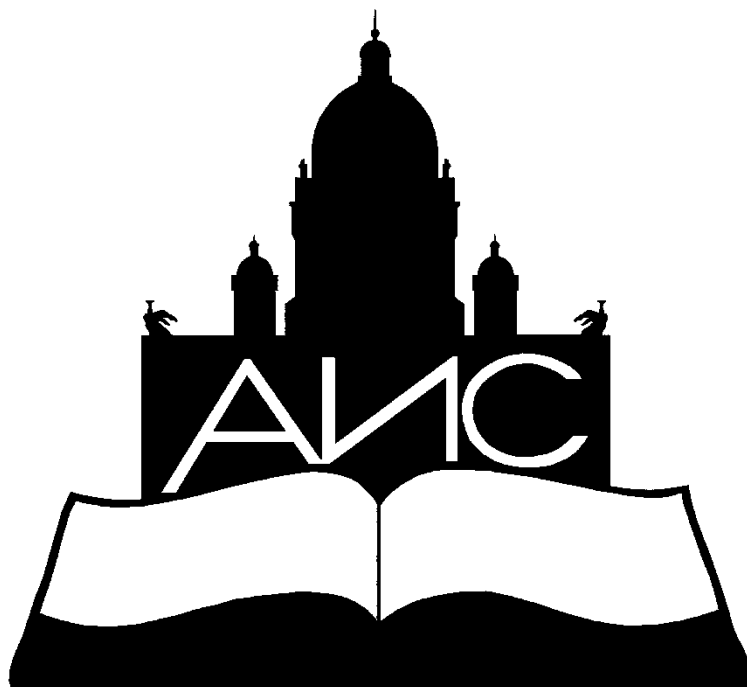


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)  
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА  
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

# ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 42



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2016

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

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

Петербургские искусствоведческие тетради

Статьи по истории искусства. СПб., 2016. 252 с.

В сборники принимаются материалы только членов Ассоциации искусствоведов (АИС).

На обложке: «Послание через века». Памятный знак. Гранит. 3,65 × 2,40 × 0,9 м.

Творческая группа: художник Э. П. Соловьева, искусствовед А. Г. Раскин, архитектор О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга на Университетской набережной 25 октября 2002 года. На развороте гранитной книги высечены строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», посвященные Санкт-Петербургу. Фото Л. Н. Митрохиной.

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

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

ISBN 978-5-9906120-9-9

© Ассоциация искусствоведов, 2016.

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

**Богородицкая Варвара Алексеевна** — специалист книжного дела, литературный редактор. Выпускница Северо-Западного института печати СПГУТД. Профессиональный фотограф. Главный редактор интернет-журнала о природе и фотографии. Постоянный корректор и верстальщик сборников «Петербургские искусствоведческие тетради».

**Лазарев Андрей Гурьевич** — технический директор ООО «ЭЛКО Технологии СПб». Кандидат технических наук. Публикации: «Герои Ильфа и Петрова в творчестве А. З. Давыдова» (2012), «Экслибрисы А. З. Давыдова» (2013), «Анатолий Давыдов и "Боевой карандаш"» (2014) — в журнале «Невский библиофил»; «Анатолий Давыдов — художник, писатель, поэт» (2012) — в журнале «Аврора».

**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 Союза художников России, член Российского Союза профессиональных литераторов (СПСЛ), автор ряда искусствоведческих эссе, статей и монографий о творческих личностях современности, в том числе изданных книг о родословной «Древо Жизни», о камчатской художнице Татьяне Мальшевой «В поисках себя», о незрячем художнике Олеге Зиновьеве «Золотое сечение судьбы» и книги «Уроки Тьмы» (проза). Соавтор з. д. и. РФ А. Г. Раскина книги «Скульптор Швецкая — классик реставрации», монографии «Строгий талант» о петербургском скульпторе Т. В. Дмитриевой и других исторических статьях, соавтор з. х. РФ, действительного члена РАХ Л. Н. Кирилловой в статье «История создания СХШ». Автор двенадцати поэтических сборников, дипломант, призер, лауреат девяти литературно-поэтических всероссийских, международных и городских конкурсов, в том числе за книгу «Золотое сечение судьбы», награжденной дипломом Германского Международного литературного конкурса «Лучшая книга года» в 2015 году. Составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради».

**Мудров Алексей Юрьевич** — искусствовед, реставратор, начальник отдела Всероссийского музея А. С. Пушкина, член Международного Совета музеев. Автор ряда экспозиций художественных выставок в СПб, Москве, многих городах России. Автор журнальных и газетных публикаций, научных статей в искусствоведческих сборниках, в т. ч. Международных и Всероссийских конференций.

**Мудров Юрий Витальевич** — искусствовед, член Президиума Правления и председатель Секции искусствоведения и художественной критики СПб Союза Художников, член Комиссии по искусствоведению и художественной критике Союза художников России, член Международного Совета музеев (ИКОМ), член Европейского Общества культуры, действительный член Императорского Православного Палестин-

ского Общества, президент Санкт-Петербургского Общественного Фонда по содействию развитию культуры и искусства, член Творческого Союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Организатор и куратор крупных художественных проектов, в т. ч. более 250-ти выставочных, автор более пятисот журнальных и газетных публикаций, радио и телепередач, автор более пятидесяти статей в научных сборниках и каталогах, более тридцати книг и альбомов. Член Ученых Советов ряда музеев, редколлегий газет и журналов. Действительный член Петровской Академии наук и искусств.

**Мудрова Анна Юрьевна** — искусствовед, старший научный сотрудник Государственного музея истории Санкт-Петербурга, член Международного Совета музеев. Автор ряда экспозиций и куратор художественных и исторических выставок в Санкт-Петербурге, Москве, других городах России и за рубежом. Автор искусствоведческих статей, каталогов выставок, монографии «А. А. Яковлев» (в соавторстве).

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

**Уварова Татьяна Васильевна** — библиограф, автор ряда краеведческих статей, составитель Библиографического указателя «Раскин Абрам Григорьевич», изданного в 2003 году.

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

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

**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 более 75-ти публикаций и участник международных научно-практических конференций по темам: «Исаакиевский собор», «Скульптура и памятники Летнего сада».



## I

Татьяна Уварова

### **ПРЕОДОЛЕВАЯ ЗАБВЕНИЕ О ленинградском живописце Сашине и Пречистенской картинной галерее**

Творческая судьба художника Андрея Тимофеевича Сашина сложилась столь же замечательно, сколь и до обидного типично. Он мог бы стать театральным художником, художником-педагогом, художником-новатором, но в истории советского изобразительного искусства он значится лишь одним из многих «представителей ленинградской школы живописи», имя которого сегодня известно очень узкому кругу специалистов. Одаренный силой художественного таланта и силой духа, способностью к преодолению препятствий на пути к своему призванию, он не смог, или просто не захотел победить в себе потребность жить в согласии с сердцем, биение которого не всегда совпадало с ритмами времени.

Андрей Тимофеевич Сашин родился 3 июля (ст. ст.) 1896 года в бедной многодетной семье крестьян деревни Четовицы Пречистенской волости Духовщинского уезда Смоленской губернии. Окончив 4 класса церковно-приходской школы, он в 14 лет начинает самостоятельную трудовую жизнь в губернском городе. Годы проживания в Смоленске, точнее возможности, которые давал город в плане развития и образования, в случае с Сашиним больше самообразования, (в некоторых документах есть лишь упоминание об учебе в коммерческом училище), вселили уверенность, позволили осознать свой дар. В 1915 году он едет в Москву, надеясь поступить в Училище живописи, ваяния и зодчества, но еще до начала экзаменов его отправляют на фронт. До октябрьского переворота, который застал Сашина в Нижнем Новгороде, служил в царской армии, после установления новой власти, в Гражданскую войну — в Красной. Служба в армии не только позволила ему совершенствоваться как художнику, но и связала с театром.

Штаб армии Западного фронта, бойцом которой был Сашин, с 1918 года находился в Смоленске. Дореволюционный Смоленск, не отличавшийся разнообразием художественной жизни, в годы гражданской войны, особенно став центром вновь образованной Западной области, заметно изменился — работали лит- и изостудии Пролеткульта, было созда-

но Общество художников, устраивались ежегодные выставки, свои первые шаги делал драмтеатр. Одной из форм культпросвет работы стала «массовая художественная агитация» населения, продиктованная условиями военного времени. Кроме «ГубАгтИзо», в мастерских которого изготавливали плакаты на злободневные темы, в этом же направлении наиболее активно работали военные организации — армейский Дом просвещения, передвижные театры — агитпоезда, фронтовые изо- и театральные коллективы. Для обеспечения их деятельности в политотделе армии функционировали художественные мастерские ЗапфронтРОСТА со штатом художников, декораторов, бутафоров, костюмеров, гримеров из числа мобилизованных. Как следует из опросного листа, А. Т. Сашин до 1922 года выполнял подобную работу — занимался организацией красноармейских театров, студий, руководил агитпоездом и даже участвовал в жизни нового драмтеатра. После заключения перемирия с Германией необходимость в активной агитации отпала, мастерские расформировали, самых активных участников «откомандировали для продолжения образования в высшие учебные заведения Москвы и Петрограда».

Возможно, в их числе был и Сашин, который в 1922 году переезжает в Ленинград, чтобы реализовать свою мечту — стать художником. После неудачной попытки поступить в Высший художественно-технический институт (ВХУТИН, позже — ВХТИ) — бывшую Академию художеств, два года учится в Государственном художественно-промышленном техникуме (ГХПТ). Учитывая это, в 1924 году после сдачи вступительных экзаменов, его зачисляют на 2-й курс живописного отделения Академии. Годы столь желаемой учебы были наполнены преодолением безденежья и голода. Случайный заработок то руководителя изокружков, то завклуба не позволял исключить заботу о хлебе насущном — на попечении Сашина была неработающая на тот момент жена, бывшая актриса Лаврова Надежда Николаевна, больные родители и пятеро младших братьев и сестер в далекой смоленской деревне. Неоднократно обращаясь в стипендиальную комиссию с просьбой назначить ему пособие, он писал: «Достигнув столь желаемой для меня возможности учиться, с трудом начав после демобилизации это учение..., материальные обстоятельства вынуждают меня бросить учение. Я прошу оказать мне временную поддержку, дать стипендию..., так как перерыв в занятиях сейчас подобен смерти — будет поздно учиться...»

О времени учебы Сашина известно немного.

В Академии тех лет наблюдалось ощутимое влияние формалистов, которые «... яростно выступали против станковой тематической картины», считая этюд основной формой выражения художественного замысла. Вопросы композиции, изобразительным средствам в учебном плане времени не отводилось, поэтому многие студенты постигали самостоятельно, без участия преподавателей.

Четверть века спустя Сашин называл в числе своих учителей П. Н. Филонова (1882–1941), В. Е. Савинского (1859–1937), В. В. Беляева (1867–1928), А. И. Савинова (1881–1942). Сокурсниками были в разной степени известные сегодня В. М. Белаковская, В. М. Орешников, А. А. Алексеева, Р. А. Захарян и др. 7 июля 1927 года все выпускники станкового отделения (21 студент) получили квалификацию художника-живописца. Защиту экзаменационных работ принимала комиссия в составе председателя Э. Э. Эссена, секретаря, декана живописного факультета П. С. Наумова, преподавателей Г. М. Бобровского и В. Е. Савинского, представителей от Русского музея Н. П. Сычева, П. И. Нерадовского и других. В соответствии с учебным планом студенты станкового отделения представляли рисунок, этюд маслом и эскиз к картине на общую для всего факультета тему — «Десятилетие Советской власти в ее типичных проявлениях». Как следует из Актов и Протоколов заседаний Государственной квалификационной комиссии (ГКК), Сашин защищал теоретическую работу «Преподавание искусства в художественном ВУЗе» и эскиз картины «В сельсовете». В настоящее время в Смоленском художественном музее хранится работа Александра Тимофеевича, датированная 1930 годом, под таким же названием, что в определенной степени позволяет представить сюжет выпускного эскиза.

1927 год для Сашина стал во многом знаковым. Участие в работе популярного в то время общества Мастера Аналитического Искусства (МАИ), в котором он состоял с 1926(?) по 1930 год, принесло художнику известность, звучную словно затрещина. Связано это было, прежде всего, с личностью руководителя МАИ Павла Николаевича Филонова, независимость воззрений которого на пути развития искусства постепенно вступила в резкое противоречие с официальной идеологией, все сильнее влиявшей на творческие процессы в стране. Премьера спектакля «Ревизор», по одноименной пьесе Н. В. Гоголя, в театре Дома печати 9 апреля, оформление к которому исполнили ученики Филонова, последующая выставка этих работ вызвали почти единодушное неприятие критики. Роль Сашина в спектакле не могла остаться незамеченной — он подготовил 12 эскизов костюмов к спектаклю, среди которых «Хлестаков», «Городничий», «Добчинский», «Бобчинский», «Сын Бобчинского», «Свистунов», «Осип», «Унтер-офицерская вдова Мария Антоновна», «Судья», «Пристав», «Трактирный слуга».

Для Сашина-студента участие в нашумевших мероприятиях создало напряженную атмосферу в Академии еще и потому, что времени учебы и подготовки к выпускному экзамену он предпочел работу над спектаклем. Как следует из Личного дела, в ноябре, ссылаясь на болезнь он пишет заявление на 3 месяца отпуска, но несмотря на это, в январе получает предупреждение об отчислении «в случае неактивной учебы». На предварительном просмотре работы Сашина и еще одной студентки отклоняются для доведения «до состояния общего всем работам» и только на основе специального ходатайства допускаются к защите. Комиссия восприняла исполненное Ан-

дреем Тимофеевичем неоднозначно, что выразилось в разделении голосов — «...4 — за, 3 — против».

Сегодня нельзя не удивиться расстановке акцентов, ведь исключительно благодаря эскизам к спектаклю, которые хранятся в Русском музее, имя Сашина оставило «след» в истории большого искусства. Думается, выбор художника в пользу «Ревизора» говорит не о браваде и дерзости, но о склонности и готовности к эксперименту. Новизна художественного и режиссерского решения, напряженный ритм работы, вызванный сжатыми сроками, увлеченность, самоотдача определили впоследствии отношение к постановке всех участников. Так, Сашин, своими лучшими работами считал именно эскизы костюмов к «Ревизору».

По окончании Академии художник состоял в кооперативе ЛенИзо. Фраза из автобиографии, относящаяся ко времени 30-х, характеризующая их годами «творческой работы над собой», содержит явную недосказанность. Это было время не только освоения новой тематики, но и перестройки творческих методов, позволяющих выразить «идейность» социалистического общества. Усиливалась борьба с проявлением внешнего подхода в искусстве, с камерностью, эскизностью. Для А. Т. Сашина это был очень непростой период.

Несмотря на официальный разрыв с оставшейся в меньшинстве группой Филонова при разделении МАИ, на вступление в АХР в 1929 и в ЛОССХ в 1932 году, критика в творчестве Сашина настойчиво усматривала черты формалистического, классово-враждебного искусства. Особенно неблагоприятной для него оказалась отчетная выставка «Художники в колхозах и на индустриальных стройках». Выставка стала результатом организованных Наркоомпросом, Изогизом и кооперативом «Художник» творческих поездок мастеров изобразительного искусства «в места социалистического строительства». Цели и задачи командировок определялись особым Постановлением СНК РСФСР от 06.07.1930. Предполагалось, что поездки позволят не только художественно засвидетельствовать успехи и «пафос нового строительства», но помогут каждому участнику определить свое место в огромном процессе переустройства страны.

Почти триста живописцев, графиков, скульпторов Москвы, Ленинграда и других городов летом 1930 года около двух месяцев провели в важнейших районах России, Белоруссии, Украины. В их обязанности входило не только запечатление увиденного на местах в зарисовках и эскизах, но проведение лекций и бесед, организация кружков рисования, оформление агитационных уголков, стенгазет и т. д. Эта, на первый взгляд общественная работа, содержала явную политическую подоплеку, выявляющую личное отношение каждого участника к происходящему. Выполнение поставленных задач «оказалось невозможным для художников, не сменивших позиции случайного наблюдателя социалистической стройки на активное организованное участие». При подготовке отчетных выставок,

как в Москве, так и Ленинграде, выяснилось, что процент «художественно-идеологического брака» был слишком высок.

В мае 1931 года в Русском музее открылась выставка, реакция на которую, пусть даже в виде одной газетной статьи художественного критика В. Н. Гросса, категорично резкой, была чревата последствиями. «...Сотни полторы полотен и рисунков развешаны по стенам. Подписи стараются убедить зрителя, что изображены на них колхозы, совхозы, новостройки и т.д. Безрезультатное стремление, нельзя убедить в том, чего нет». Особое неприятие вызвали работы представителей формалистических течений, которые по мнению Гросса, «иначе нельзя классифицировать, как выступление классового врага». Среди них имена «филоновцев» — А. Т. Сашина, Е. А. Кибрика, П. М. Кондратьева. «В художественных произведениях они дают классово искаженное представление о действительности. Работы Тышлера, жуткая кулацкая деревня Сашина — это сознательное уродование, издевка над действительностью».

Что именно вызвало неприятие критика с определенностью сказать нельзя — точные сведения о составе экспозиции неизвестны. Неизвестна и картина Сашина — результат поездки художника в Рогачевский уезд Могилевской губернии. По названиям работ, экспонировавшихся на Первой общегородской выставке в 1930 году — «Белорусские ребята», «Дед» — мы можем лишь судить об объектах внимания художника. Этому же служит и скромная книжица «Про калгас Серебрянку и деревню Малашковичи», изданная в 1931 году, написанная и проиллюстрированная Андреем Тимофеевичем. Особенно ценно то, что книжка демонстрирует не только отношение автора к происходящим переменам в бытии белорусских крестьян, но и степень искренности этого восприятия. Взяв за основу сопоставление двух деревень, колхозной — Серебрянки и единоличной, кулацкой — Малашковичей, он пишет не о «процессах и явлениях», не просто о том, что видит, но прежде всего о том, что ему понятно и знакомо с детских лет — о тяжелом крестьянском труде, о том, что вместе, «калгасом», всем миром легче трудиться, восхищается техническими достижениями времени, с неподдельной симпатией и интересом пишет о «ребятах и зверятах». Понимая значение образования в своей жизни, Сашин не мог не уделить внимание школе. Рассказ заканчивается призывом: «Учись, ребята!» Простой, но содержательный и динамичный текст наполнен различными интонациями: сочувствием, иронией, оптимизмом, юмором... Но полное отсутствие партийного пафоса не давало никаких шансов на одобрение критики. «Описание материала самое поверхностное. Несмотря на то, что книга написана в 1931 году, автор совершенно не показал колхоза и колхозника сегодняшнего дня. Совершенно не отражены классовая борьба в колхозе, новые формы организации труда, соцсоревнование и т. д. ...Чрезвычайный схематизм и штампованность — основные недостатки книги».

34 черно-белых карандашных разных по размеру рисунка не только дополняют повествование о жизни деревни тех лет, но свидетельствуют об исключительной правдивости и честности автора. Первое, что отметил живописец, Народный художник РФ, академик Анатолий Павлович Левитин, рассматривая ксерокопию книги, это подлинность мельчайших деталей и содержательность сцен. При всей условности манеры письма, позы, жесты, выражения лиц персонажей выявляют их характер, передают настроение и приметы времени.

В этом же русле рассуждает и Заслуженный деятель искусств РФ, искусствовед Абрам Григорьевич Раскин. «Эту книжку правильнее всего следует воспринимать, как достоверный исторический документ, как памятник далекому времени, деревне, труженикам земли, их детям. Рисунки отмечены искренней правдивостью. Не скрывая своей симпатии к героям повествования, художник нисколько не идеализирует их. В портрете старухи с серпом, исполненном в лаконичной манере, читается тяжесть пережитого, но она полна сдержанной силы, уверенности в себе. На лицо, исчерченное морщинами, все перемены жизни легли естественной тревогой за свое дело, за свое хозяйство — результат ее многолетнего труда». И это так понятно и знакомо художнику, выходцу из простой крестьянской семьи. Деревенские ребята изображены с дружеской симпатией. «Да, — говорит Абрам Григорьевич, — на долю этих мальчишек выпала нелегкая судьба быть защитниками своей земли. Удалось ли кому из них выжить в той страшной войне...» Вопрос несправедливый — 59 жителей Серебрянки погибли на фронтах Великой Отечественной войны.

Отразилась ли критика Гросса на творчестве Сашина? В 30-е годы он живет активной жизнью — участвует в городских и республиканских выставках, ездит в творческие командировки. Каталоги тех лет свидетельствуют, что художник работает в различных жанрах, тематика произведений разнообразна. В этот период, в соответствии с требованиями времени, появляются: «Портрет товарища Слободчикова — инициатора дня индустриализации СССР» (1932), «Киров в колхозе» (1936), «Ленин у рыбаков» (1937) и др. С картиной «Октябрьские дни в Челябинске» в 1936 году Сашин участвует в передвижной выставке «Урало-Кузбасс в живописи». Судя по отзыву критики на эту картину, художник так и не смог «внедрить» в себя партийный взгляд на действительность. Автор статьи Наумов отмечает, что когда живописец подходит «... к важной теме с установленным стандартом, не стараясь по-новому вскрыть ее, донести до зрителя, думая только о внешних приемах, тогда его произведение звучит фальшиво. И зритель не верит картине. Такова картина Сашина «Октябрь в Челябинске», где отсутствует композиционное единство. Не понятно, куда направляется вооруженная масса рабочих. Бедность художественных средств привела к тому, что в картине преобладают две краски: коричневая и синяя».

В середине 30-х годов Андрей Тимофеевич работает над своим самым крупным живописным произведением «Челюскинцы» (228 × 400). На картине изображен радостный момент встречи членов экспедиции и команды затонувшего судна с летчиком А. В. Ляпидевским, первым, кто преодолел самый труднейший путь для спасения терпящих бедствие людей. Надо признать, что в этом полотне так же трудно обнаружить ярко выраженный след «социалистического пафоса». Наверное, это было причиной, по которой картину изъяли из фондов Музея Арктики, где она находилась первоначально.

Несмотря на официальный разрыв с группой Филонова, он продолжает общение с опальным на тот момент учителем, использует в своей работе метод «сделанности». Это видно из следующего эпизода. В марте 1934 года Сашина пригласили в Академию художеств в качестве преподавателя рисунка на подготовительные курсы, где он «...решил проводить ...метод от частного к общему не сразу, но постепенно», хорошо понимая, чем это может закончиться. Но студенты не скрывали своего интереса к приемам аналитического искусства, и Сашину пришлось подчиниться их инициативе. В результате, 25 апреля, проработав месяц с небольшим, он был уволен. Верность прежним взглядам демонстрирует и участие в 1935 году сразу в двух выставках, в Москве и Ленинграде, с эскизами к спектаклю «Ревизор».

В первый год войны Сашин находится в Ленинграде, разделяя труды и все трудности блокадной поры, откуда больным эвакуируется в августе 1942 в Алтайский край. Через полгода его мобилизуют на фронт — это была уже третья война в жизни Андрея Тимофеевича. После окончания войны недолго проживает в городе Нежине Черниговской области, где работает преподавателем в политпросвет техникуме и художником в пединституте (ныне университет), который и тогда, и сейчас носит имя Н. В. Гоголя. Здесь он создает несколько работ, посвященных Гоголю — так судьба еще раз свела художника с замечательным писателем.

В январе 1946 года Андрей Тимофеевич возвращается в Ленинград. Первое упоминание его имени в каталогах выставок Союза художников появляется только в 1954 году. Но уже с 1959 года в традиционных лосховских вернисажах не участвует, — он всецело отдается организации Пречистенского художественного музея. Как родилась идея создания картинной галереи в далеком от мест цивилизации селе? Сразу возникает стандартный ответ — это дань признания к своей малой родине. Но если представить, сколько сил потребовалось для реализации задуманного от стареющего, страдающего болезнью сердца человека, видишь за этим большее.

В послевоенные годы, супруги Сашины стали чаще приезжать в смоленскую глубинку. С радостным вдохновением, что чувствуется во всех работах, созданных здесь, Андрей Тимофеевич пишет земляков — фронтовиков, пейзажи, сюжеты сельской жизни.

В 1959 году на открытии нового сельского Дома культуры, где разместилась временная выставка работ смоленских художников, Андрей Ти-

мофеевич предложил создать собственную картинную галерею. Идею поддержали не только пречистенцы, но и ленинградские художники — коллеги Сашина. Девяносто восемь живописцев, графиков, скульпторов, среди которых и на тот момент были известные и заслуженные, время же придало весомость каждому имени, преподнесли в дар свои работы. Как следует из записи в Книге отзывов, работы отбирал сам Сашин — ходил по мастерским своих и друзей, и просто коллег, и они с радостью соглашались с желаниями Андрея Тимофеевича. В далекое смоленское село экспонаты прибыли на грузовике — оказал содействие райком партии. В праздничный день 9 мая 1961 года Пречистенская картинная галерея была открыта. Значимость события подчеркивала неслучайно выбранная дата.

Устроенный не без участия местных жителей, особенно много помог учитель Пречистенской средней школы Николай Николаевич Панков, музей очень скоро стал их гордостью. Сашин с большой любовью и заботой относился к своему детищу, росло число экспонатов, строились планы. 30 августа 1963 года в Книге отзывов художник записал: «За свое трехлетнее существование Пречистенский музей стал видным культурным очагом края и приобрел известность не только в области, но далеко и по другим местам республики. Мы счастливы слышать от посетителей «нашей Третьяковки» пожелание проложить широкую дорогу искусству в гуще народных масс — это совпадает с нашими устремлениями и мечтами!»

Земляки относились к Сашину с большим почтением и доверием — интересный собеседник, много знающий и тонко чувствующий человек. Каждый приезд Андрея Тимофеевича вносил в работу музея живость. Однажды он привоз магнитофонные записи песен, народных сказок, сцен из классических пьес. В роли исполнителей выступали жена Надежда Николаевна и — сам Сашин! Так открылась еще одна грань личности художника.

Когда Сашина не стало, он ушел из жизни 7 января 1965 года, все музейные заботы легли на плечи супружеской четы Будаевых — заведующей со дня основания Надежды Федоровны и корреспондента местной газеты Семена Степановича — типичных русских провинциальных интеллигентов. Долгое время экспозиция размещалась в небольшом деревянном домике. Вначале, идея построить специальное здание, воспринималась вполне оправданно — музей пользовался вниманием, ежегодное число посетителей достигало 5 тысяч. В том, то музей стал главной и уникальной достопримечательностью этих мест не было преувеличения. С пониманием и почтением приходили сюда жители и гости Пречистого, для большинства детей всей округи первая, а для некоторых единственная встреча с подлинными художественными произведениями состоялась здесь, да и само понятие музея впервые обрело реальное воплощение.

Последующие годы, точнее десятилетия, не способствовали укреплению как экономической, так и социальной сферы края. Постепенно сокращалась численность населения, закрывались школы, умирали деревни...

