГЭ. Ф. 1 Оп. VI. Лит. Ж. № 8–21.

²² А ГЭ. Оп. VII. «В». № 3.

²³ *Хвостова Г. А.* Герма «Вах» из коллекции мраморной скульптуры Летнего сада. Проблемы прошедшей и грядущей реставрации // Исторические коллекции музеев. Прошлое и настоящее. Материалы научной конференции. Сб. статей. — СПб., 2007. — С. 93–98.

²⁴ *Хвостова Г. А.* Скульптурные бюсты «Ян Собеский» и «Мария Казимира» в Летнем саду. К истории коллекции мраморной скульптуры Петра I // Государственный Музей Городской Скульптуры. Памятники. Вектор наблюдения. Сборник статей по реставрации скульптуры и мониторингу состояния памятников в городской среде. — СПб., 2008. — С. 117–121

²⁵ А ГЭ. Оп. VI. «Ж». Д. 36. Ч. I.

²⁶ *Хвостова Г. А.* К истории сооружения памятника И. А. Крылову в Летнем саду // Петербургские чтения-96. — СПб., 1996. — С. 130.

²⁷ АГЭ. Ф. 1. Оп. VII. Лит Г. № 12. 1859. ЛЛ. 19, 33, 34.

- ²⁸ АГЭ. Ф. 1. Оп. VI. Лит. Ж. № 18. Л. 120.
- ²⁹ РГИА. Ф. 472. Оп. 14. Д. 1552. 1855. Л. 1.
- ³⁰ *Смирнова-Россет Александра Осиповна* Записки. Захаров. — Москва. — С. 89.
- ³¹ *Столянский П. Н.* Город Санкт-Петербурх ныне Ленинград. Путеводитель. Издательство ленинградского Губпрофсовета, 1927. — С. 51.
- ³² *Бисмарк О.* Мысли и воспоминания. — М., 1940. — С. 191.
- ³³ РГИА. Ф. 472. Оп. 14. 1855. Д. 1551. Л. 2.
- ³⁴ АГЭ. Ф. 1. Оп. II. 1851. Д. 40. Л. 3.
- ³⁵ АГЭ. Ф. I. Д. 40. Оп. II. 1852. Л. 5.
- ³⁶ Там же. Л. 7.
- ³⁷ А ГЭ. Ф. 1. Лит. Г. Оп. VII. 1859. Л. 19.
- ³⁸ А ГЭ. Ф. I. Лит. Ж. Д. 18. Оп. VI. Л. 95.
- ³⁹ А ГЭ. Ф. 1. Оп. II. 1857. Д. 22. Л. 26.
- ⁴⁰ *Лебель М. Н.* Реставрация скульптуры и произведений из цветного камня // Эрмитаж. История и современность. — М. 1990. — С. 318.
- ⁴¹ АГЭ. Ф. 1. Оп. II. 1857. Д. 22. Л. 23.
- ⁴² Материалы для истории художеств в России. Книга первая. Николая Рамазанова. — М., 1863. — С. 287.
- ⁴³ А ГЭ. Ф. 1. Оп. II. 1863. Д. 15. Л. 77.
- ⁴⁴ *Самойлов А. Н.* Александр Иванович Терехнев. 1815–1859. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников // Под ред. А. И. Леонова. Первая половина XIX века. — М., 1954. — С. 427.
- ⁴⁵ Там же. С. 433.
- ⁴⁶ А ГЭ. Ф. I. Оп. II. 1863. Д. 15. Л. 77.
- ⁴⁷ А ГЭ. Оп. II. 1863. Д. 14. Л. 79.
- ⁴⁸ *Лебель М. Н.* Реставрация скульптуры и произведений из цветного камня // Эрмитаж. История и современность. — М., 1990. — С. 318.
- ⁴⁹ А ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 11. 1866. Л. 5.
- ⁵⁰ А ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 3. 1876. Л. 16.
- ⁵¹ А ГЭ. Ф. 1. Оп. 12 А/С. Д. 39. 1869–1879.
- ⁵² А ГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 1. 1863. Л. 20.
- ⁵³ А ГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 1. 1863. Л. 21.
- ⁵⁴ А ГЭ. Ф. 1. Оп. 12 А/С. Д. 39. 1869–1879. Л. 8.
- ⁵⁵ *Лебель М. Н.* Реставрация скульптуры и произведений из цветного камня // Эрмитаж. История и современность. — М., 1990. — С. 319.
- ⁵⁶ А ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 1. 1879. Л. 82.
- ⁵⁷ А ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 1. 1879. Л. 83.
- ⁵⁸ *Хвостова Г. А.* Из истории реставрации мраморной скульптуры Летнего сада в XVIII и XIX веках // Государственный Эрмитаж. Проблемы русской культуры XVIII века. — СПб., 2001. — С. 105.
- ⁵⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 45. 1890. Д. 116. Л. 9.
- ⁶⁰ Там же. Л. 9.
- ⁶¹ РГИА. Ф. 476. Оп. 1. 1869. Д. 521. Л. 141.





III

Сергей Фролаков

КРИК В ПУСТОТЕ или история одной коллекции

Предисловие

9 октября 2014 года на борту самолета, летевшего из Санкт-Петербурга в Берлин, одному из пассажиров внезапно стало плохо, он потерял сознание и прямо из аэропорта «Тегель» был доставлен в больницу в коматозном состоянии, а на следующий день было объявлено, что не приходя в сознание, скончался Георгий Николаевич Михайлов — меценат, коллекционер, глава Фонда Свободного Русского Современного Искусства (С. Р. С. И.). В эти же дни из его петербургской квартиры на Мойке, 82 исчезли картины из собрания Фонда. Позднее это же произошло и с берлинской частью коллекции. Местонахождение коллекции остается неизвестным.

Содержатель крупных галерей, сначала в Кикиных палатах, а позднее на Литейном, 53, распорядитель огромной коллекции неофициального искусства России конца XX — начала XXI века, Георгий Михайлов хранил в своей феноменальной памяти многие подробности истории фонда, биографии художников, названия картин, хронологию выставок. Остались лишь фрагменты этой истории, записанные в различных интервью или опубликованные в газетных статьях. И еще остаются воспоминания тех, кто был знаком с Георгием Михайловым, работал с ним, помогал ему в разные непростые периоды его деятельности. И вот я, художник Сергей Фролаков, член Фонда Свободного Русского Современного Искусства, имевший творческое сотрудничество с Георгием Михайловым на протяжении 11 лет, хочу рассказать об этой уникальной коллекции.

Прежде всего, я считаю, что скорее это было собрание произведений разных авторов, разного уровня, созданных в разное время и попавших в собрание Фонда С. Р. С. И. при самых разных обстоятельствах. Точное количество работ неизвестно. Полная атрибуция собрания отсутствует. Определить это, как коллекцию довольно сложно, потому что коллекция имеет общую идею и предметы в нее приобретаются исходя из субъективных требований коллекционера, связанных с общей идеей коллекции. Собрание произведений Фонда С. Р. С. И. разделялось на две части: общее

собрание и мемориальную часть. Эту часть составляло ограниченное количество произведений, попавших под приговор Красногвардейского районного Суда города Ленинграда в 1979 году.¹ Остальная часть составлялась из произведений художников, участвовавших в выставках Фонда или приобретенных Фондом при различных обстоятельствах. В собрание входили произведения живописи, графики и в незначительном количестве скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Собрание Фонда С. Р. С. И. располагалось по нескольким адресам: в Санкт-Петербурге — в Галерее Михайлова на Литейном, 53, после ее закрытия в 2007 году эта часть собрания была перевезена в квартирную «Галерею Исачева» на Мойку, 82, остальные работы из петербургской части собрания Фонда находились в доме на ул. Гороховой, 64. Фонд Свободного Русского Современного Искусства имел отделение в Берлине, в Михайловской художественной галерее² и в одной из берлинских квартир, принадлежавших Георгию Михайлову.

Часть I **ИСТОРИЯ ФОНДА С. Р. С. И., ЕГО ОСНОВАТЕЛЯ** **И ТОГО, КАК СОБИРАЛАСЬ КОЛЛЕКЦИЯ**

Начало

Георгий Николаевич Михайлов родился в Ленинграде в июле 1944 года. Дух «оттепели» конца 50-х, начала 60-х годов определил характер этого человека, как протестный, нонконформистский и вместе с тем открытый всему новому и интересному. Именно в те годы кипели жаркие дискуссии, не было свободных мест на поэтических вечерах, гремели театральные премьеры, советские зрители увидели новейшие шедевры мирового кино. Конечно, то время было уникальным, весьма противоречивым, но, бесспорно, тогда в стране было много высоко образованных и талантливых людей, было общество и качество его было довольно высоким. Ощущалось предчувствие глубоких позитивных перемен. Многое тогда пришло в движение, но особенно сильно веяния «оттепели» затронули среду художников. Иллюстрации произведений Пикассо, Миро, Дали, Эрнста и многих других современных художников, еще недавно строжайше запрещенные и даже засекреченные, открылись взору советских людей. Конечно, все эти свежие ветры дули в первую очередь в Москве и гораздо меньше в Ленинграде, но именно в столицах и закружилась вся эта круговерть советского художественного авангарда, а позднее неформального и подпольного искусства.

Сейчас трудно сказать почему выпускник Физфака Ленинградского Университета, преподаватель физики в школе-интернате № 45, Георгий Михайлов заинтересовался неформальным искусством, но в его квартире на Шоссе Революции, 43, всегда были редкие по тем временам художественные альбомы и зарубежные журналы по искусству. Возможно, он предчувствовал, что именно художники станут наиболее яркими антикон-

формистами, самыми большими раздражителями для власти, которая тогда, на рубеже 70-х перешла в активное реакционное наступление на общество. Особенно это обострилось после 1968 года. Почему-то именно художники стали самыми презренными изгоями советской идеологической системы. Кульминацией всей этой драмы стало происшествие 15 сентября 1974 года в московском районе Беляево, более известное, как «Бульдозерная выставка»³. После этого в официальной пропаганде и массовом сознании неофициальные художники стали отождествляться с «предателями» и «врагами народа». Им был категорически закрыт вход на выставки, возможность хоть как-то показать свои работы зрителям отсутствовала. Начиная с конца 60-х годов Георгий Михайлов регулярно посещал неофициальные собрания художников-неформалов, заводил знакомства и с 1970 года стал участвовать в их акциях, посещал мастерские и много фотографировал. В 1972 году он устроил в своей квартире первую неофициальную выставку, после этого выставки стали проходить по мере накопления предложенных авторами работ: живописи и графики. С 1974 года Михайлов стал устраивать выставки еженедельно. Квартира № 142 — обычная в типовой панельной девятиэтажке (Шоссе Революции, 43) состояла из двух комнат 12 и 16 метров с маленькой кухней едва вмещала человек 20, а приходило больше. Небольшая высота потолка не позволяла размещать картины на стене в три ряда и последний ряд укрепляли на стене «внаклонку», так, что комната становилась похожей на трюм корабля. Окна также завешивались картинами, а источником света была люминесцентная лампа, закрепленная на потолке вместо люстры, как в общественных учреждениях. Люди приходили по приглашениям, передаваемым из уст в уста, так сказать, свой круг, но при этом всякий раз появлялись и новые лица. В воздухе висел чад сигаретного дыма, хлопала не переставая дверца холодильника на кухне, неустанно менялись катушки магнитофона, поставленного на табурет в углу и из самодельных колонок звучали *Deep purple*, *Pink floyd*, *Who*, но более всего было разговоров, споров, обсуждений новостей, запретных тем не было. В квартирных выставках у Михайлова в разное время участвовали художники Юрий Галецкий, Владимир Овчинников, Михаил Шемякин, Анатолий Зверев, Владимир Гоос, Александр Гурвич, Евгений Михнов-Войтенко, Александр Манусов, Александр Вязьменский и многие другие, но главным экспонентом большинства выставок был художник Александр Исачев. Георгий Михайлов не был единственным организатором квартирных и вообще неофициальных выставок, подобные мероприятия в то же время устраивали поэт Константин Кузьминский, художник Евгений Рухин — он же участник выставок у Михайлова, писательница Юлия Вознесенская и фотограф Владимир Окулов и художники со своими картинами участвовали попеременно в разных «квартирниках»⁴. Таким образом Георгий Михайлов вошел в круг ленинградских подпольных галеристов и коллекционеров. Когда проходили знаменитые выставки неофициальных художников в ДК

Невский и Газа, положившие начало движению «Газаневщина», Михайлов подробнейшим образом отфотографировал все выставленные там произведения в цвете с редким по тем временам каталожным качеством. Связи и знакомства его были невероятно обширны, он вел активную общественную деятельность, насколько это было возможно в то время. В середине 70-х Георгий Михайлов был знаком с Владимиром Высоцким, Андреем Амальриком, у которого он брал редчайшие по тем временам и, конечно же, строжайше запрещенные книги, Сергеем Довлатовым и многими и многими. За годы проведения квартирных выставок коллекция Михайлова выросла до нескольких сотен произведений.

Око недреманное

Нечего и говорить, что столь крупная, заметная всем фигура Георгия Михайлова не могла остаться вне поля зрения Комитета Госбезопасности. В середине 70-х Михайлов работал в Доме дружбы и мира с народами зарубежных стран, что на набережной Фонтанки, 21. В те годы по линии культурного обмена между странами социалистического лагеря осуществлялись групповые поездки. Членом группы от города Ленинграда был Георгий Михайлов. Посещали Лейпциг, Дрезден, Берлин, Краков и Варшаву. Вскоре после первой поездки Михайлов, придя как обычно на работу в дом на Фонтанке, узнал, что его приглашают к директору «Для беседы». В кабинете сидел ранее незнакомый Михайлову человек. Он неожиданно заговорил по-немецки, сначала с интересом расспросил о недавнем путешествии, спрашивал об экскурсиях, о музеях, делать нечего, Михайлову пришлось отвечать на том же языке. Незнакомый собеседник перешел на русский, похвалил Михайлова за отменное владение иностранным языком, а далее содержание сказанного было примерно следующим: «Вы, Георгий Николаевич, характеризуетесь, как прекрасный специалист, имеете организаторский талант, хорошо зарекомендовали себя в поездке, и мы могли бы предложить вам командировки не только в соцстраны, но и в Западную Европу, как вы понимаете это налагает на вас большую ответственность и вообще... вы понимаете». Этот эпизод я изложил со слов Георгия Михайлова, чем закончилась та беседа в кабинете мне неизвестно, но командировки прекратились.

На квартирные выставки в доме на Шоссе Революции приходили люди известные и не очень, некоторых рекомендовали друзья, были и случайные посетители. Дело в том, что выставки проходили обычно без эксцессов и подозрения к кому-либо из гостей возникали редко, кто-то предлагал купить картину за доллары, мол, я судовой инженер и недавно вернулся из плавания, кое-что из валюты припрятал. Некоторые нарочито показывали свою «солидарность» с Михайловым, набивались в друзья, навязывали разговоры о политике, показывая, какие они непримиримые «диссиденты». Однажды, по воспоминаниям Михайлова, некто, предста-

вившийся сотрудником КГБ из «тайных несогласных», предложил Георгию войти в группу сопротивления режиму. Все эти «гости» действовали столь топорно, что от них за километр разило тем местом, откуда они были присланы, можно было даже ничего не говорить, и так было все понятно. Первые тревожные звонки начались, когда на стоянке возле дома Михайлова стали по 3, по 4 дня парковаться разные машины, ранее здесь не стоявшие, часто это были микроавтобусы. На лестничных площадках все чаще замечались по долгу стоящие незнакомые люди, они топтались, курили, словно пришли к кому-то из соседней квартиры, но не застали никого дома и теперь стоят и ждут. Не оставалось сомнения в том, что это было наружное наблюдение, что в последствии и подтвердилось.⁵

Плащ фабрики им. Бебеля

Однажды, в конце 70-х, когда Георгий Михайлов уже обложили со всех сторон, в квартире на Шоссе Революции появился какой-то иностранец, желающий посмотреть уникальную выставку. Он назвал несколько имен михайловских знакомых, которые, якобы, посоветовали ему зайти по этому адресу. Небрежно повесив свой бежевый плащ в прихожей, «иностранец» бесцеремонно прошел в комнату и даже толком не посмотрев экспозицию, ткнул пальцем в одну из картин и наполовину по-английски (с ужасным акцентом) и наполовину на исковерканном русском заявил, что желает немедленно купить вот эту картину и в придачу еще две или три. При этом расплатиться «иностранец» может только в иностранной валюте, так как советских денег у него нет. Кроме Георгия Михайлова в квартире находился его помощник и бывший одноклассник — В. С. Ситуация складывалась довольно нелепая. «Иностранец», не обращая внимания на замечания Михайлова и В. С. от том, что в СССР операции с валютой запрещены, что это преследуется в уголовном порядке, все больше входил в раж и даже иногда забывал коверкать слова, вынул из портмоне стопку иностранных банкнот: доллары, марки, кроны и стал трясти этими деньгами, крича, что или он купит сегодня или никогда. Время было уже позднее и банк, где «иностранец» мог бы разменять свои деньги, уже закрыт. В. С. предложил никуда не спешить, завтра обменять валюту на «наши, родные, советские» рубли и тогда продолжить разговор о картинах. В какой-то момент В. С. вышел в коридор и увидел на подкладке «иностранного» плаща этикетку швейной фабрики имени Бебеля... «Иностранец», уже совсем переставший корявить русскую речь, как-то сник и испарился в полумраке лестничной клетки. От подъезда отъехала «Волга».⁶

Предчувствие беды

В 1977 году Георгий Михайлов был отстранен от работы преподавателем физики в школе-интернате № 45. Несмотря на все приложенные усилия, хождения по инстанциям, обращения в суд, восстановиться на работе так и не

удалось. В квартире продолжали проходить все новые выставки. В октябре 1978 года на Шоссе Революции была устроена выставка Михаила Шемякина. Художник тогда уже находился в эмиграции. Продолжались контакты с художниками, коллекционерами, искусствоведами. Сотрудники музеев, художественные критики помимо своей основной работы интересовались неофициальным искусством и оценивали произведения художников-неформалов. Вообще надо сказать, что несмотря на жесткий идеологический режим советского государства, как-то полуподпольно протекала совсем другая жизнь нонконформистского зазеркалья. Устраивались где только возможно выставки: и в коридорах какого-нибудь учебного заведения, благодаря энтузиазму одного из преподавателей, или в какой-нибудь библиотеке, или в каком-нибудь доме культуры. Товарищи от «Совкульта» потом, конечно, спохватывались, давали по шапке директору или ректору, но выставка-то уже прошла, все, кому было интересно ее посмотреть, в общем мероприятие уже состоялось. Георгий Михайлов хранил в своей феноменальной памяти необъятное множество имен, фамилий, адресов и телефонов. Переписывался и перезванивался со многими людьми по всему Союзу. Звонить по междугородному телефону он ходил через парк от Шоссе Революции, мимо завода Полострово на ул. Апрельскую, 5. Были и поездки по разным городам, особенно в Москву, где у Михайлова были знакомства с местными художниками-нонконформистами, например, с Анатолием Зверевым. Его даже удалось несколько раз привезти в Ленинград для участия в собственной выставке, что было нелегко из-за постоянного пьянства художника. По воспоминаниям Михайлова, Анатолия как-то под руки доводили до вагона, передавали проводнику, чтобы тот помог ему добраться до ближайшей лежанки в купе, а наутро, протрезвевший Анатолий мог уже сам выбраться из вагона на Ленинградский перрон, где его ждали встречающие.

В то время на квартире Георгия Михайлова жил и работал художник из Белорусской Речице Александр Исачев. В Ленинграде ему совершенно негде было жить. Многим хорошо известна история с вечным огнем на Марсовом Поле. Саша Исачев, совершенно бесхитростный провинциальный паренек, будучи насквозь продрогшим, пытался разогреть на пламени газовой горелки мемориального комплекса банку тушенки и вообще как-то согреться. Возможно сама судьба распорядилась так, что по пустынному, насквозь продуваемому безжалостным холодным ветром, Марсову Полю проходил поэт Константин Кузьминский, который и спас Сашу от неминуемого попадания в милицию. Судьба Александра Исачева в одно мгновение повернулась в другую сторону. Когда Кузьминский уезжал в Штаты на ПМЖ, он передал Исачева на поруки писательнице Юлии Вознесенской, которая и познакомила молодого художника с Георгием Михайловым. Коллекционер, посмотрев рисунки Исачева сразу понял, что перед ним самородок, масштабы таланта которого даже определить невозможно. Живя и работая в квартире Михайлова, Исачев создал не одну сотню картин

и рисунков, он просто фонтанировал новыми идеями, жадно хватал знания о древней истории, эстетике Междуречья, славе Ниневии и Вавилона, земном хождении Иисуса Христа по Святой земле. Именно у Георгия Михайлова Исачев создал своего «Апостола Петра», ставшего в последствии символом всей коллекции Фонда Свободного Русского Современного Искусства.⁷

Тучи сгущались. В 1976–1977 годах страна ударными темпами маршировала к 60-летней годовщине Великого Октября. В центральных выставочных залах перед глазами миллионов советских людей представляли эпические монументальные полотна и изваяния глубоко патриотического и высокоидейного звучания. Можно ли было допустить, чтобы на фоне всего этого ослепляющего величия копошилась где-то внизу какое-то «неофициальное искусство», портя своим несуразным видом грандиозный фасад советской Атлантиды. Было принято решение провести самую строгую зачистку по линии культуры, а с самыми непослушными разобраться окончательно.

26 мая 1976 года в своей мастерской на улице Красной (теперь Галерная) во время пожара погиб художник Евгений Рухин. Это был художник, активно сотрудничавший с Михайловым, устраивавший выставки своих работ и картин других неофициальных художников, как в своей мастерской, так и в квартире на Шоссе Революции. Рухин уже при жизни был широко известен среди ценителей современной живописи и в СССР, и в Европе. В коллекции Михайлова остались несколько уникальных работ этого художника: «Богоматерь», «Композиция М/Ж» и еще две работы с уникальной техникой печатного грунта. Обстоятельства пожара в мастерской на Красной странным образом совпадали с подобными же происшествиями в других мастерских и все в один период. Пожары происходили «верно» по всему городу и только в мастерских художников-неформалов, связанных с проведением неофициальных выставок, в общем — «непослушных». Как установили, во всех случаях сначала загоралась входная дверь, затем пламя перекидывалось на стены и мебель в тамбуре и прихожей. Огонь распространялся очень быстро: ветхий нежилой старый фонд, истлевшие перекрытия и полы, всякий хлам, лаки, растворители, что и бывает обычно в мастерской художника. Все это вспыхивало мгновенно. Было также отмечено сходство всех происшествий в том, что пожарных всегда вызывал какой-то человек, строго через 10 минут после возгорания. Кто вызывал пожарных, так и осталось неизвестным. Как в последствии рассказывал Георгий Михайлов, это была заранее спланированная Комитетом Госбезопасности операция, она проводилась на уровне региональных подразделений. Оперативный сотрудник поджигал дверь мастерской, быстро уходил с места поджога, и когда огонь развивался уже достаточно сильно, вызывал пожарных. Целью подобной операции было в первую очередь уничтожение картин неугодного художника. При этом художник лишался мастерской, возможности работать, а главное, не мог больше устраивать частные выставки. Целью подобных

операций ни в коем случае не было устранение самого художника, как-никак это уже тяжелая уголовная статья. Но с Рухиным вышла промашка, он в тот вечер оставался в своей мастерской с художниками Ильей Левиным и Евгением Есауленко и его женой — Милой Бобляк. В ту трагическую ночь на пожаре погибли двое: Евгений Рухин и Мила Бобляк. Мастерская Рухина давно была на примете у спецслужб, там часто бывали иностранцы — основные покупатели картин художника.⁸

Расправа

Где-то с декабря 1978 года Георгий Михайлов отметил, что его перестали «песочить». Раньше-то все вызывали, что-то предлагали, чем-то запугивали, требовали прекратить «антисоветскую деятельность», имея в виду, конечно же, квартирные выставки и помощь художникам. До какого-то времени еще пытались вернуть бунтаря Михайлова на «путь истинный», памятуя о том, что отец его когда-то работал партсекретарем ленинградского телевидения на Чапыгина, 6. И вот, перестали... Михайлову стало понятно — скоро арест! Многие соратники Георгия Михайлова уже сидели в тюрьмах и лагерях. Художники Юлий Рыбаков и Олег Волков, писательница Юлия Вознесенская, филолог Константин Азадовский.⁹

24 февраля 1979 года Георгия Николаевича Михайлова арестовали.

В квартире на Шоссе Революции был проведен обыск с изъятием «ценностей» и «вещественных доказательств». Следствие тянулось около полугода и завершилось судом. Обвинение предъявили по статье за «незаконную коммерческую деятельность». Дело в том, что Георгий Михайлов был прекрасным фотографом и снимал на цветную пленку картины и рисунки художников. Хороших цветных фотографий было очень много, часть снимков была оформлена в виде открыток. Георгий Михайлов широко распространял всю эту изопroduкцию.

18 сентября 1979 года был оглашен приговор.

По приговору Георгий Михайлов должен был отправиться в колонию на четыре года, а картины и прочие «вещдоки» постановили уничтожить. Уже тогда всем, и обвинителям, и сочувствующим, было понятно, что осудили Михайлова именно за выставки и за участие в жизни неофициального искусства. Если кратко сформулировать суть приговора, то она сводится к тому, что всю вещественную массу по данному делу надлежит уничтожить, а еще более конкретно: «Картины «мазил» — в костер!»

363 картины Александра Исачева, Юрия Жарких, Анатолия Зверева, Владимира Овчинникова, Михаила Шемякина, Глеба Богомолова, Кирилла Миллера, Юрия Галецкого и других художников, имена которых теперь вошли в историю отечественной и мировой живописи были приговорены к уничтожению. После кассационной жалобы была уничтожена 31 картина и большая часть фотоархива и слайдов. Многие произведения художников бесследно исчезли.

Для отбывания наказания Георгий Михайлов был этапирован в один из лагерей Сусуманского района Магаданской области. После окончания первого срока была и жизнь на поселении, и второе дело, уже с перспективой расстрела. Георгию Михайлову пришлось отбыть в различных местах лишения свободы в общей сложности семь лет.¹⁰

Основание Фонда Свободного Русского Современного Искусства

Узнав об этом приговоре, в тот же день 18 сентября 1979 года, художники-участники квартирных выставок, общественные деятели и просто люди, помогавшие Михайлову в организации и проведении квартирных выставок, составили воззвание к международной общественности и объявили о создании «Фонда спасения коллекции Георгия Михайлова». Благодаря содействию журналиста Ирины Баскиной, процесс над Георгием Михайловым приобрел широкий резонанс. О варварском приговоре стало известно и за рубежом, лишь вмешательство президента Франции Жискара д'Эстена, президента США Джими Картера и многих общественных деятелей предотвратило эту варварскую акцию.

После отбытия срока и поселения Георгий Михайлов вернулся в Ленинград. Атмосфера в городе была уже совсем другая. В жизни Михайлова воцарилась тягучая неопределенность. Началась фабрикация второго уголовного дела уже со значительно более тяжелыми обвинениями. В конце концов, после долгих мытарств и издевательств следователей, Михайлову было предложено покинуть СССР. Многих хлопот стоило вытянуть остатки коллекции из-под ареста, что-то и художникам удалось истребовать. Когда встал вопрос об отъезде, то возникла проблема того, как быть с коллекцией. Тогда Георгий Михайлов обратился за советом к Андрею Дмитриевичу Сахарову, жившему тогда в Горьком. Тот посоветовал Михайлову обратиться прямо к М. С. Горбачеву с настоятельной просьбой разрешить забрать с собой коллекцию. Так и было сделано.

После двух недель тишины и томительной неопределенности, Михайлов готовился к самому худшему, вдруг среди ночи зазвонил телефон, говорили из секретариата Смольного:

— Вы обращались к Горбачеву? — грубо спросили на другом конце провода.

- Да, обращался

- Ваша просьба удовлетворена, можете забирать...

Встал вопрос о срочной сертификации работ для вывоза их за рубеж. Число картин и рисунков было огромно, художники предоставили в распоряжение Михайлова еще много своих работ. Из Русского Музея были вызваны три эксперта-оценщика и один оценщик из Лавки художников, что на Невском, 10. Они работали подряд три дня без перерыва на ночь. Это

была единственная атрибуция михайловской коллекции за всю ее историю. Георгий Михайлов вывез тогда за границу 434 картины.

В 1987 году в Мюнхене было официально объявлено о создании Фонда Свободного Русского Современного Искусства.

Основателями Фонда стали художники Александр Исачев, его жена Наталья Исачева, Игорь Шподдрук, Борис Митавский, Кирилл Миллер, Ирина Тихомирова, Александр Вязьменский, писательница Юлия Вознесенская, инженер Владимир Соловский. Распорядителем Фонда С. Р. С. И. стал Георгий Михайлов.

Таким образом коллекция Георгия Михайлова стала коллекцией Фонда.

Расцвет и закат

Оказавшись на Западе, Георгий Михайлов провел несколько больших выставок коллекции спасенных картин в Мюнхене, Париже, Лионе и еще в нескольких местах. В Лионе Михайлов получил грамоту почетного гражданина города Виллербан, города спутника Лиона, и награду от Президента Французской Республики за спасение русских картин. Первым официальным адресом Фонда С. Р. С. И. стала квартира супруги Михайлова, Натальи Викторовны Казаковой в Мюнхене на Еффнер Штрассе, 98. Именно в эту квартиру пришли с обыском сотрудники Федеральной охранной службы ФРГ по анонимному заявлению о том, что Георгий Михайлов, якобы, заслан КГБ в Германию с подрывной целью. В квартире была дочь Натальи Викторовны, которая срочно позвонила Юлии Вознесенской, она тогда проживала в Мюнхене, с просьбой дозвониться до Георгия Николаевича и сообщить ему, что в квартире обыск. Михайлов тогда вместе с женой по приглашению находился в Гармиш-Партенкирхене и читал там лекцию об истории Фонда. В тот раз, к счастью, все выяснилось, но стало понятно, что «приветы» от КГБ не закончились, и покоя не будет.

Несмотря на многие предложения остаться на Западе, в 1989 году Георгий Михайлов вернулся в СССР.

За годы галерейной работы с 1989 по 2012 Михайлов в рамках возглавляемого им Фонда устроил огромное количество выставок. Он организовывал для подающих надежды художников поездки в Германию и Чехию с целью их творческого продвижения. Художникам предоставлялась возможность писать картины и выставляться в разных странах Европы. Для этого были приобретены усадьба в Западной Богемии (поселок Буковец, Домажлицкого уезда), арендован дачный дом в пригороде Мюнхена, затем, в 2005 году было куплено двухэтажное помещение в Тиргартене (Западный Берлин), где была открыта галерея "*Mikhailov Art Gallery*". Были также куплены три квартиры в берлинском районе Веддинг. Коллекция Фонда располагалась по всем этим адресам, точное количество работ никому не было известно. Коллекция Фонда С. Р. С. И. в рамках своей общей части, все время непрерывно пополнялась. К 2010 году, по словам Георгия Ми-

хайлова она уже насчитывала 14000 единиц хранения. В начале 90-х годов Михайлов покупал все подряд: заброшенный аэродром в Карелии (хотел открыть там летную школу), большой участок земли где-то в полях под поселком Глинки, за Павловском. Там он хотел построить творческую колонию для художников, по его замыслу она должна была состоять из городка коттеджей и фермы. В Санкт-Петербурге Михайлов арендовал две галереи, одну на Литейном, 53, в помещениях бывшего Шереметьевского Пассажа 1914 года постройки, другая галерея находилась на Садовой, 11. Были также две огромные квартиры на Гороховой, 64 (Дом Григория Распутина) и на Мойке, 82. Было еще многое другое, но перечислять все это не имеет смысла. Содержать все это хозяйство было невозможно. Основная жизнь и деятельность Фонда С. Р. С. И. проходила на Литейном, 53. Там была и галерея, и кафе, и даже театральная площадка. С 2003 по 2007 год в михайловской галерее находил себе приют театр Зиновия Корогодского. В августе 2007 года галерея на Литейном, 53 из-за проблем с оплатой аренды помещения прекратила свое существование. Пришлось объявить квартиру на Мойке, 82 галерей и пытаться продолжать устраивать выставки и вести деятельность Фонда там. Но самой главной целью, можно сказать, сверхзадачей Михайлова, была победа в Страсбургском Суде, куда он обратился с иском о возмещении морального и материального ущерба, нанесенного разграблением коллекции и сроком заключения в размере 23 000 000 долларов США. Слушания состоялись весной 2009 года. Суд постановил признать Михайлова потерпевшим, но в денежной части иска отказать. Этот отказ стал для Михайлова крахом всех его надежд. Он стал серьезно сдавать. СобираТЕЛЬСкая и меценатская деятельность Георгия Михайлова подошла к концу.

Количество произведений в собрании Фонда С. Р. С. И. оставалось нечитанным, были и картины холст/масло, были и рисунки в самых разных техниках. Учет не велся. На протяжении 1990–2000-х годов коллекция несколько раз подвергалась кражам и ограблениям. Предпринимались несколько попыток навести хоть какой-то порядок в коллекции, начали было полную фотофиксацию всех без исключения единиц хранения, но перефотографировав пару чемоданов графических листов, бросили это безнадежное дело. Была также сделана попытка составить список всех предметов коллекции, но продолжение этой работы оказалось невозможным, из-за того, что картины почему-то непрерывно уменьшались в количестве. На вопросы, куда исчезают картины, Михайлов отвечал с раздражением, что ничего не знает. После продажи берлинской галереи в 2012 году все картины из нее перевезли в квартиру на Герихт штрассе, 19, где жил Михайлов, находясь в Берлине. Когда картины из галереи свалили в коридоре и комнатах, в квартире сразу стало не повернуться. Картины были сложены кое-как, холсты продавливались, Михайлов, разогнавший со скандалом и оскорблениями всех своих

помощников, был не в силах навести порядок в квартире самостоятельно. Возраст и здоровье не позволяли.

Часть 2

ИСТОРИЧЕСКОЕ И КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ФОНДА С. Р. С. И., ЕГО ЧЛЕНЫ И ДРУГИЕ ХУДОЖНИКИ

Что же это все-таки было?

По моему мнению, коллекция Фонда С. Р. С. И. совершенно уникальна и в отношении своего содержания, и в обстоятельствах своей истории. Это собрание работ самых разных художников не подлежит никакому сравнению с другими коллекциями. В собрании Фонда есть и вполне реалистические работы, и авангард, и сюрреализм, и даже что-то не подлежащее вообще никакому стилевому определению. Для Михайлова, который на протяжении всей своей деятельности формировал это художественное собрание, главным принципом отбора была подлинно творческая мотивированность автора. Михайлов подходил к рассмотрению феномена творчества через призму социальной психологии. Вопросы конформизма и индивидуальности, сопротивляющейся социальной мимикрии, все это Михайлов изучал на университетской кафедре общественных наук, посещая лекции профессора Игоря Семеновича Кона. Каково устройство, в чем кроются основы поведения человека, не желающего и не могущего быть «как все». Пусть автор не имеет образования, пусть он даже совершает исполнительские ошибки в своих работах, пусть это выглядит нелепо и наивно — главное, чтобы само произведение было искренним. Георгий Михайлов писал в своей статье в газете «Интеллектуальный капитал», что настоящий художник не столько работает, сколько творит. А творчество вызвано непреодолимым желанием все время что-то рисовать, лепить, даже оказавшись на необитаемом острове, такой человек будет что-то рисовать на песке, хотя бы это изображение в следующую минуту смывала волна. При этом, Михайлов непременно относился с уважением к мастерству художника, правильному рисунку, грамотно построенной композиции, цветовому решению и организации светотени. Однажды в беседе со мной Михайлов сказал, что не понимает, как художник может допускать несоответствие направления освещения предмета, но если он скажет, что сделал это специально, что таков был его замысел, тогда никаких претензий быть не может, хотя нелепость очевидна. Авторская индивидуальность неприкосновенна. В истории коллекции Фонда С. Р. С. И. были четыре периода: 70-е, 80-е, 90-е и нулевые годы — четыре десятилетия и все они были разные. Менялось общество и менялись картины и сами художники. Каждый период породил свое творческое поколение.

В 60-х годах, несмотря на так называемую «оттепель», общество в целом оставалось постсталинским, тоталитарные скрепы были еще очень

сильны, инстинкты палочного коллективизма, обязательный поиск врагов и шпионов, хотя никто этого делать формально не приказывал, а главное, это был страх маленького человека, чтобы в него не ткнули пальцем и не обозвали «предателем», поди потом, доказывай, что ты не отщепенец. Поэтому, лучше опередить события и самому кого-нибудь обвинить. И в этом полувоенном социуме возникали люди, совсем по-другому видевшие окружающий мир, и не могущие не творить что-то свое, непонятное среднему обывателю, боящемуся не попасть в общий ранжир. Когда случился «Карибский кризис» само собой подразумевалось, что все, как один, вся страна, каждый член «муравейника», скрепленный с окружающими единообразием социальных рефлексов, просто обязан был ненавидеть Америку, да и вообще весь этот «Запад». Но находились же такие люди, художники, которые несмотря ни на что, любили абстрактную живопись Поллака и Клее и сами пытались творить в этом стиле, как например, московский абстракционист Михаил Чернышев, или ленинградский художник Игорь Майоров, самозабвенно подражавший Эмилио Нольде и Тышлеру. И нипочем им были все эти вселенские катаклизмы и уж тем более директивы массового сознания.

В 70-х годах наступило время, таившее в себе новую беду — обмещивание рабов. На менталитет, описанный мной выше, наложилась стяжательская квази мораль. Нет, истоки нашего советского нонконформизма совсем не те, что на Западе. У нас это был поиск некоего творческого убежища при полной уверенности в том, что ждать от жизни нечего, все равно будет плохо. Наш нонконформизм, особенно ленинградский, это нечто, выросшее из эзопового языка «напуганных поколений». Это не прорыв вперед, не атака на буржуазное общество, и, конечно же, не творение новых форм, а истерика затравленного индивида, болезненная реакция на деспотизм, саркастическая насмешка над тем, с чем ничего нельзя поделаться. Здесь сразу приходят на память весьма своеобразные работы Ирины Тихомировой, на которых в стиле народного лубка изображены сцены бесхитростного и убогого советского жития 70-х годов. Художница что видела, то и рисовала. Картины художников-нонконформистов советского периода и первых постсоветских лет не выдержаны в каком-либо четко отформатированном современном стиле, они все исключительно своеобразны и по-своему наивны. Эта особенность советского андеграунда обуславливает его скорое умирание в условиях рынка и естественной конкуренции. На этом фоне творчество Александра Исачева выглядит подобием сакрального служения иконописца, инока, отрешенного от внешнего мира. Может быть поэтому его наследие так и не удалось коммерциализовать. Жизнь художника, именно творческого индивидуума, а не мастера по изготовлению сувениров на продажу, проходит в постоянном болезненном антагонизме с социумом, и чем стабильнее времена, чем более устойчивы общественные представления и понятия, тем этот антагонизм драматичнее. Возможно поэтому в конце 80-х и начале 90-х годов во время социальной нестабильности, когда и об-

щество, и государство на время ослабило свой диктат, произошел некий подъем искренней творческой энергии. Тогда в коллекцию Фонда стали поступать весьма разноплановые и наполненные живым творчеством работы, впрочем, это был уже не неконформизм, ибо в силу ослабления государства и раскоординации общественных ориентиров не стало самого конформизма. Здесь можно говорить о картинах Люй-Ко, Тазиева, Сухорукова, Занина. Особенно интересны картины художника Власова, загадочно исчезнувшего не дождавшись окончания персональной выставки. Никаких сведений о нем решительно нигде нет.

В конце 80-х годов в коллекцию Фонда С. Р. С. И. поступило большое количество акварелей. Это весьма своеобразная техника «мокрого письма». Работы Игоря Майорова и Марины Тимме-Блок.

В нулевых годах коллекция Фонда пополнилась работами Панаева, Конакова, Геко, я оставил в собрании Фонда более 50 картин.

Работы всех художников — членов Фонда С. Р. С. И. можно увидеть на сайте www.artneo.ru.

Почему крик в пустоте?

Я назвал свою статью так, потому, что вся история, описанная мной, ничем не кончилась, хотя и имела бурную историю, исполненную драматизма, эпатажа, абсурда, нелогичности. Так много труда художников, самоотверженная деятельность коллекционера и мецената Георгия Михайлова, неустанная деятельность его соратников; и все это ничем не увенчалось. Я категорически не согласен со многими скептиками в том, что они утверждают, будто бы вся эта коллекция ничего не стоит, что в ней собраны «низкопробные художники», как заявила одна влиятельная Петербургская дама из выставочных кругов. Будто это вообще даже не собрание работ, а непонятно что. Еще раз выражаю свое категорическое несогласие с этими оценками!

Собрание картин и графики Фонда Свободного Русского Современного Искусства, это памятник уникальной эпохи, которая никогда больше не повторится. Здесь недостаточно говорить только о качестве и уровне работ, хотя уровень достаточно высокий. Здесь запечатлены судьбы художников, их внутренний мир, картина которого, тем более усложнена, что происходило это все на переломе эпох, на рубеже тысячелетий, в стране, которая пришла в большое тектоническое движение и в городе, имеющем невыразимую мистическую ауру. Это достойно самого серьезного изучения и сохранения. Изучения не только искусствоведческого, но и социологического, и психологического, и исторического.

Неизвестно где сейчас коллекция, если ничего не изменится, потеря будет невозможной.

Иллюстрации и видеофрагменты к данной статье, а также интересные дополнительные сведения можно посмотреть по ссылкам: <http://vk.com/event78765199> и http://vk.com/florus_art.

Р. С. Когда писалась эта статья поступило печальное известие: в Санкт-Петербурге скончался художник Владимир Овчинников.

Примечания

¹ Приговор по делу Г. Н. Михайлова, включавший в себя пункт об уничтожении картин неофициальных художников, изъятых при обыске и приобретенных к вещественным доказательствам по данному делу.

² «Mikhailov Art Gallery» художественная галерея, находившаяся в Берлине по адресу Эльберфельдер штрассе, 37 (район Тиргартен). Галерея принадлежала Георгию Михайлову с 2005 по 2012 год. В этой галерее хранилась значительная часть коллекции Фонда С. Р. С. И., и была развернута постоянная экспозиция наиболее интересных работ из коллекции. Галерея не имела официальной регистрации и поэтому могла функционировать только в режиме открытой студии, не проводя официальных мероприятий. За все 7 лет существования из этой галереи не было продано ни одной картины. Михайлов представлял возможность художникам работать в этой галерее, как в мастерской, с перспективой проведения персональной выставки, проводя закрытый вернисаж в частном порядке. Я работал в этой галерее-студии на протяжении всех 7 лет.

³ Выставка художников-неформалов, разогнанная московскими властями. В настоящее время появилось много неоднозначных суждений и оценок этого происшествия, вплоть до того, что все эти эксцессы были якобы заранее спланированы и нарочито разыграны перед фото и кинокамерами.

⁴ Подобные выставки проводились не только в квартирах, существует список памятных мест ленинградского андеграунда «Список памятных мест неконформистского искусства Ленинграда — Санкт-Петербурга 1949–1981 годов и их расположение на карте»: <http://volokhonsky.livejournal.com/605783.html>.

⁵ Последней каплей для городского партийного руководства стала открывшаяся в октябре 1978 года выставка работ уже изгнанного к тому времени из страны Михаила Шемякина. Первый секретарь Ленинградского обкома КПСС Григорий Романов, узнав об этом, устроил своим подчиненным разнос: «Шесть лет ничего не можете сделать с этим осиным гнездом, рассадником антисоветизма!» (из статьи в Независимой газете от 6 декабря 2004 года под названием «Человек, который сидел за искусство»). После реабилитации в конце 80-х Георгий Михайлов узнал, что для его «разработки» была создана отдельная группа, в которую входили 12 оперативников с целым штатом подчиненных.

⁶ Этот эпизод полностью записан со слов Георгия Николаевича Михайлова.

⁷ Константин Кузьминский позднее опубликовал в интернет-альманаче «Голубая лагуна» эссе под названием «Крепостной Исачонок». Это размышления о жизни и творчестве Александра Исачева и его прижизненных мятарствах: <http://www.kkk-pisma.ru/isachov.htm> Необходимо сказать, что ныне творческое наследие Александра Исачева официально признано национальным достоянием Республики Беларусь.

⁸ Данный эпизод записан со слов Георгия Михайлова, но это находит подтверждение в других источниках. Один из бывших функционеров Ленинградского Союза Художников, некто Г. Г. в 1993 году рассказал мне этот же эпизод с теми же подробностями. Подобные мероприятия проводились и раньше в других городах, например, в Ереване полностью выгорела мастерская Минаса Аветисяна, позднее погибшего в при трагических обстоятельствах — от грузовика, врезавшегося в стену дома: <http://grigoryants.ru/sovremennaya-diskussiya/specnaz-dlya-tajnyx-ubijstv/>

⁹ Юлий Рыбаков и Олег Волков были осуждены по делу о «Надписях на Петропавловке» в 1976 году: http://blog.dp.ru/post/2774?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter

Писательница Юлия Вознесенская в 1976 году проводила в своей комнате в коммунальной квартире на улице Жуковского, 19 литературные вечера, за что и была репрессирована.

¹⁰ Приговор вынес судья Красногвардейского районного Суда г. Ленинграда Коваленко (имя и отчество утрачены). Подробные материалы о следствии и приговоре по делу Г. Н. Михайлова можно посмотреть по следующим адресам:

<http://vk.com/event78765199> или http://vk.com/florus_art

Источники

1. Газета «Интеллектуальный капитал» за 1989, 90 годы, многосерийная публикация Георгия Михайлова «Я должен об этом рассказать»

2. Альбом «Fonds der Freuen Russischen Gegenwartskunst»

3. Статья в Википедии «Фонд Свободного Русского Современного Искусства»

<https://ru.wikipedia.org>.





IV

Ирина Г. Михайлова

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА МЕМОРИАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ И ЕГО МЕСТО В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ЯНА ВАН ЭЙК

1. Подход к анализу и оценке художественных произведений с позиций синергетической философии истории

Предлагаемый подход к анализу единого процесса воспроизведения и рефлексии художественного пространства базируется на учете способности субъектов самовыражения и членов сообщества, в качестве его участников и носителей особого, психического уровня, к продуцированию и воспроизведению общезначимых переживаний. Эта способность как особый тип творческой активности, ориентированной на конструктивные преобразования, обеспечивает достижение эффекта двойной рефлексии пространств чувственно воспринимаемой и художественной реальности, который предполагает соотнесение участников процесса с самими собой и с каждым из пространств и отношение к самим себе в них с объективно формирующейся целью саморазвития. Специфика анализа художественного произведения обусловлена, таким образом, специфической природой освоения художественного пространства посредством особого, психоаналитического экскурса в синтетическое пространство эмоциональных и рациональных аспектов содержания выразительной материальной модели с целью осмысления ее идейного замысла и идентификации объектов эмоционального отношения, воспроизведенных субъектами самовыражения.

Этот психоаналитический экскурс, в качестве составной части процесса анализа и оценки художественного произведения, предполагает конструктивный и деструктивный подходы¹:

- Конструктивный подход, ориентированный на воспроизведение авторской идеи посредством осмысления темы и сюжета на основе документальных источников, базируется на выявлении объектов эмоционального отношения, воспроизводимых субъектами самовыражения в формируемых ими художественных пространствах.

- Деструктивный подход, ориентированный на осмысление авторской идеи посредством визуального анализа, базируется на поиске возможностей отождествления видимого сюжета, его элементов и гештальта,

использованных субъектом самовыражения в процессе художественного моделирования, с объектом эмоционального отношения автора.

2. Ян ван Эйк (ок. 1390 до 9 июля 1441 гг.) — основоположник Ранней Нидерландской Школы Живописи

Ян ван Эйк традиционно считается основоположником Ранней Нидерландской школы живописцев, наряду с замечательной плеядой фламандских художников первого поколения, неправомерно называемых «Фламандскими Примитивистами», в своем творчестве развивавших традиции Интернационального Готического стиля, начиная с Робера Кампена (ок. 1375–1444 гг.), идентифицированного как Флемальский Мастер (Master of Flemalle), и включая Рогира ван дер Вейден (*Rogelet de la Pasture*) (1399/1400–1464 гг.), Гирика Боутса Старшего (ок. 1415–1475 гг.), Петруса Христуса (ок. 1410/1420–1475/1476 гг.), Ханса Мемлинга (ок. 1430–1494 гг.), Хьюго ван дер Гус (ок. 1430/1440–1482 гг.) и Иеронима ван Акен по прозвищу Босх (ок. 1450–9 августа 1516 гг.)². Специфика художественного стиля представителей этого первого поколения Ранней Нидерландской школы обусловлена обращением к символизму и новационной трактовкой библейских сюжетов. Инновации Яна ван Эйка получили дальнейшее развитие в творчестве Рогира ван дер Вейден, Ханса Мемлинга и Петруса Христуса, каждый из которых внес свой собственный вклад в интерпретацию и синтез традиционных иконографических аспектов, в соответствии с их этическими и эстетическими идеалами³.