Проблемы музея отходили на второй план. Нельзя сказать, что он оказался в забвении. В 1988 году галерея вошла в ведение Министерства культуры, став филиалом Духовщинского районного краеведческого музея. Возможно, это помогло галерее сохраниться, как учреждению, но вопрос с помещением так и остается нерешенным. Хотя нынешнее положение, по мнению Галины Петровны Ключевой, которая с 1987 года заведует галереей, не самое худшее.

В 2002 музей приютила директор Пречистенской средней школы Вера Даниловна Новикова, выделив под экспозицию одну классную комнату. «Школа — центр жизни нашего села. Здесь музей максимально приближен к его сегодняшним основным зрителям. Тесновато, но зато тепло, сухо, обеспечена охрана», — говорит Галина Петровна. И эти слова звучат убедительно. То, что коллекция сохранилась полностью, без преувеличения, заслуга Галины Петровны, которая за годы мытарств сроднилась с каждым экспонатом. Не без сожаления она говорит, что число учащихся уменьшается с каждым годом, но может быть это позволит администрации школы выделить еще один класс под экспозицию.

Сегодня большая часть работ, всего их 462, включая 37 скульптурных и 44 работы А. Т. Сашина, не экспонируется. Такое стесненное положение не позволяет популяризировать музей. Так, в трехтомном справочнике «Музеи России» он не упоминается, хотя незначительное улучшение условий сделало бы его интересным для многих — среди огромного числа разных музеев России не часто встретишь сельскую картинную галерею. Несомненный интерес представляют имена авторов произведений. Привлекает не только мастерство и высокий профессионализм, но и судьбы художников — по биографиям многих можно изучать историю нашей страны.

Коллекция раскрывает личность собирателя, демонстрирует его педагогические наклонности. Сашин, конечно же, вкладывал просветительский смысл в это начинание. Здесь представлены работы различных видов и жанров: живопись (портрет, пейзаж, натюрморт, жанровая картина), графика (рисунки, акварель, эстамп), скульптура (бюст, барельеф). Интересна содержательная сторона собрания — кроме работ Андрея Тимофеевича, написанных в родных местах, заметное место занимает тема Ленинграда-Петербурга; героико-патриотическая тема охватывает значительный временной период — от подвига Ивана Сусанина до подвига Юрия Гагарина; фольклорные образы органично соседствуют с реалистическими. Музей интересен как взрослой аудитории, так и детской. Важно, что большая часть работ за 55 лет существования музея не утратила своей жизнеспособности, актуальности и правдивости. Все это раскрывает в создателе тонкое понимание психологии зрителя и значения подлинного искусства. Естественно предположить, что по замыслу создателя, постоянная экспозиция должна была служить ядром культурного центра с различными функциями. Здесь могли бы проходить встречи с художниками, музыкальные вечера.

«То, что в селе есть картинная галерея — это знаменательное явление русской жизни. Свидетельство подвижничества художника Сашина, который последние годы своей жизни отдал для духовного развития своего родного края, убедительное доказательство глубинной талантливости, богатства и щедрости русского народа. Судя по именам авторов работ, подаренных музею, это все представители русской петербургско-ленинградской художественной школы — подлинные мастера, внесшие значительный вклад в развитие изобразительного искусства. Работы многих из них находятся сегодня в фондах музеев. Многих из них я знал лично и с большим уважением относился к их таланту и мастерству. Уверен, что произведения этих живописцев, графиков, скульпторов с годами будут пониматься все глубже и выше цениться. В полной мере это относится и к коллекции Пречистенской галереи. Надеюсь, что существование музея сегодня в таких стесненных условиях, явление временное и преодолимое» — говорит А. Г. Раскин.

Нотки оптимизма вселяет интерес Русского музея к личности Сашина. Посетив в 2014 году Пречистенскую картинную галерею и Смоленский художественный музей-заповедник, где так же хранятся его работы, старший научный сотрудник ГРМ Л. Н. Вострецова говорит радостные, но такие запоздалые слова: «Безусловно, работы замечательные. Очень ценно, что основатель галереи — сам мастер, Андрей Сашин. Он прекрасный живописец с тонким чувством цвета. Достаточно взглянуть на его этюды — какие там переливы!»

Размышляя над судьбой музея, над его безрадостным нынешним состоянием, почему-то приходишь к выводу, что миссия его не исчерпана. Возможно потому, что воспринимается он событием, выходящим за рамки местнозначимого — видишь в нем проявление особого свойства Петербурга, его способности отдавать. Пречистенский музей — это маленькая толика тех богатств, которые благодарный город возвращает России, питающей его талантами. В музее есть жизненная сила, нужно лишь мудрое, заинтересованное участие. И совсем нелишним будет внимание современных петербургских художников!

Приложения:

### **Из Книги отзывов**

\*\*\*

Верим, что народ сохранит ценности и будет беречь их во имя культуры и красоты, чего еще так не хватает в жизни, в нашем быту.

20 сентября 1961 года

Сашин А. Т. и Надежда Николаевна  
Пречистое

\*\*\*

Можно с уверенностью сказать о том, что еще не со всей полнотой оценена инициатива Андрея Тимофеевича Сашина и тех художников, которые поддержали его в организации в сельском районе постоянной выставки современных художников. Это вопрос времени.

По нашему скромному разумению интеллигенция, пропагандисты и лекторы будут учиться на этих картинах и скульптурах социалистическому реализму, чтобы затем кропотливой разъяснительной работой прививать чувство прекрасного всем жителям нашего района.

И пусть будет лучшей наградой тем, кто щедрой душой художника внес в это благородное дело свою лепту, тот день, когда имеющийся еще у нас непросвещенный в искусстве житель, снимет со стены мазню халтурщика от искусства и повестит или поставит вместо них произведение полное чувств и умное.

Все это время мы мысленно будем с Вами, дорогие наши товарищи! Не сомневайтесь в том, что поступив благородно, вы уже создали себе памятник, о котором мечтают многие!

Извините пока за то, что мы, как и многие другие посетители, ничего не сказали об отдельных картинах, их авторах, но разве мы в долгу перед Вами только за это?

Три слова пока к Вам — большое русское спасибо!

Работники редакции «Красное знамя»

\*\*\*

Открытый музей поможет нам изучить истинное искусство. Еще он поможет нашей молодежи отличить подлинное искусство от безвкусной мази низкой пробы.

\*\*\*

Мы восхищены замечательной инициативой художника Сашина А. Т. и его огромным трудом по созданию Картинной галереи в Пречистом. Видно, что он вложил в это дело и творческую мысль, и горячее сердце патриота.

Этот бесценный вклад в культурную жизнь района послужит эстетическому воспитанию трудящихся и поможет росту художников-любителей. Уверены, что доброе начало не останется без внимания партийных и общественных организаций района и области. Картины требуют пространства, света. Например, большое прекрасное полотно Сашина А. Т. «Золотая осень» плохо просматривается в узкой темной комнатке. Необходимо просторное светлое помещение.

Мы знаем, что вместе с нами все жители Пречистенского района глубоко признательны Андрею Тимофеевичу Сашину и ленинградским художникам и скульпторам за дорогой подарок.

Приятно отметить большую любовь к искусству и заботу о картинной галерее работников культуры Ларченковой Веры Дмитриевны и Родченковой Галины Сергеевны. Их внимание сбережет художественные ценности и поможет расширению, благоустройству галереи и продвижению ее в массы тружеников села.

Низкий поклон и большое спасибо пламенникам искусства!

Группа артистов  
Смоленского государственного областного  
драматического театра  
22 июля 1961 года

\*\*\*

Очень прекрасно! Здесь сочетается искусство и действительность. Вас благодарят за это посетители выставки и наша природа! ...Картины наших художников рассказывают о жизни и так же как музыка будят души.

22 августа 1961

Студентки Смоленского мединститута

\*\*\*

Дружба села Пречистого с художниками славного города Ленинграда сохранится навечно.

Студенты Московского университета им. М. В. Ломоносова,  
участники смоленской экспедиции  
1962

\*\*\*

...ваш подарок, тов. Сашин и ваших товарищей — художников, скульпторов — это большое событие для ваших земляков...

...Верю в большое будущее Пречистенского музея изобразительных искусств. Сюда не зарастет народная тропа, сюда будут проложены туристические маршруты со всех уголков смоленщины и даже больше — со многих мест страны. Благодарю А. П. Сашина и его братьев по кисти.

\*\*\*

...Думаем, что наш музей очень повысит культурный уровень наших рабочих и служащих...

\*\*\*

Встретились с художником. Удивляемся его неутомимой работой и беспокойной старостью...

\*\*\*

Осенью 1959 года в г. Ленинграде я встретил художника А. Т. Сашина. У себя на квартире-мастерской он показывал свои произведения и тогда же поведал мне свою мечту, свое желание организовать в сельской местности [музей].

...Как и следовало ожидать, все художники, кого мы посетили, с большим энтузиазмом предложили выбрать из имеющихся у них работ любую для этого хорошего дела картину. Так начались первые шаги организации музея искусств в селе Пречистое.

<...> работники бывшего РККПСС... который не только одобрил желание Андрея Тимофеевича, но принял самое активное участие в его организации, помог в самом трудном деле — доставке экспонатов музея из Ленинграда в Пречистое.

22 июля 1963 года

Лектор Матвеенков

\*\*\*

Да! Можно с уверенностью сказать о том, что жизнь создается трудом людей, и чем выше сознание человека в его труде, тем больше в нем благородства. Пречистое! Далекое село, но жизни в нем больше, чем в районном центре Духовщине!

Музей, созданный по инициативе Сашина — это поистине прекрасно!

Мы очень довольны. При завершении похода музей нам помог победить усталость.

\*\*\*

Накануне четырехлетнего юбилея Пречистенского музея изобразительных искусств.

Мы рады отметить, что работа музея углубляется и расширяется, к чему мы и дальше будем стремиться. Изобразительное искусство постепенно начинает входить в быт. Искусство помогает гармонически развиваться нашему поколению. Мы старались выполнять дельные пожелания и замечания посетителей музея. И просим впредь, не стесняться высказывать свои пожелания в этом новом альбоме.

1 октября 1964 года

\*\*\*

Я очень удивлен — такой богатый музей в районе. Хочу, чтобы в вашем селе в будущем был построен красивый большой музей — сейчас очень тесно. Выражаю благодарность работникам музея. Желаю хороших успехов в работе. Дорогу искусству!

Студент ХГ факультета  
28 июля 1965 года

\*\*\*

Хотя и приходилось слышать ранее, но тем не менее, как-то очень неожиданно довелось прикоснуться душой к чему-то доброму и прекрасному. Тем более значительно то, что этот букет эстетических цветов собран именно здесь — в бывшей крестьянской душительной царской глуши Смоленской губернии, а теперь в колхозном и совхозном краю. Трудно выразить чувства, которые навеивает этот скромный, по сравнению со столичными, музей в Пречистом. Трудно переоценить подвижничество и патриотизм его основателей и теперешних хранителей. Поистине великое дело сделано и делается на наших глазах.

И как печально, что не всегда оно ценится теми, кому по долгу службы положено всячески печись о культурном нашем богатстве и наследии.

Вот и помещение для этого музея нужно просторнее, больше хотелось бы видеть радения и хозяйственной заботы со стороны культурно-просветительных ведомств, а лучше самого Райсовета. Не меценатство требуется, а именно хозяйственная забота и внимание к бесценным дарам бескорыстных авторов.

20 мая 1970

В. Исаченко

### **Перечень художественных выставок с участием А. Т. Сашина (прижизненных)**

**1927**

#### **Выставка Мастеров Аналитического Искусства в Доме печати**

Открыта с 17 апреля по 17 мая. Ленинград.

Участвовал 31 художник, экспонированы произведения художников школы П. Н. Филонова: картины, раскрашенная скульптура и проекты постановки «Ревизора».

Количество выставленных произведений неизвестно.

**1930**

#### **Первая общегородская выставка изобразительных искусств**

Ленинград, Академия художеств

Участвовало 239 художников, экспонировано 763 произведения

*Портрет профессора С. Д. Балтухатого. М.*

*Портрет артистки Н. Н. Лавровой. М.*

*Белорусские ребята. М.*

*Дед. М.*

*Рисунок.*

*Цветной рисунок*

**1931**

**«Художники в колхозах и индустриальных стройках»**

Май. Ленинград, ГРМ.

**1932**

**Юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет»\***

\*В каталоге «Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика, скульптура» Сашин А. Т. не назван, но в архивных документах художника есть упоминание об участии. Это же относится и к выставке 1933 года в Москве.

**1933**

**Выставка портрета**

Март. Ленинград. Организована Лен. Обл. Рабисом совместно с Областным Домом художника. Выставочное бюро: Сашин А. Т., Попков И. Г., Малышев Л. Участвовало 76 художников, экспонировано 227 произведений.

*Портрет товарища Слободчикова — инициатора дня индустриализации СССР. 1932. М.*

*Портрет бригадира Лечицкого (Красный Путиловец). 1933. М.*

*Портрет артистки Лавровой Н. Н. 1928. М.*

*Портрет балерины Давыдовой А. Г. 1928. М.*

*Портрет художника. 1928. Акв.*

*12 рисунков. 1930. Карандаш.*

**Выставка картин Ленинградского Областного Дома Художника**

Май-июнь, Ленинград, Дом культуры им. 1-й Пятилетки.

Выставочное бюро: Сашин А. Т., Попков И. Г., Малышев Л.

Участвовало 70 художников, экспонировано 154 произведения.

*«Рот-Фронт», фрагмент. 1933. М.*

*Портрет товарища Слободчикова — инициатора дня индустриализации СССР. 1932. М.*

*Портрет артистки Лавровой Н. Н. 1928. М.*

*20 набросков*

**1934**

**«Женщина в социалистическом строительстве»**

Май, Ленинград, ГРМ

Организована Ленинградским областным Союзом советских художников, Горкомом Изо и редакцией журнала «Работница и крестьянка».

Участвовало 86 художников, экспонировано 200 произведений живописи, графики и скульптуры.

*Этюд. М.*

## 1935

### **Художники Советского театра за 17 лет (1917–34)**

1-я половина января, Москва, Государственный исторический музей.

Участвовало 124 художника, экспонировано 2171 произведение.

*Хлестаков. Эскиз костюма. 1927. Акв.*

*Осип. То же*

*Трактирный слуга. То же.*

### **Первая выставка ленинградских художников**

24 апреля. Ленинград, ГРМ.

Участвовало 282 художника, экспонировано 1079 произведений.

*Портрет артистки Н. Лавровой . 1934. Х. м., 41 × 34*

*Командиры. Эскиз. 1934. Х. м., 39 × 48*

*Лыжница. 1933. Х. м., 100 × 71*

*Пионер. Этюд. 1934. Х. м., 36 × 27*

### **Выставка картин, устроенная ленинградским областным Товариществом художников**

Июль. Кронштадт, Парк культуры и отдыха.

### **Выставка картин ленинградских художников**

30 сентября. Москва, выставочный зал «Всекохудожник».

Участвовал 91 художник, экспонировано 198 произведений.

### **Художники Советского театра за 17 лет (1917–35)**

24 декабря, Ленинград, ГРМ.

Участвовало 99 художников, экспонировано 1816 произведений (макеты, эскизы декораций и костюмов, куклы).

*Хлестаков. Эскиз костюма. 1927. Акв.*

*Трактирный слуга. То же.*

## 1936

### **Осенняя выставка Ленинградских художников**

17 ноября. Ленинград, ГРМ.

Участвовало 117 художников, экспонировано 463 произведения.

*Лыжница. 1935. Масло*

*Этюд. 1935. Масло*

### **«Урало-Кузбасс в живописи»**

1 апреля. Челябинск, Клуб Челябинского тракторного завода.

*Октябрь в Челябинске*

### **Выставка картин и графики ленинградских художников**

Январь. Баку, Дворец культуры им. С. Орджоникидзе.

Участвовало 88 художников, экспонировано 294 произведения.

## 1940

### **Пятая выставка произведений Ленинградских художников**

18 февраля — 24 марта, Ленинград, ЛССХ (Герцена, 38).

Участвовало 82 художника, экспонировано 405 произведений.

*Пейзаж*

*Пейзаж*

**Седьмая выставка произведений художников Ленинград**

27 апреля — 20 июня, Ленинград, ЛССХ.

Участвовало 186 художников, экспонировано 592 произведения.

**1954**

**Весенняя выставка произведений ленинградских художников**

23 мая. Ленинград, ЛОСХ.

Участвовало 196 художников, экспонировано 474 произведения.

*На Волхове. 1954. 91 × 144*

*Волхов. 1954. 131 × 183*

**1955**

**Весенняя выставка произведений ленинградских художников**

7 июля. Ленинград. ЛОСХ.

Участвовало 192 художника, экспонировано 629 произведений.

*Ленинградский пейзаж. Этюд. 33 × 10*

*В Майори. Этюд. 22 × 33*

**1956**

**Осенняя выставка произведений ленинградских художников**

5 декабря. Ленинград, Дом художника.

Участвовало 473 художника, экспонировано 1989 произведений.

*Вечер в доме отдыха. 1955–56. 87 × 71*

**Весенняя выставка произведений ленинградских художников**

*Участвовало 192 художника, экспонировано 682 произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства.*

**1957**

**Выставка произведений ленинградских художников. 1917–1957.**

3–22 октября. Ленинград, ГРМ.

Участвовало 600 художников, экспонировано 1750 произведений.

*Стог. Этюд. 1950. 50 × 30*

**1958**

**Осенняя выставка произведений ленинградских художников**

Октябрь–ноябрь. Ленинград, ЛОСХ.

Участвовало 510 художников, экспонировано свыше 600 произведений.

*Ленинградский пейзаж. 1958. 62 × 106*

## Источники

1. [Отзывы] // Пречистенская художественная галерея. Книги отзывов. 1961–1970.
2. Осокин В. Н. и др. Художники земли смоленской. — М., 1967.— С. 52–63, 81.
3. Сашин Андрей Тимофеевич // ГААХ. Ф. 7, оп. 3, д. 333.
4. То же // Там же. Ф. 7, оп. 8, д. 2386.
5. Протоколы заседаний ГКК// Там же. Ф. 7, оп. 1, д. 466.
6. Акты защиты заключительных работ студентов живописного факультета // Там же. Ф. 7, оп. 1, д. 467.
7. Личное дело А. С. Сашина//ЦГАЛИ СПб. Ф. 78, оп. 3, д. 51.
8. Козырь Л. Ленинградская посылка //Рабочий путь. — 1962. — 16 февр.
9. Евгений Алфимов. Музей в глубинке//Рабочий путь. — 1974.
10. Филонов П. Дневники. — СПб, 2000. — 664 с.
11. Карасик И. Н. Театральный опыт школы Филонова (оформление «Ревизора» в театре Дома печати) // ГРМ. Страницы истории отечественного искусства. Конец XIX–начало XX века. — СПб., 1999. — С. 27–41.
12. Она же. Сашин (Васькин) Андрей Тимофеевич// Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Т. 2 : Л-Я.— М., 2013.— С. 386.
13. Каганович А. Виктор Михайлович Орешников. — М.-Л.. 1950. — С. 7–9.
14. Гросс В. 296 // Красная газета. — 1931. — 22 мая.
15. Стругацкий Н. Александр Самохвалов. — Л., 1933. — С. 44, 45.
16. Славинский Ю. [Вступ. ст.] //Каталог выставки «Социалистическое строительство в советском искусстве». — М, 1931. — С. 5.
17. Он же. То же// Отчетные работы художников, командированных в районы индустриального и колхозного строительства: Кат. — М., 1931. С. 3–5.
18. Сашин А. Т. Про калгас Серебрянку и деревню Малашковичи. — Л.-М.ОГИЗ, 1931. — 24 с.
19. Сашин А. Т. Про калгас Серебрянку и деревню Малашковичи // Книга строителям социализма: Бюл. Библиогр. инст. — 1931. — №34. — С. 118.
20. Выставка Мастеров Аналитического Искусства в Доме печати // Выставки советского изобразительного искусства 1917 - 1958 гг. в СССР и за границей. Справ.: В 5 т. Т. 1. 1917–1932. — М., 1965.
21. Каталог Первой общегородской выставки изобразительных искусств. Живопись, Рисунок. Графика. Скульптура. Архитектура. Фарфор. Театральное оформление. — Л., 1930. — С. 24.
22. Каталог выставки портрета/ Лен. Обл. Рабис, Лен.Обл. Дом худож. — Л., 1933.— 10,11,13.
23. Каталог выставки картин Ленинградского Областного Дома художника в Доме культуры им. 1-й пятилетки. Май-июнь 1933 г. — Л. 1933. —С. 5, 7.
24. Выставка «Женщина в социалистическом строительстве». Живопись, скульптура, графика. / Ленингр. Обл. ССХ, Горком Изо, Ред. журн. «Работница и крестьянка». — Л., 1934.— С. 11.
25. Выставка картин ленинградских художников в Москве: Кат./ Всерос. Кооп. союз изобр. искусств. — М., 1935. // Выставки советского изобразительного искусства 1917 - 1958 гг. в СССР и за границей. Справ.: В 5 т. Т. 2. 1933–1940. — М., 1967.
26. Художники советского театра за XVII лет (1917—1934). Макеты, эскизы декораций и костюмов. Кат. выст. театр.-дек. искусства /НКРСФСР, «Всекохудожник». — М., 1935.— С. 96.
27. Каталог первой выставки ленинградских художников / ГРМ; Вступ. ст. И. В. Гинзбург—Л., 1935. — С. 36.
28. Художники советского театра (1917—1935). Кат. выст. театр.-дек. искусства / Ленсовет., Ленигр. отд. ВТО, ЛОССХ; Вступ. ст. А. А. Гвоздев, А. С. Бубнов. — Л., 1936. — С. 84.

29. Осенняя выставка ленинградских художников: Кат. /Упр. по делам искусства при Ленсовете, Лен. Обл. ССХ. — Л., 1936.— С. 20.
30. Наумов Н. Неразрешенная задача (0 выставке «Урало-Кузбасс в живописи» // Челябинский рабочий. — 1936. — 9 апр.
31. Выставка картин и графики ленинградских художников//Бакинский рабочий. — 1936. — 21 февр.
32. V-я выставка произведений ленинградских художников. Живопись, скульптура, графика/ ЛССХ. — Л., 1940. — С. 10.
33. VII-я выставка произведений ленинградских художников. Кат. /Упр. по делам искусств при исп. Ленгорсовета, ЛССХ. — Л., 1941 г. // Выставки советского изобразительного искусства 1917–1958 гг. в СССР и за границей. Справ. В 5 т. Т. 3. 1940–1947. — М., 1973.
34. Весенняя выставка произведений ленинградских художников: Кат. / ЛССХ; Сост. В. М. Шведова.— Л., 1954. — С. 17.
35. Весенняя выставка произведений ленинградских художников 1955: Кат. /ЛОСХ. — Л., 1956. — С. 16.
36. Осенняя выставка произведений ленинградских художников 1956: Кат. / ЛОСХ. — Л., 1958. — С. 21.
37. 1917–1957. Выставка произведений ленинградских художников. Кат. / ГРМ, ЛОСХ; Сост. И. А. Кривенко и др. — Л., [1958] — С. 28.
38. Осенняя выставка произведений ленинградских художников: Посвящается 40-летию Великой Октябрьской Социалистической революции: [Кат.]: сент.-нояб./ ЛОСХ // Выставки советского изобразительного искусства 1917 - 1958 гг. в СССР и за границей. Справ.: В 5 т. Т. 5. 1954–1958. — М., 1965.
39. Осенняя выставка произведений ленинградских художников. Кат. / ЛОСХ; Сост. А. Н. Свешникова.— Л., 1959— С. 24.
40. Демочкина М. «Наша Третьяковка». Почему Русский музей завидует духовщинскому селу // Рабочий путь. — 2015. — 18 марта.— С. 13.



**НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ЕВГРАФОВ. СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ**  
**К первой выставке художника**  
**в Государственном музее истории Санкт-Петербурга**

В 2014 году в Государственном музее истории Санкт-Петербурга прошла первая монографическая выставка работ Н. И. Евграфова. Она позволила и познакомить зрителей, специалистов с наследием художника, несправедливо забытого более, чем на восемь десятилетий, и попытаться «обозначить место» его творчества в художественных процессах Ленинграда 1920–1930-х годов. Было выявлено его наследие (основная часть которого хранится в «Музее истории города»), составившее интересную монографическую коллекцию.

\*\*\*

Наше прошлое, даже совсем недавнее, до сих пор содержит много «белых пятен». В полной мере это относится к изобразительному искусству Ленинграда 1920–1930-х годов. Если жизнь и творчество ведущих представителей тех или иных течений и группировок известны и изучены, хотя, может быть, и, не досконально, то биографии не менее талантливых художников, отнесенных к числу мастеров «второго плана», содержат большие лакуны.

Николай Иванович Евграфов (1904–1941) — из их числа. До сих пор нет однозначного ответа на вопрос о месте его рождения. На него претендуют Нижний Новгород и Санкт-Петербург. (Его имя отсутствует в «Биобиблиографическом словаре»).

Родился будущий художник 24 декабря 1903 (ст. ст.) — 6 января 1904 года в семье солдата Семёновского полка. Отец, ставший после службы в армии приставом, тяготел к образованию, изучал иностранные языки. Мать работала в Экспедиции изготовления государственных бумаг в Петрограде.

Первоначальное художественное образование Николай Евграфов получает (1921–1923) в Нижегородском художественном техникуме, директором которого тогда был А. В. Куприн. Среди преподавателей — А. С. Ястржемский, М. М. Шишов, В. А. Ликин. Застал также в числе преподавателей в 1922 году он и А. В. Фонвизина.

Кроме обязательных предметов обучения и «производственной практики», учащиеся техникума оформляли спектакли в Нижегородском «Синтетическом театре». (В создании спектаклей принимали участие ученики четырех нижегородских техникумов — художественного, театрального, музыкального и литературно — педагогического).

1923 год в биографии Николая Евграфова становится временем окончательного жизненного и творческого устройства в Петрограде. В 1923–1927 годах он проходит обучение в Петроградском художественно — педагогическом

техникуме. (Первом ленинградском художественном техникуме. Это учебное заведение имело также устойчивое неофициальное название — «Таврическое училище», из-за местонахождения на Таврической улице). В это время здесь преподавали: М. И. Авилов, М. П. Бобышов, И. Г. Дроздов, П. А. Мансуров. Некоторые источники указывают на то, что Николай Евграфов в конце 1920 — начале 1930-х годов обучался в Ленинградском высшем художественно — техническом институте (Институте пролетарского изобразительного искусства). В 1924 году Евграфов числился практикантом формально — теоретического отдела Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), возглавляемого К. С. Малевичем. Здесь он был привлечен к исследовательской работе Малевича в области разработки «теории прибавочного элемента в живописи».