Художественный стиль этих фламандских живописцев был ориентирован на доминанту духовных идеалов, призванных подавлять материальные идеалы посредством синтеза элементов реализма и символизма в выразительных материальных моделях, в качестве одной из важнейших составляющих их синтетического подхода к искусству визуализации. Идея сосуществования духовного и материального миров, их соприкосновения и параллелизма наделяет производные их творчества энергией, пульсирующей подобно обнаженному нерву. Их динамичное искусство можно идентифицировать как опыт материализации духовного Откровения в выразительных материальных моделях, где трансцендентное пространство доминирует над чувственно воспринимаемой реальностью. Синтез земного и небесного аспектов, характеризующий работы этих художников, в полной мере раскрывается в инновационной трактовке доктрины Христианской Церкви, представленной подчеркнутым сопоставлением светского и сакрального пространств и откровенным утверждением кардинального отличия подлинного учения Христа об Истине от его искаженного представления Католической Церковью. И если в работах Яна ван Эйка доминируют приемы скрытого символизма, то Рогир ван дер Вейден и Робер Кампен постепенно переходят к более очевидным формам символической интерпретации⁴. Элегантная, утонченная манера живописи Яна ван Эйка, Робера Кампена и Рогира ван дер Вейден обеспечивала им техническую возмож-

ность материализации неуловимого перехода из трансцендентного пространства в пространство видимой реальности и его визуализации как в светских, так и в сакральных работах. Те, кого «окрестили» Фламандскими Примитивистами, были новаторами, смело внедрявшими элементы иллюзионизма в натуралистическое представление о реально существующем и воспринимаемом мире, демонстрируя невидимую грань, разделяющую пространства трансцендентной и чувственно воспринимаемой реальности⁵.

Представители этого первого поколения Ранней Нидерландской школы творили в тяжелых политических условиях трансформации Бургундских Нидерландов Дома Валуа в Испанские Нидерланды Дома Габсбургов (1382–1432 гг.), что не могло не оказать существенного влияния на продуцируемые ими художественные произведения, поскольку основными заказчиками их работ были представители Бургундского Двора Филиппа Доброго, герцога Бургундии (правил 1419–1467 гг.), в зависимости от требований этического и эстетического идеалов которого формировался художественный канон, определяющий художественные вкусы придворных⁶.

О жизни Яна ван Эйк известно немного. Судя по сохранившимся документальным источникам, он родился в Маасике, в Бельгийской провинции Лимбурга, около 1380/1390 гг. и в 1422 г., в возрасте сорока лет, получил место камердинера и художника при Гаагском дворе герцога Баварии и Страубинга, Иоханна III Безжалостного (1374–1425 гг.), правителя Голландии из Дома Виттельсбахов. К этому моменту Ян ван Эйк уже имел статус Мастера, что позволяло ему нанимать ассистентов. После смерти Иоханна III в 1425 г., он был приглашен в Лилль, ко двору Филиппа Доброго, в качестве придворного художника, где оставался до 1429 г. после чего переехал в Брюгге, продолжая работать на Филиппа Доброго до собственной смерти в 1441 г. Из документальных источников известно, что его заслуги при дворе высоко ценились Филиппом Добрым, который неоднократно возлагал на придворного художника выполнение дипломатических поручений, в том числе немаловажную миссию 1428 г. в Лиссабоне, касавшуюся условий брачного контракта Филиппа Доброго и принцессы Изабеллы Португальской (1397–1471 гг.), два погрудных портрета которой он написал в 1428–1429 гг. в ознаменование помолвки^{7,8}.

Истоки творческого почерка и художественного стиля Яна ван Эйк восходили к синтезу традиций и техник Византийской живописи и Интернациональной Готики. В отличие от итальянских живописцев того времени, Ян ван Эйк уже использовал льняное масло в качестве связующего. Относительно длительный период высыхания масла предоставлял художнику блестящую возможность развивать инновационные техники посредством комбинаций красочных слоев на грунтованных панелях, которые заимствовались Робером Кампеном и Рогиром ван дер Вейден⁹.

3. Мемориальные портреты и эпитафии Яна ван Эйк: традиции и инновации

3.1. Мемориальные Портреты «Парный Портрет Арнольфини» (1434): идентификация персонажей и реконструкция утраченного Диптиха «Арнольфини» (панели «Парный Портрет Арнольфини» и «Вечерний Туалет Дамы»)

«Парный Портрет Арнольфини»

Дошел до нас в двух версиях:

- Большая версия: масло / дубовая панель, живописная поверхность 82,2 × 60 см., панель 84,5 × 62,5 см., подписная, датированная 1434 г. И с девизом Яна ван Эйк "ALC IXH XAN" («Делаю, как Умею»; The National Gallery, London).

- Малая версия: масло / дубовая панель, живописная поверхность 32,3 × 23,62 см., панель 34,30 × 25,60 см., подписная, датированная 1434 г., без девиза (Die Gemäldegalerie der Alten Meister, Berlin).

Первое упоминание о существовании двух версий Диптиха «Арнольфини» появилось в 1857 г. В это же время наблюдаются и первые попытки идентификации персонажей, представленных в работе. Так, предлагались кандидатуры Джiovанни ди Арриго Арнольфини Младшего (Jehan Arnoulphin le Jeune / ок. 1401–1460 гг.) и его жены Джiovанны Ченами (Jeanne Cenami / ум. 1480 г.), чье двадцатилетнее пребывание в Брюгге с 1460 по 1480 гг. в качестве вдовы Арнольфини имеет документальное подтверждение. Джiovанни ди Арриго, разбогатевший на торговле шелком, бархатом и восточными коврами, оказался намного удачливее и в браке, и в делах, чем его старший кузен Джiovанни ди Николао (ок. 1400–1456 гг.), и даже если предположить, что именно он был заказчиком Диптиха «Арнольфини», ни он, ни его жена не могли позировать для «Парного Портрета», поскольку он женился на Джiovанне Ченами только в 1447 г., что подтверждается записью из Архивов «Филиппа Доброго о двух серебряных сосудах, подаренных Герцогом Джехану Арнульфину в день его бракосочетания в 1447 г.¹⁰, когда создатель «Парного Портрета» Ян ван Эйк уже был мертв в течение шести лет, не говоря уже об очевидных физиогномических различиях, выявленных в ходе сравнительного физиогномического анализа «Портрета Молодого Человека в Красном Шарегон» (вид головного убора, популярного при Бургундском дворе) (1436 г.), и Арнольфини из «Парного Портрета». И хотя, как минимум, пять Арнольфини из Брюгге могли претендовать быть заказчиками Диптиха, исследование архивных документов показало, что только Джiovанни ди Николо Арнольфини был зарегистрирован в архивах Брюгге с 1419 г., тогда как никаких записей о пребывании там его кузена, Джio-

ванни ди Арриго, до 1442 г. не обнаружено. Однако именно Джиованни ди Николао с 1426 г. поддерживал связи с мастерской Яна ван Эйк в Брюгге.

Физиогномические расхождения кавалера в Парном Портрете с обликом, изображенным на Портрете Джиованни ди Арриго (1436 г.), выполненном Яном ван Эйк, служат еще одним подтверждением того, что кавалер в Парном Портрете не кто иной как Джиованни ди Николао, лицо которого отличается раздвоенным подбородком, четко очерченными высокими скулами и длинным носом. Форма бровей и, особенно, ушной раковины заметно отличается от изображенной на Портрете Джиованни ди Арриго.

Джиованни ди Николао был женат на Костанце Трента (ум. 1435 г.), которая, как и он, происходила из влиятельного рода Люкки, представители которого имели свою часовню (Cappella Trenta) в церкви Сан Фреддиано (San Frediano, Lucca), широко известную благодаря мраморному мемориальному полиптиху, воздвигнутому сиенским скульптором Джакомо из Кверчи (Jacopo di Pietro d'Agnolo di Guarnieri / ок. 1374–1438 гг.) в ознаменование памяти почивших Лоренца Трента и его жены Изабеллы Онести¹¹. Костанца Трента (1413–1433 гг.) была дочерью Бартоломеи Кавальканти (из рода Джиованни ди Америго Кавальканти), чья сестра Джиневра Кавальканти, с 1416 г. была замужем за Лоренцо де'Медичи Старшим (ок. 1395–1440 гг.), флорентинским банкиром, младшим братом Козимо Медичи Старшего (1389–1461 гг.), *"de facto"* правителя Флоренции. Джиованни ди Николао Арнольфини и Костанца Трента были помолвлены 23 января 1426 г., когда Костанце едва исполнилось тринадцать лет; ее приданое составляло 800 золотых флоринов¹², выданных Арнольфини дедом Костанци, Джиованни ди Америго Кавальканти, в соответствии с завещанием ее покойного отца. Очевидная поспешность помолвки с юной, тринадцатилетней невестой из рода Трента¹³ имело для Джиованни ди Николао большое значение, поскольку к 1425 г. он оказался в весьма затруднительном положении ввиду нескольких несостоявшихся сделок и растущих долговых обязательств, вследствие невыполненных поставок¹⁴. Выгодная женитьба на богатой невесте могла существенно поправить его положение. Документы свидетельствуют, что ситуация нормализовалась только к 1440 г., поскольку в 1442 г. Джиованни ди Николао уже мог позволить себе приобрести статус *"Burgess"* (свободного гражданина) Брюгге, дав обещание более не заниматься торговлей, и право вступить в любую из городских гильдий по собственному выбору. В 1446 и 1452 гг. он выступал арбитром в финансовых спорах торговцев из Люкки и в решении вопроса о наследовании, в котором был заинтересован его кузен Джиованни ди Арриго¹⁵. Джиованни ди Николао оставался владельцем Диптиха Арнольфини, который находился в его доме в Брюгге, до самой смерти в 1456 г.

Когда в марте 1432 г. Ян ван Эйк начал работу над заказанным ему Диптихом, Костанце было девятнадцать лет. Обнаруженная в архивах запись о ее смерти 26 февраля 1433 г.¹⁶, спустя год после начала работы над

Диптихом, также подтверждается письмом Бартоломеи Кавальканти, матери Костанцы, датированным 26 февраля 1433 г. и адресованным Лоренцо де'Медичи, в котором сообщалось о смерти ее дочери, Костанци Арнольфини. Так, изначально заказанный Джованни ди Николао Яну ван Эйк Гимн торжествующей женской красоте и не успевший получить своего воплощения, неожиданно и трагично трансформировался в Мемориальный Портрет-Эпитафию, в котором была реализована идея сосуществования двух параллельных пространств: трансцендентного, невидимого для обычного человеческого взора, в котором обитает Прекрасная Дама Костанца, и чувственно воспринимаемого, в котором художник может воспроизвести образ безвременно ушедшей возлюбленной Арнольфини. И действительно, Ян ван Эйк воспроизводит в «Парном Портрете» момент, когда 26 февраля каждого года в течение двадцати трех лет (до смерти в 1456 г.) Арнольфини встречается со своей ушедшей женой, снова и снова, из года в год, принося ей клятву верности в ожидании воссоединения с ней в трансцендентном мире, где она ждет его прихода. Тем самым, жест Арнольфини, довольно странный, на первый взгляд, то, как он, едва касаясь, держит тонкую, почти невесомую ручку Костанци, пропуская ее между большим и указательным пальцами левой руки, подняв правую руку вертикально вверх в подтверждение приносимой им клятвы, уже не вызывает недоумения¹⁷. Иоханн Хейзинга, в частности, интерпретирует клятву, приносимую Арнольфини, как клятву верности умершей возлюбленной, а их брак как неравный, или морганатический союз между живым мужем и умершей женой на время, разделяющее двоих до момента его смерти и их последующего воссоединения в трансцендентном пространстве¹⁸.

Апеллируя к паре янтарных и хрустальных четок для молитв *Pater Noster*, висящих на стене у зеркала (слева), в качестве аргумента в пользу версии брака Арнольфини (явного или тайного), противники версии мемориального портрета¹⁹ пытались доказать, что и четки (*rosary*), которые, в качестве символа женского благочестия, служили обязательным подарком жениха его будущей жене, и пышная сметка, свисающая с левого шпица дубового готического кресла и символизирующая смирение Девы Марии-Богоматери, чей Сын был распят во имя искупления первородного греха человечества^{20,21}, были введены художником для освещения момента заключения брака. С этой же целью изображены и труднодоступные в Брюгге апельсины, лежащие на подоконнике окна с витражным стеклом и на дубовом сундуке под подоконником и символизирующие любовь и брачный союз, напоминая вступающим в брак о непорочности Адама и Евы до их изгнания из Рая. Аналогичной цели служат и цветущие вишневые деревья за окном, отделенные от пространства, в котором находятся персонажи, темной кирпичной стеной, частично видимой сквозь полуоткрытое окно. Вряд ли, однако, можно согласиться с подобной трактовкой, поскольку именно оконное стекло, верхняя часть которого украшена витражом, играет роль барьера, раз-

деляющего пространство на духовное, очерченное пределами помещения, в котором находятся персонажи, и материальное, представленное чувственно-воспринимаемым внешним миром²².

Поскольку выдвинутым версиям морганатического или тайного брака Арнольфини не нашлось документального подтверждения, ввиду равного социального статуса обоих, наблюдение Линды Зейдель²³, касающееся белой вуали с кружевами, покрывающей поднятые вверх волосы Костанци, оказалось весьма актуальным для того, чтобы опровергнуть версию заключения брака, поскольку, по обычаю того времени, невесте предписывалось быть с распущенными волосами, символизирующими ее девственную чистоту (примеры распущенных, струящихся по плечам и спине длинных волос мы можем наблюдать в изображениях Мадонн и Святых девственниц, в частности, Св. Екатерины в правой панели Триптиха Яна ван Эйк «Мадонна с Младенцем, Святыми Михаилом и Екатериной, и Донором» / 1435 г.). С другой стороны, поднятые вверх волосы, покрытые наколкой или вуалью, ниспадающей на спину и плечи, предписывалось носить замужним матронам (наглядным примером может служить полиптих Рогира ван дер Вейден «Семь Святых Таинств» / 1445–1450 гг./ для церкви в Полиньи).

Отдавая дань скрытой символике Яна ван Эйка²⁴, наполняющей каждую деталь «Парного Портрета Арнольфини», обратим внимание на два таких важных аспекта, как несоответствие пропорций в изображении светильника, зеркала и отражающихся в нем фигур по отношению к занимаемому ими пространству, и бросающееся в глаза отсутствие камина, без которого не мыслился ни один домашний интерьер того времени. Введение этих аспектов в работу служило цели осмысления художественного пространства в качестве переходного из мира чувственно-воспринимаемой действительности в трансцендентный мир.

Многие историки искусств обращали внимание на очевидный (или кажущийся таковым) факт беременности Костанци Арнольфини, служащий ключом к разгадке тайны ее смерти²⁵. Тем не менее, следует отметить, что, хотя автор статьи также склоняется к версии смерти в результате тяжелых родов, справедливость требует рассмотреть также аргументы, высказываемые ее противниками²⁶. В самом деле, мода Бургундского двора того времени строго следовала предписываемому требованию акцентировать внимание на величине дамского живота как свидетельстве оплодотворенной матки в ожидании разрешения плодом в качестве напоминания дамам о долге перед мужьями обеспечить их наследником мужского пола. Именно поэтому платья типа "*houppelande*" предполагали не только громадные размеры (на пошив такого платья требовалось, в среднем, не менее 35 метров материала и, к примеру, около двух тысяч беличьих или горностаевых шкурок для отделки), но и так называемый «фронтальный турнюр» в виде собранных на животе пышных складок, ниспадающих вниз и имитирующих величину живота последних месяцев беременности. "*Houppelande*" предписывалось но-

силье не только замужним матронам, но и девицам Бургундского двора. Примеры изображения святых девственниц в подобных облачениях мы можем наблюдать во всех алтарных работах того времени, в частности, изображение Св. Екатерины в правой панели Триптиха «Мадонна с Младенцем и Святыми Михаилом и Екатериной, и Донором» Яна ван Эйк.

Однако не менее правдоподобно, что к январю 1433 г. Костанца Арнольфини находилась в ожидании разрешения от бремени, как недвусмысленно свидетельствует об этом символика введенных Яном ван Эйк элементов. Так, оба шпнца дубового кресла с высокой спинкой, украшенной резьбой, расположенного за кроватью с красным балдахином и красными занавесками, на заднем плане, выполнены в виде деревянных статуэток Св. Маргариты, покровительницы беременных и рожениц, причем изображение Св. Маргариты существенно отличается от канонического, предполагающего ее появление целой и невредимой из пасти поверженного дракона. Св. Маргарита Яна ван Эйк победоносно стоит на распростертом туловище дракона, с руками, сложенными для молитвы. Подобные изображения Св. Маргариты очень редки; известно одно в правой боковой панели Триптиха Портинари «Поклонение Пастухов» (ок. 1475 г.) Хьюго ван дер Гус (1430/1440–1482 гг.). Правая боковая стенка дубовой скамьи, обитой красным штофом, украшена двумя дубовыми монстрами, обращенными спиной друг к другу, со страдальческой человеческой гримасой, львиными ушами и копытами вместо лап. Перед скамьей брошена пара "*pattens*" (верхней обуви в виде открытых сабо на высокой деревянной подошве, надеваемых для защиты обуви от грязи, навоза и человеческих экскрементов немощных улиц), подлокотники кресла также украшены львиными головами из дуба²⁷.

Трагическое разрешение двадцатилетней Костанци мертворожденным ребенком и последовавшая за этим смерть, в то время скорее закономерная, чем случайная, раскрывается в символической введенных художником элементов. Так, в бронзовом светильнике горит только одна свеча, причем, в дневное время, тогда как другие свечи (точнее, огарки), в том числе, и та, которая расположена над головой Костанци, погасли. Эта единственная, не погасшая свеча над головой Джованни ли Николао должна означать, что он жив, а огарок над головой Костанци — что пламя ее жизни угасло. Дубовое кресло с высокой резной спинкой, шпнцы которой украшены изображениями Св. Маргариты, которой молятся о благополучном разрешении здоровым плодом, свидетельствует о том, что комната с кроватью, креслом, скамьей и сундуком должна была стать комнатой роженицы. О неудачных родах с летальным исходом для матери и ребенка свидетельствуют страдальческие лица монстров, символизирующие муки роженицы и витающие над головой Костанци. Появление круглого выпуклого зеркала (в качестве "*Memento mori*") на стене, обрамленного десятью медальонами с изображением восьми сцен Страстей Христа: «Агония в Гефсиманском

Саду», «Арест Христа», «Христос перед Пилатом», «Бичевание Христа», «Несение Креста», «Распятие», «Снятие с Креста» «Положение во Гроб» и двух сцен: «Сошествие во Ад» и «Воскресение», — также не случайно, поскольку Сцены Жития Христа, развивающие символику горящей свечи, расположены со стороны Джiovанни ди Николао, свидетельствуя, что он жив, а сцены смерти Христа, сошествия в ад и Воскресения помещены со стороны Костанцы, усиливая символику огарка свечи над ее головой и указывая на то, что она мертва.

Ян ван Эйк базируется на концепции «кривого» зеркала не только и не столько в качестве элемента «*temento mori*», сколько в качестве канала, соединяющего трансцендентное и чувственно-воспринимаемое пространства и служащего индикатором деления смертной и бессмертной природы человека. Вспомним Триптих Ханса Мемлинга (ок. 1430–1494 гг.) «Земная Суета и Божественное Спасение» (ок. 1485 г.) с изображением олицетворенных фигур: Смерти, в виде скелета, на левой панели, Земного Тщеславия, в виде обнаженной молодой дамы с длинными распущенными волосами (отражающейся в овальном зеркале), у ног которой расположилась собачка породы Брюссельский грифон, на центральной панели, и Сатаны с его атрибутами на правой панели, откровенно смакующего демонстрацию конечности плотской оболочки, уничтожаемой безжалостным Временем²⁸. Аналогично, в Мемориальном Триптихе-Эпитафии Джехану Браку из Турна (ум. 1452 г.) (1452 г.) Рогира ван дер Вейден на обеих внешних складных панелях (в закрытом виде) представлены череп с гербом Брака (левая панель) и крест с эпитафией (правая панель), гласящей: «Череп служит напоминанием как об Адаме и первородном грехе, так и о недавно почившем Джехане Браке, в память о котором заказана эта работа, предупреждающая тех, кто ее видит, о неизбежности смерти»²⁹. Вписывая свое имя в «Парный Портрет Арнольфини» над выпуклым зеркалом, Ян ван Эйк инкорпорировал себя, тем самым, в эту символику аспектов жизни и смерти: «Завершено в десятый день октября в году от Рождества Христова 1432 Яном ван Эйк».

Цвета одеяний Джiovанни ди Николао и Костанцы также не лишены символического значения. Костанца облачена в светло-зеленый муаровый «*houppelande*», перетянутый под грудью лентой темно-красного атласа и отороченный по вороту, широким рукавам и подолу беличим мехом, и нижнее платье светло-голубого шелка, отделанное по подолу мехом белки. Ее поднятые вверх золотистые волосы скрыты под белой вуалью, отделанной кружевом и ниспадающей на спину и плечи³⁰. Джiovанни ди Николао облачен в черную шляпу по голландской моде и "*tabbard*" (удлиненная модель костюма герольда) темно-пурпурного и фиолетового оттенков бархата, также отороченный по вороту, разрезным рукавам и подолу куницей. Столь мрачные тона его костюма, однако, не служат символом переживаемой утраты, скорее, это дань моде, распространенной при Бургундском дворе Филиппа Доброго, который предпочитал черный бархат, предписыва-

вая его придворным. Тем не менее, сочетание голубого и зеленого тонов в одеянии Костанцы, весьма редкое, имеет символическое значение, поскольку оба цвета символизируют любовь, надежду и верность³¹. Зеленый, в частности, был традиционным цветом подвенечного наряда невесты, полной радужных надежд на счастливую семейную жизнь³², хотя элегический настрой Бургундского двора оставлял немного места для визуального проявления чувств, окрашенных в подобные цвета, поскольку и сам герцог, и его свита, и даже их лошади были облачены в черный бархат. Действительно, неписаное придворное правило гласило, что чем выше ранг при дворе, тем более героическим должно казаться проявление скорби³³.

Но как бы ни было преувеличено значение элегических настроений, память мужей по ушедшим женам была более чем короткой, очень скоро затмеваемой новой выгодной женитьбой. Документальные источники, тем не менее, свидетельствуют, что Джиованни ди Николао Арнольфини в повторный брак не вступал, чем объясняется и надпись на стене, заимствованная Яном ван Эйком из *"Ars Amatoria"* (Искусство Любви) Овидия, оставлявшего Любовь профанной сфере, а Бога — трансцендентной. Очевидно, Арнольфини, жизнь которого протекала при Бургундском дворе, вполне усвоил это правило³⁴.

Основная идея, заложенная Яном ван Эйком в выразительной умозрительной модели «Парного Портрета», ориентирована на визуализацию присутствия незримого туннеля, соединяющего трансцендентный и чувственно-воспринимаемый мир, подобно изображенному в панели «Вознесение Блаженных» (после 1490 г.) из Полиптиха «Видение Потустороннего Мира» Иеронима ван Акен по прозвищу Босх (*Palazzo Ducale, Venice*). В Мемориальных портретах Яна ван Эйка популяризуется идея осязаемого присутствия умерших возлюбленных, возникающих рядом с теми, кто остался в живых, создавая ощущение реальности этого присутствия. В «Парном Портрете Арнольфини» эта идея визуализации незримого присутствия почившей дамы реализуется посредством внедрения инновационных приемов трактовки света³⁵.

В результате обследования «Парного Портрета Арнольфини» в инфракрасных лучах не было обнаружено следов подмалевка в изображениях светильника, собачки и спицей в виде монстров с застывшей страдальческой гримасой на человеческих лицах. Более того, выпуклое зеркало в подмалевке имело октагональную форму и было обрамлено восемью сценами «Страстей Христа». Изменение формы зеркала на круглую потребовалось для того, чтобы ввести в обрамление две дополнительные сцены «Сошествия во Ад» и «Воскресения». Правая рука Арнольфини в подмалевке также была спокойно опущена вниз³⁶. Эти, весьма значительные смысловые изменения, введенные Яном ван Эйком на завершающей стадии работы над картиной, свидетельствуют о стремлении художника усилить символическое звучание элементов, передающих общезначимую информацию о заложенной в выра-

зительной умозрительной модели идее перехода из пространства чувственно воспринимаемой реальности в трансцендентное пространство.

Ян ван Эйк завершал работу над «Мемориальным Портретом Арнольфини» в суровую эпоху локальных войн, когда популяризация изображения трупов на обратной стороне панелей полиптихов достигла кульминации. Примерами могут служить диптихи анонимных Мастеров из Ульма (1470–1480 гг.) и Базеля (1487 г.), представляющие живого рыцаря, сочетающегося браком с трупом его жены. Подобные диптихи с двойным изображением живых и мертвых в ранней стадии разложения получили широкое распространение в Мемориальных портретах типа "*Leal Souvenirs*", где продолжающий хранить верность супруг сочетается новым браком с начинающим разлагаться трупом возлюбленной жены³⁷.

Мемориальные портреты Яна ван Эйка внесли значительный вклад в популяризацию нового типа символических надгробий "*Transi-Tombs*"³⁸ и "*Effigy-Tombs*", снабженных надписями, высеченными в мраморе: «Вы мне нравитесь, и я всегда буду нравиться Вам»³⁹. Наглядным примером надгробия типа "*Effigy-Tomb*" может служить скульптурное надгробие Генриха II Французского и Екатерины де' Медичи в Аббатстве Сен-Дени (1570 г.) в Париже Жермена Пилона (ок. 1537–1590 гг.), характеризующееся положением соединенных рук царственных супругов и традиционной подушкой в изголовье королевы, отсутствующей у короля. Тем самым, руки короля и королевы, соединенные в последней клятве верности, символизируют ключевой момент брачного союза, перемещенного в трансцендентное пространство после смерти обоих супругов.

«Вечерний Туалет Дамы» (Костанца Арнольфини, 1432 г.)

Оригинал панели утрачен. Представление о ней базируется на документальных свидетельствах очевидцев, видевших работу в коллекции Оттавиано Убальдини делла Карда (1423/1424–1498 гг.), Принца ди Меркателло, регента Урбино, а также на копии, выполненной с оригинала в конце XV в. неизвестным итальянским художником из Урбино.

- Большая версия: 84,5 × 55,2 см., масло/дубовая панель, подписная «ALC IXH XAN» и датированная 1432 г.

- Малая версия: 32,5 × 21,6 см., масло/дубовая панель, подписная «ALC IXH XAN». Копия с оригинала меньшего размера: 27,2 × 16,3 см., масло/дерево, неподписная, недатированная (The Fogg Art Museum, Harvard).

В конце 1456 г. итальянский гуманист Бартоломео Факто (ок. 1400–1457 гг.) весьма подробно описал панель «Вечерний Туалет Дамы», увиденную им в знаменитой коллекции Оттавиано Убальдини де' Карра, Принца Меркателло, регента Урбино (1423/1424–1498 гг.), племянника герцога Урбино, Федерико да Монтефельтро (1422–1402 гг.). По описанию Факто, на панели была изображена красивая юная обнаженная дама с длинными распущенными золотистыми волосами, стоящая в полный

рост перед чашей для омовения, расположенной под овальным выпуклым зеркалом на дубовом комоде слева. Рядом с ней стояла молодая служанка в красном платье. Другая версия работы, большего размера, существенно отличалась от первой: прекрасная юная дама, возможно та же, что и в первой панели, с пышными золотистыми волосами, подобно видению, возникла из медной ванны, покрытой льняной тканью, в ореоле тончайшего, просвечивающего в свете горящих свеч льняного полотна, облегающего ее от груди, остающейся обнаженной, до ног. Рядом с купальней расположилась служанка, намного старше, чем в первой панели, а у ее ног — рыжая собачка породы Брюссельский грифон. Сквозь полуоткрытое окно с витражом в верхней части наблюдается отдаленный пейзаж. Фигура Дамы в полный рост отражается в искривленной поверхности выпуклого зеркала⁴⁰. Сквозь широкий проем видна другая комната (очевидно, спальня) с дубовой кроватью под красным балдахином (аналогичная той, которую мы видим в «Парном Портрете Арнольфини» и дубовым креслом с высокой резной спинкой. На подоконнике лежат апельсины, на заднем плане у скамьи брошена пара "pattens"⁴¹.

Столь смелый замысел, реализованный Яном ван Эйком по желанию заказчика (Джиованни ди Николао Арнольфини), отвечал его собственному стремлению создать гимн торжествующей земной красоте смертной женщины, пусть и не вечной, но вполне удовлетворяющей строгим требованиям эстетического идеала даже такого взыскательного живописца как Ян ван Эйк, однако изображение обнаженной в светском интерьере вне библейского контекста было небезопасно даже для новатора с высоким статусом придворного художника Филиппа Доброго⁴².

Поскольку, как следует из документальных источников, Джиованни ди Николао Арнольфини умер бездетным, его движимое и недвижимое имущество (включая Диптих), согласно завещанию, отошло его кузену Джиованни ди Арриго Арнольфини в 1456 г.⁴³, который незамедлительно продал Диптих в коллекцию Оттавиано Убальдини де' Карда, регента Урбино (1423/1424–1493 гг.), который подарил его Дону Диего де Гевара (1450–1520 гг.), испанскому гранду, дипломату, служившему Маргарите Австрийской, Карлу V и Филиппу Доброму⁴⁴. В 1510 г. Диего де Гевара, в свою очередь, преподнес Диптих в дар герцогине Савойской, Маргарите Австрийской (1430–1530 гг.). Новое поступление нашло отражение в Инвентарной описи ее коллекции 1510 г., с указанием размеров обеих панелей Диптиха и имени выполнившего их художника: Большой диптих художника Иоханна *Hernul Le Fin* с женой из двух живописных панелей и двух ставней, закрепленных на петлях и складывающихся, закрывая внутренние панели, не декорированных. Внутренние панели в дубовой раме с позолотой, не подвергнутой полировке. На одной из панелей изображена обнаженная дама в светском интерьере, совершающая вечернее омовение в присутствии служанки в красном платье, размером 34,5 × 55,2 см. На дру-

гой — стоящие в полный рост кавалер и дама с соединенными как при заключении брачного союза руками, отражающиеся в круглом выпуклом зеркале, висящем на стене, размером 84,5 × 62,5 см.

В следующей Инвентарной описи этой коллекции 1516 г. диптих имеет ту же атрибуцию, но с названием Arnoult le Fin с женой и Вечерний Туалет в интерьере кисти художника Иоханна.

В третьей Инвентарной описи этой коллекции 1524 г. зафиксировано поступление еще одной, так называемой малой версии Диптиха Арнольфини с указанием художника, размеров и описанием, (причем упоминание о первой версии уже отсутствует): Другая, изысканная версия, меньших размеров 32,5 × 21,6 см и 32,3 × 23,62 см, в составе двух панелей с живописной поверхностью и двух складных ставней на петлях. На одной изображена обнаженная дама, совершающая вечернее омовение перед зеркалом в присутствии служанки в красном платье. На другой — кавалер и дама, отражающиеся в круглом выпуклом зеркале, изысканно одетые, как для заключения брачного союза, что подтверждают их соединенные руки. Работы выполнены рукой Иоханна.

После смерти Маргариты Австрийской в 1530 г. одна из версий Диптиха Арнольфини поступила в коллекцию ее дочери Марии Венгерской (1505–1558 гг.), губернатора Испанских Нидерландов дома Габсбургов. В Инвентарной описи этой коллекции 1558 г. имеется запись о новом поступлении с указанием размеров, художника и описания: Большой Диптих "Arnoulphin с женой и Омование в интерьере" в составе двух живописных панелей и двух складных ставней на петлях, не декорированных, с изображением на одной кавалера и дамы, которые держатся за руки, и зеркала, в которых отражаются они оба и те, кто стоят на пороге их спальни; а на другой — обнаженной дамы, совершающей вечернее омовение в присутствии служанки. На внешних панелях изображен герб и девиз Дона Диего де Гевара, прежнего владельца. Исполнил Juanes de Nes (Ян ван Эйк) в 1434 г.

После смерти Марии Венгерской в 1558 г. одна из версий диптиха перешла к Филиппу II Испанскому (правил 1556–1598 гг.) вместе с остальной коллекцией⁴⁵. Из документальных источников известно, что некий гражданин Лейпцига, Жакоб Квельвиц, в 1599 г. посетивший резиденцию Испанских королей в *San Lorenzo de El Escorial* (в 45 км от Мадрида), наблюдал одну из версий в королевской коллекции и даже сделал ее описание: «Картина изображает нарядно одетых кавалера и даму, руки которых соединены как при заключении брака. На стене за ними висит круглое выпуклое зеркало. И над ним надпись на латыни: "*Promittas facito quid enim promittere laedit? Politicus diues quilibet esse potest*", — что означает «Обещай: какой вред в обещаниях? В обещаниях каждый может быть богатым»⁴⁶, — изречение, заимствованное из "*Ars Amatoria*" (искусство Любви) Овидия. Это единственное документальное свидетельство использования цитат из Овидия в Ранней Нидерландской живописи⁴⁷.

В инвентарной Описи коллекции Карлоса II Испанского (правил 1665–1700 гг.) 1700 г. сохранилась запись о поступлении малой версии Диптиха Арнольфини: Две живописных дубовых панели "Ernoulfhin с Женой и Вечернее Омовение в Интерьере", выполненные маслом рукой Juanes de Hes, в дубовой раме с неполированным золочением, размером 32,5 × 21,6 см и 32,3 × 23,62 см., с двумя расписанными под цветной мрамор панелями в виде ставней на петлях. Строки из Овидия написаны на стене панели, в которой изображены кавалер в черной шляпе и темно-лиловом «tabbard» и беременная дама, его жена, в белой наколке с кружевами, облаченная в светлозеленый "houppelande" отделанный по подолу, вороту и широким длинным рукавам беличьим мехом, отражающиеся в круглом выпуклом зеркале. Дама подает правую руку кавалеру, который держит её ладонью вверх своей левой рукой, как при заключении мorganатического брака. Похоже на только что совершенный тайный брачный обряд, чем объясняется появление надписи, касающейся обманутых обещаний. На другой панели изображена та же молодая дама в обнаженном виде, поднимающаяся из медной купели с помощью старой служанки, накрывающей ее льняным полотном. Рама оценена в 16 золотых дублонов. Обратная сторона живописных панелей не декорирована⁴⁸.

Редкий талант Яна ван Эйк в «Парном Портрете Арнольфини» и «Вечернем Туалете Дамы» раскрывается в инновационном подходе художника к изображению персонажей в правдоподобном пространстве посредством использования линейной перспективы. И если учесть, что Ян ван Эйк внедрил линейную перспективу в 1435 г., за год до ее изобретения флорентинским архитектором Филиппо Брунеллески (1377–1446 гг.) и формулировки ее принципов Леоном Баттистой Альберти (1404–1472 гг.) в опубликованном им в 1435 г. трактате «О Живописи», нам следует воздать должное этому новатору в области построения художественного пространства⁴⁹.

«Leal Souvenir» (Мемориальный портрет) (1432 г.)

Масло / дубовая панель, 33,3 × 18,9 см., подписная «ALC IXH XAN», датированная 1432 г. (The National Gallery, London)

Мемориальный портрет кабинетного размера выполнен Яном ван Эйком по заказу герцога Бургундии Филиппа Доброго в 1432 г. Личность портретируемого до сих пор не установлена, но его физиогномические характеристики настолько индивидуальны, что не оставляют сомнений в их исторической подлинности⁵⁰. С первого взгляда портрет поражает бросающимся в глаза противоречием между весьма неприятной наружностью и осознающим свою значимость выражением некрасивого лица. Этот посмертный портрет выполнен в лучших традициях классических римских надгробий типа мраморного кенотафа римскому воину Тиберию Юлию Панку (I в. до н. э.), предполагающих четкое деление пространства на чувственно воспринимаемое и трансцендентное посредством введения на пер-

вый план элемента парапета и расположения фигуры непосредственно за ним, на втором плане. На парапете, имитирующем древний, потрескавшийся и потемневший мрамор, в центральной части помещена надпись на латыни, имитирующая буквы, высеченные в мраморе "*LEAL SOUVENIR*", над ней — имя "*ΤΥΜ.ΩΘΕΟΝ*" буквами древнегреческого алфавита с аналогичной имитацией, а под ней — подпись Яна ван Эйк на латыни и дата "*Actum anno domini 1432/ 10 dei octobris/ a iohanne de Eyck*". Надпись "*Leal Souvenir*" на старофранцузском означает «Вечная Память», указывая на то, что портрет посмертный и заказан в ознаменование памяти ушедшего⁵¹. Надпись на латыни выполнена готическим курсивом "*Bastarda*", используемым во Франции, Бургундии, Нидерландах и Германии в 14–15 вв.^{52,53,54}.

Черты лица портретируемого выглядят неотесанными и грубыми, хотя напряженность в его взгляде, устремленном в трансцендентное пространство, свидетельствует о глубине его мыслящей, страждущей и глубоко чувствующей натуры. Одиночество и отчужденность от внешнего, чувственно воспринимаемого мира отчетливо читается в его невидящих глазах. Портретируемому на вид лет тридцать, он облечен в "*tabbard*" ярко красного бархата со стоячим воротником и "*chaperon*" черного бархата с ниспадающим на правое плечо длинным закручивающимся книзу "*bourrelet*". Его левая рука полулежит на парапете, а в правой судорожно зажат пергаментный свиток, фиксируемый поднятым вверх большим пальцем, с неразборчиво написанными строками. Конфигурация раковины левого уха выдает человека желчного, саркастичного, ясно прозревающего недостатки окружающих и привыкшего насмехаться над ними. Бесцветные дуги бровей едва очерчены. Высокие скулы подчеркивают широкий, короткий, утолщающийся книзу приплюснутый нос с раздувающимися ноздрями. Большой бледный рот плотно сжат, свидетельствуя, что его обладатель привык контролировать свои чувства. Темные, непроницаемые глаза казались бы невыразительными, если бы не напряженность взгляда, приученного к длительной концентрации внимания на одном объекте. Лоб высокий, широкий, прорезанный поперечными морщинами, свидетельствующими о постоянной контрадикции с окружающим миром. Пальцы рук короткие, но не толстые, с коротко подстриженными, обработанными ногтями прямоугольной формы, что не предполагает знатного происхождения. Портретируемый помещен в весьма стесненное, непроницаемое черное пространство, не моделирующее объем, но инкорпорирующее фигуру в бездонную трансцендентность Вселенной.

Древнегреческое имя на парапете "*ΤΥΜ.ΩΘΕΟΝ*" позволяет допустить, что портретируемый мог быть придворным музыкантом, поэтом или композитором Филиппа Доброго, умершим или даже убитым, чей портрет герцог хотел иметь постоянно перед глазами. Историками искусств высказывалось много гипотез появления в посмертном портрете этого имени, как и причин орфографически неправильного его написания⁵⁵ (правильная

форма будет "ΤΙΜΟΘΕΟΣ"). Так, выдвигались кандидатуры Жилия де Бинш по прозвищу «Binchois», известного как Жиль де Бин (ок. 1400–1460 гг.), нидерландского композитора и музыканта, служившего при Бургундском дворе^{56,57}. Он, однако, умер в 1460 г., через 28 лет после того, как был написан портрет. Другой кандидатурой был Жан I де Круа, Сьер де Круа и Арэна (ок. 1365–1415 гг.), родоначальник Дома Круа, который погиб в битве при Азинкуре 25 октября 1415 г. И хотя этот Жан де Круа прославился при Бургундском дворе как поэт и музыкант, служивший герцогам Филиппу Смелому (правил 1363–1404 г.) и Жану Бесстрашному (правил 1404–1419 гг.), его кандидатуру⁵⁸ также пришлось отбросить, если все же принять за основу, что портрет посмертный^{59,60,61}, поскольку, во-первых, Жан де Круа не служил Филиппу Доброму, который был заказчиком портрета, во-вторых, погиб за семнадцать лет до того, как Ян ван Эйк написал портрет, и, в-третьих, когда Жан в 1395 г. был в возрасте портретируемого, Яну ван Эйк едва исполнилось пять лет.

Наиболее правдоподобную, с нашей точки зрения, версию идентификации портретируемого выдвинул Жак Павио⁶², который предположил, что с целью демонстрации высокой оценки герцогом его таланта или услуг Ян ван Эйк апеллировал к имени известного древнегреческого поэта и музыканта Тимофея из Милета (ок. 446–357 гг. до н. э.), популяризатора «новой струнной музыки», впервые использовавшего не четырех- или семиструнную лиру, но шестиструнную, позволяющую выстраивать "hexachord" (тональность из шести нот) вместо традиционного тетрахорда, когда служил при дворе Архелая I Македонского (правил 413–399 гг. до н. э.).

Основываясь, тем самым, на версии Жака Павио⁶³, мы обратили внимание на очевидную, и более того, вопиющую диспропорцию головы Портретируемого относительно его плеч, рук и торса по грудь, расположенных над парашетом. Подобная деформация в изображении Яна ван Эйк не допускала случайности, поскольку аналогичные диспропорциональные формы можно было встретить в изображениях карликовых шутов при испанском королевском дворе. Связав это с упоминанием о некоторых физических отклонениях Тимофея Милетского, мы пришли к заключению, что Портретируемый мог быть придворным шутом Филиппа Доброго, "*l'homme qui rit et tue*" (человеком, смех которого убивает), убийственный смех которого, подобно горбуну Трибюле, бессменному шуту двух французских королей Дома Валуа, Людовика XII (правил 1498–1515 гг.) и Франциска I (правил 1515–1547 гг.), вызывал ненависть и проклятия придворных. Кроме того, как любой придворный шут, он виртуозно играл на различных музыкальных инструментах и слагал дифирамбы и вирши, чем, собственно, и прославился Тимофей Милетский.

Обследование панели в инфракрасных лучах свидетельствовало о наличии мелового грунта, следов вертикальной штриховки и подмалевка лица, плеч и рук, положение которых в окончательном варианте подверглось изменениям: в подмалевке пальцы правой руки были еще короче, большой палец

лежал на указательном, а не был поднят вертикально вверх, создавая эффект, что портретируемый судорожно вцепился в свиток; кроме того, парапет был гораздо ниже, позволяя видеть почти целиком положенную на него левую руку. Анализ пигментов продемонстрировал использование свинцовых белил и вермильона для моделировки лица со следами черной сажи и жженой кости, а также ультрамарина поверх глазурирования красным лаком^{64,65}.

К инновациям Яна ван Эйка в этом Мемориальном Портрете следует отнести не только внедрение приема парапета, заимствованного из классической римской надгробной скульптуры, но и введение приема теплого фокусного освещения при источнике света с геральдической правой стороны, достаточно высоко над головой портретируемого, позволяющего высветить лицо, плечи, торс и руки, в буквальном смысле вырывая их из бездонного Вселенского Хаоса⁶⁶, — приема, который впоследствии был приписан Рембрандту ван Рейн (1606–1569 гг.)⁶⁷.

3.2. Портативный Сакральный Портрет

«Франциск Ассизский, Получающий Стигматы» (1430–1432 гг.)

Работа дошла до нас в двух версиях:

- Большая версия: масло / телячий пергамент, наклеенный на дубовую панель; живописная поверхность 29,3 × 33,4 см.; пергамент 29,5 × 34, см.; неподписная; недатированная (The Sabauda Gallery, Turin).

- Малая версия: масло / телячий пергамент, наклеенный на дубовую панель; живописная поверхность 12,7 × 14,6 см; пергамент 12,9 × 15,2 см.; неподписная; недатированная (The Philadelphia Museum of Art).

Обе версии почти идентичны, за исключением размеров. Самое раннее документальное свидетельство о местонахождении панелей мы находим в Инвентарной описи движимого и недвижимого имущества Ансельма Адорнса (1424–1483 гг.) в составленном им в 1470 г. завещании. Ансельм Адорнс, торговец, политик и дипломат из Брюгге, агент Джеймса III Шотландского (правил 1460–1488 гг.) и Хьюго ван дер Гус (1430/1440–1432 гг.), известный коллекционер, в чьей коллекции в Брюгге находились обе панели Яна ван Эйка, 18 мая 1477 г. был арестован по подозрению в краже особо крупных сумм из городской казны в период пребывания на постах городского казначея (1459–1460 гг.), ответственного за распределение городских финансов (1463–1468 гг.), и мэра Брюгге (1475–1476 гг.). Дознаваемый под пыткой, он признался в присвоении громадной суммы из средств городской казны за восемь лет исполнения должностных обязанностей на вышеупомянутых постах. Большая часть его движимого и недвижимого имущества была конфискована в счет возмещения украденной суммы в четырехкратном размере, а сам он приговорен к наказанию публичным шествованием по городу босиком, с непокрытой головой и без одежды в сопровождении шерифа, с тем чтобы просить прощения у оскорбленных им свободных граждан Брюгге, а также последующему

отстранению от всех общественных позиций и должностей. В составе конфискованного имущества, таким образом, оказались и две панели Яна ван Эйка, переданные в мэрию Брюгге.

Панели представляют Св. Франциска Ассизского коленапреклоненным у скалы, рядом с гротом, в момент получения им стигматов на руках и ногах в тех местах, где они были пробиты гвоздями при распятии Христа. Он изображен в профиль на фоне горного пейзажа и панорамы города. Великолепие детализированного пейзажа, однако, несколько приглушает символическое звучание сакрального действия, переключая внимание на притягательность чувственно воспринимаемого мира, в котором непостижимым образом реализуется стигматизация Св. Франциска.

Композиция и тональный строй обеих панелей близки к «Стигматам Св. Франциска» (1295–1300 гг.) Джотто ди Бондоне (1266/1267–1337 гг.), выполненных в проторенессансных традициях, хотя Ян ван Эйк гораздо ближе к реальности, чем Джотто, который еще не отошел от Византийской традиции. В отличие от Джотто, Ян ван Эйк вполне реалистично воспроизводит описание видения Св. Франциска чудесного явления стигматизации монахом Ордена Францисканцев-Миноритов Фра Томмазо ди Челано (ок. 1200–1265 гг.), известным хагиографом: «Франциска посетило видение, в котором ему явился человек в облике Серафима. У него были три пары распростертых крыльев, и его ноги были связаны и прибиты к кресту. Руки также были растянуты в стороны и прибиты к поперечной перекладине. Два крыла поднимались над его головой, два были распростерты для полета и два покрывали его обнаженное тело от чресел. Когда Франциск увидел его, он был чрезвычайно изумлен и поражен. Он не мог постичь, что могло бы означать подобное видение»⁶⁸. Над скалой, скрывающей его основание, возвышается крест, будто парящий над раскинувшимся в долине городом⁶⁹. Фигуры Фра Лео и Св. Франциска, умозрительно вписанные в два равнобедренных треугольника, вместе образуют один большой равнобедренный треугольник с вершиной, сцентрированной в пространстве над их головами. Руки Св. Франциска не сложены традиционно в молитве, но расположены почти вертикально на уровне груди, обращенные ладонями друг к другу. Концы веревочных поясов монашеских ряс соприкасаются, символизируя преемственность учения Св. Франциска, основателя Ордена Францисканцев-Миноритов.

Пейзажный фон играет важную роль, являясь каналом перехода (промежуточным пространством) от чувственно-воспринимаемого мира в трансцендентный⁷⁰. Скала, расположенная на соседнем плане справа и занимающая треть панели, значительно упрощает задачу перехода от переднего плана к заднему. Аналогичный прием был использован Яном ван Эйком и в Полиптихе «Поклонение Мистическому Агнцу». Пейзаж может показаться даже излишне детализированным, чего не требует разработка темы, однако этюды были выполнены художником с натуры по пути из

Италии в Испанию, когда он пересекал Альпы и Пиренеи⁷¹. Традиционно фон включает вымышленный город, подразумевающий Иерусалем, под стенами которого протекает река, где мы можем наблюдать лодку, отражающуюся в зеркальной глади воды. Отражение объектов в воде, как и в зеркалах, — одна из инноваций, которые Ян ван Эйк внедрил в Раннюю Нидерландскую живопись⁷². Пейзаж точно соответствует панорамным видам *La Verna*, окружающим Грот Св. Франциска (*Grotta di San Francesco and Sasso Spicco*), рядом с которым ему явился Христос в виде распятого на кресте шестикрылого серафима, после чего он ощутил стигматы на руках, ступнях и в боку. Как мы помним, *La Verna (Alverna)*, расположенная на Горе Пенна в Тосканских Апеннинах, была подарена Св. Франциску Ассизскому графом Орландо Джусти 8 мая 1213 г. в качестве обители, куда он мог удалиться от мира для созерцания и молитв.

Джиованни ди Пьетро ди Бернардоне по прозвищу Франциск (*Francesco* — француз) (1181/1182–1226 гг.), сын процветающего торговца шелком из Ассизи Пьетро Бернардини, потерял вкус к светской жизни после участия в кровавой междоусобной бойне за Ассизи в 1204 г. Отправившись паломником в Рим, он присоединился к нищим, просящим подаяние на площади у Базилики Св. Петра. По возвращении в Ассизи, он начал вести жизнь нищего, проповедуя учение Христа на улицах и приобрел немало последователей. В 1210 г. он учредил мужской Орден Братьев Миноритов, затем женский Орден Св. Клары и, наконец, третий Орден Св. Франциска для мужчин и женщин. В 1223 г. он организовал в церквях инсценированные сцены Рождества Христа на период Рождественных празднеств, а в 1224 г. получил стигматы, в результате чего стал первым, документально зафиксированным носителем ран Христа. Он умер вечером 3 октября 1226 г. и был канонизирован Папой Григорием IX 16 июля 1228 г.

В 1218 г., рядом с гротом, где он получил стигматы, была построена Часовня *Santa Maria degli Angeli*, впоследствии преобразованная в Базилику.

В августе 1224 г., неудовлетворенный и разочарованный метаморфозами, которые начали происходить в учрежденном им Ордене Братьев Миноритов, противоречащими уставу, Франциск удалился в грот Ла Верны в провинции Ареццо, чтобы посвятить сорок дней, оставшихся до празднования Дня Св. Михаила Архангела (29 сентября) посту, созерцанию и молитве. 14 сентября, в присутствии Фра Лео, на горе Пинна Франциск получил стигматы, последовавшие за видением Христа, распятого на кресте в виде шестикрылого серафима. Сначала он почувствовал боль от гвоздей на руках и ступнях, а затем в боку под грудью, от копья Лонгина. Сразу после этого события, Ла Верна была объявлена Святым местом. В 1260 г. Базилика была освящена в присутствии С. Бонавентуры и нескольких епископов. В 1265 г. на средства графа Симоне ди Баттифоле была возведена Часовня Стигматов, а в 1348 г. начато строительство Большой

Церкви (Chiesa Maggiore), которое потребовало ста одиннадцати лет для его завершения в 1459 г.