Группа «Мастеров аналитического искусства» (МАИ) образовалась во время занятий, которые вел (не будучи профессором) в помещении Ленинградского высшего художественно — технического института (Академии художеств) П. А. Филонов. Объединение позднее стало базироваться в филоновской комнате, в квартире на улице Литераторов, 19. Официальное членство Н. И. Евграфова в МАИ с 1927 года подтверждает юридическая регистрация группы, состоявшаяся в тот год. В художественное объединение вошли более сорока человек.<sup>1</sup>

Разработанный и осуществленный в собственном творчестве, филоновский метод «аналитического искусства привлек таких, ставших позднее известными художниками, как...

Сложившаяся школа, в которой преобладали отношения «учитель — ученик», диктовала необходимость уподобления учителю в творческих установках и художественном процессе. Ценилась «сделанность» — максимальная проработка каждой формы, ее отчетливость, а также предельно совершенное интеллектуальное «сопровождение» творческого процесса. «Глаз знающий» и «глаз видящий» соединяли опыт интеллекта — ума и памяти с процессом непосредственного видения, с «показаниями» глаза.

Сохранившееся художественное наследие Н. И. Евграфова (прежде всего в Государственном Русском музее и Государственном музее истории Санкт-Петербурга) определенно свидетельствует о его полной приверженности творческому методу и идеологии «филоновской школы». Художник глубоко усвоил и применял в творческой практике эти принципы. Это касалось даже тематического выбора и образного строя произведений второй половины 1920-х — начала 1930-х годов. Таковы произведения... из собрания музея, представленные на выставке.

Некоторые источники указывают на работу художника в клубных театрах. Этот интерес прослеживался уже в «нижегородский» период его творчества. Самым заметным случаем в творческой биографии Н. И. Евграфова было его участие в работе над эскизами костюмов и декорации к спектаклю по комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». Имея самостоятельное значение, эта театраль-

ная постановка была приурочена к выставке МАИ в Ленинградском Доме печати («Шуваловском дворце», набережная реки Фонтанки, 21). Руководителем (директором) Дома печати в 1926 году стал П. Н. Басманов. Он же инициировал создание здесь экспериментального театра, организовывал выставки и обсуждения (диспуты).

Н. П. Басманов предложил П. Н. Филонову показать в залах Дома печати выставку членов МАИ. В ноябре 1926 года было закончено ее формирование. Темы произведений и их эскизы утверждались лично Филоновым. Все работы создавались непосредственно в Доме печати.

«Ударные» (крупные по формату, социально значимые, наиболее яркие) произведения были размещены в центральном зале. А «пластический аккомпанемент» (вероятно, к нему были отнесены «прикладные» — театральные работы Н. И. Евграфова), разместили в помещении вестибюля.

Имя Евграфова значится в афише «Выставки работ мастеров аналитического искусства. Школа Филонова», проходившей в Доме печати с 17 апреля по 17 мая 1927 года. Афиша анонсирует показ «картин, раскрашенной скульптуры и проэктв постановки «Ревизора», исполненных 31 художником. В дошедших до нас документах, а также в «реконструкциях» и предполагаемых «топографиях», сделанных уже современными нам исследователями, нет указаний на демонстрацию на выставке каких — либо полотен Евграфова. Остается предположить, что экспонировались лишь его театральные эскизы.

Вечером 9 апреля в главном (Белоколонном) зале Шуваловского дворца, где были подготовлены для экспонирования работы «филоновцев», состоялась премьера спектакля «Экспериментального театра Дома печати» — «Ревизор» Н. В. Гоголя в постановке режиссера Игоря Терентьева.

И. Г. Терентьев, исповедовавший в качестве важнейшего театрального принципа монтаж, находил родство с творческими находками филоновцев и сам использовал в спектакле умение пользоваться «элементами, отрывками, частями, кусочками». Режиссер задумывал постановку, как «спектакль об одном из сильнейших наших врагов — неуловимом комнатном враге — обывательщине». Ориентируясь на эстетику театра В. Э. Мейерхольда, в «Ревизоре» ясно прослеживается доведение сути гоголевской пьесы до абсурда: «Играли подтекст».

Итак, филоновцы «выставили» сильную бригаду для оформительской части театральной постановки: Николай Евграфов, Ребекка Левитон, Артур Ляндсберг, Андрей Сашин (Васькин), а также, помогавший Михаил Цыбасов.

Спектакль декорировался в духе фантазмагории. Костюмы создавались в крайне ироничных образных решениях. Николай Евграфов исполнил костюмы: городничихи, жандарма, Земляники, зрителя училищ, почтмейстера. Он, как и его товарищи, следовал критерию «говорящего костюма», который определял сферу занятий персонажей, их характер и наклонности, что не понравилось многим критикам и рецензентам.

Кроме костюмов Николай Евграфов выполнил один из сценических «задников» — к первому действию спектакля.

Театральный критик Михаил Падве отмечал, в частности: «И кажется тебе, что ходят отдельно «аналитические» костюмы, без плана, без цели и звучат не имеющие к ним никакого отношения «подкостюмные» голоса», а другой известный автор — Адриан Пиотровский «... предлагал отвлечься от них (костюмов — А. М.) при оценке терентьевского спектакля»<sup>2</sup>.

Т. Н. Глебова, верная ученица Филонова, сообщает, что Н. И. Евграфов ряды МАИ покинул в 1930 году, когда произошел организационный распад объединения.

В 1929 или 1930 году состоялась творческая командировка Николая Евграфова в совхоз «Войсковицы» Гатчинского района Ленинградской области. Плодом пребывания там была картина «Колхоз», экспонировавшаяся на «Первой общегородской выставке изобразительного искусства» (1930 год, Академия художеств) и «Советское искусство реконструктивного периода» (1932 год, Государственный Русский музей). К «аналитической» стилистике следует отнести и «Композицию» (собрание ГРМ).

В начале 1930-х годов Н. И. Евграфов уже не числит себя приверженцем МПИ, впрочем, об «измене» несколько позднее скажет и мэтр. В дневнике П. Н. Филонова за 23 марта 1936 года записано, что Евграфов работает «не в нашем плане».

Творческая активность Н. И. Евграфова к этому времени идет на убыль. О его работах сведения практически отсутствуют. Известно, что последняя выставка, в которой он принял участие, это — «Выставка живописи и скульптуры Ленинградского горкома художников» 1941 года.

Николай Иванович был участником боев Советско-финской войны 1939–1940 годов. В 1941 году он ушел на фронт и погиб в первый год Великой Отечественной войны.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Н. И. Евграфов, будучи в течение нескольких лет активнейшим участником МАИ, исполнял обязанности секретаря объединения (МАИ).

<sup>2</sup> Спектакль в оформлении филоновцев просуществовал недолго — всего месяц. А через несколько месяцев И. Г. Терентьев выпустил новый спектакль.

\*\*\*

Каталог собрания произведений Н. И. Евграфова в ГМИИ СПб  
(Составители — В. Е. Ловягина, А. Ю. Мудрова).

Каталог произведений ленинградского художника  
Николая Ивановича Евграфова (1904–1941)  
из фондов Государственного музея истории Санкт — Петербурга

#### Живопись:

1. Осовиахимовка. 1930-е.  
Х., м. 168 × 149

---

КП-60670-осн.; Инв. № I-Б-8-ж

2. Дети и самолет. Нач. 1930-х.

Х., темпера. 84 × 120

КП-60671-осн.; Инв. № I-Б-9-ж

3. Портрет художницы А. Е. Мордвиновой. 1930-е.

Х., м. 118 × 88

КП-322539-осн.; Инв. № I-Б-949-ж

4. Праздник на Кировских островах. 1941.

Х., м. 140 × 220

КП-328367-осн.; Инв. № I-Б-1122-ж

### **Графика:**

5. Завод (Люди в цехе). 1920.

Б., кар. 16,5 × 27

КП-289783-осн.; Инв. № I-Б-5588-ра

6. «Третий лишний». 1920-е.

Б., акв. 17,8 × 26,9

КП-66425-осн.; Инв. № I-Б-1019-ра

7. Лаборатория. Эскиз помещения. 1920-е (?).

Б., смешанная техника 49,2 × 31

КП-66426-осн.; Инв. № I-Б-1020-ра

8. Сбор урожая. 1920-е (?).

Б., смешанная техника 46,4 × 33,2

КП-66427-осн.; Инв. № I-Б-1021-ра

9. На стройке. 1920-е (?).

Б., тушь, акв., кар. 26 × 43,5

КП-66428-осн.; Инв. № I-Б-1022-ра

10. Эскиз витража. 1926.

Б., гуашь 10,2 × 19,7

КП-66429-осн.; Инв. № I-Б-1023-ра

11. Лаборатория. Эскиз к картине. 1920-е (?).

Б, акв., кар. 19,1 × 25,8

КП-66430-осн.; Инв. № I-Б-1024-ра

12. Лаборатория. Эскиз к картине. 1920 (?).

Б., акв., кар. 25,8 × 38

КП-66431-осн.; Инв. № I-Б-1025-ра

---

13. Лаборатория. Эскиз к картине. 1920-е (?).

Б., акв., кар. 25,6 × 43,4

КП-66432-осн.; Инв. № I-Б-1026-ра

14. Трактор на испытании. Панно для оформления клуба. Эскиз. 1930.

Б., гуашь, белила 22,4 × 40,8

КП-66472-осн.; Инв. № I-Б-1260-ра

15. Карнавал. набросок для больших картин. 1940–1941.

Б., кар. 30 × 14

КП-289785-осн.; Инв. № I-Б- 5590-ра

16. Карнавал. набросок для больших картин. 1940–1941.

Б., кар. 20,5 × 29

КП-289784-осн.; Инв. –Б- 5589-ра

ЭСКИЗЫ ОФОРМЛЕНИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КОЛОННЫ К 23-МУ МЕЖДУНАРОДНОМУ ЮНОШЕСКОМУ ДНЮ, 1935.

Все — Б., акв. 37 × 41

17. КП-50353-осн; Инв. № I-Б-1804-ра.

18. КП-50354-осн; Инв. № I-Б-1805-ра.

19. КП-50355-осн; Инв. № I-Б-1806-ра.

20. КП-50356-осн; Инв. № I-Б-1807-ра.

21. КП-50357-осн; Инв. № I-Б-1808-ра.

22. КП-50358-осн; Инв. № I-Б-1809-ра.

ЕВГРАФОВ Николай Иванович, МОРДВИНОВА Алевтина Евгеньевна (1900–1980)

ЭСКИЗЫ ОФОРМЛЕНИЯ ЗДАНИЯ СМОЛЬНИНСКОГО РАЙКОМА ВКП (б) [ЛЕНИНГРАД] к празднованию Дня Октябрьской революции. 1935–1938.

Б., акв.

23. Эскиз. 1935.

49 × 29

КП-50359-осн; Инв. № I-Б-1810-ра.

24. Эскиз. 1935.

40 × 84

КП-50360-осн; Инв. № I-Б-1811-ра.

25. Эскиз. 1935.

40 × 53

КП-50361-осн; Инв. № I-Б-1812-ра.

---

26. Эскиз. 1935.

40 × 98

КП-50362-осн; Инв. № I-Б-1813-ра.

27. Эскиз. 1935.

32 × 88

КП-50363-осн; Инв. № I-Б-1814-ра.

28. Эскиз. 1936.

40 × 94

КП-50365-осн; Инв. № I-Б-1816-ра.

29. Эскиз. 1936.

39 × 114

КП-50366-осн; Инв. № I-Б-1817-ра.

30. Эскиз. 1938.

44 × 84

КП-50364-осн.; Инв. № I-Б-1817-ра.

Принятые сокращения:

Акв. — акварель

Б. — бумага

Кар. — карандаш

М. — масло

Х. — холст



Юрий Мудров  
Алексей Мудров

**ХУДОЖНИКИ С «ПУШКИНСКОЙ ПРИВИВКОЙ»  
и «УГОЩЕНИЕ УСАДЬБОЙ»**

**Наталья Аксёнова и другие — на выставке  
в Пушкинском Заповеднике. Заметки**

Художник Наталья Аксёнова — выпускница академического Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, ученица выдающегося педагога Андрея Андреевича Мыльникова. Ее творческое формирование тесно связано с петербургской художественной школой и живописной традицией.

Закончив знаменитый петербургский вуз, дальнейшую свою жизнь она связала с пушкинскими местами Псковского края. Для творческой жизни такое решение стало необычайно важным. Десятки, сотни мастеров ленинградского — петербургского искусства проходили «пушкинскими дорогами», получали в этих местах, по словам «хранителя Святогорья» Семёна Степановича Гейченко, «пушкинскую прививку». Но Наталья Аксёнова с этими местами связала и свое дальнейшее земное бытие. Более пятнадцати лет служит Пушкинскому Заповеднику и Искусству на этой благословенной земле сибирячка Наталья Аксёнова.

Ее путь в искусство начинался в Кемерово; там она закончила только что открывшееся тогда местное художественное училище. Но, хотелось постигать профессию «глубже». Продолжить образование она готовилась в Красноярском художественном институте, но попытки поступить туда, дважды были безуспешными. Тогда она решила попробовать себя в непосредственной творческой работе, и получилось: выполнила масштабную монументальную роспись школьного здания, темой которой были литературные образы Вильяма Шекспира. Последовали и другие заказы на монументальные работы. По сути, они стали, на тот период, подлинным «аттестатом зрелости». Они «затмили» официальную бумагу — диплом училища и дали начинающему художнику почувствовать радость творчества.

Закономерное стремление поступить в вуз всё — таки увенчалось успехом. Она становится студенткой «Академии» в Петербурге, учится у А. А. Мыльникова и А. К. Соколова, давних друзей и почитателей Пушкиногорья (а в летние месяцы, порой, и постоянных жителей этих мест), других признанных художников — педагогов.

«Это лучшее место для каждого, кому интересен мир искусства профессионального художника. На свете есть много и других неплохих мест, но здесь, говорят, и стены учат. А это немало... Что касается моего времени, то мне повезло с педагогами... Каждая встреча с ним (А. А. Мыльниковым — авторы статьи), каждое общение давало очень многое. Настоящий художник

и учитель. Учил разговаривать изобразительным языком». Помимо постижения профессионального мастерства в «стационарных условиях», студенты — репинцы обязательно участвовали в пленэрах, а по учебному — «практиках», которые проводились в замечательной красоты уголках России. Святогорье, овеянное музой великого поэта, не оставляло никого из представителей творческой молодежи равнодушными.

Для Натальи Аксёновой Пушкиногорье стало больше, чем местом вдохновения, оно стало местом творческого и житейского обитания. «Живя в непосредственной близости с Гением места, поэтические пушкинские строки вплетаются не только в канву изобразительной интерпретации, но и вся жизнь проходит под знаком Пушкина. Это и есть та основа и тот источник смысла, из которого возникают художественные впечатления, интерес к деталям, интерес к познанию. Из разнообразных цветных кусочков настроений, словно краски на палитре, где намешаны цвета, которые спорят между собой, создают гармонию, живя в постоянном поиске, рождаясь и умирая, теряясь в памяти забвения, образовывается образ, отпечаток, изображение», — говорит сама Наталья Аксёнова.

На службу в Государственный Пушкинский Заповедник она была принята в 1999 (юбилейном «пушкинском») году. Ее «рабочим местом» стал музей — усадьба «Петровское». Работая научным сотрудником, она находит время для постоянных занятий живописью.

«В мире усадебной культуры отношение к живописи всегда было особое: от создания целых галерей и собраний, до фамильных портретов. Круг дома, как основа жизни. Портреты родных всегда были востребованы и являлись звеном между поколениями. Семейные связи имеют большое влияние на то, как мы развиваемся и в кого, в конечном счете, вырастаем. Создание традиций происходит, прежде всего, из праздников, которые также нашли отражение в работах на эту тему. «Семейный праздник у Ганнибалов», или катание на лодках в тишине белой ночи, где спускаются на воду макеты кораблей. И, быть может, разыгрывались целые сражения. Ведь в будущем сыновья Абрама Петровича станут морскими офицерами», — размышляет Наталья Аксёнова.

В 2003 году художник создает живописный триптих «Рождество в Петровском», отсылающий нас в «осьмнадцатое столетие», в эпоху, в которой к лицу пристало беззаботно веселиться, рьяно воевать, совершая подвиги, делать научные открытия, отправляться в далекие путешествия. Так думается, когда глядишь, на созданный Н. Аксёновой живописный полиптих. Центральное полотно убедительно воспроизводит атмосферу праздничного веселья с фейерверками, огненными потехами. В безудержное веселье на снежной поляне у старого дома П. и В. Ганнибалов в Петровском вовлечены юные представители этой дворянской фамилии и их гости. Умелой кистью Н. Аксёновой на полотне, тяготеющем к монументальным формам, создает развернутую динамичную композицию праздника, то-

нально выверенную, гармонично продолженную в «боковых» полотнах триптиха. Если фигуры в центральном полотне даны в активном движении, в разных ракурсах, то боковые полотна представляют лишь по одной фигуре. Правая и левая части — портреты в рост на фоне паркового пейзажа. Статуарность профильных фигур отсылает нас к традициям портретов-парсун или живописных полотен петровского времени. Абрам Петрович Ганнибал одет с «намёком» на военно-морскую службу, однако, художник не ставила задачу создания исторического полотна — реконструкции. Для автора важнее образ «арапа Петра Великого», хотя он тоже уже стал хрестоматийным и подразумевает, прежде всего, легендарные характеристические черты. Христина Матвеевна — супруга «арапа», предстает в модном платье, а ее прическа украшена декоративными деталями, напоминающими модель корабля. Безусловно, работу можно отнести к удачам художницы, в ней можно усмотреть черты творческой самостоятельности.

«Неминуемый» интерес к историческому материалу, в который погрузилась Наталья Аксёнова, сама атмосфера усадьбы «Петровское», определили не только дальнейшую увлеченность, но и насущную необходимость работы над полотнами, посвященными Ганнибалам и последним владельцам этих мест.

Хорошо известно, что имение в Михайловской губе Вороничского уезда Псковской провинции было пожаловано прадеду А. С. Пушкина — Абраму Петровичу Ганнибалу императрицей Елизаветой Петровной 12 января 1742 года. Оно получило название «Петровское». Иначе и быть не могло, ведь прадед поэта был из «гнезда Петрова», крестником императора. А. С. Пушкин уделял истории своего рода особое внимание и во время пребывания в Михайловском был постоянным гостем Петровского; здесь обдумывалась «История Петра Великого», здесь был начат роман «Арап Петра Великого». А еще этой семейной ветви посвящено «Начало автобиографии», «Примечания к 1-й главе «Евгения Онегина», «Как жениться задумал царский арап», «Моя родословная».

Наталья Аксёнова, словно следуя за великим поэтом, погружается вглубь веков, доходя даже до тех страниц, что были во времена Пушкина неизвестными. Так, в 2015 году она создает большое полотно, в сюжетной основе которого детские годы «арапа Петра Великого». «Логон — Бирни. Сцена у фонтана» (2015) вводит зрителя в мир несколько столетий закрытый, и в определенной мере, таинственный даже для наших современников. На полотне художник стремится воссоздать и облик, и атмосферу экзотической цитадели, служившей и жилищем и крепостью правителю африканского княжества в районе озера Чад (?). Автор не только проявила большое умение в гармонизации колористических и тональных соотношений, но, что в данном случае не менее важно, а м. б. даже, важно более — незаурядное композиционное мастерство. На память приходят исторические и мифологические полотна прежних времен. Художник передает архитектурную и пейзажную среду, в которой разворачивается сцена «придворной жизни» затерянного

в африканской пустыне, небольшого княжества, к роду правителей которого принадлежал прадед А. С. Пушкина. А «наш» герой, сидящий на ограде фонтана, изображается автором с возможной убедительностью иконографии и индивидуальной характеристичностью.

2015 год стал для Натальи Аксёновой годом интенсивной творческой деятельности. В музее — усадьбе «Петровское» готовилась большая тематическая выставка, в структуре которой живописи уделялось столь же важное внимание, что и литературным и рукописным источникам, мемориям, предметам декоративно — прикладного искусства и бытовым.

«Под сенью липовых аллей» (или «Угощение усадьбой») — такое название получила временная экспозиция, разместившаяся во всех помещениях второго этажа Петровского усадебного дома. Автор экспозиции — хранитель ганнибаловской усадьбы Л. В. Козмина, задумывая выставку, представляла главным методом в ее воплощении синтез изобразительных искусств и приемов музейного дела, сочетание в повествовании средствами живописи и графики с литературным рассказом.

Мир усадебной жизни, как и сама усадьба, многокомпонентны и синтетичны. Все имеет значение: уклад и быт, образ и порядок жизни, привычки, устои. Усадьба — это семейное гнездо, это — сменяющиеся поколения владельцев. Дворянская усадьба не могла существовать без парка и вне парка. Парк усадьбы Петровское носит черты регулярности (а как же иначе: в воспоминание и память петровской эпохи регулярных парков). Но, он со временем менялся, и новые эстетические тенденции и национальный русский характер добавили своеобразие в парк Петровского. Отражение этого в соединении с конкретными событиями, проявлениями и приметам усадебной жизни вошло в определение «угощение усадьбой».

Авторы выставки (Л. В. Козмина и Н. А. Аксёнова, прежде всего) «угощают» зрителя и тематическими композициями, и пейзажами. Им аккомпанируют мемории и памятные предметы. Как «звон предков» звучат и притягивают «артефакты» из Эфиопии. Поразительно, но не смотрятся инородными такие предметы, как изготовленный из дерева и кожи барабан, с изображением кувшина и женщины в белом одеянии, готовящей пищу на костре, а также коробочка — корзина из цветной соломки, маска из ореха, деревянная «хоругвь».

Основной корпус предметов, относящихся к усадебной жизни, — это мебель, фарфор, стекло, бронза, морские инструменты, утилитарные предметы быта прошлых времен.

Своеобразную «поддержку» в раскрытии темы им оказывают работы мастеров декоративно — прикладного искусства второй половины XX столетия. Известный мастер петербургской керамики Леонид Соколов (частый гость и «летний житель» Пушкиногорья), петербурженки С. Терентьева, Н. Савинова, Г. Медведева, О. Муратова, московский автор Р. Цузмер, рас-

ширяют наше представление об «очаровании и прелестях» усадеб и парков, переданные в произведениях керамики, фарфора и фаянса.

Но, главную линию представляют произведения живописи. Они — концептуальный стержень выставки. Интерес к усадебной жизни в полотнах Натальи Аксёновой не заканчивается событиями века восемнадцатого. На полотне «Праздник в Петровском у Петра Абрамовича Ганнибала в день Святых Апостолов Петра и Павла 25 июня 1824 года» (2015) дядя поэта — радушный хозяин — на ступенях парадного входа в усадебный дом встречает почетного гостя, епископа Псковского Евгения (Казанского). На балконе расположились крепостные музыканты; дом украшен цветочными гирляндами. Другая праздничная «история» разворачивается в картине «Надежда Осиповна и Сергей Львович Пушкины в гостях у Вениамина Петровича Ганнибала в Петровском» (2015). Сидящий за клавирами хозяин «потчует» гостей — родственников и окрестных помещиков, «балетом». В гротескной позе, отдаленно напоминающий балетную, не то — «арабеск», не то — «аттитюд», стоит на «полупальцах» крепостная «балерина». Ее старательность, видимо, награждена благосклонными улыбками хозяина и его гостей.

Почти столетие отделяет от этой сцены события, происходившие уже в начале XX столетия. Полотно «Рождественские забавы у Княжевичей» (2015) отсылает нас к истории усадьбы «Петровское» того времени, когда ею владели представители дворянского рода Княжевичей (выходцев из Сербии, верно служивших со второй половины XVIII века российскому престолу). Жизнь в «дворянском гнезде» на рубеже XIX и XX веков была уже иной, хотя, определенные привычки и элементы старого уклада сохранялись. Дворянская молодежь находила много возможностей для проявления дружеского веселья, лирических чувств, возникающих и расцветающих под сенью старых парков, доживающих в благополучии последние десятилетия.

Организаторы выставки «Угощение усадьбой» вводят посетителей в этот мир и литературными воспоминаниями, среди которых воспоминания В. Д. Лачиной, соседки-помещицы, владелицы имения «Дериглазово», и представленным полотном Натальи Аксёновой. Художница не повторяет дословно сюжет мемуарного сообщения, но лирическая картина очень созвучна ностальгии воспоминаний, написанных в Париже уже в 1937 году.

Веселый спуск с большой катальной горки, устроенной в аллее парка, романтическое свидание, видимо с «признанием в любви», даже персонаж, держащий в руках граммофон, — все это еще безмятежные годы предреволюционного времени. Но вихри революционных бурь и пожаров сотрут с лица земли и Петровское, и Михайловское, и Тригорское, и еще сотни и тысячи «дворянских гнезд». Не станет преградой безумию и имя великого поэта.

Но, жизнь дворянских усадеб Святогорья, все — таки не прекратилась. Они возродились, постепенно, и в новом качестве. Еще раз судьба их подвергла испытаниям в годы Великой Отечественной войны. И, вновь,

они возродились, как «птица Феникс». Стоят дома, шумит листва парков, — «не зарастает народная тропа».

Представленные в экспозиции живописные произведения Натальи Аксёновой, не исчерпывают заявленную куратором выставки Л. В. Козминой, тему. (Надо упомянуть и удачную скульптурную работу Н. А. Аксёновой «А. П. Ганнибал погружен в воспоминания», исполненную в ироничном ключе, в которой создан несколько шаржированный образ пушкинского предка).

Организаторы выставки органично включили в ее ткань и несколько «старых» произведений, и самое главное — мастеров отечественной живописи второй половины XX — начала XXI в.в., ведь взгляд художника — нашего современника заложен в концепцию выставки краеугольным камнем.

Несколько особняком смотрится, но, представляется совершенно необходимым экспонатом, иконописный образ Святых Первоверховных Апостолов Петра и Павла, выполненный петербургским иконописцем Георгием Панайотовым в 2010 году. Автор хорошо известен и представлен в собрании Пушкинского Заповедника и другими работами.

Экспонируемые живописные и графические произведения представляют пейзажи Пушкиногорья и сцены из жизни великого поэта и его предка. Еще в период празднования 150-летнего юбилея поэта Л. Е. Фейнберг создал серию иллюстраций к «Арапу Петра Великого». Акварельный лист «Петр I и Ибрагим» (1949), написанный в свободной манере, широко, представляет сцену встречи государя и его «арапа» и их беседу на фоне строящегося Петербурга, у большого парусного корабля. В «изобразительную биографию» поэта псковского периода внесли значительный вклад художники Петербурга (Ленинграда) Ю. Тризна («А. С. Пушкин в гостиной Тригорского», 1966), А. Данилов («А. С. Пушкин и И. И. Пущин в Михайловском», 1980-е), Л. Гервиц («Пасмурный день», 1985); к ним добавим и выучеников Института имени Репина Б. Козмина («А. С. Пушкин в гостях у Петра Абрамовича Ганнибала», 1986) и Н. Аксёнову. Их творческая преданность поэту и мемориальным местам глубока и постоянна. Экспозиция выставки — зримое тому свидетельство.