Сакральный портрет Св. Франциска, апеллирующий к облику кардинала Никколо Альбергати, был смелой инновацией Яна ван Эйк, не практикуемой в Ранней Нидерландской живописи до 1478 г., пока флорентинский художник и иллюминатор, монах Ордена Камальдоли Бартоломео Гатта, последовав его примеру, не использовал в своей панели «Стигматы Св. Франциска» (1478 г.) обнаруженное им гравированное изображение Фра Томмазо ди Челано (ок. 1200–1265 гг.), монаха Ордена Францисканцев-Миноритов, известного хагиографа, автора «Жития Св. Франциска Ассизского».

Ян ван Эйк отходит от канонической трактовки вертикальным положением фигуры Св. Франциска, абсолютно индифферентного к Христу, в виде Серафима распятому на кресте за скалой слева. Основное внимание приковано к глазам Св. Франциска, точнее, к его беспокойному, лихорадочному взгляду, отражающему целую гамму чувств: смятение, тревогу, надежду, изумление. Его нахмуренная переносица с двумя глубокими вертикальными складками, сведенные к переносице брови, лоб, прорезанный горизонтальными морщинами, свалывшиеся, начинающие редеть волосы со следами залысин выдают его внутреннее состояние смятения, с которым он тщетно пытается справиться. Действительно, с точки зрения передачи общезначимой эмоциональной информации, закодированной в выразительной материальной модели, большая версия представляется более мощной, более экспрессивной и динамичной. В ней, как в калейдоскопе раскрывается весь спектр противоречивых аспектов человеческой природы, являя нашему взору мыслящего, ищущего и пытающегося найти ответы на волнующие его вопросы отшельника.

Физиогномические черты Св. Франциска носят близкое сходство с Никколо Альбергати (1373–1443 гг.), епископом Болоньи, кардиналом, в 1744 г. причисленным к Лику Блаженных, чей портрет был написан Яном ван Эйк в 1431 г. Сходство, за исключением возраста (кардиналу на портрете 58 лет), поразительное: то же широкое лицо, те же две вертикальные складки на переносице, тот же высокий лоб, прорезанный горизонтальными морщинами, те же приподнятые бесцветные дуги бровей, беспокойные пытливые глаза, та же форма ушной раковины, выдающая натурфилософскую природу исследователя, которому недостаточно просто верить, — он жаждет подтверждения⁷³. Хотя Св. Франциску не более тридцати, его волосы уже начали редеть, подбородок стал тяжелым, лоб избороздили морщины. Щетина на подбородке демонстрирует, что несколько дней он не прикасался к бритве и, возможно, даже не заходил в грот, чтобы забыться тяжелым сном. Внешне беспристрастный, умеющий контролировать свои чувства и подавлять страсти, равнодушный к окружающему миру, он явлен в аспектах своей внутренней, духовной природы, открытой восприятию трансцендентного мира^{74,75}. Он стоит на

коленях на траве, покрытой цветами, полностью погруженный в созерцание Видения. Его широкая ряса подпоясана веревкой с узелками, чей конец соприкасается с концом такой же веревки на поясе Фра Лео (ум. 1270 г.), ученика, секретаря и исповедника Св. Франциска, сидящего на камне, ближе к скале, в состоянии отрешенности, подперев голову правой рукой.

Анатомически неестественная поза Св. Франциска с коленями и ступнями, разведенными в противоположные стороны под скрывающими их раскинувшимися по земле тяжелыми складками рясы создает ощущение левитации Святого, как бы висящего в воздухе. Его динамичная в пассивной статике фигура доминирует над широкой приземистой фигурой Фра Лео, чья статичность придает динамизм вертикально возвышающейся фигуре Св. Франциска⁷⁶. Аналогичные особенности мы можем наблюдать в Триптихе Яна ван Эйк «Поклонение Мистическому Агнцу» (1432 г.), в котором поза коленапреклоненных пророков отличается вывернутыми коленями и ступнями. Донор в «Мадонне с Младенцем Канцлера Ролен» (1435 г.) также представлен в аналогичной позиции. Столь неестественное положение ступней, будто повисших в воздухе, однако, необходимо для демонстрации стигматов на ступнях Св. Франциска, и именно этот элемент зависания придает работе ее мистический оттенок. Раны на руках и ступнях Св. Франциска исполнены натуралистично, в отличие от стигматов Джотто, которому потребовалось изображение золотых лучей для их демонстрации. Впервые в Ранней Нидерландской живописи мы встречаем изображение распятого на кресте Христа в виде шестикрылого серафима, два радужных крыла которого подняты над головой за поперечной перекладиной.

Дендрохронологический анализ обеих панелей свидетельствует о том, что кольца дуба, использованного Яном ван Эйк, совпадают с тем, из которого были изготовлены панели для «Диптиха Арнольфини»⁷⁷. Обе работы выполнены на телячьем пергаменте в технике иллюминации с инновационным использованием льняного масла в качестве связующего. Радиографический анализ показал наличие следов красного контурного обрамления живописной поверхности с использованием вермилиона, аналогичного бордюрным полям иллюминированных манускриптов⁷⁸. Маточный телячий пергамент "*Uterine vellum*" наклеен на основу из соединенных дубовых панелей (в большой версии две; в малой — пять) животным клеем и помещен в дубовый подрамник с недекорированной задней панелью. Пергамент покрыт тонким слоем первичного нерастворимого грунта на меловой основе с животным клеем. Бордюрные поля обнаруживают следы металлической (золотой) краски.⁷⁹ Анализ образцов пигментов и цветных грунтов продемонстрировал наличие частиц ультрамарина, красного органического лака и вермилиона, которые обнаружены также в образцах красочных слоев при исполнении стигматов, радужных крыльев Серафима и лица Св. Франциска (с добавлением свинцовых белил)⁸⁰. Обследование панелей в инфракрасных лучах обнаружило красоч-

ные грунты над первичным нерастворимым грунтом, нанесенным непосредственно на поверхность телячьего пергамента. Поверх цветных грунтов обнаружены следы интенсивной штриховки^{81,82}. В зелени деревьев и травы обнаружено наличие вердигриса, традиционно полученного окислением медных пластин уксусной кислотой), который потемнел до коричневого. Горы и небо выполнены ультрамарином с добавлением свинцовых белил⁸³. Малая панель обнаружила немного изменений по сравнению с подмалевком, тогда как в большой панели было выявлено много следов "*pentimenti*" в окончательном варианте (по сравнению с подмалевком). Техника живописного исполнения аналогична используемой Яном ван Эйком в более поздних работах⁸⁴.

3.3. Мемориальные Панели — Эпитафии

Популяризация Мемориальных панелей-эпитафий в первой четверти XV столетия достигла своей кульминации в результате получившего широкое распространение культа Девы Марии, Богоматери и Заступницы (не восходящего к Евангелиям), который базировался на массовой популяризации концепции Чистилища, в качестве непосредственного состояния, в котором после смерти тела пребывает душа любого человека (грешника или праведника), из которого она следует дальше в Ад или в Рай⁸⁵.

Мадонна с Младенцем Канцлера Николаса Ролена (1435 г.) масло/дубовая панель, 65 × 62 см. (oovre, Paris)

Эта Эпитафия Николасу Ролену (1376–1462 гг.) была заказана им самим, влиятельной фигурой в истории Бургундии и Франции, канцлером Филиппа Доброго, герцога Бургундии. Его сакральный портрет предназначался для приходской церкви Нашей Богоматери (*Notre-Dame-du-Chastel d'Autun*) в Отэне, где панель оставалась, пока в 1793 г. церковь не сгорела во время Французской Революции. Панель была перемещена в Собор Св. Лазаря в Отэне (*Cathédral Saint-Lazare d'Autun*), (построен в 1146 г.), где находилась до 1805 г., пока ее не приобрел Лувр⁸⁶. Мы видим Ролена коленапреклоненным (с вывернутыми ступнями, будто висящими в воздухе) перед поупитром, покрытым синим бархатом с узором того же цвета, подбитым розовым шелком, с руками, сложенными в молитве над раскрытым иллюминированным Часословом, лежащим на синей бархатной подушке на поупитре, в Романской лоджии. Напротив, Ролена (представленного в профиль полную величину) расположена сидящая Мадонна с Младенцем Иисусом на правом колене, над ней парит совсем юный ангел, собирающийся возложить на ее голову высокую кованую золотую корону, украшенную рубинами, сапфирами, изумрудами и жемчугом. Роскошное облачение Девы Марии и корона указывают на ее роль Царицы Небес. Хотя Ролен и Мадонна с Младенцем Иисусом визуально находятся в одном помещении лоджии, предполагается их пребывание в параллельных пространствах. Трехарочный портик отде-

ляет сакральное пространство лоджии от внешнего мира за ее пределами, представленного панорамным видом Отэна-на-Саоне (на третьем плане). На переднем плане это сакральное пространство также отделено от чувственно воспринимаемого мира двумя полосами мраморного плиточного пола в шахматную клетку, декорированную орнаментом.⁸⁷ Крохотное изображение Церкви Нашей Богоматери, узнаваемой по Романскому шпицу, на левом берегу извилистой реки Саоны с низкими берегами и островка посередине, парит над сложенными в молитве руками Ролена, указывая на церковь, для которой была предназначена его прижизненная эпитафия. Эта коллегиальная церковь, как и Собор Св. Лазаря на правом берегу Саоны, фиксирует ассоциативную связь с Девой Марией в качестве его заступницы перед Христом, которого ангел представляет могущественному канцлеру, — смертному, страждущему искупления. Лоджия окружена цокольными колоннами черного мрамора с беломраморными капителями, украшенными барельефами с изображением Семи Смертных Грехов. Колонны на цокольных основаниях из белого мрамора поддерживают беломраморные арочные конструкции второго яруса с балконами. За дворцовой стеной с бойницами раскинулся живописный пейзаж города Отэна, разделенного на левобережную и правобережную части, соединенные акведуком с башней в левой части. Панорамный вид Отэна изобилует дворцами и домами, за которыми простираются холмы, поля и гряды гор, окутанных дымкой. На левом берегу Саоны представлены земельные угоды, принадлежащие канцлеру. Холмы и горы выглядят более высокими и крутыми, чем в действительности, для воспроизведения драматического эффекта. Маленький садик с цветущими лилиями, ирисами, пионами и розами просматривается сквозь колонны портика лоджии, символизируя целомудрие Девы Марии. На дворцовой стене перед бойницами стоят два кавалера: один, смотрящий вниз через проем бойниц, облачен в красный *"tabbard"*, черные чулки и черный *"chaperon"*, другой рядом с ним (справа), облачен в темно-зеленый *"tabbard"*, красные чулки и красный *"chaperon"*. Фигуры аналогичны тем, которые мы наблюдали отраженными в выпуклом зеркале на пороге спальни в «Парном Портрете Арнольфини». Кавалер справа, в красном *"chaperon"*, возможно, даже сам художник, если судить по его «Автопортрету, в Красном Шаргоне» (1433 г.). Слева от кавалеров по дворцовой стене важно шествует павлин; другой павлин удобно расположился в проеме бойниц: оба служат символом Бессмертия и Гордыни, смертного греха, которого едва ли был лишен такой могущественный человек, как канцлер Ролен. Освещение интерьера рассеянное и реализуется посредством нескольких источников света: основной свет поступает извне, сквозь центральный портик лоджии, второстепенный — через витражные окна слева и справа от портика, причем, слева свет более интенсивный. Непреклонный характер канцлера проявляется в волевых чертах его лица с высоким лбом, прорезанным неглубокими

горизонтальными морщинами, близко посаженными глазами под нависающими бровями, переносицей с двумя глубокими вертикальными складками, длинным, опускающимся книзу носом, извилистым ртом с очень тонкой верхней губой, коротким, выдающимся вперед подбородком и формой ушной раковины, свидетельствующей о коварстве и жестокости. Ролен, подстриженный по моде Бургундского двора, облачен в элегантный "*houppelande*" зеленого бархата с тисненым узором, отделанный по вороту, широким рукавам и подолу сободем.

В изображении Мадонны Ян ван Эйк отступает от традиций Интернациональной Готики, показывая ее сидящей напротив Ролена, того же размера, что и он. Дева Мария, с распущенными волосами, перехваченными диадемой, облачена в мантию узорного красного шелка с ниспадающими на мраморный пол пышными складками, отделанную по подолу и рукавам золотой каймой, вышитой белым и черным жемчугом. На правом колене Девы Марии на белой льняной ткани восседает обнаженный Младенец рахитичного вида, с опухшим личиком и легкими, как пух, коротенькими золотистыми волосиками в левой руке он держит золотую сферу с крестом, украшенным рубином и изумрудами, правой — благословляет канцлера Ролена. Невидящий взгляд Младенца устремлен мимо Ролена в непроницаемую глубину преследующих его видений. Поза Младенца отличается динамикой, контрастируя со статикой застывших фигур Мадонны и Ролена. Над Девой Марией парит маленький ангел, с диадемой на голове и длинными золотистыми развевающимися за спиной волосами, облаченный в длинную темно-синюю мантию, с распростертыми радужными крыльями. Ангел выглядит динамичным, запечатленным в тот момент, когда, держа в вытянутых руках массивную золотую корону величиной с половину его торса, он собирается возложить ее на голову Девы Марии. Дева Мария восседает на деревянной скамье, декорированной инкрустациями, на подушке из зеленого бархата с тисненым узором.

Ян ван Эйк использует инновационный принцип линейной перспективы, его пространство умышленно сжато, а фигуры выглядят слишком большими относительно порттика, удаленного от них всего на несколько метров, однако именно таким приемом художник достигает визуализации интимного аспекта "*Sacra Conversazione*".

В положении восседающей на деревянной скамье Девы Марии Ян ван Эйк базируется на мотиве Трона Мудрости Соломона, согласно которому целомудренное тело Девы Марии, считалось алтарем, на котором Христос был представлен во время Мессы⁸⁸. Тем самым, согласно замыслу Яна ван Эйка, Дева Мария играет роль алтаря, перед которым стоит коленапреклоненный канцлер Ролен, в связи с чем иллюминированный манускрипт (Часослов в роскошном переплете) раскрыт именно на странице с очень большим инициалом "*D*", означающим "*Domine, labia mea aperies*" (Господин, разверзни мои губы) — начальную строку Утренней Мессы.

Вспомним «Св. Луку, Рисующего Мадонну с Младенцем» (ок. 1440 г.) Рогира ван дер Вейден, чей фон, со всей очевидностью, был заимствован у Яна ван Эйк в «Мадонне с Младенцем Канцлера Ролена» со всеми присущими ему элементами: мужчиной и женщиной, стоящими на дворцовой стене и смотрящими вниз сквозь проемы бойниц, мраморным плиточным полом в черно-белую шахматную клетку, лоджией с цокольными мраморными колоннами и панорамным видом города, разделенного рекой.

Романская архитектура лоджии, значительно отличающаяся от современной художнику готической, исполнена весьма реалистично. Более того, в изображении панорамного вида города Ян ван Эйк отступает от традиций Интернациональной Готики, изображая не Небесный Иерусалем, а родной город Ролена Отэн-на-Саоне в Бургундии. Работа, заказанная Яну ван Эйк в конце 1435 г., когда канцлеру стало известно о назначении его сына, Джехана Ролена (1408–1483 гг.), епископом Отэна и кардиналом⁸⁹, была призвана сыграть роль прижизненной Эпитафии, визуальной демонстрирующей последнюю Исповедь канцлера, признающего в Семи Смертных Грехах, раскаивающегося и получающего Искупление. Ян ван Эйк иллюстрирует «Семь Смертных Грехов» сценами, изображенными на барельефах капителей пилонов над головой Ролена: «Изгнание Адама и Евы из Рая» (Гордыня), «Братоубийство Авеля Каином» (Зависть) и «Опьянение Ноя» (Обжорство). Львиные головы на капителях двух мраморных колонн портика лоджии означают Гнев, а два маленьких раздавленных кролика на дорожке в садике — Похоть⁹⁰. Два смертных греха (Алчность и Лень), однако, не визуализированы, хотя, возможно, две фигуры на дворцовой стене, праздно смотрящие вниз, служат намеком на Лень, а большой пухлый кошель с золотыми монетами, висевший на поясе Ролена в подмалевке и устраненный из окончательного варианта работы, очевидно, ввиду недвусмысленного намека на обогащение Ролена на посту канцлера, указывал на Алчность⁹¹.

Обследование панели в инфракрасных лучах продемонстрировало следы *"pentimenti"* по сравнению с подмалевком. Так, Младенец Иисус, чей угол наклона был значительно больше, изначально указывал правой рукой на пухлый кошель канцлера, не благословляя его, мантия ангела была значительно короче, а большой палец правой руки Ролена был плотно прижат к указательному,

3. 4. «Мадонна с Младенцем Каноника Йориса ван дер Паэле» (1434–1436 гг.)

Масло / дубовая панель, 141 × 176,5 см (Groeningemuseum, Bruges).

Эта большая дубовая панель-эпитафия канонику Йорису ван дер Паэле (1370–1443 гг.) была заказана Яну ван Эйк самим Йорисом, богатым и влиятельным каноником коллегиальной церкви Св. Донатиана в Брюгге

(построена в 950 г. графом Фландрским Арнульфом I /ок. 830–965 гг. /; разрушена в 1799 г.)⁹².

Панель изображает Деву Марию в центре небольшого полукруглого сакрального пространства, воспроизведенного по модели экклезиастического интерьера, образованного восемью арками, поддерживаемыми девятью мраморными колоннами на цокольном основании, с капителями, на которых покоится балкон второго яруса. Дева Мария восседает на троне под балдахином с драпировками зеленой парчи, затканной белыми розами, символом ее целомудрия. Трон расположен на мраморном подиуме со ступенями, покрытом цветным ковром с геометрическим орнаментом. На правом колене Девы Марии, развернутый лицом в профиль, на белой льняной ткани, сидит обнаженный Младенец Иисус, с акцентированным фаллосом между раздвинутыми ножками. Правой ручкой он придерживает зеленого попугая, а в левой сжимает букетик красных и белых гвоздик, символизирующих предназначенный ему Путь. У Младенца одутловатое личико, обрамленное коротенькими, легкими как пух, очень светлыми волосиками. Грудь Младенца, напоминающая груди девственных мучениц, слишком велика для ребенка и акцентирована аналогично фаллосу, в точном соответствии с концепцией Христа в качестве Андрогина. Визуализацию этой не канонической идеи мы впервые наблюдаем не только в работах Яна ван Эйк, но и вообще в живописи представителей Ранней Нидерландской школы. Динамичность позы Младенца достигается за счет движения, которым он зрительно приподнимает левую ножку относительно неподвижной правой при повороте туловища на три четверти вправо. Дева Мария, с диадемой на волнистых, распущенных по плечам волосах, правой рукой придерживает Младенца Иисуса, а большим и указательным пальцами левой руки (непропорционально маленькой по сравнению с головой и лицом) поддерживает стебли гвоздик. Дева Мария облачена в нижнее платье голубого шелка с золотой каймой по вороту и роскошную мантию красного шелка, ниспадающую пышными складками на ступени подиума, подбитую зеленым шелком и отделанную широкой золотой каймой, украшенной драгоценными камнями и жемчугом⁹³, вдоль которой выткан текст на латыни из Книги Мудрости Соломона (7:29):

"EST ENIM HAEC SPECIOSIOR SOLE ET SUPER OMNEM STELLARUM DISPOSITIONEM. LUCI CONPARATA INVENITUR PRIOR" («Ибо Она красивее солнца, и превосходит красотой все созвездия. С ней не сравнится даже свет».)⁹⁴

Дева Мария представлена Яном ван Эйк в строгом соответствии с Универсальной концепцией Христианской Церкви (согласно которой Церковь подразделяется на Воинствующую (*Ecclesia Militans*), сражающуюся против греха, Сатаны, правителей мира Тьмы и их апологетов / Послание к Эфесянам 6:12); Торжествующую (*Ecclesia Triumphans*), включающую тех, кто пребывает на Небесах; Кающихся (*Ecclesia Penitens*) и Ожидающую Искупле-

ния (*Ecclesia Expectans*), включающую тех, кто пребывает в Чистилище), — в трех ипостасях: Матери-Церкви, «*Ecclesia Triumphans*» и Царицы Небес^{95,96}.

Слева от Девы Марии расположен изображенный в профиль Св. Донатиан (ум. 390 г.), святой покровитель Брюгге, облаченный в роскошную темно-голубую ризу с тисненым орнаментом и золотым шитьем и епископскую митру, с епископским посохом в левой руке и колесом с пятью зажженными свечами, стоящими на нем в ознаменование случая, когда папа Дионисий бросил тонущему в Тибре Донатиану колесо повозки, с помощью которого он смог добраться до берега, в правой. Напротив Св. Донатиана, слева от трона, стоит Св. Георгий, соименный канонику Йорису. Оба Святых идентифицированы надписями на латыни, размещенными на имитированной бронзовой раме, в частности, надпись под Св. Георгием (в правой части) гласит: *"NATUS CAPADOCIA, XRISTO MILITAVIT. MUNDI FUGIENS OCTA. CESU TRIUMPHAVIT. HIC DRACONEN STRAVIT"* («Рожденный в Каппадокии, он был Воином Христа. Ощущающий суетность этого мира, он восторжествовал над Смертью и победил Дракона»).

Эта имитированная рама, вынесенная на первый план, служит визуализированным барьером (аналогично парпету в Мемориальных портретах Яна ван Эйк), отделяющим сакральное пространство от внешнего, чувственно воспринимаемого. На заднем плане это сакральное пространство ограничено высокими витражными окнами за арочной конструкцией.

Св. Георгий, развернутый почти в профиль, облачен в изысканные доспехи; в поднятой правой руке он держит над головой шлем, левой — указывает на коленопреклоненного каноника, а правой ногой в доспехе наступает на складки его белого стихаря, раскинутые по мраморному полу. У левого плеча Св. Георгия длинное древко боевого стяга (красный крест на белом полотнище); на перевязи слева висят двойные ножны для праворучного меча и парного леворучного кинжала. Отражение Мадонны с Младенцем отчетливо видно в выпуклом золотом умбоне миниатюрного щита, используемого левой рукой для отражения ударов, а в гладкой поверхности доспехов Св. Георгия на уровне его чресел, как в зеркале, отражается фигура художника в темно-зеленом *"tabbard"*, красных чулках и красном *"chaperon"*, стоящего за мольбертом (аналогично той, которую мы наблюдали на дворцовой стене с бойницами в панели «Мадонна с Младенцем Канцлера Ролена»⁹⁷). Шестидесятичетырехлетний каноник, облаченный в белый стихарь, стоит на коленях перед ступенями трона (справа), держа в руках раскрытый Часослов, однако его взгляд устремлен в другое, незримое пространство; его лицо избороздили морщины, волосы поседели и поредели. В левой руке он держит очки, служащие недвусмысленным намеком на быстротечность времени, разрушающего человеческую природу.

Работа в целом ориентирована на традицию Романской архитектуры (которую мы наблюдали в панели «Мадонна с Младенцем Канцлера Ролена»). Привлекают внимание скульптурные изображения, украшающие под-

локотники трона из светлого мрамора: скульптурные сцены, изображающие «Усекновение головы Иоанна Крестителя» (слева) и «Сражение Самсона с Немейским Львом» (справа) и под ними, в нишах, маленькие обнаженные фигурки Евы с надкушенным яблоком (слева) и Адама (справа)^{98,99}.

Тяжелая болезнь вынудила каноника в 1434 г. отказаться от должности капеллана и передать свой бенефиций Коллегиальной церкви Св. Донатиана¹⁰⁰. Надпись в левой части имитированной бронзовой рамы гласит: «Йорис ван дер Паэле, каноник этой церкви, заказал Эпитафию художнику Яну ван Эйк. И он (каноник) учредил должность капеллана в угоду Господину. Художник начал в 1434г. и завершил в 1436г.»¹⁰¹. Панель была преподнесена в дар церкви в конце 1436 г. и оставалась там, пока церковь не была разрушена в 1779 г.¹⁰²

Ян ван Эйк запечатлел момент, когда находившемуся в плохом состоянии Йорису ван дер Паэле, погруженному в молитву и даже снявшему очки (которые нужны художнику для воспроизведения эффекта оптической иллюзии, чтобы продемонстрировать как стекла очков увеличивают текст молитв в Часослове), явилась Мадонна с Младенцем в сопровождении Святых Донатиана и Георгия¹⁰³.

В создании Эпитафий Ян ван Эйк отступает не только от традиционных форматов и строгой симметрии, но и, как мы заметили, от канонической формы представления "*Sacra Conversazione*". Его трактовка, отличающаяся философской глубиной, требует осмысления и адекватной интерпретации заложенных в его выразительной материальной модели элементов явного и скрытого символизма. Композиционно панель следует модели пирамиды, аналогично «Мадонне Люкки» (1436 г.), с тем единственным различием, что та относится к типу "*Galactotrophusa*" (Млекопитательница)¹⁰⁴.