Не менее важен в иконографии пушкинских мест «чистый» пейзаж. Жизнь природы быстротечна, несмотря на ее вечный характер. Пейзажные мотивы и их зримые приметы изменяются в продолжение лет, десятилетий, веков, времен года. И, здесь, неопределимы созданные мастерами живописи и графики виды усадеб и других памятных мест Святогорья. Они «останавливают» быстротекущие мгновенья, донося до зрителя облик «Аллеи Керн» и ее «раненого дерева» (1949), запечатленный верным другом Заповедника, выдающимся художником Алексеем Константиновичем Соколовым. Михайловские рощи — и на полотне Э. Я. Выржиковского (1973). Замечательные мастера живописи, заслуженные художники России, профессор С. Н. Репин и В. В. Лысюк, ученики А. А. Мыльниковы, в Пушкиногорье — не гости. Здесь они проводят по — несколько месяцев в году,

это их Пенаты. Потому столь убедительны и одновременно — поэтичны аллеи усадеб, поля и водные глади их окрестностей, седые стены монастыря, написанные ими в 1970–1990-е годы.

Особо следует говорить о творчестве Бориса Михайловича Козмина, заслуженного работника культуры РФ, лауреата Государственной премии России, более сорока лет живущего в этих местах. Хранитель Петровского, его хроникер и «художественный летописец», он создал целый корпус живописных произведений, посвященных Пушкиногорью, его людям и гостям. Его творческое наследие столь обширно, а самое главное — интенсивно пополняется и сегодня новыми работами, что требует отдельного большого рассказа.



**ИСКУССТВО ФОТОПЕЙЗАЖА.  
О ФОТОХУДОЖНИКЕ ФЁДОРЕ ЛАШКОВЕ**

*«По моему мнению, фотографии не следует ломиться в такие области, как промышленность и торговля, — ее место в искусстве. Это единственное подобающее ей место, и я всегда старался продвигаться именно по этому пути».*

Гюстав Ле Гре

Пейзаж — это тот жанр изобразительного искусства, который составляет огромный пласт мирового художественного наследия. Передать многогранность природы и настроение времен года, своеобразие городских видов и архитектурных ансамблей, интерпретировать и воссоздать увиденное — для этого нужно уметь чувствовать природу и видеть красоту окружающего мира. Когда художник создает произведение искусства, он выбирает тот художественный метод, который позволит ему передать свое видение другим людям. Художественный метод, или, другими словами, авторская манера, и является основным предметом изучения в изобразительном искусстве. Но если говорить об искусстве фотографии и в частности о жанре пейзажа в фотографии, важно сказать, что в этом случае художник весьма ограничен в выборе метода. Каков же тогда предмет изучения в фотоискусстве? И от чего отталкиваться, анализируя творчество фотохудожника-пейзажиста? Нам кажется, что основной интерес составляет творческая концепция автора, которая включает в себя и его видение, и стилевые особенности его работ, и те выразительные средства, которые он использует.

Фёдор Лашков вырос в Ставропольском крае, в маленьком селе Золотарёвка Ипатовского района, в окружении природы<sup>1</sup>. Близкое соседство с ней с детства приучило его замечать прекрасное в повседневном и обычном. Увлечение орнитологией, которое в старшей школе переросло в научную деятельность, и пленочная камера Зенит — это то, с чего началась фотография в жизни Фёдора. Позже он стал профессиональным фотографом и совершал командировки по югу России, где снимал детские портреты. Это позволило почувствовать вкус путешествий и осознать потребность не только созерцать природу, но и запечатлеть ее мгновения, чтобы показать другим людям.

По словам Фёдора, своими учителями он считает не известных фотографов, создающих пейзажи, а великих русских художников-пейзажистов. Фёдор утверждает, что учился видеть композицию и улавливать на первый взгляд неувидимое через полотна Куинджи, Левитана, Шишкина и мн. др. Поэтому он называет себя фотохудожником, и нам кажется, это вполне заслуженно.

Панорамы, созданные мастером, состоят из множества кадров: самые простые — из 3-х, самые сложные — из 150-ти в несколько ярусов. За счет этого автор достигает невероятной детализации и высочайшего качества

фоторабот. Каждую панораму можно распечатывать форматом от 2–3 до 5–7 метров. Отличительными чертами фоторабот Фёдора являются их «объемность» и реалистичность, которые также достигается благодаря использованию нескольких ярусов кадров. Если делать фотографию в один кадр, оптически сфокусироваться можно либо на переднем, либо на среднем, либо на дальнем плане; когда фоторабота собирается из нескольких ярусов, глубина резкости на каждом из них проработана одинаково — именно так и видит человеческий глаз, поэтому изображение на много-ярусной панорамы получается таким реалистичным.

В пейзажной фотографии, как и в других жанрах этого вида искусства, большое значение имеет свет. Так называемое, режимное время для фотографа-пейзажиста — это рассвет, закат, сумерки и ночь. Выдающихся фотопейзажей, снятых днем, в разы меньше. Прямой полуденный солнечный свет делает тени жесткими, а пейзаж в целом — лишенным той особой загадочности, которой он наполнен ранним утром и в сумеречное время.

Фёдор Лашков в своих работах часто выбирает такую композицию, где свет является контровым. Встречные лучи наполняют пространство золотым свечением, а в сочетании с тучами, необычными облаками или туманом рисуют необыкновенное поражающее своей красотой небо. В работах Фёдора небо играет ключевую роль, и описать его многообразие словами просто невозможно — это и будто нереальные по сочности цветов сумерки, и грозные тучи, пронизанные красными закатными лучами, и белые пушистые облака, залитые солнечным золотом, и гроза с невероятным количеством оттенков серого и стеной дождя вдали.

Важно отметить, что большая работа фотопейзажиста — найти место съемки, выбрать точки съемки с удачной многоплановой композицией, дожидаться режимного времени и погодных условий и успеть за короткий период, пока длится рассвет или закат, создать несколько фоторабот. В условиях съемки на природе фотограф должен быть не только физически вынослив, чтобы быстро перемещаться в пространстве, но и уметь ориентироваться в нем и видеть композицию будущего пейзажа за считанные секунды. Фёдор за один рассвет или закат может создать порядка 20-ти разных по композиции и настроению панорам, которые нередко представляет зрителю в виде серий. Так, например, есть серии «Акварельная», «Фактура льда», «Закат Цандропыш» и пр.

Среди выразительных средств, которые использует Фёдор Лашков при создании своих работ, можно выделить линейную и теневую перспективы (благодаря которым взгляд зрителя движется от переднего плана к дальнему). Одним из любимых приемов фотохудожника является арочная композиция, когда взгляд зрителя движется сначала снизу вверх, затем — сверху вниз. Причем художник любит подчеркивать эллиптичность перспективы, находя на переднем плане пейзажа объекты, отражающие композицию дальнего плана. Фотохудожник зачастую включает в свои ра-

боты отражение неба в воде, причем часто делает пространство по обе стороны горизонта равновесным, используя симметрию образующих композицию элементов. Ярким примером такой работы является панорама «Далматинец», снятая в Хибинах.

Погодное явление, которое больше всего любит фотохудожник — это туман, когда свет рассеивается и становится мягким и обволакивающим. Среди работ Фёдора можно увидеть туманные пейзажи на болотах, дымку в горах, солнечное гало, мерцающее в тумане, и белую радугу.

Все фотографии Фёдора имеют хорошо проработанный передний план, свой особый ритм и яркие цветовые акценты. Во время съемки фотохудожник не использует фильтры для того, чтобы усилить насыщенность неба или сделать цвета более контрастными, а пост-обработка фотографий сводится исключительно к светотеневой коррекции (здесь речь идет о приведении соотношения свет-тень к естественному для человеческого глаза; это необходимо, т.к. оптика искажает это соотношение в зависимости от технических характеристик светосильности).

В беседе, Фёдор Лашков признался, что любит нарушать установленные правила (например, помещая солнце на небосклоне в центр композиции). Он всегда ищет особые ракурсы и необычные места для съемки, а в уже знакомых для зрителя видах старается открывать новые грани. Показательным в этом смысле является авторский проект Фёдора «Болота Ленинградской области». Не только увидеть своеобразную красоту этого сложного биотопа, но и уловить поэзию северных болот — вот что важно для фотохудожника. И он действительно создает пейзажи, достойные восхищения. Чего стоят панорамы «Холод утра, жар солнца» (где болото будто вытекает из туманной синевы в облако солнечного света), «Розовые сумерки» (где арка невероятных по цвету облаков вместе с изогнутой линией болотного озерца создает гармоничную эллиптическую композицию), «Сосна-художница» (где ночная тьма, освещается лунным светом, и пронизанные им облака будто мазки кисти на холсте, а сосна так склонилась над небольшим болотный зеркалом, что кажется, будто именно она и пишет эту картину).

Зимой 2015–2016 фотохудожник создал несколько удивительных серий работ, снятых на Ладожском озере. Суровая Ладога в ледяных оковах на фотографиях Фёдора завораживает и притягивает взгляды, пушистые ели и окрашенные в пурпур закатного солнца снега на берегу озера возвращают в детство и любимые сказки, гранитные скалы, освободившиеся ото льда и залитые мягким солнечным светом, и тихие Ладожские волны шепчут о скором приближении весны.

Фёдор Лашков является одним из ведущих фотопейзажистов Санкт-Петербурга. Одна из его работ — «Снежная пурга. Вершина горы Мамдзышха» участвует в выставке «Дикая природа России — 2015», которая ежегодно проводится по итогам одноименного фотоконкурса журналом National Geographic. Другая работа из этой же серии попала в лучшие горные пейзажи

по итогам International Mountains Summit и была напечатана в книге-альбоме "Der atem der berge", вышедшей в германском издательстве Bruckman.

За прошедший год также был выпущен альбом «Полёт над Абхазией» в двух частях (весна-лето и осень-зима), где размещены фотографии и панорамы, снятые Фёдором во время полета на самолете.

Осенью 2015 года вышел в свет фотоальбом, посвященный Ставропольскому краю. В настоящее время готовится к выпуску художественный альбом под названием «45 чудес Ставрополя», большинство фотопейзажей в котором также принадлежат Фёдору Лашкову.

В последние годы интерес к пейзажной фотографии в России растет, в частности это происходит благодаря профессиональным фотосайтам, которые проводят крупные конкурсы и популяризуют этот жанр фотоискусства наряду с другими. Надеемся, что он со временем станет еще более востребован как среди профессионалов, так и среди зрителей.

#### Источники

1. Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения / К. Бажак; пер. с франц. А. Кавтаскина. — М.: АСТ: Астрель, 2006. — 159 с.
2. Беленький А. Цифровая фотография. Школа мастерства. 2-е изд. / А. Беленький. — СПб.: Питер, 2011. — 136 с.

#### Примечания

---

<sup>1</sup>Биографические данные предоставлены фотохудожником Ф. Лашковым в беседе с автором статьи.



## II

Юрий Мудров

### У МОЛЬБЕРТА — ИМПЕРАТРИЦА Императрица Мария Федоровна (1759–1828) — художница

*Супруга императора Павла I Мария Федоровна (1759–1828) занимает в истории отечественной культуры особое место. В круг ее интересов и влияния входили социальное служение, медицина, образование, наука, литература, искусства. Активно участвуя в формировании и украшении дворцовых резиденций, Мария Фёдоровна собрала уникальнейшие коллекции произведений живописи и декоративно-прикладного искусства, начиная с античных образцов и до современных ей художественных явлений. Она сама прекрасно рисовала, писала акварелью на бумаге, стекле, фарфоре, занималась медальерным искусством, резала и гравировала на твердых камнях, вырезала силуэты, лепила из воска, блестяще освоила токарное ремесло и косторезное искусство; удивительные результаты приносила работа над янтарными изделиями.*

София Доротея Августа Луиза, будущая российская императрица, родилась 14 октября 1759 года в Штеттине<sup>1</sup>. В 1776 году юная принцесса прибыла в Россию, после принятия Святого Крещения стала Марией Федоровной и супругой наследника престола цесаревича Павла Петровича. Безусловно, «задачей номер один» юной цесаревны было рождение здоровых венценосных отпрысков. 25 декабря 1777 года она счастливо разрешилась от бремени: на свет появился первенец — великий князь Александр Павлович. В честь этого события императрица-бабушка подарила детям село Павловское. Именно это имение станет для великой княгини Марии Федоровны «приютом муз» и точкой приложения ее многочисленных талантов.

Принято считать, что руководство занятиями рисунком и акварелью в начальный период жизни Марии Федоровны в России осуществлял Анри-Франсуа-Габриэль Виолье (1750–1829). Прибывший в Петербург в 1780 году из Вюртемберга, Виолье выполнял обязанности художника и архитектора великокняжеского двора. Швейцарец был известен как мастер миниатюрной живописи. Вюртембергские связи позволили ему войти в немногочисленный круг доверенных лиц Малого двора.

Другим наставником в творчестве великой княгини был Карл Александрович Леберехт (фон Лебрехт) (1749–1827), двадцатилетним приехавший в Россию из Саксонии. С 1779 года он служил медальером на Петербургском Монетном дворе. Под его руководством Мария Федоровна занималась резьбой по цветным камням, восковой лепкой, гравировкой по металлу, изготовлением штемпелей для чеканки медалей.

Художественное наследие Марии Федоровны, занимавшейся любительским творчеством на протяжении всей своей жизни, не дошло до нас во всей своей полноте. Однако его фрагментарность не мешает очертить круг основных произведений императрицы, сгруппировать произведения по видам и жанрам искусства, увидеть ее плодотворность. В самом конце жизни Мария Федоровна попала в список художников, отмеченных академической степенью. В 1818 году вдовствующая российская императрица, посещавшая в германских княжествах своих дочерей, оказалась в Берлине. Здесь она 25 декабря 1818 года была удостоена звания члена Прусской Королевской Академии искусств.<sup>2</sup> Прусский король Фридрих Вильгельм III (1770–1840) принял такое решение не только в угоду политическим или родственным соображениям.<sup>3</sup> И глава Академии — прославленный скульптор Иоганн Готфрид фон Шадов (1764–1850), и другие видные члены академического сообщества весьма высоко отзывались о художественных талантах русской императрицы.

Сегодня работы императрицы хранятся в Государственном Эрмитаже и Государственном Русском музее, Государственном архиве Российской Федерации, Государственном Историческом музее, Государственных музеях-заповедниках «Московский Кремль», «Гатчина», «Павловск».

Павловск не только любимая загородная резиденция императорской фамилии на рубеже XVIII–XIX веков; он — свидетель их жизни, надежд, неосуществленных мечтаний. Все стороны жизни находили отражение в убранстве, обстановке дворцовых зал и комнат.

Портрет великой княгини Марии Федоровны, написанный знаменитым австрийским живописцем Иоганном (Жаном) Батистом Лампи Старшим (1751–1830) в 1794 году, занимает центральное место в Парадной библиотеке Павла I и привлекает всеобщее внимание. Блестящий по мастерству живописного исполнения, портрет в рост представляет зрителю великую княгиню в возрасте 35 лет, счастливую супругу и мать восьмерых детей. Статная, миловидная, она стоит у стола со скульптурным портретом Павла I, на фоне условного пейзажа. На этом же столе установлен бронзовый пюпитр, на котором покоится придерживаемый правой рукой лист с тональным рисунком профилей ее детей. В правой же руке она держит вставку с грифельным карандашом. Все указывает на то, что это портрет художницы, демонстрирующей зрителю свою работу. И это действительно так: Мария Федоровна неоднократно исполняла рисунки с профилями своих детей в различных вариантах. Не менее интересна и другая деталь. Художник Лампи в наряде великой княгини изображает висящий на жемчужном ожерелье медальон-камею «Екатерина II в об-

разе Минервы». Это также работа Марии Федоровны. Обратим внимание на то, что «демонстрируя» зрителю портрет супруга модели, портреты ее детей и свекрови-государыни, художник явно воплощает программу заказчицы, помещая в композицию работы самой Марии Федоровны. Великая княгиня словно сообщает зрителю, что занятия искусством в ее жизни занимают важное место. И это подтверждают многочисленные свидетельства современников. Приведем одно из них: «Музыка, живопись, гравирование, вышивание — вот искусства, в которых она блистала талантами»<sup>4</sup>.

Природный дар Марии Федоровны счастливо соединился с возможностями, которые предоставлял императорский дом. Художественные сокровища, окружавшие Марию Федоровну в России, знакомство с европейской художественной практикой и культурным наследием во время путешествия, осуществленного спустя пять лет после прибытия ко двору Екатерины Великой, безусловно, сформировали личность великой княгини в артистическом ключе.

Заглянем в один из залов Павловского дворца. На первом этаже, в чередке покоев личного назначения, расположен Общий кабинет. Стены его сплошь увешаны живописными и графическими работами, подавляющее большинство которых — портреты членов семьи, вюртембергских родственников Марии Федоровны, копии «античных голов». Нижняя часть стен сплошь занята миниатюрами разной формы в соответствующих рамах — металлических и деревянных, позолоченных, патинированных и окрашенных. Техника исполнения также разнообразна: чаще всего на молочное стекло наносилось изображение карандашами — свинцовым или цветными, могли быть использованы акварель, гуашь, масло.

Среди работ Марии Федоровны большой реалистичностью выделяется «Портрет великого князя Павла Петровича» (1789). Не только портретное сходство, но и романтическая приподнятость (без обычной аффектации, присущей портретируемому) характеризуют модель. Профильный погрудный портрет, исполненный свинцовым карандашом на овале молочного стекла, невелик (14 × 11 см), но очень выразителен.

Ко дню рождения императрицы в 1790 году Мария Федоровна выполнила портрет ее внуков. На вытянутом овале молочного стекла свинцовым карандашом (с подцветкой акварелью и белилами) художница изобразила своих шестерых детей — Александра, Константина, Александру, Елену, Марию и Екатерину. Изображения носят характер интимный, глубоко личный, не предназначенный для чужих глаз. Работа была признана удачной, и этот сюжет будет повторен, и не только самой великой княгиней. Получив подарок, Екатерина II писала невестке: «Не могу выразить Вам, милая дочь моя, того удовольствия, которое доставил мне прелестный и трогательный рисунок Ваших шестерых прелестных детей. Нежнейше за него благодарю»<sup>5</sup>.

Выполнила Мария Федоровна и отдельные изображения своих детей. В Государственном музее-заповеднике «Московский Кремль» хранится круглая шкатулка (табакерка), золотая, с крышкой, отделанной розово-

сиреневой эмалью. В крышку вмонтированы четыре миниатюры — профильные портреты детей Павла Петровича и Марии Федоровны, две представляют сыновей, а две — попарно — дочерей.<sup>6</sup>

Иконографически портрет шестерых детей был настолько удачен, что был повторен в различных техниках. Академик, модельмейстер Императорского фарфорового завода Жан Доменик Рашетт (1744–1809) создал рельеф розового гипса, а в 1790 году изображение было переведено в фарфор. В мраморном варианте он известен как работа Федота Ивановича Шубина. Портрет был гравирован Джеймсом Уокером (1748–1808), печатался на шелке и атласе.<sup>7</sup>

Среди моделей Марии Федоровны были и члены ее вюртембергской семьи. Прежде всего, это ее мать — герцогиня Фредерика Доротея София. В 1796 году Мария Федоровна пишет свинцовым карандашом на овальном фарфоровом пласте портретную композицию, имеющую прообразом хранящийся в Павловском дворце портрет герцогини с внучкой, великой княжной Ольгой Павловной. Двойной миниатюрный портрет выполнен акварелью на слоновой кости портретистом и историческим живописцем Петром Эрнестом Строли (Стролингом) (1768 — не ранее 1826). На миниатюре Строли герцогиня стоит у детской колыбели со сложенными руками. В ее распущенные волосы вплетен шарф или широкая лента. Таково же изображение герцогини в работе Марии Федоровны. Отсутствует лишь колыбель. Вероятно, написание портрета Строли было связано с кончиной в младенчестве великой княгини Ольги Павловны (1792–1795).

XVIII век в истории искусства отмечен блестящими произведениями художников, работавших в технике пастели, ценились ее «похожесть» на живопись масляными красками и умение создавать произведения большой формы. Мария Федоровна не прошла мимо написания картин «сухими красками».

До наших дней дошел лишь один натюрморт венценосной художницы, выполненный пастелью, — «Цветы» (ГРМ). Он датирован 18 апреля 1787 года. В этой работе очевидно желание создать имитацию масляной живописи, что особенно сложно, если представить мягкость тональных переходов пастели. Здесь Мария Федоровна явно вдохновляется образцами голландской живописи. Это чувствуется и в композиции с ее центричностью, симметрией; это есть в выборе объектов изображения: розы, тюльпаны, лилии, по преимуществу раскрытые, что в голландской символике означало бренность бытия и краткосрочность жизни. Будто желая блеснуть мастерством, художница изображает преломленные стебли растений в прозрачной шарообразной вазе, капли воды, вот-вот готовые сорваться с лепестка.

Сохранились свидетельства и о других пастельных работах Марии Федоровны. Судя по документу, находящемуся в архиве Государственного Эрмитажа, 9 августа 1801 года в Зимнем дворце были «отпущены блаженной памяти Императора Павла пять картин трудов Государыни Императрицы Марии Федоровны, писанные сухими красками.

1. Вид приморский. Копия с Хаккерта. Писана 1789 года.
2. Вид Сарско Сельский. 1789 года.
3. Вид приморский. Копия с Хаккерта.
4. Вид приморский. Копия с Хаккерта.
5. Портрет Прусского короля Фредерика II»<sup>8</sup>.

Как видим, Мария Федоровна много копировала. Из документа явствует, что ее творческого внимания удостоивался немецкий художник Якоб Филипп Хаккерт (1737–1807), живший в Италии и пользовавшийся большим успехом в кругу аристократов. С художником и его творчеством Мария Федоровна имела возможность познакомиться во время своего европейского путешествия 1781–1782 годов.

Здесь необходимо вспомнить еще об одном знакомстве, произведшем тогда же сильное впечатление на Марию Федоровну и, более того, в дальнейшем оказавшем влияние на ее художественные занятия. Вновь обратимся к экспонатам Общего кабинета Павловского дворца. Среди представленных там работ — копии венценосной художницы с произведений Анжелики (Ангелики) Кауфман (1741–1807).

Композиция «Суд Париса» (1794), выполненная Марией Федоровной акварелью и гуашью на молочном стекле, восходит к картине, которую Анжелика Кауфман выставляла в Королевской Академии художеств в Лондоне в 1781 году. Но познакомиться с ней Мария Федоровна скорее всего могла по гравюре, сделанной с полотна. Работа отличается ярким, насыщенным цветовым решением. Мария Федоровна не буквально воспроизвела увиденный образец, а творчески переработала его.

Аллегория «Трудолюбие, опекаемое Терпением и Упорством, венчается Славой и награждается Изобилием» велеречива и назидательна. Безусловно, с ней великая княгиня могла познакомиться также по гравюре. Склонная к сантиментам, она впечатлилась назидательностью сюжета: женская фигура с ульем — «Трудолюбие»; фигура «Славы» — с пальмовой ветвью; «Терпение» и «Упорство» олицетворяет женщина с ткацким станком; сидящий юноша с Рогом Изобилия держит венок над «Терпением».

Еще одна работа Марии Федоровны — монохромная, выполненная простым карандашом, традиционно носит название «Артемизия»<sup>9</sup>. Изображение женской полуфигуры с урной служит напоминанием потомкам о галикарнасской воительнице, жене Мавсола, царя Карики. Именно Артемизия, чья память своего супруга, воздвигла знаменитый Мавзолей.

Не только художественный, но и определенный курьезный интерес представляют две работы Марии Федоровны — копии с произведений Анжелики Кауфман, использованные как детали мебели. В Общем кабинете Павловского дворца находятся каминный экран и письменный столик красного дерева, украшенные медальонами молочного стекла с карандашными рисунками с использованием акварели. Первое произведение — «Забава Амура» адресует нас к гравюре Иоганна Готлиба (ок. 1750–1802) и Георга Зигмунда (ок.

1750–1814) Фациусов, выполненной в 1783 году с оригинала Анжелики Кауфман. Овальный медальон (горизонтально вытянутый) с акварельным рисунком подвешен к львиной бронзовой маске, украшающей раму красного дерева каминного экрана. Раму также оформляет пояс молочного стекла, расписанного цветочными гирляндами. Сюжет для следующей своей работы Мария Федоровна выбрала после просмотра гравюры Франческо Барталюцци (1727–1815) «Три грации прислуживают Венере» (1784), отсылающей в свою очередь к одноименной картине Анжелики Кауфман, показанной на академической выставке 1781 года в Лондоне. Карандашный рисунок, подцвеченный акварелью, вписан в медальон стеклянной столешницы небольшого изящного столика красного дерева, украшенного бронзой и слоновой костью.

Работая в живописных техниках, Мария Федоровна предпочитала следовать художественным впечатлениям, полученным «извне». И в живописи, и в пастели ее увлекали такие жанры, как натюрморт и портрет.

Из шести работ маслом, выполненных Марией Федоровной, известных по данным предвоенного периода (инвентари Гатчинского дворца-музея 1938 года), до нашего времени дошли две. Они напоминают вольные копии с произведений Жана Батиста Греза (1726–1805), автора хорошо знакомого Марии Федоровне, в том числе и лично.<sup>10</sup> Созданы они Марией Федоровной в Гатчине в 1794 и в 1795 годах соответственно, что явствует из надписей.

«Женщина с голубями», или «Полуфигура женская в красной одежде, держащая двух голубей», исполнена на медной доске. Она может быть отнесена к тому кругу произведений, которые получают особое распространение в русской живописи конца XVIII – первых лет XIX века. Это свободные фантазии на тему портретной живописи популярного французского живописца Греза.

То же стремление создать образ идеальный чувствуется и в «Портрете мальчика». Художница обращается к довольно сложной композиции овального портрета и умело располагает погрудное изображение юного персонажа в картинном пространстве. Фигура чуть развернута в  $\frac{3}{4}$ , что придает композиции живость. Создавая образ ребенка, Мария Федоровна умело передает состояние легкого удивления, которое читается в выражении лица персонажа. Как и в предыдущей работе, она тщательно продумывает костюм и со всеми подробностями пишет ломкие складки темно-голубого атласа курточки, белый воротник, отороченный кружевами.

Конечно, в этих портретах есть черты внешней привлекательности, быть может, даже слащавости, однако подобный подход был в духе времени, к тому же Мария Федоровна относилась к своим героям с симпатией.

Художница обращалась и к образцам самой высокой пробы. Примером тому может служить выполненный ею в 1799 году рисунок «Святое семейство». В основу сюжета легла композиция Рафаэля Санти. Однако Мария Федоровна не копирует известный оригинал буквально, а перерабатывает его творчески, придавая новые черты. Лишь отдельные персонажи (святой Иосиф,

святая Мария) в точности воспроизводят образец. Во всем остальном художница следует своему прочтению сюжета. Она вводит большое количество персонажей в эту каноническую композицию, но, главное, насыщает ее бурным движением, что придает сцене в целом жанровое звучание. Художница демонстрирует мастерство владения графической техникой. Тонкие светотеневые эффекты позволяют передать объемность фигур, глубину пространства, наконец, выделить главных персонажей — святую Марию и Младенца Христа.