Инкопорирование Донора в сакральное пространство Мадонны с Младенцем и Святых позволяет художнику визуализировать связь Девы Марии-Заступницы с каждым из тех, кто в своих молитвах обращается к ней за помощью. Подобное отступление Яна ван Эйк от традиций Интернациональной Готики в изображении фигур Мадонны и Донора (одинаковой величины) служит его смелой инновацией, которой незамедлительно последовали другие представители Ранней Нидерландской школы, хотя в трактовке атрибутов, относящихся к статусу сакральных фигур, он продолжает придерживаться общепринятых традиций¹⁰⁵.

**«Мадонна с Младенцем и Святыми Михаилом и Екатериной»
Мемориальный Триптих-Эпитафия
Джиованни Джустиньяни (1437 г.)**

(Die Gemäldegalerie der Alten Meister, Dresden)

После смерти первого владельца Джиованни Джустиньяни в 1453 г. триптих оставался в собственности семьи Джустиньяни до 10 мая 1597 г., когда он был приобретен Лодовико Кремаско, агентом Винченцо Гонзага (1562–1612 гг.), герцога Мантуи (1587–1612 гг.), для его коллекции. Затем,

в 1627 г., в составе коллекции Гонзага он был куплен у наследников Винченцо Гонзага Карлом I Английским (правил 1625–1649 гг.), после отречения и казни которого продан кельнскому банкиру Эберхарду Жабаху, агенту Людовика XIV и кардинала Мазарини и находился в его коллекции до 1693 г.; 9 октября 1693 г. триптих был приобретен для коллекции герцога Вильгельма, герцога Брауншвейг-Люнебург (1624–1705 гг.), где оставался до 1754 г, пока не вошел в Инвентарный Каталог Дрезденской галереи за 1754 г. (№ 392) с атрибуцией Альбрехту Дюреру¹⁰⁶. В 1830 г. профессор теории и истории искусств Берлинского Университета Алоиз Хирт (1759–1837 гг.) обследовал берлинскую версию Ханса Хольбейна «Мадонна Бургомистра Майера», признав ее оригиналом, и Дрезденскую версию «Мадонны с Младенцем и Святыми Михаилом и Екатериной», атрибутированную Альбрехту Дюреру, признав ее авторство за Хьюбертом ван Эйк, а в 1837 г. — за Яном ван Эйк¹⁰⁷.

Идентификация заказчика (донора) триптиха до сих пор вызывает ожесточенные споры. Предлагались различные версии на основе обнаруженных архивных материалов: от Микеле Джустиньяни из Генуи (акт. 1400 г.) (А. Шмарсов, Л. Кемерер, В. Виле и М. Броквелл)^{108,109,110}, Ансельма Адорнса из Брюгге, первого владельца «Франциска Ассизского, получающего Стигмату» (Н. Герхардт и К. Любер^{111,112}; Раффаэле Джустиньяни из Брюгге¹¹³ и Микеле Бурлемаки Боллемара (акт. 1430-е гг.), сборщика налогов из Люкки, породнившегося с семьей банкиров Бургундского двора Рапонди посредством женитьбы на Катерине Рапонди в сентябре 1434 г. (из чего был сделан вывод, что триптих был заказан Боллемаром в качестве свадебного подарка будущей жене, что объясняет появление в правой боковой панели Св. Екатерины, соименной Катерине Рапонди¹¹⁴, до Джиованни Джустиньяни из Генуи (ум. 1453 г.) (К. Дезимони и Л. Бельграно¹¹⁵).

Рассмотрев предлагаемые версии, в результате логических заключений автор статьи принял версию К. Дезимони и Л. Белграно за основу и вскоре обнаружил в архивах запись, подтверждающую авторскую гипотезу о доноре-воине, заказавшем, возможно, через посредника из своей же семьи (в бухгалтерских книгах за 1438 г. обнаружены записи о сделках, заключенных Раффаэло Джустиньяни, резидентом Брюгге, с мастерской Яна ван Эйк, в частности, запись об оплате работ, выполненных для семьи Джустиньяни, от 25 августа 1438 г.¹¹⁶) портативный мемориальный триптих-эпитафию, который он мог бы всегда иметь при себе для молитв накануне и после сражений¹¹⁷.

Джиованни Джустиньяни из Генуи, чей поврежденный герб на бордюрных полях внутренней боковой панели с изображением Св. Михаила и Донора¹¹⁸ в 1846 г. обнаружил германский художник Фридрих Бендемманн, (1811–1889 гг.), профессор Дрезденской Академии Изыщных Искусств (с 1838 г.)¹¹⁹, был известным воином, участвовавшим в борьбе Генуэзской Республики за влияние на Хиосе и в Фокие, который на свои средства финансировал военную кампанию Генуи в помощь последнему Византийскому

императору Константину XIV Палеологу (правил 1449–29 мая 1453 гг.) для обороны Константинополя, осажденного турками 6 апреля 1453 г. (Осада длилась пятьдесят три дня и завершилась падением столицы Византии 29 мая 1453 г. и концом Византийской Империи). Джiovанни Джустиньяни был убит в бою при захвате Константинополя 29 мая 1453 г.¹²⁰. Его тело вместе с Мемориальным триптихом-Эпитафией было доставлено на корабле Антонио Джустиньяни в Геную для погребения.

Внутренние панели (1–3)

1. Центральная панель: масло/дубовая панель, 33,1 × 27,5 см.
2. Левая боковая панель: масло/дубовая панель, 33,1 × 13,6 см.
3. Правая боковая панель: масло/дубовая панель, 33,1 × 13,6 см.

1. Центральная панель «Мадонна с Младенцем на Троне»

Подписная, датированная, с девизом Яна ван Эйк:
*"IOHANNIS DE EYCK ME FECIT ET COMPLEVIT.
ANNO DOMINI MCCCCXXXVII. ALC IXH XAN"*
(«Ян ван Эйк исполнил и Завершил Меня в Году 1437.
Делаю как Умею.»)¹²¹.

Композиция Триптиха-эпитафии воспроизведена по традиционной модели «*Sacra Conversazione*», изображающей Святого покровителя, представляющего Донора Мадонне с Младенцем¹²². Ян ван Эйк ограничивает символику элементов для визуализации сакрального пространства, в котором пребывают Мадонна и Младенец эkkлезиастическим интерьером, отступая от приема скрытой символики и значительно упрощая процесс восприятия и рефлексии закладываемой им в выразительную материальную модель общезначимой эмоциональной информации. Этот новый подход к интерпретации элементов символики выразился в умышленно внедренном несоответствии монохромного исполнения сцены «Благовещение» на внешних панелях живому колориту сцены "*Sacra Conversazione*" на внутренних¹²³. Дева Мария восседает на мраморном троне (расположенном на подиуме с мраморными ступенями, покрытом ковром с геометрическим узором) под балдахином, подвешенным на уровне второго яруса арочных конструкций, из зеленого бархата, расшитого белыми розами (аналогичный мы наблюдали в «Мадонне с Младенцем Каноника ван дер Паэле»), символом целомудрия Девы Марии, с роскошной ниспадающей драпировкой. Дева Мария помещена в сакральное пространство центрального нефа базилики, отделенное с каждой стороны рядом колонн из цветного мрамора на беломраморных цокольных основаниях, поддерживающих арочные своды второго яруса. Цветовая гамма, использованная для передачи оттенков мрамора от темно-красного, оранжевого и розового до серого, воссоздает ощущение величественного безмолвия, которого было лишено сжатое сакральное пространство «Ма-

донны с Младенцем Каноника ван дер Паэле»¹²⁴. Пол базилики, вынесенный на передний план, выполнен из плиток разноцветного мрамора со сложным геометрическим узором. В построении внутреннего пространства очевидно использование принципа линейной перспективы. Мраморные подлокотники трона украшены скульптурными изображениями Исаака, Давида и Голиафа. Роскошное облачение Девы Марии аналогично тому, которое мы наблюдали в «Мадонне с Младенцем Каноника ван дер Паэле»: нижнее платье голубого шелка с вырезом карэ, украшенным каймой с драгоценными камнями и жемчугом, и красная мантия, украшенная такой же каймой. Голова Девы Марии с распущенными волосами увенчана диадемой с драгоценными камнями. Взгляд Девы Марии устремлен на Младенца Иисуса, сидящего на ее правом колене на белой льняной ткани. Обнаженный Младенец, развернутый почти фронтально, воспроизводит ту же позу с приподнятой правой ножной относительно вытянутой левой, которую мы наблюдали в «Мадонне Каноника ван дер Паэле»¹²⁵. Облик Младенца, как и Мадонны, заимствован из «Мадонны с Младенцем Каноника ван дер Паэле». В правой руке у Младенца длинная лента белого пергамента с закручивающимися концами с надписью из Евангелия от Матфея (11: 29): *"Discite a Me, quia mitis sum et humilis corde"* (Учитесь у Меня, ибо Я кроток и смиренно мое сердце»). Глубокая символика расположения Девы Марии в центральном нефе базилики раскрывает замысел Яна ван Эйк визуализировать концепцию, согласно которой тело Девы Марии служит алтарем, на котором представлен Христос во время мессы, в связи с чем трон, на котором она восседает, занимает место алтаря. Более того, в неестественной величине Мадонны, диспропорциональной размерам интерьера, в который инкорпорирована ее фигура, прослеживается традиция Интернациональной Готики (аналогичные диспропорции мы можем наблюдать в изображениях мадонн Чимабю /Ченни ди Пепи /1240–1302 гг./ и Джотто ди Бондоне /1266–1337 гг.). Нетрадиционно динамичная поза Девы Марии, как если бы она собиралась встать с трона, достигается моделировкой ниспадающих на подиум и ступени складок ее мантии, воспроизводящей очертания ног, скрытых под ней. Однако, если бы Дева Мария и, в самом деле, решила встать, то ее голова оказалась бы на уровне второго яруса арочных конструкций¹²⁶. Тем не менее, именно такая гипертрофированная величина, согласно традициям Интернациональной Готики, служит цели визуализации могущества Небесного Царства¹²⁷. Монументальная гипертрофия размеров Мадонны относительно архитектурного пространства базилики, тем не менее, вполне согласуется с фигурами Св. Михаила, Донора и Св. Екатерины в боковых панелях, что также соответствует идее Яна ван Эйк об инкорпорировании Донора в сакральное пространство, в котором пребывают Мадонна и Святые, и перемещаясь в которое он становится равным им, — идея не только смелая, но и далеко не каноническая.

2. Левая боковая панель «Архангел Михаил представляет Донора Деве Марии и Иисусу Христу»

Архангел Михаил изображен стоящим в левом боковом нефе базилики, за спиной Донора. Михаил облачен в изысканные доспехи, украшенные драгоценными камнями, на перевязи слева висит его меч в ножнах, в левой руке он держит шлем, за его спиной два мощных радужных крыла, а у правого плеча — копые на длинном древке. Левая рука Михаила лежит на правом плече коленапреклоненного Донора, облаченного в "*herigant*" (одеяние, вошедшее в моду при Бургундском дворе в конце XIII в., весьма просторное, в три четверти длины, с длинными широкими рукавами, собранными в складки у основания, отделанное мехом по стоячему воротнику, рукавам и подолу) темно-зеленого бархата со стоячим воротником, отделанным мехом соболя. Рукава и подол также оторочены соболем. За спиной Донора свисает снятый с головы "*chaperon*" красного бархата, закрученный конец "*bourrelet*" которого переброшен через правое плечо. Руки Донора не сложены в молитве, но находятся на уровне груди в вертикальном положении ладонями друг к другу (аналогичный жест мы наблюдали у Франциска Ассизского в панели Яна ван Эйк «Св. Франциск, Получающий Стигматы»). Позиция Донора более естественна (по сравнению с позицией Ролена в «Мадонне с Младенцем канцлера Ролена», ступни его ног удобно расположены на мраморном полу. Донор представлен в профиль. Его удлинненное лицо с двумя вертикальными складками у переносицы, длинным прямым носом, небольшими пронизательными глазами под высокими дугами бровей, плотно сжатым небольшим ртом, жестким подбородком с впадиной под нижней губой и характерной конфигурацией ушной раковины характеризует уравновешенного, отважного, готового идти на риск, искреннего и великодушного человека. Он пострижен по моде Бургундского двора; мизинец его правой руки украшает золотое кольцо¹²⁸. На его воинский статус указывают капители пилонов левого нефа, поддерживающих арочные конструкции второго яруса, украшенные барельефами с изображением сцен сражений. В трактовке Яна ван Эйк подобные элементы всегда служат атрибутами профессионального статуса донора, в данном случае, Джiovанни Джустиньяни, влиятельного политика, члена альберго (клан) Джустиньяни, профессионального военного, участвовавшего со своим отрядом из 700 человек, снаряженных за его счет, в защите Константинополя от турок, осадивших город 6 апреля 1453 г. Джiovанни был смертельно ранен в грудь при захвате Константинополя турками 29 мая 1453 г. в той же битве, где был убит последний Византийский Император Константин XIV Палеолог. Более того, физиогномическое сходство обнаруженного автором статьи посмертно гравированного портрета Джiovанни Джустиньяни с чертами лица Донора в боковой панели Мемориального Триптиха не оставляет сомнений в подлинности его идентификации. Надпись на ими-

тированной бронзовой раме панели содержит фрагмент молитвы из литургии в ознаменование дня Св. Михаила:

"HIC EST ARCHANGELUS PRINCEPS MILITAE ANGELORUM CUIUS HONOR PRAESTAT BENEFICIA POPULORUM ET ORATIO PERDUCIT AD REGNA COELORUM. HIC ANGELUS MICHAEL DEI NUNTIUS DE ANIMABUS JUSTIS. GRATIA DEI ILLE VICTOR IN COELIS RESEDIT. A PACIBUS". («Это Михаил Архангел, командующий ангелическим войском, чья привилегия даровать благоволение и покровительство тем, кого молитва ведет в Небесное Царство. Архангел Михаил, посланник Бога для душ праведных. Милостью Бога этот великий победитель занял подобающее ему место на Небе, месте умиротворения».)

3. Правая боковая панель «Св. Екатерина Александрийская»

Св. Екатерина Александрийская расположена стоящей в правом боковом нефе базилики, в проеме арки, моделирующей вид на полуоткрытое витражное окно, через которое просматривается панорамный пейзаж города^{129,130}. Св. Екатерина облачена в "houppelande" голубого тисненого бархата с узором, богато отделанный горностаем, в соответствии с ее статусом Принцессы, с турнюром из пышно собранных складок на животе, имитирующим оплодотворенную матку. На шее Св. Екатерины золотая цепь с крупным рубином, голова с распущенными золотистыми волосами увенчана высокой золотой короной, украшенной рубинами, сапфирами и изумрудами. Св. Екатерина погружена в чтение Часослова, который она держит в левой руке; правой рукой она опирается на витую золотую рукоять меча, воткнутого острием в мраморный пол. У ног Св. Екатерины лежит колесо, которое, как и меч, которым ее обезглавили, служит атрибутом ее мученичества¹³¹. Появление в триптихе Св. Екатерины, принцессы из Александрии, решительной и прямолинейной, высокообразованной для девушки своего времени, по замыслу Яна ван Эйн, объясняется стремлением заложить в выразительную материальную модель как можно больше общезначимой эмоциональной информации о личностных качествах Донора. Так, чистосердечная, решительная, откровенная натура Св. Екатерины служит недвусмысленным указанием на качества, характеризующие Джиованни Джустиньяни¹³².

Надпись на имитированной бронзовой раме правой боковой панели гласит: *"VIRGO PRUDENS ANELAVIT, GRANUM SIBI RESERVAVIT, VENTILANDO PALLEAM. DIS IPLINUS EST IMBUTA PUELLA COELESTRIBUS, NUDA NUDUM EST SECUTA CHRISTUM PASSIBUS, DUM MUNDANIS EST EXUTA EST"* («Благоразумная Дева жаждала звездного трона, где она подготовила себе место; оставляя мирское гумно, она сохранила для себя ядра, отделив мякину. Юная Дева погрузилась в изучение небесной науки, очищенная от суеты повседневности, уверенной поступью следующая за Христом до момента освобождения от бремени земного существования».)^{133,134}.

Наружные панели, представляющие сцену «Благовещение» (4–5)

В закрытом виде наружные панели триптиха, закрепленные на петлях (подобно ставням) представляют сцену «Благовещение», исполненную в технике "*grisaille*" и изображающую (посредством обращения к иллюзионистской технике "*trompe-l'oeil*") фигуры Архангела Гавриила (4) и Девы Марии (5) на октагональных мраморных пьедесталах, расположенные в двух, разделенных имитированной под мрамор рамой, прямоугольных мраморных нишах¹³⁵.

Сцена «Благовещение» получила широкое распространение в Ранней Нидерландской живописи XV в. под влиянием Яна ван Эйк, заимствовавшего эту Византийскую традицию, но использовавшего инновационные приемы для ее исполнения, в частности, прием иллюзионистской техники "*trompe-l'oeil*" (для техники в "*grisaille*" на дубовой панели)¹³⁶. Поскольку «Благовещение» символизирует Пришествие Христа, оно умышленно представлено в очень доступной для восприятия детализированной форме, согласно требованиям Византийского канона. Эта инновация Яна ван Эйк сразу нашла своих последователей. Так, Хьюго ван дер Гус использовал ее в своем Триптихе «Поклонение Пастухов» (Триптих Портинари / 1475 г.), опустив, единственно, пьедесталы, типичные для скульптурных изображений, с целью внесения элементов динамики и воспроизведения эффекта фигур, парящих в воздушном пространстве¹³⁷.

Интенсивный световой поток льется извне с левой стороны. Имитированные скульптурные изображения Архангела Гавриила и Девы Марии исполнены динамизма, который не умаляет даже четко прослеживаемое в моделировке фигур влияние Интернациональной Готики, улавливаемое в "S"-образной линии, идущей от верхней точки левого крыла Архангела Гавриила к локтю его левой руки и через правое бедро к его правому колену, с одной стороны, и от голубя, символизирующего Святой Дух, к голове Девы Марии, через ее правую кисть и пышные складки турнюра на животе к правой ноге, угадываемой под просторным "*houppelande*", с другой. Белый голубь парит над головой Девы Марии с левой стороны, не связанный с пьедесталом и не закрепленный, напоминая зрителям, что перед ними не скульптурное изображение, но его блестящая живописная имитация¹³⁸.

3.6. Мемориальный Полиптих «Поклонение Мистическому Агнцу» для фамильной часовни Йодосия Вида в Приходской Церкви Иоанна Крестителя в Генте (1430–1432 гг.)

Большой Полиптих состоит из двенадцати наружных дубовых Панелей, восемь из которых представляют собой панели, закрепленные на петлях, подобно ставням, и четырнадцать внутренних.

Полиптих был заказан Хьюберту ван Эйк (ок. 1385/1390–1426 гг.), старшему брату Яна ван Эйк, Йодосием (Йосом) Видом (ум. 1439 г.), тор-

говцем, финансистом и политиком, занимавшим пост альдермена (мэра) Гента, известного своей благотворительностью. Йос был женат на Лизбетте Борлуут (ум. 1443 г.) из влиятельной семьи Гента. Пара была бездетной, и богатые пожертвования Приходской Церкви Иоанна Крестителя (построена в 942 г. и освящена епископом Турна и Нойона Трансмаром), очевидно, объяснялись желанием иметь наследника. Йос Вид был ближайшим советником Филиппа Доброго, пожаловавшего ему титул Сеньора Памелы и Ледеберга¹³⁹. О высокой оценке заслуг Йоса Филиппом Добрым свидетельствовал факт участия Филиппа Доброго и его жены, Изабеллы Португальской, в освящении Полиптиха в Церкви Иоанна Крестителя 6 мая 1432 г. и, более того, крещения их сына, принца Жозефа, рожденного 29 апреля 1432 г. (умер в декабре 1432 г.)¹⁴⁰.

Хотя в исполнении Полиптиха Ян ван Эйк, в целом, не отступает ни от традиций Интернациональной Готики, ни от традиций Византийского и Романского искусства, он выдвигает, по сути, новую концепцию Ранней Нидерландской Школы живописи, согласно которой принятая средневековой традицией форма идеализации уступает дорогу наблюдениям природы и человека и их соответствующему отражению в выразительных материальных моделях¹⁴¹.

Надпись на утраченной оригинальной раме, гласившая, что Хьюберт ван Эйк «maior quo nemo perertus» (более великий, чем кто-нибудь) и очевидно, исполненная Хьюбертом ван Эйком в начале работы над заказанным ему в 1426 г. полиптихом, была дополнена Яном ван Эйком, завершившим работу над полиптихом спустя шесть лет после смерти брата в апреле 1432 г., фразой «arte secundus» (второй лучший в искусстве)¹⁴². Эта оригинальная дубовая рама, богато украшенная резьбой, как нельзя более гармонизировавшая с тональным строем внутренних панелей, была уничтожена в период Протестантских Реформ (1517–1648 гг.). Описания очевидцев, наблюдавших Полиптих в Гентском соборе, утверждали, что рама была снабжена механизмом для открывания внешних панелей и запуска органной музыки¹⁴³.

I. Внутренние панели Полиптиха (1–14)

8						9
6	4	2	1	3	5	7
11	12	10			13	14
		15				

Внутренние панели в первоначальном виде содержали три яруса: верхний ярус (1–14), средний ярус (8–12) и пределлу (15), панели которой были уничтожены вместе с рамой в период Протестантских Реформ (1517–1648 гг.). Размеры внутреннего вида Полиптиха 350 × 460 см. (масло / дубовая панель)

- Верхний ярус (1–7) и полу-люнетты (8–9)

1. Христос Всемогуший (Христос во Славе.)

2. Дева Мария

3. Иоанн Креститель

4. Поющие Ангелы

5. Музицирующие Ангелы

6. Адам

7. Ева

- Полу-люнетты (8–9)

Авель, приносящий в жертву Богу первенцев от стад (Бытие / Genesis 4:4), и Каин, приносящий в жертву Богу часть урожая (Бытие / Genesis 4:3–4)

Братоубийство Авеля Каином (Бытие / Genesis 4:8)

- Средний ярус (10–14)

«Поклонение Мистическому Агнцу»

11–12. Всадники, направляющиеся к месту поклонения Мистическому Агнцу

13–14. Отшельники и Паломники, во главе со Св. Кристофором направляющиеся к месту поклонения Мистическому Агнцу

Панели Верхнего яруса (1–7)

- "*Deësis*" (1–3)

Панели 1–3 содержат более двадцати надписей, каждая из которых относится к фигуре, изображенной на панели, и инкорпорирована в полукруглый фронто́н спинки трона. Эти панели составляют "*Deësis*", образованный из монументальных, восседающих на тронах фигур: Христа Всемогушего (1), Девы Марии (2) и Иоанна Крестителя (3)¹⁴⁴ Центральная фигура Христа Всемогушего на троне доминирует над фигурами Девы Марии и Иоанна Крестителя. Христос изображен в тройной тиаре, обильно украшенной драгоценными камнями, облаченным в мантию красного шелка, отделанную золотой каймой. Правой рукой, поднятой вверх, он делает благословляющий жест, а в левой держит золотой жезл. Вокруг головы Христа нимб из пульсирующих золотых лучей. В круглый золотой фронто́н спинки трона инкорпорированы надписи на трех сферических уровнях, гласящие: "*Rex regum et Dominus Dominantium*" (I) (Царь царей и Повелитель Повелителей); "*Vita sine morte in capite*" (I) (Жизнь без смерти в его голове); "*Juventus sine senectute in fronte*" (II) (Юноша, не имеющий следов возраста на лбу); "*Gaudium sine merore a dextris*" (III) (Радость без скорби на его правом боку) и "*Securitas sine timore a sinistris*" (III) (Гарантия от

страха на его левом боку)¹⁴⁵. Трон покрыт золотой парчой с изображениями пеликанов и виноградной лозы в качестве намека на пролитую кровь Христа. Пеликаны, как считалось, вскармливают птенцов своей собственной кровью, в то время как виноградная лоза ассоциируется с сакраментальным вином Евхаристии, в качестве символа пролитой Христом крови¹⁴⁶. Корона, возложенная к ногам Христа, служит каналом перехода к панели центрального яруса «Поклонение Мистическому Агнцу» (10), указывая на человеческое стадо, Пастырем которого он является и которое направляется поклониться Ему¹⁴⁷.

Слева от Христа Всемогущего расположена панель с изображением Девы Марии (2), погруженной в чтение Часослова, прикрепленного к ее поясу (тип переносной рукописной книги, вошедший в моду в конце XIII в. и ставший аксессуаром костюма представителей аристократии. Манускрипт имеет кожаный или сафьяновый переплет, продолжающийся в виде мешочка, облегающего книгу и завязывающийся узлом на поясе: когда узел завязан как пояс, книга висит в этом подобии футляра вверх ногами). Дева Мария облачена в платье и мантию темно-синего шелка, отделанные широкой золотой каймой с драгоценными камнями, ее распущенные волосы венчает золотая корона, украшенная белыми лилиями, красными розами, рубинами, сапфирами, изумрудами, жемчугом (аналогично кайме мантии) и алмазными звездами. В целом, ее облачение представляет собой подвенечное убранство, символизирующее ее статус невесты Христа и Богоматери¹⁴⁸. Книга, не являющаяся атрибутом Девы Марии и достаточно редко встречающаяся в ее изображениях, была введена в Раннюю Нидерландскую живопись Робером Кампенем в его триптихе «Благовещение» (1425–1428 гг.), чьему примеру последовал Ян ван Эйк. Вокруг головы Девы Марии нимб из пульсирующих золотых лучей. В полукруглый золотой фронтон спинки ее трона инкорпорирована надпись (аналогичная той, что мы наблюдали в «Мадонне с Младенцем Канцлера Ролена»: «Она красивее Солнца и целой армии звезд; в сравнении с Ней меркнет даже Свет, она — истинное отражение Вечного Света и незапятнанное зеркало Бога»¹⁴⁹. Справа от Христа Всемогущего находится Иоанн Креститель (3) с раскрытым Священным Писанием на коленях (также не являющимся его атрибутом), висящем на поясе. Иоанн Креститель облачен в коричневую власяницу и мантию зеленого шелка, застегнутую на груди аграфом с рубином и отделанную широкой золотой каймой с рубинами, сапфирами, изумрудами и жемчугом.левой рукой он придерживает страницу Священного Писания, а правой благословляет. Вокруг головы Иоанна нимб из золотых пульсирующих лучей. Его трон покрыт золотой парчой, а в полукруглый фронтон спинки инкорпорирована надпись: «ECCE AGNUS DEI» («Узри Агнца Божиего»)¹⁵⁰.

Поющие и Музыцирующие Ангелы (4–5)

Восемь поющих ангелов в панели (4) изображены стоящими перед вращающимся нотным попитром, украшенным резьбой, облаченные в ли-

тургические ризы тисненого зеленого и вышитого золотым орнаментом красного шелка. Их головы с распущенными вьющимися волосами увенчаны диадемами с алмазным крестом, украшенными рубинами и сапфирами. В изображении ангелов проявляется инновационный подход Яна ван Эйка: ангелы представлены бескрылыми, с лицами, далекими от идеализации, с присущими каждому из них индивидуальными чертами и различными выражениями¹⁵¹. Все они стоят на полу, выложенном плитками из майолики, украшенными Христограммой IHS (*Jesus Hominum Salvator* / монограмма Сакрального Имени). Хотя перед ангелами находится пюпитр с раскрытым Антифонарием, ни один из них не смотрит в него, однако для создания эффекта визуализации издаваемых звуков Ян ван Эйк прибегает к приему изображения раскрытых ртов, придающих динамизм статичной сцене. При этом, выражение лица каждого ангела точно соответствует ряду полифонических звуков, который он издает. Более того, учтено даже положение языка во рту и степень видимости зубов при исполнении определенных нот. По отличительным особенностям открытых ртов ангелов мы можем точно определить, кому принадлежат роли сопрано, альты, тенора и баса^{152,153}. Художник отступает от традиционной практики однонаправленного изображения, что проявляется в вариациях наклона и поворота голов¹⁵⁴.

Один из музицирующих ангелов (5) представлен в полную величину сидящим за органом, за которым сгруппированы ангелы, играющие на других струнных музыкальных инструментах. Хотя, очевидно, предполагается большая группа ангелов, достаточно хорошо просматриваются только три лица в первом и втором рядах. Инструменты в первом ряду вполне различимы: маленькая арфа и виола¹⁵⁵. Традиционно принято считать, что за органом сидит Св. Сесилия (р. II в.), святая покровительница музыкантов, принявшая мученический конец в 230 г. при Александре Севере (правил 222–235 гг.)¹⁵⁶. Натурализм Яна ван Эйка в изображении музыкальных инструментов отчетливо проявляется в бликовании света на металлических трубах органа.

Рама левой панели «Поющие Ангелы» (4) содержит надпись: "*Melos Deo Laus*" («Музыка во Славу Бога»), рама правой панели «Музицирующие Ангелы» (5) — "*Laudate Eum in Cordis et Organo*" («Прославь Его струнными инструментами и органом»).¹⁵⁷

Адам и Ева (6–7)

Адам и Ева изображены обнаженными, в полный рост, в боковых нишах. Это, самое раннее известное изображение обнаженной человеческой природы в Нидерландской живописи¹⁵⁸, очевидно, восходит к фреске «Изгнание Адама и Евы из Эдема» (1425 г.) Мазаччо (Томмазо ди Серджиованни ди Симоне /1401–1428 гг.), который первым в искусстве Раннего Итальянского Ренессанса применил принцип линейной перспективы и вдохновил Яна ван Эйка на его дальнейшее развитие. Однако, в отличие

от Адама и Евы Мазаччо, в стенаниях удаляющихся из Садов Эдема, Адам и Ева Яна ван Эйк буквально втиснуты в узкое пространство ниш. Адам (6) изображен в три четверти вправо, с густыми черными волосами и бородой, с пупком и фиговым листком, прикрывающим гениталии. Его тело не развито, плечи узки и руки достаточно слабы. На факт падения указывает его удрученный вид, опущенные глаза и фиговый лист как постыдное осознание собственной наготы. Адам показан в динамике движения, которое он намеревается сделать, чтобы выйти из ниши. Визуализация этой динамики достигается излюбленным приемом Яна ван Эйк, посредством вынесения пальцев правой ступни Адама за бордюрное обрамление ниши. Ева (7), изображенная в три четверти справа, в правой поднятой руке вместо традиционного яблока держит лайм. Ее лицо с глазами, устремленными на злополучный плод, имеет потерянное выражение, однако ни тени раскаяния в содеянном поступке не читается ни в ее взгляде, ни в ее позе. Даже опущенная правая рука вяло и с видимой неохотой прикрывает ее гениталии. Более того, не заметно и тени осознания Евой ее наготы как атрибута стыда. Она просто застыла в состоянии ожидания и изумления, читающегося в приподнятых дугах ее бровей. Подобно Адаму, Ева изображена с пупком, в чем проявилось очевидное влияние Мазаччо. Правда, Ян ван Эйк меняет роли: если у Мазаччо Адам, хотя и горюющий об изгнании, даже не думает о том, чтобы прикрыть свой фаллос, тогда как Ева, запрокинувшая голову в крике скорби, напротив, прикрывает руками и грудь, и гениталии, то Адам Яна ван Эйк уже осознает свою наготу как атрибут стыда, тогда как Ева, напротив, далека от этой мысли. В изображении обнаженных фигур Адама и Евы Ян ван Эйк не отступает от художественного канона Интернациональной Готики, который навязывает эстетический идеал женской красоты с акцентированно большими животом и тазом, в качестве свидетельства оплодотворенной матки. И если в изображении Адама никакого влияния стиля Интернациональной Готики не ощущается, то в изображении Евы четко улавливается "S"-образная линия от головы к левому плечу через пупок на огромном животе и точку выпуклости ягодиц к левому колену и пальцам левой ступни. В изображении Евы мы также наблюдаем излюбленный прием Яна ван Эйк, посредством которого достигается эффект «выпираания» живота Евы и ее левого колена из сжатого пространства ниши¹⁵⁹.

Полу-люнеты (8–9)

Над Адамом (6), в полу-люнете, представлена исполненная в технике «grisaille» сцена с изображением Авеля, пастыря овец, приносящего в жертву Богу первенцов — ягнят от своих стад, и его брата Каина, землевладельца, приносящего в жертву Богу плодов от земли (8). Над Евой (7), в аналогичном полу-люнете, представлена сцена братоубийства Авеля Каином, вследствие зависти, испытываемой Каином, даров которого Бог не принял, Авелю, дары которого Бог призрел (9).¹⁶⁰

Панели Среднего яруса (10–14)

Пять панелей среднего яруса (10–14) образуют единое целое, разделенное бордюрными рамками. Так, центральная панель «Поклонение Мистическому Агнцу» (*"Agnus Dei"*) (10) представляет сцену, заимствованную из Евангелия от Иоанна¹⁶¹. Паломники, стекающиеся к алтарю поклониться Мистическому Агнцу, образуют четыре группы, по одной в каждом углу центральной панели, и четыре (по паре в каждой) в боковых панелях (11–14), представляющие Воинов Христа (*Athleta Christi*) и праведных Судей (11–12), Святых Отшельников и Паломников (13–14). Из восьми представленных групп только одна изображает Святых Мучениц (в правом углу центральной панели). Группы сформированы в соответствии с их принадлежностью к Ветхому или Новому Заветам (имеющие отношение к Ветхому Завету располагаются слева от алтаря). Среди Паломников в правой боковой панели (14) мы видим выделяющегося гигантским ростом Св. Христофора, покровителя паломников. За группой Отшельников в правой боковой панели (13) мы можем видеть Марию Магдалину, узнаваемую по сосуду с драгоценным миром в руках. (Высота четырех боковых панелей превосходит высоту центральной панели на 10 см.)

«Поклонение Мистическому Агнцу» (10)

(134,3 × 237,5 см)

Фокусом сцены служит алтарь с Жертвенным Агнцем, расположенный в центре зеленого луга. На переднем плане в середине находится Фонтан Жизни, над алтарем в небе в сияющей полусфере парит Святой Дух в виде белого голубя. Луг обрамлен кустами и деревьями. На заднем плане, на одном из холмов просматриваются очертания города с возвышающимися шпилями колоколен. Белый Жертвенный Агнец, обращенный к зрителю, стоит на белом алтаре, вокруг которого по кругу расположились четырнадцать ангелов с радужными крыльями, три из которых демонстрируют инструменты Пытки Христа (*Arma Christi*): ангел за алтарем слева держит крест, ангел на уровне алтаря справа — терновый венец, ангел за алтарем справа — колонну. Два ангела перед алтарем кадят из курильниц, раскачивающихся в их руках¹⁶². Рана в груди Агнца, из которого в золотой потир струится кровь, очевидно, не причиняет ему боли, судя по его спокойному умиротворенному виду¹⁶³. Жертвоприношение Агнца символизирует жертву, принесенную Христом ради искупления греха Адама и Евы. Предалтарный экран (*antependium*) в верхней части содержит слова из Евангелия от Иоанна (1:29): *"ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI"* (Узри Агнца Божиего, который искупит грехи мира). Откидные ленты Папской Тиары, которую держит один из ангелов, содержат фразы: *"IHESUS VIA"* (Иисус — Путь) и *"VERITAS VITA"* (Истина и Жизнь)¹⁶⁴.

На одной пространственной оси живописного пространства центральной панели (сверху вниз) Ян ван эйк располагает сияющую полусферу

ру со Святым Духом в центре, жертвенный алтарь с Агнцем и Фонтан Жизни. Святой Дух парит в полусфере, образованной концентрическими полукружностями белого и желтого оттенков, комбинация которых позволяет создать эффект мощного пульсирующего излучения, освещающего всю панель. Тонкие золотые лучи, эманлирующие из полусферы, контуром окружающей источник рассеянного в ней света, наносились Яном ван Эйк по высохшим красочным слоям пейзажа, позволяя достичь ощущения сверхестественного освещения по аналогии с тем, которое описано в «Откровении Иоанна» (21:23): «Нет потребности ни в солнце, ни в луне, чтобы освещать его (Новый Иерусалем), ибо Слава Бога заливает все светом». Это изумительное освещение, резко контрастирующее с направленным освещением панелей верхнего яруса, используется Яном ван Эйк для визуализации непосредственного присутствия Божественного Начала и подтверждения его идеи параллельного существования трансцендентного пространства¹⁶⁵, неуловимого для обычного человеческого глаза, не настроенного на восприятие и рефлексии параллельных пространств.

На переднем плане в центре панели расположен Фонтан Жизни, изображенный в виде бронзовой колонны, поднимающейся из центра октагональной мраморной купели на цокольном основании. Колонна образована из пяти составных частей, четыре из которых находятся выше уровня воды в купели. Пятая, верхняя часть снабжена шестью бронзовыми драконами, из пасти которых в купель струится вода. Верх бронзовой колонны увенчан маленькой бронзовой фигуркой ангела с крыльями в полную величину, под которым установлены еще два дракона меньшего размера, из пасти которых также струится вода. Фонтан Жизни (*Fons Vivus*) символизирует крестильную купель, в которой совершается обряд крещения и нового рождения во Христе. В изображении Фонтана Ян ван Эйк традиционно следует октагональной форме Латеранского Баптистерия в Риме, освященного Папой Сикстом III (понтификат 432–440 гг.) и иконографически ассоциирующегося с Фонтаном Жизни в Откровении (21:6): «Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец. Я даю фонтан живой воды любому, кто жаждет». На мраморном бордюре купели Фонтана, вода которого символизирует кровь Агнца, высечена надпись: "*HIC EST FONNS AQVE VITE PROCENDENS DE SEDE DEI + AGNUS*" (это Фонтан Живой Воды, проистекающей от Трона Бога и Агнца)¹⁶⁶.

Полукруг с левой и правой сторон Фонтана образован различными библейскими, языческими и еkkлeзиастическими персонажами. Слева находятся библейские пророки, предсказавшие пришествие Христа, справа — представители церкви¹⁶⁷. Слева от Фонтана мы видим группу коленапоклоненных первосвященников, читающих вслух фрагменты из Библии^{168,169}, за которыми расположилась большая группа языческих философов и писателей, среди которых и античный Римский поэт Виргилий (70–19 гг. до н. э.), в белом хитоне, с лавровым венком в руках, который,

по преданию, предсказал Пришествие Христа. Пророк Исайя стоит рядом с ним, с ветвью в руках, символом его собственного пророчества о Пришествии Христа (Исайя 11:1): «и произрастет ветвь рода Иессе, и Ветвь вырастет из его корней». Напротив них, справа, располагаются двенадцать коленапоклоненных апостолов Нового Завета, а за ними группа Святых (мужского пола)¹⁷⁰ Красные ризы изобличают Пап-Мучеников и других представителей высшего духовенства¹⁷¹. Многие из них узнаваемы, в частности, Св. Стефан, держащий камни, которыми его забили. Три Папы в первом ряду представляют пап Западной (Папской) Схизмы (1378–1418 гг.): Папу Григория XII (понтификат 1406–1415 гг.), его оппонента, Антипапу Александра V (антипапство 1409–1410 гг.) и Папу Мартина V (понтификат 1417–1431 гг.). Расположение обоих пап рядом с антипапой, очевидно, по замыслу Яна ван Эйк, символизировало их примирение в ходе Экуменического Собора в Констанце, созванного Антипапой Иоанном XXII (антипапство 1410–1415 гг. при Папе Григории XII) в 1414 г. и положившего конец схизме в 1418 г.

В отдалении, слева и справа от алтаря, располагаются группы Святых Мучеников (слева) и Святых Мучениц (справа). Множество из них узнаваемо по их атрибутам. Так, в первом ряду слева стоит Св. Агнес с белым ягнёнком, рядом с ней (справа) Св. Барбара с башней, справа от Св. Барбары — Св. Екатерина Александрийская, облаченная в "*houppelande*" с горностаем, свидетельствующем о ее статусе принцессы, и с пальмовой ветвью в руках, рядом с которой — Св. Доротея с цветами (справа) и немного дальше — Св. Урсула со стрелой. Распущенные волосы, символ их девственной чистоты, украшены разноцветными цветочными венками^{172,173}.

Боковые панели (11–12) представляют приближающихся к месту поклонения всадников, рыцарей Христа, а панели (13–14) — приближающихся Праведных Судей. На бордюрном поле левой боковой панели (11) надпись: "*CHRISTI MILITAS*" (Воины Христа), а на правой (14) — "*IUSTI IUDICES*" (Праведные Судьи).

Изображение Судей, ни один из которых не был канонизированным Святым, служит смелой инновацией Яна ван Эйк, возможно, вдохновленного благотворительной деятельностью Йоса Вида, альдермена Гента, которому, собственно, и посвящен этот Мемориальный Триптих.

Пределла (15)

Сцены уничтоженных иконоборцами пяти панелей Пределлы в точности соответствовали литургии Дня Всех Святых (всех Христиан), 1 ноября отдыхающих от своих праведных трудов, и базировались на концепции Торжествующей и Воинствующей Церкви¹⁷⁴.

II. Наружные панели Полиптиха

18	16	17	19
20	22	23	21
27	24	25	26

Наружные панели размером 375 × 260 см. образуют три яруса: верхний ярус (16–19) в составе двух люнетов и двух полу-люнетов; средний ярус (20–23) в составе четырех панелей; и нижний ярус (24–27) в составе четырех панелей.

— Верхний ярус (16–19)

16. Эритрейская Сивилла
17. Кумская Сивилла
18. Пророк Захария
19. Пророк Михей

Люнеты (18–19) представляют пророков Ветхого Завета, предсказавших Пришествие Христа: Захария и Михая, смотрящих вниз, — а за их головами в панелях размещены надписи на закручивающихся лентах из пергамента. В частности, текст, относящийся к Пророку Захарии, заимствован из Книги Захарии (9:9): «Возрадуйся, о дочь Сиона; кричи, о дочь Иерусалема: узри, твой Царь идет к тебе». Текст, относящийся к пророку Михею, заимствован из Книги Михея (5:3–4): «Но из тебя Вифлеем, произойдет тот, кто должен быть правителем в Израиле... И Он будет питать силой Господина, в величии имени Господина его Бога».

Полу-люнеты (16–17) представляют Эритрейскую и Кумскую Сивилл, над головой которых на таких же лентах размещены надписи: «Не природой смертного, силой свыше инициировано все» (над головой Эритрейской Сивиллы) и «Высший из Царей придет и станет плотью» (над головой Кумской Сивиллы).

И оба пророка, и обе Сивиллы, инкорпорированные в предельно сжатое пространство, исполнены в технике монохрома с использованием приема вынесения элементов за бордюр люнета (в частности, правая рука пророка Михея и раскрытая книга пророка Захарии оптически выходят за пределы рамы, а объемные складки облачения обеих Сивилл, стоящих на коленях, буквально вываливаются из пространства полу-люнета). Тем самым, Ян ван Эйк начал использовать иллюзионистический прием за четырнадцать лет до Петруса Крестуса (ок. 1415–1476 г.), применившего его в «Портрете Каргузианского Монаха» (1446 г.) для изображения мухи на имитированной раме на переднем плане¹⁷⁵.

Сравнивая гравированный портрет Изабеллы Португальской, выполненный по утраченному оригинальному портрету принцессы, написанному Яном ван Эйк в 1428–1429 гг. в ознаменование ее помолвки с Филиппом Добрым, можно предположить, что моделью для облачения Кумской Сивиллы послужило подвенечное платье Изабеллы из зеленого бархата (зеленый цвет, как уже упоминалось, символизировал Любовь, Верность и Надежду и был традиционным цветом убранства невест)¹⁷⁶.

Высказывались предположения о двусмысленности надписей на лентах Сивилл, касающихся пророчества о пришествии правителя, в котором упоминалось не столько о Пришествии Христа, сколько о рождении сына Филиппа Доброго и Изабеллы Португальской, принца Жозефа (родился в апреле 1432 г., крещен в Генте в Церкви Иоанна Крестителя 6 мая 1432 г. и умер в конце 1432 г.)¹⁷⁷.

- Средний ярус (20–23)

Панели Среднего яруса представляют единую сцену «Благовещения», разделенную бордюрными рамами. Левая панель (20) изображает Архангела Гавриила, стоящего на коленях, с распростертыми мощными радужными крыльями за спиной, в белой мантии, застегнутой на груди аграфом, с диадемой, украшенной восемью крупными жемчужинами и увенчанной крестом, на длинных пышных волосах, с цветком лилии в левой руке. Правая панель (21) изображает коленапреклоненную Деву Марию, над головой которой парит Святой Дух в виде белого голубя, распростершего крылья и застывшего во фронтальной позиции, почти приземлившись на голову Девы Марии с диадемой из крупных жемчужин на распущенных волосах. Ее анемичное лицо выражает смесь покорности и безразличия, руки сложены на груди в знак признательности и смирения. Она облачена в такую же белую мантию с золотым шитьем на широких рукавах, ниспадающую пышными складками на пол. Слева от Девы Марии у окна лежит раскрытая книга. Две такие же книги мы видим в стенной нише на заднем плане¹⁷⁸.

Фигуры Девы Марии и Архангела Гавриила диспропорционально велики по сравнению с размерами помещения, в которое они инкорпорированы, в чем Ян ван Эйк по-прежнему следует традициям Интернациональной Готики. В самом деле, если бы оба попытались встать с колен, они бы пробили потолок¹⁷⁹.

Слова Архангела Гавриила, обращенные к Деве Марии и написанные на латыни, расположены за ним, причем, надпись захватывает пространство более узкой соседней панели (22): "*AVE GRACIA PLENA DOMINUS TECUM*". (Приветствую полную милости, Бог с тобой). Ответ Девы Марии представлен за ней (слева от нее) справа налево и вверх ногами: "*ECCE ANCILLAM DOMINI*" (Узри служанку Бога)¹⁸⁰.

Архангел Гавриил и Дева Мария разделены двумя узкими панелями (22–23) с изображением домашних интерьеров. Так, на левой панели (22)

сквозь открытое окно просматривается вид городской площади, а на правой (23) изображена ниша¹⁸¹. Тени, отбрасываемые фигурами Архангела Гавриила и Девы Марии, ложатся под достаточно низким углом, свидетельствуя об относительно высоко установленном источнике освещения с правой стороны, вынесенном за пределы художественного пространства¹⁸².

Попытки исследователей найти причину столь стесненного художественного пространства наружных панелей завершились анализом объективных причин, вынудивших Яна ван Эйк уместить панели в первоначальную раму, подготовленную для них его братом Хьюбертом ван Эйк, перед смертью в 1426 г.¹⁸³. Все четыре панели, безусловно, связаны единым пространством, сконструированным на основе принципа линейной перспективы¹⁸⁴.

- Нижний ярус (24–27)

24. Иоанн Креститель

25. Иоанн Евангелист

26. Лизбетта Борлуут, жена Йоса Вида

27. Йос Вид, альдермен Гента

Фигуры четырех панелей нижнего яруса инкорпорированы в одинаковые мраморные ниши. В двух боковых нишах расположены коленопреклоненные доноры, Йос Вид и его жена, Лизбетта Борлуут. В двух центральных панелях представлены исполненные в технике «grisaille» скульптурные фигуры Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста, стоящие на октагональных пьедесталах (аналогично тем, которые мы наблюдали в сцене «Благовещения» в наружных панелях «Мадонны с Младенцем и Святыми Михаилом и Екатериной»). Свет падает справа¹⁸⁵. Тени, отбрасываемые фигурами, воспроизводят эффект глубины затененного пространства ниш¹⁸⁶, заставляя забыть, что представленные изображения служат только имитацией скульптуры, достигаемой приемом *"trompe-l'oeil"*¹⁸⁷.

Доноры изображены в полную величину. Их полихромное изображение резко контрастирует с безжизненными скульптурными формами святых в соседних нишах. Ян ван Эйн жестко реалистичен в портретировании обоих, не идеализируя и не приукрашивая их физиогномических особенностей. Перед нашим взором предстает усталый, стареющий Йос, со слезящимися глазами, морщинистым лицом с бородавками, лысой головой и щетиной на подбородке. Прописаны даже такие детали, как складки кожи на шее и выступающие вены на руках у обоих. Лизбетта не намного привлекательнее мужа¹⁸⁸.

III. Инновации

1. Освещение служит одной из основных инноваций Яна ван Эйк, внедренных в ходе работы над Мемориальными эпитафиями. Его панели буквально пронизаны комбинированными световыми эффектами и тонкой игрой света и тени, достигаемыми за счет преимуществ длительного высыхания льняного масла в качестве связующего, позволяющего применять техники последовательного транспарантного глазурирования живописной

поверхности поверх высохших красочных слоев. Фигуры Яна ван Эйк обычно отбрасывают короткие диагональные тени, не только служащие цели моделирования пространственного объема, но и демонстрирующие, что первичный источник освещения в его работах всегда вынесен за пределы художественного пространства. В частности, в сцене «Благовещение» (1434–1436 гг.) тени наложены с помощью виртуозного приема воспроизведения эффекта их образования под действием дневного света, проникающего в помещение церкви через высокие окна второго яруса.

2. Эффект отражения служит второй важнейшей инновацией Яна ван Эйк, включая отражение предметов и объектов в выпуклых зеркалах и глади воды и воспроизведение эффекта рефракции света: фигуры, отражающиеся в зеркалах, рыцарских доспехах, щитах; свет, преломляющийся на поверхности металлических предметов (трубах органа, бронзовой колонне Фонтана Жизни).

Эти, индивидуально развитые Яном ван Эйк, инновационные приемы и техники, тем не менее, не могут рассматриваться в качестве заслуги одного художника, поскольку служат неотъемлемой составной частью богатейших традиций всей Ранней Нидерландской Школы живописи, творческое наследие первого поколения которой всегда исследовалось в шаблонизированной тени выдающихся представителей Раннего Итальянского Ренессанса.

Примечания

¹ Михайлова, И. Г. Специфика воспроизведения художественного пространства // Мир психологии. — 2009. — № 1. — С. 148–149.