Как известно, Мария Федоровна выказывала особую благосклонность произведениям нравоучительного смысла и аллегорического содержания. Летом 1795 года, после выполнения композиции «по Анжелике Кауфман», она приступила к написанию аллегории «Совет. Ценность. Осторожность. Тайна», навеянной гравюрой с произведения французского художника Эсташа Лесюера (1617–1655), члена Французской академии, известного мастера исторической и мифологической живописи. Любопытно, что по размерам и форме стеклянной основы работы Марии Федоровны, выполненные по произведениям А. Кауфман («Трудолюбие...») и Э. Лесюера («Совет...») почти идентичны и могут рассматриваться как парные. И даже рамы у них абсолютно одинаковы — по форме, размеру и декоративному оформлению. Работы некоторое время находились в кабинете «Фонарик». Ныне они вернулись на историческое место — в Общий кабинет Павловского дворца.

В числе акварельных работ Марии Федоровны следует упомянуть «Женщину с голубем» («Девушку с голубем») и «Святого Матфея с ангелом». Художница по обыкновению датировала свои работы, и это обстоятельство часто помогает понимать ее творческий процесс. Так, и подпись, и указание, содержащееся на женском портрете: «Мария. 19 ноября 1788 Санкт-Петербург, поправила 10 мая 1794 года в Павловске», — позволяют судить о тщательности ее работы и достаточно критическом отношении к своим ранним произведениям. К написанному в 1788 году «Матфею» она возвращалась в мае 1797 года.

В Общем кабинете Павловского дворца также представлены рисунки Марии Федоровны с «античными головками» и милыми женскими полуфигурами, сделанными так, словно они являются подготовительным материалом для последующего «переведения» их в скульптурные рельефы или камеи. (Нелишне напомнить, что камнерезное творчество необычайно увлекало великую княгиню!) Изображая «Голову Миневры» в овале, она буквально воспроизводит пластину, на которой помещалось изображение. Таких работ в ее творчестве много («Голова Аполлона»; «Головка в дубовом венке», «Голова бородатого мужчины», «Голова Антиноя» — все 1788 года; «Голова Париса во фригийском колпачке», «Головка в профиль» — обе — 1789 года), все они хранятся в Павловском дворце. Другие работы, выполненные в этой же технике, носят иной характер. Так, изображая «Аполлона с лирой» (1788) или «Девушку в тюрбане», «Женскую полуфигуру» (обе — 1793), художница придает большую «живописность» за счет включения элементов костюма, их тщательной проработки в деталях, аксессуаров. Отдавая предпочтение смешанным

техникам, в ряде случаев Мария Федоровна обогащает изображение акварелью, пастелью. Это в основном относится к «головкам», а, изображая Париса во фригийском колпачке, художница не завершила подцветку фона акварелью, что дает возможность увидеть процесс ее работы.

Мария Федоровна отдала дань увлечению и таким модным во второй половине XVIII – начале XIX века занятием, как создание силуэтов.<sup>11</sup> В искусстве силуэта самым распространенным и востребованным был портретный жанр. Венценосная художница обращалась к образам близких ей людей. По описям Гатчинского дворца-музея известно, что до Великой Отечественной войны в его фондах хранилось четыре портрета членов вюртембергской семьи, которые, видимо, были исполнены во время посещения Монбельяра в 1782 году. Это три портрета герцогини-матери и портрет сестры Фредерики. В собрании Музея-заповедника «Павловск» в составе «Библиотеки России» сейчас находятся силуэтные изображения братьев Марии Федоровны — Вильгельма («голова») и Фердинанда («фигура в рост»), а также лейб-медика великого князя Павла Петровича, доктора Карла Фридриха Крузе и баронессы Анны Юлии фон Бенкендорф. В Государственном архиве Российской Федерации хранятся два детских портрета — Дарьи и Марии Бенкендорф.

Интерес к творчеству Марии Федоровны проявился еще при ее жизни. Конечно, принадлежность художницы к царствующему Дому, а затем и императорский статус привлекали особое внимание к ее занятиям. Оценка работам давалась в письмах и записках высочайших особ, аристократов и деятелей культуры той эпохи.<sup>12</sup> В наше время интерес к творчеству венценосной художницы не столько повысился, сколько обрел объективную профессиональную оценку историков и искусствоведов. Об этом говорят работы А. С. Елкиной, Н. И. Стадничук, а также А. А. Васильевой<sup>13</sup> и сотрудников Государственного Эрмитажа, в которых нередко впервые публикуются произведения, хранящиеся в фондах, и новые данные о творческой биографии и отдельных работах Марии Федоровны. Впрочем, изучение наследия художницы не вполне закончено, а значит, будут открыты новые страницы в ее творчестве.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Ныне Щецин, город в Польше. Там отец — Фридрих Евгений Вюртембергский служил губернатором Померании. Мать — Фредерика Доротея Бранденбургская приходилась племянницей прусскому королю Фридриху II (Великому).

<sup>2</sup> В литературе, посвященной теме художественного творчества Марии Федоровны (авторы Д. Ф. Кобеко, А. А. Васильева и другие, в справочниках «A Dictionary of Medal-striker, Carvers and Stamps, Ludwig Forrer, London», 1907; L. Nagler Dictionary; Tieme U-Becker F Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, 1907–1950.), дата избрания русской императрицы в Прусскую Королевскую Академию искусств указывалась неверно. Правильная дата указана лишь в работе: Елкина А. С. Венценосная художница. Творческое наследие Марии Федоровны. — СПб., 2007. — С. 13.

<sup>3</sup> Дочь прусского императора Шарлота, в Святом Крещении Александра Федоровна (1798–1860), выйдя замуж за великого князя Николая Павловича (будущего Николая I),

---

стала невесткой Марии Федоровны. Александра Федоровна также много рисовала, писала портреты, занималась резьбой по камню.

<sup>4</sup> Массон Шарль Франсуа Филибер. Секретные записки о России времен царствования Екатерины II и Павла I. — М., 1996.

<sup>5</sup> (Семевский М.И.). Павловск. 1777–1877. — СПб., 1877. — С. 443.

<sup>6</sup> Вероятно, эта шкатулка была подарена Юрию Александровичу Нелединскому-Мелецкому (1752–1829), поэту, статс-секретарю Павла I, сенатору. Императрица Мария Федоровна писала в своем завещании: «Моему доброму старичку Нелединскому, статс-секретарю покойного императора Павла, оставляю... шкатулку с шестью портретами моих детей, писанными мною; эта шкатулка была подарена мною покойной императрице Екатерине, но после смерти Государыни я потребовала ее обратно» // Русская старина. Т. 33. С. 384. Цит. по: Елкина А. С. Указ. соч. С. 60.

<sup>7</sup> Известно, что Екатерина II 18 сентября 1790 года послала экземпляр своего многолетнему корреспонденту, дипломату и публицисту Фридриху Мельхиору Гриму (1723–1807), сопроводив гравюру характеристиками своих внуков.

<sup>8</sup> Государственный Эрмитаж. Фонд рукописей. Ф. 1. Опись 11, № 38. Л. 99. Цит. по: Елкина А. С. Указ. соч. С. 38.

<sup>9</sup> Н. И. Стадничук, сотрудница музея-заповедника «Павловск», исследовательница творчества А. Кауфман, рассматривает этот рисунок английской художницы как посвящение памяти скончавшейся «в юных годах» дочери генерала Стэнвика. Стадничук Н. И. Ангелика Кауфман и Павловск // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории / Сост. и науч. ред. Ю. В. Мудров. — СПб., 1997. — С. 352.

<sup>10</sup> Павел Петрович и Мария Федоровна побывали в его мастерской в Париже 14 мая 1782 года до время европейского путешествия.

<sup>11</sup> Известно, что родоначальником искусства вырезания из бумаги или заливки одно-тонной краской изображений фигур стал французский королевский чиновник Этьенн Силуэт (1709–1767). Его служебные успехи не были велики, но в любительском искусстве он преуспел. Его фамилия получила нарицательное значение.

<sup>12</sup> Упоминания о произведениях Марии Федоровны содержатся в «Описании российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей и окрестностей онога» Иоганна Готлиба Георги (1729–1802), известного ученого, академика. В дальнейшем интерес прослеживается с конца XIX века, когда Дмитрий Фомич Кобеко (1837–1918), член-корреспондент Академии наук, историк, директор Императорский Публичной библиотеки, опубликовал небольшие заметки «Императрица Мария Федоровна как художница и любительница искусств» в «Вестнике изящных искусств» ИАХ (1884). Затем были издания А.И. Успенского, П.П. Вейнера, А.Е. фон Фелькерзама и других исследователей «Серебряного века», уделивших внимание работам Марии Федоровны.

<sup>13</sup> См. примеч. 2, 9, а также: Васильева А.А. Коллекция изделий из кости и янтаря в собрании Павловского дворца // Teatrum machinarum или три эпохи искусства резьбы по кости в Санкт-Петербурге. К 300-летию со дня рождения Андрея Константиновича Нартова. Каталог. — СПб., МСМХСШ. — С. 75–102.



## ЧАСОВНЯ СВЯТОГО БЛАГОВЕРНОГО КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В ОГРАДЕ ЛЕТНЕГО САДА

В имеющейся литературе, связанной с историей архитектурных памятников Летнего сада, сведения о часовне, ее сооружении и дальнейшей деятельности долгое время не имели места. Пробел впервые был восполнен в 1994 году статьей под названием «Часовня св. благоверного князя Александра Невского» В. В. Антонова и А. В. Кобака в первом томе Историко-церковной энциклопедии «Святыни Санкт-Петербурга». Несмотря на краткость изложения и небольшой объем текста, авторы сумели сказать самое главное о поводе и обстоятельствах возникновения данного памятника и обозначить основные вехи его существования в ограде Летнего сада.<sup>1</sup>

В книге Г. В. Длужневской «Утраченные храмы Петербурга», вышедшей в свет в 2003 году, этому сооружению также отведено несколько строк. Сообщается, что в 1866–1867 гг. по проекту академика Р. И. Кузьмина в ограде Летнего сада была построена часовня в память спасения Александра II при покушении на него в 1866 году Д. В. Каракозова. По указанию императора, проект был разработан в строгом стиле, соответствующем характеру решетки Летнего сада. Отмечено, что, хотя фасады часовни соединяли элементы барокко и классицизма, массивность строения нарушала гармонию ансамбля ограды. Строение было увенчано золоченым крестом. По данным автора, часовня снесена в 1930 году.<sup>2</sup>

Своеобразным продолжением исследовательского интереса можно считать упоминание о часовне в статье, посвященной обзору часовен храма Воскресения Христова (Спаса на крови), опубликованной в 2013 году Е. К. Чернышевой. Автор указывает, что, в определенный период времени, часовня в ограде Летнего сада, в числе прочих, была приписана именно к этому храму.<sup>3</sup>

Более подробные сведения о часовне, ее сооружении и дальнейшей деятельности практически отсутствуют. Сложность отечественной и петроградско-ленинградской истории двадцатого столетия обусловили отсутствие должного внимания к появлению и исчезновению часовни. Стремясь изменить такое положение вещей, мы предприняли поиски соответствующих материалов в периодических изданиях и архивных документах конца XIX века.

Обращение к статьям репортажного характера апреля 1866 года должно было помочь восстановить начало истории часовни. Осознанно не стремясь вдаваться в решение задач специалистов в области исторической науки, а именно, анализировать события, связанные с покушением Д. Н. Каракозова на императора Александра II, мы намерены придерживаться сюжетной линии, связанной исключительно с возникновением здания часовни в ограде Летнего сада.

Как позднее подчеркивали историки, первое покушение на Александра II было произведено 4 апреля 1866 года. Пока покушения на его жизнь не сделались систематическими, Александр имел обыкновение почти ежедневно запросто, без всякой охраны гулять в Летнем саду. Об этих прогулках знал весь город, и многие нарочно отправлялись в Летний сад, чтобы посмотреть на царя.<sup>4</sup> Происшествие 4 апреля 1866 года было подробно освещено в заметке «Покушение на жизнь государя» на первой странице «Иллюстрированной газеты». Приводим с небольшими купюрами этот текст: «В понедельник часу в пятом, по городу разнеслась непостижимая, страшная, невозможная весть. В народе заговорили о покушении на жизнь государя в Летнем саду»... Далее, после острой эмоциональной оценки новости, приводятся выдержки — официальные известия о случившемся из других изданий... «Северная почта» разослала вечером же, 4-го числа, следующее известие: «Сегодня, в четвертом часу пополудни, в то время, когда Государь император в сопровождении герцога Николая Максимилиановича Лейхтенбергского и его сестры, принцессы Марии Максимилиановны Баденской, выходил из ворот Летнего сада, человек в простом платье направил свой пистолет на его Величество и готовился выстрелить почти в упор»...

...«В то время, как преступная мысль, — продолжает газета, — созревшая в голове у злодея, готовилась перейти в дело, провидение, для отвращения несчастья от России, избрало своим орудием простого крестьянина Осипа Ивановича Комиссарова.»... Здесь же следуют подробности, которые складываются в небольшой рассказ об этом дне его жизни. «Осип Комиссаров, молодой человек, 25 лет от роду, родился в селе Молвитино буйского уезда Костромской губернии. Имение это принадлежит барону Кистеру, а сам Комиссаров был временно обязанным крестьянином барона. Будучи отдан довольно давно в учение в Петербурге в шапочному мастеру Садову, он дошел до звания подмастерья и женился на крестьянской девушке, от которой имеет восьмимесячную дочь. Подмастерьем Комиссаров оставался до 4-го числа, когда судьбе угодно было вдруг изменить всю его жизнь. Будучи в этот день именинником, он отправился помолиться богу на Петербургскую сторону в часовню, находящуюся при Домике Петра Великого. Подойдя в Неве у Мраморного Дворца, он увидел, что мостки разобраны и переправиться на ту сторону реки нет уже возможности. Тогда он вернулся обратно и, подходя к Летнему саду, увидел, что у ворот стоит экипаж, около которого собралась толпа народа. Узнав, что коляска эта — государя, который прогуливается по Летнему саду, Комиссаров, желая иметь счастье видеть государя, присоединился к толпе и начал ожидать вместе с другими. Вскоре толпа зашевелилась, и он увидел государя в сюртуке. Подойдя к коляске, государь начал надевать шинель. В это самое время какой-то молодой человек стал весьма сильно проталкиваться вперед и Комиссаров, отметив его назойливость стал за ним следить... и увидел, что едва только неизвестный оказался вблизи государя, он

вынул из-под своего пальто пистолет и начал целить в государя. Тогда Комиссаров быстро ударил злодея под локоть. Курок щелкнул, но выстрел принял направление вверх. Преступник был тотчас задержан с двуствольным пистолетом в руке, одна пуля в нем еще оставалась. «О личности его мы ничего еще не можем сообщить *определяющего* (употребляется именно такое выражение), — продолжает газета, — ему с небольшим двадцать лет. Он чисто говорит по-русски. Расследование производится». Отмечается, что император, сохранив спокойствие духа, приказал отправить арестованного к шефу жандармов, а сам последовал в Казанский собор для принесения молитвы о своем спасении и затем последовал в Зимний дворец. В Казанском соборе император побывал вскоре снова в сопровождении всего царственного семейства. После этого состоялся прием во дворце генералов, офицеров гвардии, армии и флота, и разных других чинов и лиц, со всех концов города спешивших во дворец... Дворцовая площадь покрылась массами народа, государь выходил на балкон и потом проезжал в коляске среди густых рядов приветствовавших его верноподданных. Крестьянина Комиссарова государь соизволил возвести в потомственное дворянское достоинство».

В следующие три дня, судя по приводимым выдержкам из статей разных изданий, народ толпами заполнял церкви и молился; город «иллюминирован», многие здания освещены сверху донизу; на балконе дома благородного собрания играет музыка и при звуках «Боже, царя храни» перед домом гудит неумолкаемое «Ура!»

Статья завершается словами: «провидению угодно было, чтобы великодушный монарх, давший свободу и земли 20 миллионам крестьянам, был спасен одним из этих 20 миллионов... в лице Осипа Иванова Комиссарова»<sup>5</sup>.

В материалах по Николаевскому Инженерному Училищу сообщается: «по желанию Государя попечения о Комиссарове были возложены на Генерал — Адъютанта Тотлебена, который и поместил его на время у себя на квартиру в Инженерном замке»<sup>6</sup>.

Дальнейшее развитие событий прослеживается по не изученным ранее, а, возможно, и не известным исследователям архивным документам. Обращение к ним обнаружило немало любопытных фактов, которые могут быть уложены в целую небезынтересную историю. На фоне уже отмеченного всеобщего волнения и всплеска монархически-патриотических настроений, на следующий день после происшествия, к Невской ограде «в устроенную у Летнего сада временную часовню» началось приношение икон, которые жертвовали многие жители Петербурга.<sup>7</sup>

Сложно предположить, кому первому — может быть, многим — пришла на ум идея сооружения постоянной часовни. Однако, петербургское общество немедленно всколыхнулось, а профессиональное сообщество отозвалось предложениями о проекте устройства такой часовни. Так, архитектор Высочайшего Двора профессор архитектуры А. И. Кракау

(1817–1888), узнав о злодейском покушении 4 апреля, в ту же минуту возымел мысль, что на месте, где божественным промыслом спасена драгоценная жизнь великаго царя — освободителя, должна быть непременно воздвигнута часовня. Кракау быстро сделал проект и представил его на высочайшее рассмотрение. 24 апреля председатель Строительной конторы Министерства Императорского Двора граф Адлерберг сообщает, что государь император удостоил благосклонно принять проект... и всемилостивейше повелеть изволил объявить ему... Высочайшую благодарность». Однако, ...присовокупил, что упомянутый проект профессора Кракау не может быть приведен в исполнение, так, как «Его Величеству угодно в сооружении означенной часовни держаться строгого стиля решетки Летнего сада»<sup>8</sup>.

Следующее оригинальное предложение последовало от владельца чугунолитейного завода Егора Вилькинса «с просьбой разрешить ему построить часовню на собственный его счет, если она будет из чугуна, а в случае постройки ея из другого материала, дозволить ему поставить на его счет, чугунную решетку вокруг этой часовни и устроить прочие принадлежности какие признано будет возможность сделать из чугуна»<sup>9</sup>. Об этом предложении было сообщено министру путей сообщения инженеру и архитектору генерал-лейтенанту Мельникову, но которого император возложил устройство часовни.

События развиваются быстро. Уже 19 мая 1866 года «из числа представленных проектов на сооружение у Летнего сада часовни... удостоен Высочайшего утверждения проект профессора архитектуры Кузьмина. При этом... повелено: составить на построение часовни подробный проект и смету, с таким расчетом работ, чтобы часовня могла быть освящена 4 апреля будущего 1867 года. Во исполнение таковой Высочайшей воли профессором Кузьминым в настоящее время изготавливаются чертежи и смета на построение часовни. Самые работы полагается начать нынешним же летом, продолжая оные под теплым сараем»<sup>10</sup>.

Р. И. Кузьмин (1811–1867) не медлит и 7 июля представляет императору на утверждение готовый, подробно разработанный проект. Известна уже и сметная стоимость — 67 262 рубля. По мнению министра Мельникова, одновременно с сооружением часовни полезно было бы произвести и общее исправление решетки... сада со стороны Невы, так как гранитный цоколь этой решетки от долговременного существования местами осел вместе с тротуаром, так что этот последний в некоторых местах ниже мостовой дождевой водой заливается. На разборку упомянутой решетки, поднятие, выравнивание, переборку цоколя и тротуара и установку вновь всей решетки с очисткою оной, архитектором Кузьминым составлена особая смета на сумму 10 714 рублей.<sup>11</sup> Соответственно, подрядчиками купцами Балускиным и Овечкиным объявлена цена 10 000 рублей». Весьма любопытная подробность — в 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».<sup>12</sup> Таким образом, Балушкин — не посторонний человек для Летнего сада. К тому же, он известен как преданный ученик и помощник скульптора — реставратора Императорского Эрмитажа А. И. Терebeneва, один из каменотесов-мастеровых, набранных для работ по вырубке из гранита фигур атлантов Эрмитажа.<sup>13</sup> Позднее, после кончины А. И. Терebeneва, именно Балушкин оплатил его похороны.<sup>14</sup> Теперь же этот человек уже стал «купцом»... Еще одна интересная карьера вокруг истории Летнего сада.

Параллельно с предложениями проектов и представлением расчетов и смет весьма энергично проводился сбор денежных средств, поскольку была объявлена повсеместная подписка на пожертвование — как на сооружение часовни, так и в пользу «Дворянина Иосифа Комиссарова-Костромского». В разных местах столицы, начиная с памятного места у Невской ограды, для сбора денег были выставлены кружки. К началу июля кружечный сбор вместе с «поступившими доселе из разных мест и лиц, вкладами, составил 13 219 рублей 86 и одну четвертую копейки». Поначалу пожертвования поступали в Министерство императорского Двора и в Государственный банк. Следует тщательная служебная переписка по этому вопросу, в которой принимает активное участие Начальник Штаба войск гвардии и Петербургского военного округа — человек со знаменитой русской фамилией — князь Александр Аркадьевич Суворов (внук полководца!). После того, как процесс сбора средств окончательно отлажен, все они сосредоточены в Министерстве Путей сообщения, на которое и было возложено сооружение часовни. Одновременно сделано распоряжение «оставить у ограды выставленную ныне для приношений кружку; прочие же подносимые к часовне вещи хранить во Дворце Императора Петра I в Летнем саду. «Заведывающему» в это время Летним садом военному инженеру генерал-майору Кубе, по мере накопления денег в помянутой кружке, вынимать оные и представлять прямо в кассу Министерства Императорского Двора»<sup>15</sup>.

При знакомстве с архивными документами разворачивается широкая и достаточно пестрая картина, расцвеченная самыми разными участниками — жертвователями. Здесь и крестьянин Самарской губернии Ставропольского уезда Федосий Елисеев Медведев, бывший в ополчении, который жертвует 3 рубля; и отставной фельдфебель Тифлисского егерского полка Сергей Михайлов, проживающий в Казанской губернии Спасского уезда деревне Средней Апаковой, представивший на сооружение часовни пять рублей серебром; и — генерал-лейтенант Бутурлин, который доставил лично Министру Императорского Двора три пятипроцентных билета на 1300 рублей серебром, в том числе три пятипроцентных билета на 1300 рублей серебром. Из них 1000 рублей предназначалась на часовню, а 300 — два билета по 150 рублей — на покупку дома для дворянина Комиссарова — Костромского.<sup>16</sup>

Позднее в прессе появятся сведения о собранной сумме: «На сооружение часовни у Летнего сада в Канцелярию министра Путей Сообщения поступило всех пожертвований с присовокуплением 2333 рублей серебром 56 копеек, внесенных на построение часовни, в августе 1866 года из штаба войск Гвардии в Главное Казначейство, по 2 апреля 1867 года; наличных денег 50668 рублей 98¼ копейки, билет Государственного Банка в 1000 рублей; билет Государственного Казначейства в 50 рублей»<sup>17</sup>.

Вероятно, в ходе производства работ в течение всей зимы, заботами по доставке материалов для сооружения часовни, различного рода обстоятельств, как правило, сопутствующих поспешному строительству, сумма могла меняться. Другой источник утверждает, что «...стоимость всех работ по сооружению часовни доходит до 67 000 рублей и такую цифру, при ценности материала, нельзя назвать умеренной»<sup>18</sup>.

Безостановочно «стекались» от жертвователей к временно устроенной деревянной часовне у ограды Летнего сада многочисленные иконы. Первой такой иконой, поставленной 5 апреля 1866 года на следующий день после покушения, в присутствии государыни цесаревны Марии Фёдоровны, во время прогулки ея Величества в Летнем саду, мещанином Фёдором Тимофеевым Крыловым, имевшим жительство по 4-ой роте Измайловского полка в доме № 7 квартире №17, была икона Тихвинской Божией матери. Впоследствии она заняла достойное место в готовой постоянной часовне.<sup>19</sup>

Как помним, разработанный проект архитектора Р. И. Кузьмина окончательно был утвержден только 7 июля 1866 года. Вероятно, до этого уже производилась разборка и удаление из ограды центральных ворот. Затем последовало устройство фундамента и начались хлопоты по сооружению часовни.<sup>20</sup> Последующие этапы предусматривали тщательное соблюдение порядка операций при использовании высококачественных материалов. Интересно, что ответственные работы по сооружению цоколя описаны в смете почти поэтически следующим образом: цоколь гладкий, с небольшою выкружкою наверху, из сердобольского серого, чисто полированного гранита...подлитого на портландском цементе, с соединением камней между собою железными скобами, залитыми свинцом, высотой цоколь 1 аршин 7 вершков. Сроки строительства были четко ограничены — ровно год. Разумеется, работам, производившимся в холодное время, сопутствовали разнообразные сложности. 24 марта 1867 года архитектор Кузьмин обращается в Придворное ведомство с просьбой «убрать накопившийся за забором снег и лед»... Оказывается, подрядчики, которые занимаются постройкой и должны были увозить снег — делали это вокруг, но не были допускаемы за забор. Теперь на уборку необходимо 600 рублей, которых у архитектора — нет. В ответ архитектор получает распоряжение самому решить проблему, ибо намечается множество других расходов на подготовку Летнего сада к торжеству открытия часовни. «С очисткой главных дорог в саду для удобной расстановки войск по слу-

чаю освящения часовни у того сада — всего 315 рублей — уплачено купцу Полескину...» А купец Андреев за 400 рублей «принял на себя устройство мостков из казенного материала с подвозкою на место, а затем с разборкою и отправкою в магазинский дом»<sup>21</sup>.

4 апреля 1867 года в двенадцать с половиной часов пополудни состоялось освящение часовни и «первое молебствие в оной, совершенное Преосвященным митрополитом при участии придворного певческого хора». Событие дышало подчеркнутой торжественностью, имели место особые предварительные повестки от Двора, в которых объявлялось, кто именно, в какое место, в парадной форме должен прибыть... Кроме того, «Императору угодно изъявить свою Высочайшую волю, чтобы при имеющем свершиться 4 апреля торжественном освящении часовни на молебствии при оной присутствовал и дворянин Иосиф Иванов Комиссаров — Костромской в общем дворянском мундире»<sup>22</sup>.

Журналисты, писавшие об этом знаменательном событии, отмечали, что погода была самая неблагоприятная: мокрый снег валили густыми хлопьями... Тем не менее, толпы народа покрывали аллеи Летнего сада и улицы, ведущие к набережной Невы. Деревянный барак, прикрывавший готовую часовню, был окончательно разобран только накануне ночью. Для церемонии освящения набережная почти вплоть до тротуара была устлана досками, которые покрыли коврами и красным сукном. Прибывшие император и его свита были встречены многочисленным духовенством, которое двигалось крестным ходом из Казанского собора. Затем крестный ход продолжил шествие по боковой аллее сада, где стояли прибывшие ранее ряды военных. Полотно, прикрывавшее часовню, сняли, и она открылась взорам собравшихся. Они могли убедиться в том, что часовня построена из прекрасного серого мрамора при высокой полировке и имеет изящную форму. Цоколь тоже полированный, из темно-серого сердобольского гранита, как нельзя лучше поддерживает гармонию в целом. Резные беломраморные гирлянды, спускающиеся по внешним завиткам щитков и ниже овала икон, сообщают своего рода свежесть, уничтожая «монотонию» одноцветной полированной массы.<sup>23</sup>

С трех сторон на фасадах часовни помещались тексты из священного писания: на стороне, обращенной к Неве — «Не прикасайся помазанному моему», на правой стороне — «Возвеселится о спасении твоём», на левой — «Сила всевышнего осенит тя». Роскошь оформления подчеркивала яркая металлическая чешуя кровли с позолотою по краям. Открытые с трех сторон арки позволяли видеть отовсюду заключенный в глубине Образ Святого Александра Невского работы Т. А. Неффа в беломраморном резном киоте, поднятом на одну ступень выше уровня пола. По сторонам этого главного образа находились два креста, составленных из пожертвованных икон разного размера, форм и видов.

Часовня, занявшая в ограде место, как проговаривается автор статьи, «уничтоженных» ворот, как бы соединяет оставшиеся двое боковых. Такое

расположение, — вынужден констатировать он, — нельзя назвать самым удачным расположением, при котором решетка много выигрывает и в художественном отношении.<sup>24</sup>

Непременное условие завершить сооружение часовни весной, ровно через год после знаменательного происшествия привело к тому, что ряд «мелких незначительных работ» не был выполнен. «Необыкновенная продолжительность минувшей зимы препятствовала производству наружных работ и только за лето часовня отделана окончательно и препятствий к передаче в ведение Министерства двора не имеется»<sup>25</sup>.

Дальнейшее функционирование часовни на берегу студеной зимней Невы также было обозначено специфическими сложностями. Заведующий Летним садом Штабс-капитан Батанов в начале декабря 1867 года в донесении дворцовому ведомству пишет, что для поддержания в часовне чистоты следует определить потребное количество всех материалов. Не забыты: стекло для лампад вместо лопнувших и покупаемое масло; указано, что нужна для часовых теплая приличная одежда, которой нижние чины мастеровой команды не имеют»<sup>26</sup>.

Шли годы. Известны несколько фото наружного облика часовни, выполненных на рубеже столетий К. К. Буллой, Н. Г. Матвеевым, Шишкиным и другими. Изображений внутреннего вида и убранства часовни не имеется. По данным В. В. Антонова и А. В. Кобака, внутри в беломраморном киоте стоял Образ святого Александра Невского кисти Т. А. Неффа, по сторонам размещались два креста, состоявшие из поднесенных икон. Другие образа (Спаситель, Богородица, святого Иосифа, святых Георгия и Зосимы, память которых празднуют 4 апреля, — на золотом фоне), — были написаны Е. С. Сорокиным.<sup>27</sup> Позднее все эти образа переведены в мозаики, однако, документальные материалы по данному процессу нам пока не встречались.

Нами обнаружены архивные материалы, которые в какой-то мере дают представление об интерьере часовни. Это, во — первых, «Опись, составленная на основании квитанций и других сведений бывшего строителя и умершего архитектора, действительного статского советника Кузьмина октября 21 дня 1868 года». Подписан документ непосредственным автором-исполнителем инженером статским советником Радецким, который принял часовню «по сей описи со всеми принадлежностями». Перед нами выписки из этого документа: «Стены и своды облицованы разноцветными мраморами «со всеми тягами, порезками и орнаментами». Из мрамора сделана — с пьедесталом, консолями и всеми орнаментами — рама для главного образа Святого благоверного князя Александра Невского вышиной 6 аршин, 2 вершка, шириной 3 аршина». Пол также выстлан мрамором». Интересным представляется перечень живописных работ. «Написаны и укреплены в мраморную раму медальоны с покрытием зеркальными стеклами живописные образа: Святого благоверного князя Александра Невского в нише часовни; и в медальонах — Христа Спасителя; Казанской Божьей матери; Преподобного

Иосифа писнописца; Преподобного Зосимы отшельника. Кроме того, написаны и укреплены в куполе четыре живописные изображения херувимов. Сверх того, как указывает документ, «сделаны для пожертвованных в часовню разными лицами образов, крестообразные вызолоченные рамы с зеркальными стеклами, установленные в боковых впадинах ниши; установлены пожертвованные Товариществом Выксунских горных заводов чугунные канделябры по сторонам часовни». Описываются и различные вызолоченные лампы из серебра, и бронзы, и даже «шитый царскосельскими дамами ковер»...<sup>28</sup>

Еще один выявленный документ, — уже 1892 года, — исключительно выразительный по содержанию, предстает как «Опись образам, находящимся в часовне у Императорского Летнего сада». К великому сожалению, составлявшие опись штабс-капитан Драбатукин — лицо, сдающее по перечню «хозяйство» часовни, и поручик Петров, — лицо принимающее, — не имели ввиду обозначить в списке материальных предметов, например, авторов находящихся в часовне икон. Поэтому, знакомясь в вышеозначенном списке, мы находим только краткое наименование образа, но непременно с указанием его размеров в вершках. Тем не менее, сплошная и тщательно сделанная опись, несомненно, представляет определенную историческую ценность в русле изучения исчезнувших памятников Летнего сада.

Итак, «Опись образам, находящимся в часовне у Императорского Летнего сада:

1. Образ Христа Спасителя.	дл. 3в. шир. 2,1/2 в.	Риза серебряная.
2. Образ Воскресения.	выс. 8в. шир. 7 в.	Риза серебряная.
3. Образ Спаса Нерукотворного	выс. 4в. шир. 2в.	Риза серебряная.
4. Образ Христа Спасителя	выс. 4в. шир. 3в.	Риза серебряная.
5. Образ Христа Спасителя	выс. 2, 1/2в. шир. 2в.	Риза серебряная.
6. Образ Христа Спасителя	выс. 4в. шир. 3в.	Риза серебряная.
7. Образ Христа Спасителя	выс. 1в. шир. 1в.	Риза серебряная.
8. Образ Св. Митрофания	выс. 2в. шир. 1,1/2в	Риза серебряная
9. Образ Св. Митрофания	выс. 2, 1/2в. шир. 2в	Риза серебряная
10. Образ Св. Митрофания	выс. 1, 1/2в. шир. 1в	Риза серебряная
11. Образ Св. Якова Боровицкого	выс. 1, 1/2в. шир. 1, 1/2в	
Риза серебряная		
12. Образ Св. Николая Чудотворца	выс. 4в. шир. 3в	
Риза металлическая		
13. Образ Св. Николая Чудотворца	выс. 2, 1/2в. шир. 2в	
Риза серебряная		
14. Образ Св. Николая Чудотворца	выс. 1, 1/2в. шир. 1,1/4в.	
Риза серебряная		
15. Образ Св. Николая Чудотворца	выс. 2, 1/2в. шир. 2в	
Риза серебряная		
16. Образ Владимирской Божьей матери	выс. 4в. шир. 3в	
Риза металлическая		

17. Образ знамения Божьей матери Риза металлическая	выс. 2в. шир. 2, 1/2в
18. Образ Казанской Божьей матери Риза серебряная	выс. 7в. шир. 5, 1/2в
19. Образ Скорбящей Божьей матери Риза металлическая	выс. 3, 1/2в. шир. 2 3/4в
20. Образ Тихвинской Божьей матери	выс. 12в. шир. 12в Без ризы
21. Образ Иверской Божьей матери Риза металлическая	выс. 4в. шир. 3в
22. Образ Тихвинской Божьей матери Риза металлическая	выс. 3в. шир. 2, 1/2в
23. Образ в 4-х ликах. Риза металлическая.	выс. 2, 1/2в. шир. 2в.
24. Образ в 4-х ликах. Риза медная.	выс. 5в. шир. 4в.
25. Крест с частицей мощей	выс. 5в. шир. 4в.
26. Образ Великомученицы Екатерины Риза металлическая	выс. 2в. шир. 3в.
27. Образ Св. Александра Невского Риза серебряная	выс. 4в. шир. 3, 1/4в
28. Образ Св. Александра Невского Риза серебряная	выс. 7в. шир. 6в
29. Образ нескольких Святых	выс. 2,1/2в. шир. 2в
30. Образ Св. Троицы Риза серебряная	выс. 8в. шир. 7в
31. Образ Св. Феодосия Риза серебряная	выс. 2,1/4в. шир. 1, 3/3 в.
32. Образ Рождества Христова Риза серебряная	выс. 2,3/3в. шир. 2в.
33. Образ Св. Александра Невского, Симеона Епископа, Преподобного Григория, Иосифа Песнопевца. Риза серебряная	выс. 21в. шир. 10в.
34. Образ Св. Митрофана Риза серебряная	выс. 2,1/2в. шир. 2в.
35. Образ Св. Николая Чудотворца Образ Тихвинской Божьей матери	Риза серебряная

Кроме того, находятся при часовне:

Стул железный складной	1
Табуретов чугунных по кружки	2
Медных кружек для сбора денег с замками	4
Медных цепей к кружкам	2
Чаша...( неразборчиво)	1

Ковер на байковой малиновой подкладке	1	Длина 2 ар.
Ковер с букетом в середине	1	Длина 4 ар.
Ковер шитый гарусом весь	1	Длина 2 ар.
Ковер белаго сукна, шитый разным бархатом с блестками	1	

Показанные в сей описи образа и прочие предметы сданы полностью  
 Штабс-капитан Драбатукин  
 24 июля 1892  
 Принял полностью Поручик Петров»<sup>29</sup>.

На 1898 год приходятся сведения о капитальном ремонте часовни. Репорт архитектора Н. Крамского в Санкт-Петербургское Дворцовое управление содержит подробную смету на сумму 5 775 рублей. Разборку, исправление, укрепление и перезолочение металлических и бронзовых деталей наружного убранства будет выполнять бронзовая фабрика «Моран». Работы по мрамору и граниту намерена взять на себя Фирма братьев Ботта.<sup>30</sup>

Особенно серьезные задачи предстоит решить Ботта внутри часовни: «исправить, вычистить, отполировать натурального мрамора стены, панели, пороги, ступени, отполировать мраморный киот с промывкою орнаментованных украшений». Много операций необходимо выполнить и снаружи: исправить с замастичиванием, шлифовкою и полировкой наружный гранитный цоколь с откосами и притолоками: все наружные мраморные пилястры с базами и капителями, а также мраморные карнизы с фризами и архитравами, в арках мраморные наличники, над карнизами два больших и два малых фронтона с орнаментальными украшениями». Обозначенный фронт работ говорит о том, что материалы, из которых построена часовня, в особенности, мраморы, не выдерживали атмосферных воздействий, что не удивительно, если вспомнить — во все времена — тяжелое состояние сохранности мраморной коллекции скульптуры Летнего сада. Судя по датам, ремонт часовни прошел в течение лета весьма быстро — в октябре 1898 года он был успешно завершен.<sup>31</sup>

Следующий по времени ремонт состоялся в 1910–1911 годах. После 1917 года часовня Святого благоверного князя Александра Невского была закрыта. В 1925 году через нее сделали проход в Летний сад.<sup>32</sup>

В архиве Государственного Эрмитажа хранятся документы Государственного музейного фонда за 1917–1928 годы. В их перечне можно найти выразительные заголовки. Например: «Описи, акты и переписка об изъятии церковных предметов в распоряжение Помгола (имеется ввиду организация, призванная осуществлять помощь голодающим Поволжья, занимавшаяся изъятием церковных ценностей) и в Музейный фонд из церкви Введения во храм пресвятой богородицы в Мраморном Дворце». Для нас интересен тот факт, что среди прочих подобных дел имеется и такое: «Акты и переписка об осмотре и оценке церковных предметов церкви Воскресения («На Крови»). Оно начато 20.04.1922 года, окончено 02.09.1926 года.<sup>33</sup>

Если вспомнить, что часовня Летнего сада, согласно данным из работы Е. К. Чернышовой, была приписана именно к упомянутому храму, можно предположить даты изъятия ее церковных предметов и произведений декоративно-прикладного искусства. Сведения о том, что ее убранство перешло в Музей Старого Петербурга, ввиду не найденных не настоящий момент соответствующих документов, невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть. Вполне возможно предположить, что иконы и другие предметы Часовни «затерялись» в море «изъятых ценностей». На нынешний момент судьба их остается неизвестной.

В исследовании Г. И. Сергеевой, подробно освещающей деятельность Художественно-исторической Комиссии в Зимнем Дворце, отмечается, что, в связи с отделением церкви от государства, остро встал вопрос о сохранении ценного внутреннего убранства церквей и об имуществе предметов старинного обихода в старинных и исторических церквях. Члены указанной комиссии обследуют церкви, вслед за чем следует срочный вывоз наиболее ценных предметов из многочисленных храмов правительственных учреждений, полковых церквей и часовен. Для хранения предметов, изъятых из церквей, было решено избрать хранилище Русского музея.<sup>34</sup> В 1928 году в прессе уже появляются заметки по поводу «пустующего здания часовни в Летнем саду» с вопросами, как можно его использовать.<sup>35</sup>

Газеты 1930 года периодически сообщают о достижениях «похода на религию», — закончены обследования и учет имущества в церквях центрального района; снимаются колокола с Исаакиевского собора, для чего аппараты для резки металла подняты на колокольни... После некоторых размышлений Главнаука постановила «разобрать часовню в Летнем саду, построенную в память избавления Александра II от покушения Каракозова».<sup>36</sup>

И, наконец, Вечерняя Красная газета среди прочих городских новостей бодро сообщает, что при разборке часовни в Летнем саду был использован фугас.<sup>37</sup>

После того, как ограда сада оказалась «освобожденной» от часовни, на ее место вставили дополнительное звено. Находившиеся в линии ограды (до сооружения часовни) третьи ворота были восстановлены в прежнем виде только через очень много лет — во время полной масштабной реставрации Летнего сада 2009–2012 годов. Сопровождавшие реставрацию археологические исследования, проводившиеся СЗНИИ культурного и природного наследия (археологи П. Е. Сорокин и Н. В. Новосёлов) подтвердили вышеприведенные архивные данные о материалах, применявшихся при сооружении этой постройки. В ходе работ секция ограды, установленная в 30-е годы XX века была демонтирована, а на площадке перед центральными воротами со стороны Летнего сада сняты слои дорожного покрытия. При снятии слоев современного дорожного покрытия обнаружили мощные гранитные плиты правильной четырехугольной формы, с прекрасно обработанными краями — цоколь южной части часовни. Также раскрыты участки фундамента, кото-

рый, как оказалось, прорезал фундамент стены не сохранившегося дворца Анны Иоанновны.<sup>38</sup>

Таковы удивительные исторические и художественные метаморфозы истории Летнего сада и его памятников.

#### Примечания

<sup>1</sup> Антонов В. В. Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трёх томах. — СПб., 1994. — Т. I. — С. 104–105.

<sup>2</sup> Длужневская Г. В. Утраченные храмы Петербурга. — СПб., 2003. — С. 148.

<sup>3</sup> Чернышева Е. К. Часовни. / Адреса Петербурга. Журнал учёта вечных ценностей. Инв. № 46/60. — СПб., 2013. — С. 30.

<sup>4</sup> Шилов А. А. Каракозов и покушение 4 апреля 1866 года. — Петроград, 1919. — С. 10.

<sup>5</sup> Иллюстрированная газета за 1866 год. (Т. 17–18) — № 15. Еженедельник СПб., 7 апреля 1866 года. — С. 193–195.

<sup>6</sup> Юнкерам Николаевского Инженерного Училища. От старших товарищей. — Петроград, 1916. — С. 49. (Приношу искреннюю благодарность за предоставленные сведения В. Е. Французову.)

<sup>7</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 15 (93/931) 1866. № 3. Л. 44.

<sup>8</sup> Там же. Л. 11.

<sup>9</sup> Там же. Л. 10.

<sup>10</sup> Там же. Л. 32.

<sup>11</sup> Там же. Л. 49.

<sup>12</sup> АГЭ. Оп. II. 1863. Д. 15. Л. 77.

<sup>13</sup> Хвостова Г. А. Скульптор А. И. Терехнев в Летнем саду. К истории реставрации мраморной скульптуры // Кафедра Исаакиевского собора. Сборник научных статей. Государственный музей — памятник «Исаакиевский собор». Каменное убранство северной столицы. (Часть II). — СПб., 2013. — С. 215.

<sup>14</sup> Самойлов А. Н. Александр Иванович Терехнев. 1815–1859. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Под ред. А. И. Леонова. Первая половина девятнадцатого века. — М., 1954. — С. 433.

<sup>15</sup> Там же. Л. 1.

<sup>16</sup> Там же. Л. 15.

<sup>17</sup> Санкт-Петербургские ведомости. — 6 апреля 1867 года. — № 94. — С. 2.

<sup>18</sup> Иллюстрированная газета. 1867. — № 15. 15 апреля 1867 года. Внутреннее обозрение. Открытие часовни у Летнего сада. — С. 226.

<sup>19</sup> Там же. Л. 71.

<sup>20</sup> РГИА. Ф. 482. Оп. 9 (783/1959). Д. 145. Л. 55.

<sup>21</sup> Там же. Л. 7.

<sup>22</sup> РГИА. Ф. 469. 1867. Д. 2434. Л. 6.

<sup>23</sup> Иллюстрированная газета. 1867. — № 15. 15 апреля 1867 года. Внутреннее обозрение. Открытие часовни у Летнего сада. — С. 225.

<sup>24</sup> Открытие часовни у Летнего сада. Внутреннее обозрение. Иллюстрированная газета. — № 15. — СПб., 1867. — С. 226.

<sup>25</sup> РГИА. Ф. 482. Оп. 9. (783/1959). 1892. Д. 145. Л. 11.

<sup>26</sup> Там же. Л. 20.

<sup>27</sup> Евграф Семёнович Сорокин (1821–1892) Талантливый художник, академик, профессор исторической живописи, участвовал в создании росписей Храма Христа Спасителя в Москве.

---

<sup>28</sup> РГИА.Ф.482. Оп. 9. (783/1959). 1892. Д. 145. Л. 57.

<sup>29</sup> РГИА. Оп. 1. 1892. Д. 277. ЛЛ. 2–3.

<sup>30</sup> Фирме братьев Ботта, положительно зарекомендовавшей себя, осенью 1906 года предстоит провести работы по укреплению тринадцати пьедесталов мраморных фигур в Летнем саду за 204 рубля (РГИА. Ф. 475. Оп.1. Д. 471. 1905 г. Л.11).

<sup>31</sup> РГИА. Ф. 475. Оп. 1. Д. 376. 1898. Л. 98

<sup>32</sup> Антонов В. В. Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трёх томах. — СПб., 1994. — Т. I. — С. 105.

<sup>33</sup> АГЭ. Ф.4. Оп. 1. Д. 1089 (51/235).

<sup>34</sup> Сергеева Г. И. Художественно-историческая Комиссия в Зимнем Дворце. // Антикварное обозрение. — СПб., 2014. — №2. — С. 69.

<sup>35</sup> Вечерняя Красная газета. — 1928. 17 июня. — № 165. (1865).

<sup>36</sup> Отечественная Красная газета. — 1930. 13 января. — № 11. (2369).

<sup>37</sup> Вечерняя Красная газета. — 1930. 20 ноября. — № 274.(2632).

<sup>38</sup> Новосёлов Н. В. Научный отчёт по теме «Охранные археологические исследования на территории Летнего сада в 2010–2011 гг.». Северо-западный — НИИ культурного и природного наследия. Санкт-петербургская археологическая экспедиция. — СПб., 2012. — Л. 175.



## К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ И ПОПОЛНЕНИЯ МУЗЕЙНОЙ КОЛЛЕКЦИИ. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГОЛЛАНДСКИХ МАСТЕРОВ В ЭКСПОЗИЦИИ ЛЕТНЕГО ДВОРЦА ПЕТРА ПЕРВОГО

Появление в России произведений голландской живописи в начале XVIII столетия, безусловно, связано с эпохой Петра I. Вопросам приобретения картин в Голландии для дворцов царя и его сподвижников посвящен ряд работ отечественных исследователей. По утверждению В. Ф. Левинсона-Лессинга, благодаря контактам с Европой и, в особенности, с Голландией, формировалось собрание живописи Петра I, впоследствии ставшее основой коллекции Эрмитажа.<sup>1</sup>

Н. В. Калязина и И. В. Саверкина произвели анализ количественного и качественного состава живописного собрания ближайшего соратника Петра I А. Д. Меншикова и установили, что оно насчитывало не менее 143 полотен.<sup>2</sup>

Ценными работами в изучении обозначенной темы стали статьи А. Г. Каминской 1992 и 1998 годов. Каминская суммирует данные переписки Петра с его торговыми агентами в Голландии О. Соловьёвым и Ю. Кологриновым, публикует соответствующие описи с именами художников, названиями картин, и выходит на внушительные цифры: 121 картина в 1716 году и 160 картин — за апрель — июнь 1717 года — были куплены для Петра.<sup>3</sup> Статья 1998 года снабжена публикацией Й. Дриссен и А. Г. Каминской «Описания собрания картин в Марли и Монплеzure в Петергофе с их стоимостью и сведениями о мастерах и с заметками об их работе... живописца Гзеля и Якоба Штелина. 1737»<sup>4</sup>.

Определению состава живописной части коллекции Кунсткамеры уделила внимание А. Г. Побединская. Она подчеркнула, что приобретаемые картины, в том числе любимых Петром художников — Симона де Влигера, Лудольфа Бакхейзена, Адама Сило, и многих других, — предназначались не только для музея, но также и для дворцов царя в новой столице и ее пригородах.<sup>5</sup>

Любопытные суждения о поведении Петра в отношении покупки картин сообщает голландский исследователь Я. ван дер Веен: «Петр I лично занимался вопросами приобретения художественных произведений. В письмах своим комиссионерам он настаивает на покупке картин только высочайшего качества». Впрочем, замечает автор «Для петербургских дворцов, павильонов и Кунсткамеры были приобретены как полотна высокого качества, так и работы похуже»<sup>6</sup>.

Можно согласиться с мнением И. А. Соколовой: «несмотря на появление обширных публикаций... имеется лишь приблизительное представление о многих важных сторонах деятельности Петра как коллекционера и любителя живописи»<sup>7</sup>.

В своем недавнем труде К. В. Малиновский напоминает, что автор «Подлинного описания Санкт-Петербурга», повествуя о событиях 1711 года, сообщал о деревянных «золотых» хорах Екатерины Алексеевны на южном берегу Мьи (Мойки): «Вблизи, за рукавом маленькой речки находится сад и летний дом царицы... внутри с красивыми покоем и в особенности украшен красивыми картинами»<sup>8</sup>. Обратим внимание на последние слова.

Представленный обзор исследований позволяет ощутить беспредельное временное пространство запутанных историй бытования, исчезновения и появления картин в разных местах. Для цельности восприятия той или иной коллекции большое значение имеет история самого здания, использования его интерьеров, наличие ОПИСЕЙ, фиксирующих характер и степень наполнения дворца соответствующими предметами искусства, — в данном случае — живописными картинами.

В ситуации с Летним Дворцом Петра 1 о какой-то определенности особенно говорить не приходится. То достаточно короткое и прерывистое время, когда он был резиденцией Петра, почти не донесло до нас сведений об имевшихся там картинах. Отметим, однако, что в работе Н. Д. Кареевой, посвященной проблеме западноевропейских черт в оформлении Летнего Дворца, между прочим, приводится ссылка на архивные данные о наличии в 18 веке золоченых «репьев» (гвоздей), на которых закреплены картины на стенах...<sup>9</sup> Судя по характеру именно сезонного использования здания, картины могли вносить в начале лета и убирать вовсе, когда царственное семейство покидало дворец с наступлением холодов. Соответственно, состав живописных работ не обязательно был постоянным.

История Летнего дворца в течение XVIII и XIX столетий остается малоизученной. Фактически после кончины царя в 1725 году Дворец как в XVIII, так и в XIX веке лишь периодически служил местом пребывания важных персон, о чем известно из литературных источников. А. Ю. Епатко приводит данные (см. Успенский А. И. Императорские дворцы // Художественные сокровища России. — СПб., 1903. — №1–2. — С. 75.), о том, что Летний дворец начинают сдавать высоким сановникам для временного проживания в летний период в правление Елизаветы Петровны. Первым из них был генерал-адмирал М. М. Голицын, которому в апреле 1753 года «в старинном летнем доме... приготавливали комнаты». В первой половине XIX века во дворце Петра I «с Высочайшего соизволения» жили: управляющий военным министерством князь А. И. Горчаков (1815), министр юстиции князь Д. И. Лобанов-Ростовский (1816), генерал-губернатор Санкт-Петербурга граф М. А. Милорадович (1822), министры финансов граф Е. Ф. Канкрин (1820–1830-е гг.) и граф Ф. П. Вронченко (до 1852 года).<sup>10</sup>

Вероятно, большую часть времени здание пустовало. Планы использовать его в качестве детского технического музея в 1874 году известны благодаря архивным данным.<sup>11</sup>

Предпринятые нами поиски описей имущества Летнего Дворца принесли некоторые результаты, — например, материалы, встреченные в Архиве Государственного Эрмитажа. Документ 1. «Опись картинам, находящимся в Эрмитаже бывшего летнего дворца, 1797 году», которая насчитывает 59 произведений, Мы обнаружили непосредственную связь данного перечня с более поздними бумагами, которые имеют уже прямое отношение к Летнему дворцу в Летнем саду.<sup>12</sup>

Документ 2. Весьма ценный для нас, датируемый 1850-ми годами, называется «Комнатная опись по Дворцу Императора Петра I, что в Летнем саду». Он насчитывает 36 картин. Начинается список с номера 6020 и завершается номером 6055. Это значит, что мы имеем дело с выборочным количеством живописных работ из какого-то другого, большого списка. Некоторые номера в виде более поздних пометок и сопровождают ранее упомянутую Опись 1797 года 59-ти картин — очевидно, в процессе определения, какие именно картины следует отправить в Летний Дворец, попутно производилось сличение разных списков.