² Pächt, O. Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. — London 1999.

³ Smith, J. C. The Northern Renaissance: Art and Ideals. — London, 2004.

⁴ Criminisi, A.; Kempz, M.; Kang, S. B. Reflections of Reality in Jan van Eyck and Robert Campin/Historical Methods. — 2004. — Vol. 37. — No. 3.

⁵ Campbell, L. National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools. — London, 1998. — P. 174.

⁶ MacCulloch, D. The Reformation: Europe's House Divided. — London, 2005.

⁷ Borchert, T. H. Van Dyck. — London, 2008. — P. 12.

⁸ Cohen, K. Metamorphoses of a Death Symbol of the Transi-Tombs in the Late Middle Ages and the Renaissance. — Berkely, 1973. — P. 58.

⁹ Vos, D. de, Rogier van der Weyden: the Complete Works. — Antwerp, 1999.

¹⁰ Desimoni, C.; Belgrano, L. T. Documenti ed estratti inediti o poco noti riguardanti la storia del commercio e della marina ligure: Brabante, Fiandra e Borgogna // Atti della società ligure di storia patria. — 1867. — Vol. 5. — P. 391–415.

¹¹ Vos, D. de, Rogier van der Weyden: the Complete Works. — Antwerp, 1999. — XXVI. — P. 841–842.

¹² Klapisch-Zuber, C. Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy. — Chicago, 1985. — P. 220–221.

¹³ The Dictionary of Art. In 34 vol. — London, 1996. — Vol. 26. — P. 841–842.

- ¹⁴ Desimoni, C.; Belgrano, L. T. Documenti ed estratti inediti o poco noti riguardanti la storia del commercio e della marina ligure: Brabante, Fiandra e Borgogna // Atti della società ligure di storia patria. — 1867. — Vol. S. — P. 391–415.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Archivio di Stato, Firenze, Mediceo avanti il principato, 1432–1433, XX/40.
- ¹⁷ Pavio, J. La double portrait Arnolfini de Jan van Eyck // *Revue Beige d'archéologie et d'histoire de l'art*. — 1997. — Vol. 66. — P. 19–33.
- ¹⁸ Huizinga, J. *The Autumn of the Middle Ages*. — Chicago, 1996. — P. 101–102.
- ¹⁹ Crowe, J. A.; Cavalcaselle, G. B. *Lives of the Early Flemish Painters*. — London, 1879. — P. 100–101.
- ²⁰ Panofsky, E. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // *The Burlington Magazine*. — 1934. — Vol. 64. — P. 117–127.
- ²¹ Harbison, C. Realism and Symbolism in Early Flemish Painting // *The Art Bulletin*. 1995. — Vol. 66. — No. 4. — P. 588–602.
- ²² Rothstein, B. *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. — Cambridge, 2005.
- ²³ Seidel, L. The Value of Verisimilitude in the Art of Jan van Eyck // *Yale French Studies: Special Issue. Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature*. — 1991. — P. 25–58.
- ²⁴ Benjamin, L. Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting // *Studies in Iconography*. — 1976. — Vol. 2. — P. 11–24.
- ²⁵ Koster, M. The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution // *Apollo*. — 2003. — Vol. 158. — Issue 499. — P. 3–14.
- ²⁶ Panofsky, E. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // *The Burlington Magazine*. — 1934. — Vol. 64. — P. 117–127.
- ²⁷ Carrol, M. In the Name of God and Profit: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // *Representations*. — 1993. — Vol. 64. — P. 96–132. — P. 186–187.
- ²⁸ Vos, D. de, Hans Memling. *Exhibition Catalogue*. — Bruges, 1994. — P. 112–115.
- ²⁹ Vos, D. de, Rogier van der Weyden: the Complete Works. — Antwerp, 1999. — P. 253–268.
- ³⁰ Hick, C. *Girl in a Green Gown. The History and Mystery of the Arnolfini Portrait*. — London, 2011. — P. 45.
- ³¹ Huizinga, J. *The Autumn of the Middle Ages*. — Chicago, 1996. — P. 326.
- ³² Bedaux, J. B. The Reality of Symbols: the Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // *Simiolus*. — 1986. — Vol. 26. — P. 5–28.
- ³³ Huizinga, J. *The Autumn of the Middle Ages*. — Chicago, 1996. — P. 53–56.
- ³⁴ Lewis, C. S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. — NY, 1958. — P. 104.
- ³⁵ Meiss, M. Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings // *The Art Bulletin*. — 1945. — Vol. 27. — No. 3. — P. 177–181.; Harbison, C. Jan van Eyck. *The Play of Realism*. — London, 1991. — P. 270.
- ³⁶ Campbell, L. *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. — London, 1998. — P. 135–136.
- ³⁷ Dulberg, A. *Privatportraits: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*. — Berlin, 1990. — P. 251. — Pl. 12.
- ³⁸ Cohen, K. *Metamorphoses of a Death Symbol of the Transi-Tombs in the Late Middle Ages and the Renaissance*. — Berkely, 1973. — P. 44.
- ³⁹ Panofsky, E. *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. — NY, 1992. — P. 44.
- ⁴⁰ Harbison, C. *Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait // Renaissance Quarterly*. — 1990. — Vol. 43. — Issue 2. — P. 249–291.
- ⁴¹ Ibid. P. 68.
- ⁴² *A History of Private Life: Revelations of the Medieval World*. — Cambridge, 1988. — P. 126.

- ⁴³ Inventaire sommaire des archives départementales antérieures de 1390 a 1790. Nord, Serie A-B. — Lille, 1881. — P. 176.
- ⁴⁴ Wolff, M.; Hand, J. *Early Netherlandish Painting*. National Gallery of Art. Washington. — Oxford, 1987. — P. 231–232.
- ⁴⁵ Hall, E. *The Arnolfini Betrothal: Medical Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*. — London, 1994. — P. 2.
- ⁴⁶ Colenbrander, H. «In Promises anyone can be rich»! Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. — 2005. — Bd. 68. — Heft 3. — S. 413–424.
- ⁴⁷ Seidel, L. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Business as Usual // Critical Inquiry*. — 1989. — Vol. 16. — P. 55–86.
- ⁴⁸ Campbell, L. *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. — London, 1998. — P. 193–198.
- ⁴⁹ Hall, E. *The Arnolfini Betrothal: Medical Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*. — London, 1994.
- ⁵⁰ Smith, J. C. *The Northern Renaissance: Art and Ideals*. — London, 2004. — P. 42, 61.
- ⁵¹ Bauman, G. *Early Flemish Portraits 1425–1525 // The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. — 1986. — Vol. 43. — No. 4. — P. 35–38. — P. 37.
- ⁵² Pavio, J. *The Sitter for Jan van Eyck's Leal Souvenir // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — 1995. — Vol. 58. — P. 212.
- ⁵³ Panofsky, E. *Who is Jan van Eyck's Tymotheos? // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — 1949. — Vol. 12. — P. 80–88.
- ⁵⁴ Borchert, T. H. *Van Eyck to Durer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*. — London, 2011. — P. 36.
- ⁵⁵ Wood, W. *A New Identification of the Sitter in Jan van Eyck's Tymotheus Portrait. // The Art Bulletin*. — 1978. — Vol. 60. — No. 4. — P. 650–680.
- ⁵⁶ Campbell, L. *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. — London, 1998. — P. 223.
- ⁵⁷ Panofsky, E. *Who is Jan van Eyck's Tymotheos? // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — 1949. — Vol. 12. — P. 88.
- ⁵⁸ Borchert, T. H. *Van Dyck*. — London, 2008. — P. 36.
- ⁵⁹ *Ibid.*
- ⁶⁰ Bauman, G. *Early Flemish Portraits 1425–1525 // The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. — 1986. — Vol. 43. — No. 4. — P. 35.
- ⁶¹ Wood, W. *A New Identification of the Sitter in Jan van Eyck's Tymotheus Portrait. // The Art Bulletin*. — 1978. — Vol. 60. — No. 4. — P. 650–680. — P. 650.
- ⁶² Pavio, J. *The Sitter for Jan van Eyck's Leal Souvenir // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — 1995. — Vol. 58. — P. 212–216.
- ⁶³ *Ibid.*
- ⁶⁴ Campbell, L. *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. — London, 1998. — P. 218.
- ⁶⁵ Meiss, M. *Nicholas Albergati and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits // The Burlington Magazine*. — 1952. — Vol. 94. — No. 590. — P. 138.
- ⁶⁶ Meiss, M. *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings // The Art Bulletin*. — 1945. — Vol. 27. — No. 3. — P. 177–181.
- ⁶⁷ Meiss, M. *Nicholas Albergati and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits // The Burlington Magazine*. — 1952. — Vol. 94. — No. 590. — P. 137.
- ⁶⁸ Largier, N.; Brett, J. *The Logic of Arousal: Saint Francis of Assisi, Teresa of Avila, and Thérèse Philosoph // Qui Parle*. — 2003. — Vol. 13. — No. 2. — P. 2–4.
- ⁶⁹ Giorgi, R. *Saints in Art*. — Los Angeles, 2003. — P. 134.

- ⁷⁰ Rishel, J. Jan van Eyck; Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. — Philadelphia, 1997. — P. 164.
- ⁷¹ Ibid. P. 19.
- ⁷² Luber, K. Recognizing van Eyck: Magical Realism in Landscape Paintings // Philadelphia Museum of Art Bulletin. — 1998. — Vol. 91. — No. 386/387. — P. 20.
- ⁷³ Rishel, J. Jan van Eyck; Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. — Philadelphia, 1997. — P. 22–34.
- ⁷⁴ Ferrari, S. Van Eyck: Masters of Art. — Munich, 2013. — P. 76.
- ⁷⁵ Bedaux, J. B. The Reality of Symbols: the Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait // Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1986. — Vol. 16. — No 1. — P. 5–28.
- ⁷⁶ Rishel, J. Jan van Eyck; Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. — Philadelphia, 1997. — P. 10.
- ⁷⁷ Klein, P. Dendrochronological Analysis of the Two Panels of Saint Francis Receiving the Stigmata // Rishel, J. Jan van Eyck: Two Painting of Saint Francis Receiving the Stigmata. — Philadelphia, 1997. — P. 48.
- ⁷⁸ Rishel, J. Jan van Eyck; Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. — Philadelphia, 1997. — P. 22.
- ⁷⁹ Ibid. 22–30.
- ⁸⁰ Ibid. 32–38.
- ⁸¹ Luber, K. Catalogue of Exhibition // Philadelphia Museum of Art Bulletin. — 1998. — Vol. 91. — No. 386/387. — P. 39–46.
- ⁸² Luber, K. Patronage and Pilgrimage: Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of St. Francis in Portraiture // Philadelphia Museum of Art Bulletin. — 1998. — Vol. 91. — No. 386/387. — P. 24–37.
- ⁸³ Rishel, J. Jan van Eyck; Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata. — Philadelphia, 1997. — P. 32–38.
- ⁸⁴ Ferrari, S. Van Eyck: Masters of Art. — Munich, 2013. — P. 76.
- ⁸⁵ Asselt, W. van; Geest, P. van; Muller, D. Iconoclasm and Iconoclash: Struggle for Religious Identity. — London, 2007. — P. 11–13.
- ⁸⁶ Harbison, C. Jan van Eyck. The Play of Realism. — London, 1991. — P. 113–114.
- ⁸⁷ Rothstein, B. Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting. — Cambridge, 2005. — P. 93–95.
- ⁸⁸ Lane, B. The Altar and the Altarpiece, Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting. — London, 1984. — P. 18.
- ⁸⁹ Teasdale-Smith, M. On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna // Gesta. — 1981. — Vol. 20. — No. 1. — P. 273–279.
- ⁹⁰ Harbison, C. Jan van Eyck. The Play of Realism. — London, 1991. — P. 115–117.
- ⁹¹ Smith, J. C. The Northern Renaissance: Art and Ideals. — London, 2004. — P. 224.
- ⁹² Pächt, O. Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting. — London 1999. — P. 84.
- ⁹³ Elst, J. van der, The Last Flowering of the Middle Ages. — London, 2005. — P. 65.
- ⁹⁴ Smith, J. C. The Northern Renaissance: Art and Ideals. — London, 2004. — P. 63.
- ⁹⁵ Huizinga, J. The Autumn of the Middle Ages. — Chicago, 1996. — P. 169–187.
- ⁹⁶ Harbison, C. Realism and Symbolism in Early Flemish Painting // The Art Bulletin. 1995. — Vol. 66. — No. 4. — P. 588–602.
- ⁹⁷ Ridderbos, B.; Buren, A. van; Veen, H. van. Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research. — Amsterdam, 2004.
- ⁹⁸ Borchert, T. H. Van Dyck. — London, 2008. — P. 146.
- ⁹⁹ Elst, J. van der, The Last Flowering of the Middle Ages. — London, 2005. —

- ¹⁰⁰ Rothstein, B. *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. — Cambridge, 2005. — P. 211.
- ¹⁰¹ Borchert, T. H. *Van Dyck*. — London, 2008. — P. 146.
- ¹⁰² Smith, J. C. *The Northern Renaissance: Art and Ideals*. — London, 2004. — P. 225.
- ¹⁰³ Rothstein, B. *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. — Cambridge, 2005. — P. 50.
- ¹⁰⁴ Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London 1999. — P. 84.
- ¹⁰⁵ Rothstein, B. *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. — Cambridge, 2005. — P. 211.
- ¹⁰⁶ Dhanens. E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 246–249.
- ¹⁰⁷ *Ibid.* P. 246.
- ¹⁰⁸ Schmarsov, A. *Hubert und Jan van Eyck*. — Leipzig, 1924. — P. 129–131.
- ¹⁰⁹ Kaemerer, L. *Hubert and Jan van Eyck*. — Bielefeld, 1898. — P. 78–84.
- ¹¹⁰ Weale, W. H.; Brockwell, M. V. *The van Eycks and Their Art*. — London, 1912. — P. 82, 93.
- ¹¹¹ Luber, K. *Patronage and Pilgrimage: Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of St. Francis in Portraiture* // *Philadelphia Museum of Art Bulletin*. — 1998. — Vol. 91. — No. 386/387. — P. 24–37.
- ¹¹² Gerhaerd, N. *Anselm Adornes and His Daughters: Owners of Two Paintings of St. Francis by Jan van Eyck*. — Dresden, 2000. — P. 165.
- ¹¹³ *Archivio Borromeo dell'Isola Bella. Libri maestri 7–8, 1436–1439*. — 1438, Box 3, 31.4.10 Dr.
- ¹¹⁴ Smith, G. *The City, the Duke and Their Banker: The Rapondi Family and the Formation of Burgundian State (1384–1430)* // *The Economic History Review*. — 2007. — Vol. 60. — No. 3. — P. 626–627.
- ¹¹⁵ Desimoni, C.; Belgrano, L. T. *Documenti ed estratti inediti o poco noti riguardanti la storia del commercio e della marina ligure: Brabante, Fiandra e Borgogna* // *Atti della societa ligure di storia patria*. — 1867. — Vol. 5. — P. 391–415.
- ¹¹⁶ *Archivio Borromeo dell'Isola Bella. Libri maestri 7–8, 1436–1439*. — 1438, Box 3, 31.4.10 Dr.
- ¹¹⁷ *Archivio di Stato, Genova, MS. 521*.
- ¹¹⁸ Neidhardt, U.; Schölzel, Ch. *Jan van Eyck Dresdener Marien triptychon: Entstehung und Funktion* // *Das Geheimnis des Jan van Eyck: Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden*. — Dresden, 2005. — S. 14–21.
- ¹¹⁹ Gronau, H. *Zur Geschichte des van Eyckischen Flügelaltärchens in der Dresdener Galerie* // *Kunstchronik*. — 1916. — Bd. 27. — S. 400–445.
- ¹²⁰ Doehaerd, R.; Kerremans, C. *Les Relations commerciales entre Gênes, la Belgique et l'outrement d'après les archives notariales génoises, 1400–1440* // *Etudes d'histoire économique et sociale*. — 1952. — Vol. 5. — P. 612–636, 787–803.
- ¹²¹ Künstler, G. *Jan van Eyck's Wahlwort 'Als ich can' und die Flügelaltärchen in Dresden* // *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. — 1972. — Bd. 25. — S. 107–127.
- ¹²² Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London 1999. — P. 81.
- ¹²³ Jacobs, L. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. — University Park, 2012. — P. 63, 64, 80.
- ¹²⁴ Heath, P. *Justice and Mercy: The Patron of Jan van Eyck's Dresden Triptyc* // *Apollo*. — 2008. — No. 3. — P. 107.
- ¹²⁵ Purtle, C. *Review of the Marian Paintings of Jan van Eyck* // *Renaissance Quarterly* 1983. — Vol. 36. — No. 4. — P. 590–594.
- ¹²⁶ Campbell, L. *Van der Weyden*. — London, 2004. — P. 23.

- ¹²⁷ Nash, S. *Northern Renaissance Art*. — Oxford, 2008. — P. 83.
- ¹²⁸ Harbison, C. *Jan van Eyck. The Play of Realism*. — London, 1991. — P. 151.
- ¹²⁹ Borchert, T. H. *Van Dyck*. — London, 2008. — P. 60.
- ¹³⁰ Heath, P. *Justice and Mercy: The Patron of Jan van Eyck's Dresden Triptych // Apollo*. — 2008. — No. 3. — P. 12.
- ¹³¹ Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 250.
- ¹³² Heath, P. *Justice and Mercy: The Patron of Jan van Eyck's Dresden Triptych // Apollo*. — 2008. — No. 3. — P. 112.
- ¹³³ Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 368.
- ¹³⁴ Heath, P. *Justice and Mercy: The Patron of Jan van Eyck's Dresden Triptych // Apollo*. — 2008. — No. 3. — P. 112.
- ¹³⁵ Jacobs, L. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. — University Park, 2012. — P. 63.
- ¹³⁶ *Ibid.* P. 63–64.
- ¹³⁷ Harbison, C. *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting // The Art Bulletin*. 1995. — Vol. 66. — No. 4. — P. 55.
- ¹³⁸ Jacobs, L. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. — University Park, 2012. — P. 63/
- ¹³⁹ Borchert, T. H. *Van Dyck*. — London, 2008. — P. 31.
- ¹⁴⁰ *Ibid.* P. 32–33.
- ¹⁴¹ Gombrich, E. H. *The Story of Art*. — London, 1995. — P. 236–239.
- ¹⁴² Burroughs, B. *A Diptych by Hubert van Eyck // The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. — 1933. — Vol. 28. — No. 11. — P. 184–193.
- ¹⁴³ *Ibid.*
- ¹⁴⁴ Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 106.
- ¹⁴⁵ Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London, 1999. — P. 124.
- ¹⁴⁶ Charney, N. *Stealing the Mystic Lamb*. — New York, 2010. — P. 131.
- ¹⁴⁷ Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London, 1999. — P. 129–130.
- ¹⁴⁸ Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 106–108.
- ¹⁴⁹ *Ibid.*
- ¹⁵⁰ Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London, 1999. — P. 124.
- ¹⁵¹ McNamee, W. B. *The Origin of the Vested Angel as a Eucharistic Symbol in Flemish Painting // The Art Bulletin*. — 1972. — Vol. 53. — No. 3. — P. 268–274.
- ¹⁵² Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 108.
- ¹⁵³ *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. — Cambridge, 1983. — P. 30.
- ¹⁵⁴ Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London 1999. — P. 152.
- ¹⁵⁵ Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 108.
- ¹⁵⁶ Borchert, T. H. *Van Eyck to Durer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*. — London, 2011. — P. 24.
- ¹⁵⁷ Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London 1999. — P. 124.
- ¹⁵⁸ Künstler, G. *Jan van Eyck's Wahlwort 'Als ich can' und die Flügelaltärchen in Dresden // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. — 1972. — Bd. 25. — S. 582.
- ¹⁵⁹ Borchert, T. H. *Van Dyck*. — London, 2008. — P. 28.
- ¹⁶⁰ Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 108.

- ¹⁶¹ Hall, E. *The Arnolfini Betrothal: Medical Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*. — London, 1994. — P. 64.
- ¹⁶² Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 23.
- ¹⁶³ Ridderbos, B.; Buren, A. van; Veen, H. van. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. — Amsterdam, 2004. — P. 47.
- ¹⁶⁴ *Ibid.*
- ¹⁶⁵ *Ibid.* P. 53.
- ¹⁶⁶ Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London 1999. — P. 124–126.
- ¹⁶⁷ *Ibid.* P. 126.
- ¹⁶⁸ Ridderbos, B.; Buren, A. van; Veen, H. van. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. — Amsterdam, 2004. — P. 47.
- ¹⁶⁹ Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London 1999. — P. 138.
- ¹⁷⁰ Ridderbos, B.; Buren, A. van; Veen, H. van. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. — Amsterdam, 2004. — P. 47.
- ¹⁷¹ Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 97.
- ¹⁷² Ridderbos, B.; Buren, A. van; Veen, H. van. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. — Amsterdam, 2004. — P. 47.
- ¹⁷³ Dhanens.E. *Hubert and Jan van Eyck*. — New York, 1980. — P. 100–103.
- ¹⁷⁴ *Ibid.* P. 103.
- ¹⁷⁵ Friedländer, M. J. *Early Netherlandish Painting. Vol. I. The van Eycks — Petrus Christus*. — Leiden, 1967. — P. 62.
- ¹⁷⁶ Wolff, M.; Hand, J. *Early Netherlandish Painting. National Gallery of Art. Washington*. — Oxford, 1987. — P. 81.
- ¹⁷⁷ Ridderbos, B.; Buren, A. van; Veen, H. van. *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. — Amsterdam, 2004. — P. 58–59.
- ¹⁷⁸ Jolly, P. *Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece // Zeitschrift für Kunstgeschichte*. — 1998. — Bd. 61. — Heft 3. — S. 375.
- ¹⁷⁹ Ward, J. *Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations // The Art Bulletin*. — 1975. — Vol. 57. — No. 2. — P. 196–220.
- ¹⁸⁰ Harbison, C. *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting // The Art Bulletin*. 1995. — Vol. 66. — No. 4. — P. 82.
- ¹⁸¹ Borchert, T. H. *Van Dyck*. — London, 2008. — P. 25, 31.
- ¹⁸² Pächt, O. *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*. — London 1999. — P. 13.
- ¹⁸³ Jolly, P. *Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece // Zeitschrift für Kunstgeschichte*. — 1998. — Bd. 61. — Heft 3. — S. 375.
- ¹⁸⁴ Borchert, T. H. *Van Eyck to Durer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*. — London, 2011. — P. 25.
- ¹⁸⁵ Harbison, C. *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting // The Art Bulletin*. 1995. — Vol. 66. — No. 4. — P. 8.
- ¹⁸⁶ *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. — Cambridge, 1983. — P. 30.
- ¹⁸⁷ *Ibid.*
- ¹⁸⁸ *Ibid.*



СОДЕРЖАНИЕ

I

Борис Шаповалов

ТРАКТАТ В ВОПРОСАХ И ОТВЕТАХ
О ПЛАСТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ В ОБРАЗОВАНИИ 5

Николай Кононихин

ПАМЯТИ ВЫСТАВКИ «ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ»
(из стенограммы открытия выставки «осмёркинцев» 06 ноября 1997 г.) 106

Николай Кононихин

ИСКУШЕНИЯ ИВАНА ГОДЛЕВСКОГО. ДОКУМЕНТЫ К БИОГРАФИИ 116

Денис Амиров

СИСТЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ ЖИВОПИСИ
В МАСТЕРСКОЙ Ю. М. НЕПРИНЦЕВА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРОЦЕСС
СТАНОВЛЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ И НРАВСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ
ТВОРЧЕСТВА С. С. БИЦИРАЕВА 1980-Х ГОДОВ 141

Денис Амиров

ТРАДИЦИИ ШКОЛЫ Ю. М. НЕПРИНЦЕВА И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ
В ТВОРЧЕСКОЙ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 158

II

Абрам Раскин

Людмила Митрохина

ИМПЕРАТОРСКИЕ СВАДЬБЫ
Часть II. Пётр Первый 177

Наталья Кареева

ЗЕЛЕНЬ КАБИНЕТ В ЛЕТНЕМ ДВОРЦЕ ПЕТРА I 206

Эмма Анненкова

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА
ПООЩРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ Е. И. В. ПРИНЦЕССА
ЕВГЕНИЯ МАКСИМИЛИАНОВНА ОЛЬДЕНБУРГСКАЯ 213

Галина Хвостова

ИСТОРИЯ РЕСТАВРАЦИИ СКУЛЬПТУРЫ ЛЕТНЕГО САДА В XIX ВЕКЕ 222

III

Сергей Фролаков

КРИК В ПУСТОТЕ
или история одной коллекции 245

IV

Ирина Г. Михайлова

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА МЕМОРИАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ
И ЕГО МЕСТО В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ЯНА ВАН ЭЙК 261

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 35

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

Редактор выпуска А. Г. Раскин

Корректурa и компьютерная верстка В. А. Богородицкая

Подписано в печать — март 2015.

Печать, обложка ОФСЕТ. Уч.-изд. л. 16.

Тираж 200 экз.

Напечатано по заказу ООО "МВТ".

191002, Санкт-Петербург, а/я 10