Сосредоточимся на содержании списка 36 картин, который состоит из произведений библейской и евангельской тематики («Иродиада с головой Иоанна Крестителя», «Явление ангела пастухам», «Кающаяся Мария Магдалина», «Бегство в Египет», и тому подобных сюжетов). Часто указаны авторы, среди них имена — Рубенса, Рембрандта, «Фандейка», «Фандер Верфа», Брейгеля, Франка Старшего. Изображения апостолов указаны как работы фламандской школы. Встречаются произведения итальянских мастеров. Многие снабжены пометками «работы неизвестного». Заметим, что в перечне не наблюдается произведений жанрового характера. В начале списка указано, что все картины находятся в деревянных золоченых рамах.<sup>13</sup>

Документ 3. «Список картин, хранящихся в кладовой Эрмитажа» не имеет точной датировки. По указанию составителя, помощника начальника отделения Лукашевича, — всего картин — 350. Ввиду того, что один из разделов носит впечатляющее название «Картины, назначенные к уничтожению государем Николаем Павловичем», логично сделать вывод о времени его составления.<sup>14</sup> Сосредоточимся на первой части документа «1) Картины петровского Дворца, что в Летнем саду»<sup>15</sup>.

Картин всего лишь девять и все они перечислены в списке с подробным указанием размеров:

№	имя художника	название сюжета	вышина	ширина
1.	Ван дер Верф	Истязание Спасителя	1 ар. 2 ½ в.	14 ½ в.
2.	Флам. школы	Св. семейство	10 ½ в.	13 в.
3.	Неизвестного	Царь Иефай встречаемый дочерью	11 в.	14 ½ в.

4.	Неизвестного	Пейзаж (в раме)	12 ¼ в.	1 ар. ½ в.
5.	Неизвестного	Пейзаж. Христос, исцеляющий больного	12 ¼ в.	1 ар. ½ в.
6.	Флам. школы	Давид, возвращающийся после поражения Голиафа	15 ¾ в.	1 ар. 9 в.
7.	Флам. школы	Поклонение волхвов	15 ¼ в.	1 ар.
8.	Неизвестного	Поклонение пастухов	13 ¼ в.	1 ар.
9.	Итальянской школы	Св. Екатерина	1 ар. 7 ¼ в.	1 ар.

Разумеется, картин могло быть больше, чем 9, но другими документами по этому поводу мы не располагаем. Характерно, что, на момент составления списка, картины находятся в Кладовой, а не в самом Дворце, — это еще раз доказывает подвижный характер собрания картин.

В РГИА хранится составленная в 1884 году «Опись комнатного имущества дворца императора Петра I в Летнем саду», содержание которой не дает оснований говорить о музейном статусе дворца, так как в Описи указаны лишь мебель, зеркала, шторы, занавески. О присутствии живописи — ни слова... Перечисление помещений по номерам, например, «I комната первого этажа», «комнаты для прислуги нижнего этажа», — указывают на чисто бытовое восприятие здания, когда составители документа не считали нужным обозначить использование той или иной комнаты при Петре»<sup>16</sup>.

На состоявшейся в Летнем Дворце Юбилейной выставке 1903 года, посвященной основателю города, превалировали разнообразные мемориальные экспонаты, а также предметы декоративно-прикладного искусства, связанные с петровской эпохой. Что касается живописи — в экспозицию вошли портреты Петра, Екатерины и их ближайших сподвижников.<sup>17</sup>

Однако, неожиданно курьезные, и, возможно, не совсем точные сведения относительно находившихся в Летнем Дворце живописных работ западных авторов с громкими именами оказались в рассказе А. И. Куприна «Домик». Действие его относится к весне 1904 года, то есть спустя год после выставки. Подробности столь выразительно передают атмосферу весеннего сада, обстоятельств, связанных с тогдашними правилами посещения Дворца, что имеет смысл привести фрагмент этого произведения Куприна. Итак, в один из пасхальных дней, трое друзей, гуляя в Летнем саду, осознали, что никогда не были «в доме Петра Великого» и решили исправить это упущение. «Посетителей, кроме нас, не было. В сених нас встретил древний старик в старинном мундире... Он повесил наши пальто на колышки. и сунул каждому из нас по номерочку... — Пожалуйста за мною, — сказал он и пошел по лестнице. Яша ликовал...он сказал восторженно: Так вот, это, значит, и есть Домик Петра Великого? ... Старик вдруг остановился и с негодованием обернулся на Яшу. — Домик? — переспросил он с густым презрением... — Домик? Не домик, п Дворец его императорского Величества, государя Петра

Алексеевича... До-о-о-омик!... Яша был уничтожен. Тщетно он бормотал извинения. Он — де отлично знает, что домик — это на Петербургской стороне, под стеклом, он только случайно сбился, ошибся, сбился. Старый солдат не удостоил его даже взглядом... Старик вел нас дальше, тяжело ступая по дубовым доскам, натертым, как паркет. Яша не удержался и во второй комнате — Что за прелестный ковер! — сказал он, указывая на стену. — Изумительно! — Ковер: — снова огрызнулся старик — ...Это не ковер, а гобелен французской королевской мануфактуры. Подарок герцогини Беррийской во время посещения Парижа государем Петром Алексеевичем... До-о-о-омик. Тут Яшенька совсем замолк. В картинной галерее он попробовал было сказать на ухо Уралову: «Какой великолепный Рембрандт!» и, слава богу, что не сказал громко, а то задал бы ему перцу старый воин. Картина оказалась кисти Тинторетто. Наконец сподвижник Петра привел нас в столовую. — Обратите внимание,- торжественно заговорил он: — стол из простого соснового дерева. Деревянные чашки и ложки... А здесь, извольте поглядеть, малое окошечко прямо в кухню. Император любил, чтобы ему подавали самое горячее... Мы спускаемся в сени. Петровский солдат помогает одеться мне и Уралову. Мы даем ему по полтиннику. Яша дает дрожащей рукой синюю пятирублевку. Но старик не притрагивается к его пальто. Он равнодушно опускает бумажку в карман и произносит: ...До-о-о-омик»<sup>18</sup>.

События 1917 года сопровождались национализацией Зимнего и Летнего дворцов. Г. И. Сергеева, ссылаясь на архивные документы в РГАЛИ, сообщает: «В Летнем дворце было описано 200 предметов и картин»<sup>19</sup> В 1934 году, по замечанию Г. И. Сергеевой, «во Дворец возвращаются предметы, которые ранее в нем располагались... это бесценные подлинные произведения живописи и декоративно-прикладного искусства первой четверти XVIII века...»<sup>19</sup>

Таким образом, в нашем случае совершенно логично будет обратиться к ситуации, сложившейся к середине двадцатого столетия. Формирование современной коллекции позволяют проследить соответствующие музейные документы. Из записей Инвентарной книги музея «Летний Дворец Петра I» 1934 года, фиксировавшей организацию музея как такового, следует, что значительное количество живописных произведений поступило из историко-бытового отдела Русского музея. По преимуществу, это портреты родственников и соратников Петра. Книга указывает, что 1938 год стал временем, когда музей принимал в свой фонд пейзажи, натюрморты, жанровые сцены, а также портреты из других музеев. Список музеев известен: Гатчинский Дворец, Петергоф, Екатерининский Дворец, Музей города. Таким образом, с 1934 по 1938 годы в музей поступило 35 картин, из них — 26 портретов работы русских и иностранных художников, 4 пейзажа и 5 натюрмортов голландской школы. Сегодня количество живописных картин по Летнему Дворцу и Домику Петра I всего насчитывает 81 произведение.

Энергичное пополнение собрания наблюдается в послевоенное время: с 1950 по 1981 годы музеем было приобретено 20 картин (из них —

11 пейзажных произведений голландских авторов и 3 пейзажа художников Фландрии). Они покупались у коллекционеров или принимались в дар от частных лиц. Весьма «урожайным» периодом стали годы с 1980-е годы, когда сотрудники музея активизировали работу по выявлению живописи в антикварных салонах и магазинах, не прекращая и контактов с собирателями и коллекционерами, в результате чего было приобретено 25 живописных работ, в том числе 10 пейзажей голландской школы. В фондах музея также появились работы мастеров Фландрии (5 картин), Германии, Италии (3 произведения). В силу обстоятельств такие работы не всегда имели подписи авторов и потому неоценимыми поддерживающими документами оказывались экспертные заключения сотрудников Эрмитажа.

Ниже представлен перечень некоторых картин, полученных или приобретенных музеем за период с 1938 до 1989 года, с указанием даты и источника поступления

1. ЛД-306. НАТЮРМОРТ. х. м., нач. XVIII в.  
Адам Сило (1670–1760). Голландия.  
Музей города, 1938.
2. ЛД-693. МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ. х. м., нач. XVIII в.  
Адам Сило (1670–1760). Голландия.  
Европейская гостиница, 1955.
3. ЛД-714. МАРИНА. х. м., кон. XVII в.  
Андрис ван Эртфельд (1590–1652). Голландия.  
Приобретена у частного лица, 1964.
4. ЛД-723. ОХОТА НА КИТА. х. м., втор. пол. XVII в.  
Абрахам Сторк (1644–1708). Голландия.  
Приобретена у частного лица, 1968.
5. ЛД- 819 ПЕЙЗАЖ СО СТАДОМ. х. м., XVII в.  
Филипп Воос (Роза да Тиволи) (1657–1706). Голландия.  
Закупочная комиссия Главного Управления культуры, 1980.
6. ЛД-908. НАПАДЕНИЕ НА ОБОЗ. дер. м., сер. XVII в.  
Н. х. Голландия.  
Закупочная комиссия Главного Управления культуры, 1982.
7. ЛД-967. Сцена на морском берегу. дер. м., XVII в.  
Хендрик де Меер? (1737–1793). Голландия.  
Закупочная комиссия. Главного Управления культуры, 1983.
8. ЛД- 968. ПАРУСНИКИ В МОРЕ. дер. м., XVII в.  
Абрахам Хендрикс ван Бейерен (1620–1690). Голландия.  
Закупочная комиссия. Главного Управления культуры, 1983.
9. ЛД-922 Море с парусными судами. дер. М., XVII в.  
Симон де Влигер (1601–1653). Голландия.

- Закупочная комиссия Главного Управления культуры, 1983.
10. ЛД-927. ВОЕННЫЙ ЛАГЕРЬ. х. м., нач. XVIII в.  
Круг Георга Филиппа Ругендаса (1666–1742). Германия.  
Закупочная комиссия Главного Управления культуры, 1983.
  11. ЛД-959. ПЕЙЗАЖ С ОЗЕРОМ И РУИНАМИ. х. м., кон. XVII в.  
Н. х. Италия.  
Закупочная комиссия Главного Управления культуры, 1983.
  12. ЛД-1039 ТРИУМФ ЦЕРЕРЫ. х. м., XVII в.  
Н. х. Фландрия.  
Из Невского райсуда, 1985.
  13. ЛД-1034 ПРИМОРСКИЙ ГОРОД. х. м., XVII в.  
Н. х. Фландрия.  
Из Невского райсуда, 1985.
  14. ЛД-1142. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ В ПУСТЫНЕ. х. м., XVII в.  
Н. х. Италия.  
Закупочная комиссия Главного Управления культуры, 1988.
  15. ЛД-1146. ЖАНРОВАЯ СЦЕНА С ПИРУЮЩИМИ И ТАНЦУЮЩЕЙ ПАРОЙ. х. м., XVII в.  
Н. х. Круг Яна Миля (1599–1663). Голландия.  
Закупочная комиссия. Главного Управления культуры, 1989.

В заключение следует отметить продвижение и убедительные успехи искусствоведческой науки в изучении предложенной темы за последние тридцать лет. Благодаря этому обстоятельству, а также с учетом вновь вводимых в научный оборот архивных данных, появилась возможность очертить, констатировать и впервые оценить сложившуюся на сегодняшний день самостоятельную коллекцию живописи Летнего дворца — музея Петра I. Главными критериями определения соответствия произведений живописи для интерьеров Дворца всегда оставались: принадлежность голландской школе конца XVII – начала XVIII века, предпочитаемые Петром известные имена художников и, безусловно, высокий художественный уровень исполнения. Благодаря следованию указанным принципам, усилия сотрудников по поиску профильных живописных работ вознаграждались желанными результатами — включением картин в действующую экспозицию музея. Сложившаяся коллекция, состоящая из портретов, пейзажей, натюрмортов, мифологических и жанровых композиций, подлежащая дальнейшему пристальному изучению, — достойна одного из самых ценных и подлинных памятников Петербурга начала XVIII века — Летнего Дворца Петра I.

## Примечания

- <sup>1</sup> Левинсон-Лессинг В. Ф. История картинной галереи Эрмитажа. (1764–1917). — Л., 1986. — С. 34–42.
- <sup>2</sup> Калязина Н. В., Саверкина И. В. Живописное собрание А. Д. Меншикова. // Государственный Эрмитаж. Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова. Сборник научных трудов. — СПб., 1992. — С. 55.
- <sup>3</sup> Каминская А. Г. Приобретение картин в Голландии в 1716 году. // Государственный Эрмитаж. Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова. Сборник научных трудов. — СПб., 1992. — С. 36–43.
- <sup>4</sup> Каминская А. Г. Георг Гзель — составитель Каталога Петергофской коллекции живописи 1737 года. // Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербургский Фонд им. М. В. Ломоносова. Амстердамский исторический музей. Пётр I и Голландия. Русско-голландские научные и художественные связи в эпоху Петра Великого. Сборник научных трудов. Редакторы: Н. Копанева, Р. Кистемакер, А. Офербек. 2-е издание. Европейский Дом. — СПб., 1998. — С. 335–380.
- <sup>5</sup> Побединская А. Г. Голландские картины из коллекции Кунсткамеры. // Государственный Эрмитаж. Из истории петровских коллекций. — СПб., 2000. — С. 146–163.
- <sup>6</sup> Я. ван дер Веен. Амстердамский художественный рынок и покупки картин для Петра I. // Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербургский Фонд им. М. В. Ломоносова. Амстердамский исторический музей. Пётр I и Голландия. Русско-голландские научные и художественные связи в эпоху Петра Великого. Сборник научных трудов. Редакторы: Н. Копанева, Р. Кистемакер, А. Офербек. — 2-е издание. — СПб.: Европейский Дом, 1998. — С. 204.
- <sup>7</sup> Соколова И. А. О художественных особенностях коллекции живописи Петра I. // Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербургский Фонд им. М. В. Ломоносова. Амстердамский исторический музей. Пётр I и Голландия. Русско-голландские научные и художественные связи в эпоху Петра Великого. Сборник научных трудов. Редакторы: Н. Копанева, Р. Кистемакер, А. Офербек. — 2-е издание. — СПб.: Европейский Дом, 1998. — С. 213–230.
- <sup>8</sup> Малиновский К. В. Санкт-Петербург XVIII века. — СПб., 2008. — С. 195.
- <sup>9</sup> Кареева Н. Д. Летний Дворец Петра I: вкусы царя и западноевропейские образцы. Международная конференция. Дворцы Романовых как памятники истории и культуры. Санкт-Петербург. 7–9 октября 2013 года. — СПб., 2015. — С. 166.
- <sup>10</sup> Епатко А. Ю. Летний дворец Петра I (по источникам XVIII–XIX вв.) Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции Русский музей. — СПб., 2015. — С. 191.
- <sup>11</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 6. Д. 674. 1874. Л. 2.
- <sup>12</sup> АГЭ. Ф. I. Оп. VII. «В». Д. 1.
- <sup>13</sup> АГЭ. Ф. I. Оп. VII. Д. 2. «В». 1850-е годы. Л. 1.
- <sup>14</sup> АГЭ. Ф. 1. Д. «В» № 4. Оп. VII.
- <sup>15</sup> Там же. Л. 1.
- <sup>16</sup> Хвостова Г. А. Посвященная основателю города выставка 1903 года во Дворце Петра I в Летнем саду. // Санкт-Петербургский государственный университет. Исторический факультет. Университетские Петербургские Чтения. Под редакцией Ю. В. Кривошеева, М. В. Ходякова. — СПб., 2003. — С. 162.
- <sup>17</sup> Юбилейная выставка в память державного основателя Санкт-Петербурга, май 1903. — СПб., 1903. — С. 1.
- <sup>18</sup> Куприн А. И. Собр. соч. — Т. 6. — М., 1958. — С. 58.

---

<sup>19</sup> Сергеева Г. И. Материалы к истории создания музея во дворце императора Петра I в Летнем саду. (1917–1934). // Дворцы Романовых как памятники истории и культуры. Материалы международной конференции. Санкт-Петербург — Царское село — Петергоф. 7–9 октября 2013 года. — СПб., 2015. — С. 174.

<sup>19</sup> Там же. С. 179.



## О РОСПИСИ К. П. БРЮЛЛОВЫМ КУПОЛА ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА

В обширном наследии К. П. Брюллова есть произведение, которое редко привлекало внимание исследователей, это — роспись купола Исаакиевского собора, строившегося с 1818 по 1858 год по проекту архитектора Огюста Монферрана. Предлагаемый материал, основанный на изучении архивных материалов, призван восполнить данный пробел.

13 ноября 1843 года Брюллов дал Комиссии по строительству Исаакиевского собора подписку — обязательство: написать «в большом куполе молящуюся Богоматерь с предстоящими по сторонам, с правой Иоанном Крестителем, с левой Иоанном Богословом, а на остальном пространстве ангелов-хранителей августейшего дома..., в подкупольной башне двенадцать картин по золотому полю, изображающих восемь апостолов... и четыре христианские добродетели: Веру, Надежду, Любовь и Софию; на парусных сводах четыре картины...изображающие четырех евангелистов;...под парусными сводами четыре картины..., изображающие страдания Христа...»<sup>1</sup>

Предварительно Комиссией были выработаны «Условия на производство живописи в Исаакиевском соборе», где указывалось, что «художники обязаны подготовить эскизы заданных сюжетов, которые будут представлены на «высочайшее усмотрение». Окончательное присуждение работ, таким образом, зависело от императора. 6 февраля 1845 года Художественное отделение Комиссии включило в «Условия» дополнительные пункты, разделив тем самым живописные работы на три стадии: «на сочинение эскизов, на приготовление картонов в настоящую величину и на писание красками на определенных местах...»<sup>2</sup>

Выбор сюжетов и их размещение происходили по усмотрению Синода. Члены святейшего Синода также тщательно проверяли соответствие трактовки образов канонам православия. Нелишне вспомнить, что непосредственным представителем Синода, «приставленным» к Монферрану, был московский митрополит Филарет, который должен был корректировать возможные католические «заблуждения» Монферрана и консультировать его по вопросам содержания и размещения живописи.<sup>3</sup>

Монферран, с одной стороны, прекрасно осознавал, с какими крупными мастерами ему предстоит сотрудничать: «...я не опасаясь, скажу, что гг. Брюллов, Бруни, Басин украсят внутренность Исаакиевского собора так, что она в красоте превзойдет храмы, сооруженные в последнее время. Счастлив архитектор, которому будут способствовать подобные художники». Однако, ему же принадлежит другое противоречивое высказывание: «Нельзя предоставлять живописцу полной свободы творить по своему разумению, за нами должно оставаться право направлять его, выбирать сюжеты и способы

его трактовки, а также технические приемы в каждом случае»<sup>4</sup>. В реальности главным арбитром во всех ситуациях оказывался император Николай, который постоянно отслеживал и проверял все аспекты сооружения и художественного оформления собора. Брюллов заранее подготовил двадцать два эскиза, которые были просмотрены Николаем I и забракованы все без исключения. Художнику было предписано все переделать заново.<sup>5</sup>

В течение полутора месяцев он работал над большим новым эскизом, на сей раз «удостоенным высочайшего утверждения» 22 января 1844 года. Как говорят архивные документы, Брюлловым была «составлена» также «декорация», которую Монферран велел вставить в свод купола, дабы видеть эффект, производимый фигурами картины. При этом главный архитектор «нашел», что «фигуры слишком велики и не согласуются с общей архитектурой, в чем... г. Карла Брюллова убеждал». Затем, впрочем, Монферран заявил, что «опыт» был произведен лишь для того, чтобы удостовериться, что роспись купола, получив прямое освещение, будет видима снизу во всей ее красоте.<sup>6</sup>

Комиссия по строительству рекомендовала художнику приготовить остальные эскизы и картоны. Осенью 20 октября 1844 года в числе работ прочих живописцев, готовые картоны Брюллова осматривались членами Синода. В адрес Брюллова было высказано много разного рода замечаний. В частности, предлагалось в лице апостола Филиппа изобразить более смирения и кротости и соответственно волосам дать другое расположение, а апостолу Петру» прикрыть колено и ускромнить выражение глаз»<sup>7</sup>.

Большие претензии вызвал картон, изображавший евангелиста Матвея. «Ввиду сходства его с принятым типом Саваофа», было предложено переделать картон. Но, в данном случае, автора поддержал Совет Академии художеств, который решительно запротестовал: ...оставить... евангелиста Матвея, как представлено художником, ибо фигура святого евангелиста соответствует вполне характеру и действию, согласно идеалу художника, нимало не противному ни религиозным, ни художественным условиям».<sup>8</sup>

Так или иначе, картоны «прошли» все необходимые инстанции и в июле 1845 года можно было приступить к работе в соборе. Мечтая создать грандиозные творения, подобные росписям Микельанджело в Ватикане, Брюллов с большим жаром принялся за дело. Страстность и бурный темперамент в работе вообще были свойственны мастеру, о чем вспоминал его ученик А. Н. Мокрицкий «... он ничего не делал спокойно, как делают обыкновенные люди... Когда он работал, то работал с таким увлечением, что часто изнемогал от умственного напряжения; не раз, проработав три-четыре часа, он бросал палитру, срывая с себя галстук и ложился на диван; голова его горела, и нервная дрожь пробегала по всему телу...»<sup>9</sup> О поведении Брюллова в период создания плафона сохранилось много рассказов, повествующих о состоянии творческой одержимости. Он признавался близким, что, вынашивая замысел, так преисполнялся им, что «днем и ночью не мог отбиться от него, и во сне и наяву группы и отдельные фигуры,

как призраки, его преследовали и рисовались его воображению»<sup>10</sup>. Брюллов работал лихорадочно и, в пылу вдохновения, говорил своим ученикам: «Мне тесно, я бы теперь расписал все небо»<sup>11</sup>. В скором времени были исполнены три четверти росписи — сделаны все основные фигуры, оставалось по собственному выражению художника, «написать небо, облака и привести целое в общую гармонию»<sup>12</sup>.

Однако, перенесенные обиды, недоразумения, состояние мучительной тревоги и неизвестности привели к тому, что постепенно он охладевает к работе. Учитывая прежнее горячее желание работать в соборе, это кажется удивительным. Чтобы разобраться в причинах резкой перемены настроения мастера, нужно учитывать многие обстоятельства. Следует напомнить, что в целом петербургский период жизни был не слишком удачным: в Россию из Италии он приехал неохотно, лишь подчинившись приказу императора Николая; преподавать в Петербургской Академии художеств не стремился, боясь, что профессорские обязанности окажутся стеснительными для свободы творчества.<sup>13</sup>

Опасения во многом оправдались. Сама атмосфера Петербурга плохо действовала на Брюллова, он часто находился в подавленном настроении и это также мешало работе. Кроме того, не особенно благоприятно складывались отношения с императором, желавшим видеть в прославленном живописце послушного придворного художника... Замыслы в отношении росписи Исаакиевского собора, и далее, в процессе работы, встречали непонимание и противодействие — Синод сковывал творческую инициативу мастера, а Николай постоянно заставлял делать дополнения к уже утвержденному эскизу.<sup>14</sup>

В воспоминаниях М. И. Железнова приводится разговор Брюллова в 1847 году с лечившим его доктором Маркусом. На вопрос доктора, какие мысли его занимают, Брюллов отвечает: «Думаю о том, как осторожно надо говорить с нашим духовенством, которое мешается в дела художников и портит им лучшие их вещи. В куполе Исаакиевского собора...я хотел написать ангела со свечой и кадилом в руках...священники заахали и не позволили мне писать в куполе такую католическую мысль»<sup>15</sup>.

Экспансивного, оптимистичного художника, по свидетельству современников, вообще раздражала архитектура собора: «Зачем эта мрачная масса в нашем мрачном климате? — Белый с золотыми маковками букет в небесах был бы лучше»<sup>16</sup>. Брюллов опасался, что его жизнерадостное творение в какой-то мере может стать чужеродным явлением в соборе, испытывал недовольство собой и разочарование, глядя на почти готовую роспись, бессильный что-либо изменить. Он говорил художнику Л. М. Жемчужникову, что, рисуя с детства, до сих пор не может достигнуть того, чтобы работа его удовлетворяла и таких случаев помнит пять или шесть. Эти слова он произносил уже больным, лежа в постели, а в его мастерской находилась модель плафона собора...<sup>17</sup>

Во многом причиной болезни стали тяжелые условия работы в соборе. Под куполом, в специально устроенной мастерской, где производилась роспись, было темно — свет снизу едва просачивался сквозь леса. Окна барабана часто открывались для просушки и проветривания, а горячий воздух от жаровен на полу поднимался вверх. В результате сквозняков художник простудился и заболел ревматизмом.

Прошел год. 4 февраля 1848 года Монферран сообщил в Комиссию, что работы Брюллова давно остановлены в связи с болезнью художника. Поскольку роспись купола следует завершить как можно скорее, чтобы убрать леса, мешающие дальнейшей декоративной отделке здания, следует выяснить намерения автора и поторопить его. «Представление» Монферрана Комиссия пересылает в Академию. Из записки конференц — секретаря В. И. Григоровича узнаем мнение президента Академии художеств по этому поводу: «...сказать Брюллову, чтобы насчет работ в Исаакиевском соборе, которые не может продолжить по болезни, был он покоен, но, чтобы по выздоровлении, принял все меры к скорейшему оных окончанию»<sup>18</sup>. Выздоровление все не наступало. Монферран предложил выбрать другого художника и поручить ему закончить роспись. Имя возможного преемника — профессор П. В. Басин, «способный более других продолжить работу Брюллова и кончить ее с должным успехом»<sup>19</sup>.

Но Басин, испытывая глубокое уважение к Брюллову, не соглашался принять этот заказ до тех пор, пока Комиссия не засвидетельствует Брюллову, что он, Басин, не стремился к этой работе и был выбран не по своей воле. Соответственно, председатель Комиссии князь П. М. Волконский 22 мая 1848 года встретился с Брюлловым с тем, чтобы выяснить его возможности относительно продолжения работы. Ссылаясь на плохое самочувствие, художник заявил, что «не может определить времени, когда будет в состоянии заняться сею работою и готов передать окончание живописи Басину по взаимному согласию». Со своей стороны, Басин обещал «выполнить идею, составленную знаменитым художником и угадать сколь можно ближе предназначенную им в колерах гармонию и эффект»<sup>20</sup>.

В итоге, в настоящее время мы имеем двенадцать живописных изображений апостолов в барабане купола, исполненных Басиным в соответствии с замыслами Брюллова. (Остальные восемь работ — росписи парусов (евангелисты) и пандативов (страсти Христа) были впоследствии переведены в мозаику). Наряду с куполом ему поручались и другие росписи Брюллова.<sup>21</sup> Недостающие картоны Брюллов обещал подготовить у себя в мастерской, где, по его словам, в дни облегчения от болезни он занимается некоторыми работами. Грустно читать документ, в котором Брюллов перечисляет сделанное и не сделанное им в Исаакиевском соборе. Он просит войти в его положение «как человека и как художника», приняв во внимание «болезнь...уничтожившую...здоровье, восстановление которого и при благоприятных обстоятельствах врачи... скоро не обещают»<sup>22</sup>.

Ухудшение состояния здоровья Брюллова отметил и Монферран, посетивший художника в сентябре 1848 года. По его словам, «г-н Карл Брюллов действительно опасно болен»<sup>23</sup>.

Рассматривая все перипетии этой истории, невозможно уклониться от вопроса — бросил ли Брюллов росписи в соборе или не смог продолжать их из-за болезни? При всей вероятности первой версии и возможности второй, на этот вопрос нельзя ответить односложно. Несомненно, определенное охлаждение к работе, вызванное указанными выше многочисленными причинами, имело место, но, если бы Брюллов физически был в состоянии продолжить работу, он сделал бы это. Исаакиевская эпопея, в сущности, полна для художника глубокого трагизма: он, прирожденный монументалист, получивший, наконец, в свое распоряжение стены, купол, оказывается не в силах воплотить свои замыслы. Даже заболев и перестав бывать в соборе, Брюллов постоянно интересуется ходом создания живописи, помогает советами Басину, который, работая над росписью, «должен был оставить свою собственную манеру и принять другую, более свободную и блестящую...»<sup>24</sup>

Брюллов писал широко и отчетливо, так, чтобы живопись ясно смотрелась снизу — это демонстрировали выполненные им куски верхней части купола. Готовые фрагменты Басин старался не трогать, чтобы сохранить в неприкосновенности написанные Брюлловым фигуры. Во вновь исполняемых частях он стремился подражать стилю Брюллова и придать композиции эффектность и светлый, звучный колорит, заданный автором. Это оказалось затруднительным. Члены Совета Академии, рассмотрев 1 ноября 1848 года плафон с различных точек зрения и на разной высоте, нашли работу преемника неудачной, так как в росписи читалась разница между резко очерченными, отчетливо написанными фигурами Брюллова и фигурами Басина, «контуры которых сливаются с окружающим фоном».<sup>25</sup> Брюллов, узнав о происшедшем, сделал специальный эскиз росписи с обозначением теней и полусветов для придания большей рельефности и гармонии живописи.<sup>26</sup> Схема должна была служить своеобразным пособием для Басина и облегчить его задачу. Через некоторое время в донесении Комиссии Басин пишет: «Я приложил все старание, чтобы следовать оной методе:...прошу освидетельствовать, успел ли я в этом трудном предприятии моего подражания даровитому артисту...»<sup>27</sup>

Разумеется, положение Басина было неблагоприятным: он выступал в данном случае как добросовестный технический исполнитель, — но при всей тщательности его работы, сознательное, внешнее подражание блестящим приемам Брюллова, не одушевленное его огнем, то есть лишенное внутреннего смысла, не могло дать абсолютно идеальных результатов. При вторичном приеме росписи Совет отметил, что плафон окончен в соответствии с эскизом Брюллова и близок к его замыслу: «...Брюллов в сочинении этого плафона и в исполнении показал силу и дарование знаменитого мастера и это его творение еще более возвышает давно стяжанную им сла-

ву на поприще изящных искусств и <...> г. Басин, во всем следуя идее г. Брюллова, окончил плафон добросовестно». <sup>28</sup>

На плафоне представлена Богоматерь во славе в окружении святых, соименных членам царской фамилии. Огромное пространство площадью 316 кв. метров заполняет двойной пояс изображений. Иллюзорно написанная балюстрада служит великолепным переходом от архитектуры к собственно живописи. Перспективное сокращение балюстрады полностью соответствует архитектонике барабана купола и делает малоощутимой опасную границу. Чтобы еще более замаскировать ее, впереди балюстрады, ближе к зрителю, помещен круговой хоровод летящих ангелов и резвящихся ангелочков, поддерживающих гряды облаков, на которых размещается «второй пояс» главных персонажей — Богоматери и святых, представленных в торжественных, патетических позах. Над их головами открывается свободное пространство. Такой смелый прием, построенный на контрасте, может позволить себе лишь уверенный в своих силах мастер, поскольку реальна опасность «выпадения» фигур из плоскости изображения и нарушение целостности композиции.

Фигуры ангелов, изображенные в сложных позах, свидетельствуют о совершенном мастерстве художника. Именно в трактовке второстепенных персонажей Брюллов разрешил себе большую свободу. Это ощущается, например, в веселых озорных сплетениях и шаловливых позах путти — то кокетливо несущих лилии, то, как бы дерущихся за ключи святого Петра, то с забавным усердием поддерживающих евангелие. В одних случаях их лица полны комической важности, в других — искрятся весельем и радостью жизни. В этих образах, пожалуй, можно узнать тот мягкий юмор, который был свойственен Брюллову в его маленьких итальянских этюдах и жанровых зарисовках и редко проявлявшийся в больших, серьезных работах.

Радостные, мажорные ноты звучат и в изображениях ангелов, играющих значительную роль в композиционном и эмоциональном строе росписи. Образы ангелов проникнуты нежностью и лиричностью. С поразительной изобретательностью выбирает Брюллов ракурсы фигур — одни летят из глубины на зрителя, другие поддерживают облака, свободно откинувшись назад, третьи представлены в мощном распластанном полете, четвертые как бы задержались в неудержимом стремлении вверх. Над балюстрадой видна синева неба и на его фоне выделяются лица и руки ангелов, щедро озаренные горячим золотистым светом. Цветные тени — рефлексии от одежд — падают на их тела. Драпировки, свободно развивающиеся в пространстве, написаны в богатейших цветовых градациях: прекрасных переходах розового, зеленого, голубого тонов в золотистый; кое-где вспыхивают пурпурные блики.

При пристальном рассмотрении изображений «первого пояса» проявляются фрагменты, написанные самим Брюлловым и участки, сделанные Басиным. Так, стиль, манера письма и, в особенности, характер колорита западной части, безусловно, выдают руку Брюллова. Западная часть отличается особой свободой трактовки, виртуозной легкостью и смелостью ис-

полнения. Каждая фигура, действительно написанная очень рельефно, четко выделяясь на окружающем фоне, все же не забывает остальных. Так исполнены ангел в зеленом одеянии с мечом и ангел у ног Богоматери в нежно-розовых одеждах, и другой, находящийся рядом ангел, окутанный каскадом сказочных голубовато-золотистых драпировок.

Вполне естественно, что после «колористической роскоши» более спокойные по трактовке и менее изысканные в цветовом отношении участки противоположной восточной стороны воспринимаются с сомнением в авторстве Брюллова. Оно представляется вполне оправданным, если обратить внимание, в частности, на бесстрастное лицо ангела в белых одеждах с пальмовой ветвью в руке, на плотный локальный тон голубого одеяния ангела с широко раскинутыми руками. Такая же недоговоренность ощущается в образе ангела, несущего обломок колеса — атрибута мученичества св. Екатерины. Возможно, недостаточно эмоциональна трактовка его красно — желтого одеяния, нет решительности в рисунке крыльев и от всего образа веет добро-совестным правдоподобием. Впрочем, справедливости ради следует отметить, что указанное различие почти не отражается на целостности восприятия изображений нижнего первого яруса — ангелов. Благодаря умелой компоновке, продуманным позам летящих фигур, они представляются охваченными единым динамическим порывом, могучим вихревым движением. Такому эффекту великолепно отвечает напряжение изогнутых архитектурных линий, достигающее апогея в очертаниях купола, что в данном случае является блестящим примером осуществления синтеза искусств.

В композиционном построении второго яруса, где представлен целый сонм святых во главе с Богоматерью, Брюллов по возможности придерживается академического принципа «изысканных группировок»: изображения по контрасту с динамичным нижним поясом отличаются устойчивостью, даже некоторой застылостью. Холодноватым и условным представляется образ Богоматери со сложенными на груди руками, поднятым вверх широким лицом. Аморфный характер трактовки этого образа, по сравнению с интересными эскизами в ГРМ, заставляет в данном случае предположить руку Басина. Напротив, помещенный рядом Иоанн Креститель является одной из самых эффектных фигур росписи. Лицо его решено достаточно характерно, великолепно анатомически проработано тело, резкими струящимися складками падает с плеча голубовато — фиолетовый плащ и, хотя, при мастерстве исполнения, образу недостает внутренней глубины и содержательности, тем не менее, в данном случае, можно предположить полное авторство Брюллова.

Аналогично решен фрагмент с изображениями Александра Невского и Исаакия Далматского. Изображение Александра Невского патетично. Он представлен на фоне развевающихся знамен в военных доспехах и пышной горностаевой мантии. В выставленной вперед ноге, прижатой к груди руке угадывается поза оперного певца, подчеркивающая преувеличенный пафос образа.<sup>29</sup>

Несколько более удачен находящийся рядом Исаакий Далматский, укутанный в монашеские одежды. Он сосредоточен и замкнут, руки молитвенно сложены. Брюллов почти повторил и позы, и жесты персонажей, но при близости изобразительных мотивов художник стремился быть разнообразным — воин рядом с монахом, сияние доспехов и оружия оттеняется суровой рясой святого Исаакия. Известно, что современники были поражены фрагментом росписи, представленным в виде картона на выставке 1845–1846 года: «... трудно себе представить, до какой степени глубоко сочинение в этом картоне; обдуманность, с какой художник осуществил свою мысль, незаметна, потому что ее поглощает гармония общего в сладостном величии...»<sup>30</sup>.

Спустя некоторое время В. В. Стасов скажет, что «Брюллов... нравился так называемой «красотой» изображений, тогда как эта красота была у него чисто внешняя...»<sup>31</sup>

Симметрично размещенные (с севера на юг) святой Петр и святой Николай, изображенные в широких схожих поворотах, ярких одеяниях, задуманы как ритмические акценты верхнего пояса. Эти персонажи также характеризуются наружной эффектностью, но вместе с тем в их благородстве, пылком порыве звучит нота искренности, что свидетельствует о попытках мастера создать значительные образы.

В восточной части фигуре Богоматери отвечает чуть укрупненная по сравнению с остальными персонажами, святая Екатерина, которая может быть скорее приписана Басину, чем Брюллову. В целом, святые восточной части менее характерны. Определенное однообразие можно заметить, в частности, в женских типах. Образы эти рождаются отсутствием внутренней эмоциональной наполненности, а также недостаточным декоративным звучанием. За их сухость и велеречивость нельзя спрашивать с Басина, так как именно над ними мучительно и безуспешно бился Брюллов.

Как большой художник, Брюллов должен был осознавать свое фиаско, когда из-под кисти его выходили такие безжизненные изображения, как например, святой Алексей. Здесь, вероятно, и кроется причина его недовольства собой, поскольку он ощущал невозможность одухотворить подобные изображения, предусмотренные казенным заказом. Есть основания предполагать, что Брюллов искал выхода из тупика и у него возникали различные идеи: он желал бы «...расширить границы росписи, изобразить на ней религии всех времен и народов и показать торжество над всеми христианской»<sup>32</sup>.

Поиски глубокого смысла грезилась художнику в религиозно-философских обобщениях. Однако, готовая роспись отличается не глубиной содержания, а в большей степени превосходными декоративными качествами. Как отмечали критики, в его произведении «та сухость, которую многие называют строгостью стиля, изгнана, это изображение живое...»<sup>33</sup>

Свежестью и живостью роспись во многом обязана колориту, так как именно цвет в своем богатстве, особой брюлловской подвижности, являет-

ся главным средством выражения. Приподнятое, экстатическое состояние образов, гармоничные тона росписи целиком соответствуют могучему темпераменту мастера. Если это произведение не состоялось идеально с точки зрения идейной и отчасти формальной цельности, то в нем, невзирая на все вышеописанные сложности, безусловно проявился талант виртуоза — декоратора, создавшего феерическое, праздничное зрелище. Таким образом, роспись купола следует признать одним из интереснейших живописных произведений Исаакиевского собора, занимающих достойное место в творчестве мастера как редкий и своеобразный опыт монументально-декоративной живописи.

#### Примечания

<sup>1</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. 1843. Д. 1264. Л. 3.

<sup>2</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1256. Л. 79.

<sup>3</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1250. Л. 228.

<sup>4</sup> Хвостова Г. А. Исаакиевский собор. Страницы создания росписей главного храма Санкт-Петербурга. // Санкт-Петербургский государственный университет. Исторический факультет. Кафедра исторического регионоведения. Проблемы исторического регионоведения. Сборник научных статей. Ответственный редактор проф. Ю. В. Кривошеев. — СПб., 2005. — С. 265.

<sup>5</sup> Никитин Н. П. Огюст Монферран. — Л., 1939. — С. 156.

В недавних исследованиях известных ученых творчества мастера прозвучали темы важного значения графического наследия художника, связанного с работой в Исаакиевском соборе. Г. Н. Голдовский подчеркивает, что грандиозный комплекс живописного оформления этого монументального храма предоставлял «великому Карлу» блестящую возможность воплотить космос религиозных и человеческих сомнений, переживаний, размышлений. (Голдовский Г. Н. Карл Брюллов из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга. — СПб., 2013. — С. 13.)

Как справедливо полагает Е. Н. Петрова, хранящиеся в Русском музее рисунки для Исаакиевского собора, которыми он занимался несколько лет, демонстрируют, какое серьезное значение он придавал этой росписи. В частности, в изображениях апостолов Брюллов всякий раз находит новое композиционное решение, как бы представляя каждого из них в некой жизненной ситуации. Этот прием помогает персонажам обрести характер, темперамент, манеру поведения. (Петрова Е. Н. Рисунки и акварели Карла Брюллова в Русском музее // Государственный Русский музей. Карл Павлович Брюллов. (1799–1852). Живопись и акварели из собрания Русского музея. — СПб., 1999. — С. 29.)

По мнению Г. Н. Голдовского, эскиз для росписи плафона «Богородица во славе», этюды для фигур святых, апостолов в барабане, евангелистов в парусах центрального купола в собора, хранящиеся в ГРМ, составляют превосходную, самодостаточную коллекцию, насчитывающую десятки набросков в малом формате, отличающиеся, однако, торжественной монументальностью живописной трактовки. (Голдовский Г. Н. Живопись Карла Брюллова в собрании Русского музея. // Государственный Русский музей. Карл Павлович Брюллов. (1799–1852). Живопись и акварели из собрания Русского музея. — СПб., 1999. — С. 22.)

<sup>6</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. 1844. Д. 1330. Л. 1.

<sup>7</sup> Хвостова Г. А. Исаакиевский собор. Страницы создания росписей Главного храма Санкт-Петербурга. // Санкт-Петербургский государственный университет. Исторический факультет. Кафедра исторического регионоведения. Проблемы исторического ре-

---

гионоведения. Сборник научных статей. Ответственный редактор проф. Ю. В. Кривошеев. — СПб., 2005. — С. 271.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1330. Л. 67.

<sup>9</sup> Мокрицкий А. Н. Воспоминания о Брюллове. — Отечественные записки. — 1858. — Т. 103. — № 12. — С. 163.

<sup>10</sup> Аноним. К. П. Брюллов. — Светопись. — СПб., 1858. — № 2. — С. 30.

<sup>11</sup> Аноним. К. П. Брюллов. К 100-летию со дня рождения. — Нива. — СПб., 1899. — № 50. — С. 967.

<sup>12</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. 1843. Д. 1264. Л. 45.

<sup>13</sup> Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о Карле Брюллове. — СПб., 1900. — С. 31.

<sup>14</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. 1843. Д. 1264. Л. 18.

<sup>15</sup> Заметка о К. П. Брюллове (Из воспоминаний М. И. Железнова). Живописное обозрение. — СПб., 1898. — № 32. — С. 643.

<sup>16</sup> Лясковская О. А. Карл Брюллов. — М.: Искусство, 1940. — С. 122.

<sup>17</sup> К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Сост. Н. Г. Машковцев. — М., 1961. — С. 239.

<sup>18</sup> РНБ. Отдел рукописей. — Ф. 124. СОБР. П. Л. Вакселя. № 1340. В. И. Григорович. Письмо к К. П. Брюллову.

<sup>19</sup> РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. 1843. Д. 1264. Л. 30.

<sup>20</sup> Там же. Л. 39.

<sup>21</sup> Там же. Л. 96

<sup>22</sup> Там же. Л. 45.

<sup>23</sup> Там же. Л. 89.

<sup>24</sup> Там же. Л. 106.

<sup>25</sup> К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Сост. Н. Г. Машковцев. — М., 1961. — С. 226.

<sup>26</sup> РГИА, Ф. 1311. Оп. 1. 1843. Д. 1264. Л. 115.

<sup>27</sup> Там же. Л. 113.

<sup>28</sup> Там же. Л. 120.

<sup>29</sup> Как отмечала Э. Н. Ацаркина, Брюллову чужд религиозный аскетизм, его живопись захватывает пафосом, широтой и размахом творческого темперамента. Не ставя задачей подробно рассмотреть работу Брюллова в Исаакиевском соборе, автор не касается вопроса об участии П. В. Басина в исполнении росписей и, на наш взгляд, порой переоценивает выразительность некоторых частей плафона. (Ацаркина Э. Н. Карл Павлович Брюллов. — М.: Искусство, 1963. — С. 193.)

<sup>30</sup> Выставка Императорской Академии художеств с 1845 по 1946 гг. — Иллюстрация. — СПб., 1846. — № 18. — С. 280.

<sup>31</sup> Стасов В. В. Искусство XIX века. — М.-Л., 1951. — Т. 2. — С. 150.

<sup>32</sup> Аноним. К. П. Брюллов. К 100-летию со дня рождения. — Нива. — СПб., 1899. — № 50. — С. 957.

<sup>33</sup> Выставка Императорской Академии художеств в 1845–1846 гг. — Иллюстрация. — СПб., 1846. — № 18. — С. 280.





### III

Абрам Раскин  
Татьяна Уварова

**ДОСТОЙНЫЙ ЮБИЛЕЙ ДОСТОЙНОЙ КНИГИ**  
**К 55-летию издания монографического альбома:**  
**Н. И. Архипов, А. Г. Раскин.**  
**Петродворец. — Л.-М.: Искусство, 1961. — 332 с.; илл.**

Значение Петергофского историко-художественного ансамбля подтверждается постоянным вниманием широкого круга ученых, историков, искусствоведов, музейных работников, художников, реставраторов, краеведов. Результаты их деятельности запечатлены в огромном потоке публикаций и книжных изданий, одни из которых обречены на кратковременность, другие, заключающие в себе опыт многолетних исследований и служащие основанием для дальнейших открытий, сохраняют актуальность на протяжении десятилетий и даже веков. В полной мере это можно отнести к монографическому альбому Н. И. Архипова и А. Г. Раскина «Петродворец», вышедшему в Ленинградском отделении издательства «Искусство» в 1961 году. Несмотря на свой не такой уж почтенный возраст, книга оправданно считается букинистическим изданием и библиографической редкостью. Ее появление было сразу же отмечено специалистами и просто ценителями и знатоками книги.

Истоки замысла создания максимально полного труда по истории Петергофа восходят к концу 20-х и 30-м годам XX века, когда Императорские резиденции, ставшие музеями, постепенно превращались не только в культурно-просветительские, но в научно-исследовательские учреждения. Создание музейных экспозиций, экскурсионная работа, реставрации требовали точных сведений и знаний по истории дворцов, парков, предметов. Началось скрупулезное изучение дворцовых архивов. Стали издаваться первые путеводители в виде небольших книг и брошюр. Лидерство в этом принадлежало Петергофу, во многом благодаря коллективу научных сотрудников, с большим интересом, творчески подходивших к своим обязанностям. С. С. Гейченко, А. В. Шеманский, М. М. Измайлов, Т. В. Сапожникова, К. А. Большева стали авторами путеводителей нового типа, сочетавших в себе научность и популярность. Каждый сотрудник занимался определенной темой, которая по мере изучения превращалась в глубокое научное исследование. Вдох-

новителем такой работы был директор Петергофских дворцов-музеев Н. И. Архипов. Его путеводитель «Сады и фонтаны Петергофа» с 1930 по 1936 переиздавался шесть раз. Это давало достаточные основания для создания большого труда по истории дворцово-паркового комплекса. Последующие события, прежде всего, арест и осуждение Архипова, война кардинально изменили все планы. Но образ Петергофа, сыгравшего судьбоносную роль в жизни Николая Ильича, сила красоты художественного ансамбля, глубина смысла этого исторического памятника, не оставляли Архипова даже в самые тяжелые дни. В письмах к С. С. Гейченко из Молотова (Перми), где он проживал с 1942 по 1945 год после отбывания осуждения, не один раз с горечью говорится о несостоявшемся труде, посвященном их любимому «Китеж-граду».

Востребованность знаний Н. И. Архипова в пору восстановления Петергофа, разрушенного в Великую Отечественную войну, давала шанс на возвращение к прежней работе, вселяла надежду на исполнение заветной мечты. «...Будем мы с тобой, — писал он Семену Степановичу, — готовить материалы для реставрации (подумать только, сколько нового мы откопаем в архивах, сколько интересных статей мы можем дать по журналам, а может быть, напишем историю Петергофа?!») Но вместе поработать друзьям не пришлось. Гейченко отправился восстанавливать Михайловское, путь возвращения Архипова в Ленинград и Петергоф, тогда уже Петродворец, шел через Новгород, где он был вынужден прожить с 1948 по 1953 год. В этот период Николая Ильича приглашали для консультаций в Петродворец. В 1952 году, в один из приездов, он познакомился с Абрамом Григорьевичем Раскиным, молодым сотрудником научного отдела музея. Эта на первый взгляд случайная встреча была ожидаема и нужна Архипову — с возрастом труднее становилось выполнять трудоемкую исследовательскую работу. Еще в 1947 году в письме к Гейченко, делаясь находками по истории петергофских памятников, он писал: «...Сие все увлекает меня чрезвычайно; одно только печалит, что здоровье не позволяет одолеть тему «Монплезира»: уж очень велик мною задуманный план. И тебя и покойников вспоминаю: большим кумпанством мы бы справились, а то, ведь, мне-то не с кем перемолвиться».

Совместная работа над историческими справками, которые готовил Н. И. Архипов по заданиям ГИОП, сблизила таких, на первый взгляд, разных людей. Успешность соавторства подтвердилась альбомом «Петродворец», вышедшим к V конгрессу Международного союза архитекторов, который проходил в июле-сентябре 1958 года в Ленинграде. В следующем году тиражом в 75 тысяч экземпляров альбом был переиздан.

Когда старший редактор Ленинградского издательства «Искусство» Нина Владимировна Семенникова предложила авторам взяться за более основательную книгу, она вряд ли предполагала, что с ее подачи появится исторически значимый фундаментальный труд.

20 июля 1957 года договор на издание монографии «Петродворец» объемом в 23 авторских листа, из которых 3 листа отводились под комментарии, был заключен. К марту 1958 года авторы обязались представить рукопись. Несмотря на то, что в основном предполагалось использование ранее подготовленных справок, размах работы оказался настолько велик, что пришлось не раз менять сроки сдачи. Отдельные исторические факты потребовали дополнительных изысканий, скрупулезного сопоставления. Часто продвижению не способствовали и текущие дела, болезни; А. Г. Раскин за это время побывал на армейских сборах.

После перепечатывания оказалось значительное превышение договорного объема, пришлось переделывать текст. К середине 1959 года рукопись была представлена для редакционного заключения, которое сделала Н. В. Семенникова. «Работа Н. И. Архипова и А. Г. Раскина представляет собой капитальное научное исследование, дающее исчерпывающие сведения о создании и истории одного из крупнейших памятников архитектуры и искусства. Тщательное изучение огромного архивного материала, а также подробный стилистический анализ произведений архитектуры, скульптуры и живописи, находящейся в Петродворце, дали авторам возможность атрибутировать целый ряд безымянных памятников или уточнить старые атрибуции. Тем самым работа гг. Архипова и Раскина вносит много нового и ценного не только в изучение истории Петродворца, но в изучение истории русской архитектуры и искусства». Отмечались и существенные недостатки рукописи, например, неудачная композиция. По первоначальному замыслу книга состояла из глав «Парки», «Фонтаны», «Архитектура» и т.д., что мешало целостному восприятию ансамблей, вызывало повторы отдельных сведений; указывалось и на перегруженность цитатами, фамилиями, датами. Снова перед авторами встала необходимость переработки материала. Прошло почти полгода, прежде чем рукопись была отдана на рецензирование старшему научному сотруднику ГИОП Анатолию Николаевичу Петрову. В обширном отзыве он говорит об оригинальности работы, о ее соответствии «...уровню современных знаний и современной научной методологии», отмечает, что авторы «...впервые дали исторически правильную, документально обоснованную картину строительства Петергофа», выделяя это как основную заслугу. Хорошо зная трудности исследовательской работы, цену достоверности исторического факта, А. Н. Петров обращает внимание на «грандиозность» изысканий, о чем свидетельствуют ссылки на сотни архивных документов, на «настойчивость и целеустремленность» авторов. К разряду критических относились замечания о недостаточной информации по объектах и работах XIX столетия, в частности по Александрии, Ольгину и Царицыну павильонам, Собственной даче, Сергиевке и др. По мнению рецензента, следовало бы «...развить описание интерьеров [Большого] дворца и добиться того, чтобы читатели нашли в книге не беглую характеристику, а детальное описание дворцовых интерьеров до 1941 г[ода]».

Высказывалось пожелание и концептуального характера — «...показать национальное своеобразие Петергофа».

На допечатную подготовку книги ушло около четырех лет. В процессе переделок первоначальный композиционный замысел претерпел изменения, текст, словно сплав, обрел однородность и цельность, максимально сведя воедино усилия авторов. Сложность работы способствовала и большему сближению Архипова и Раскина. Еще до выхода большой книги о Петродворце, был издан альбом в «Изогизе», и заключен договор на монографию о скульпторе Б. К. Растрелли.

Монографический альбом «Петродворец» вышел летом 1961 года. Небольшой тираж, всего в десять тысяч экземпляров, разошелся мгновенно. Несмотря на явную событийность, появление книги не было официально отмечено в печати ни одним отзывом, не считая статьи краеведа В. Ардикуцы в местной петродворцовой газете, который к достоинствам работы относит и то, что «...книга позволяет глубже оценить Петродворец, как памятник народного труда и таланта». Об этом свидетельствуют впервые приведенные сотни имен русских архитекторов, живописцев, скульпторов, резчиков, лепщиков и т.д., трудившихся наряду с иностранными мастерами.

Примечательно, что труд Архипова и Раскина оценили за границей — в ГДР и Швеции.

Статья Генриха Вейдхааса, заведующего кафедрой истории искусств Веймарской Высшей школы архитектуры и строительства, опубликованная в «Deutsche Literaturzeitung» знакомит читателей со структурой и основными идеями книги, говорит о значении этого труда с исторической позиции, подчеркивает ее наиважнейшую роль в реставрационных и восстановительных работах разрушенного войной Петергофа. Иной характер носит рецензия из "Konsthistorisk Tidskrift" (1964) шведского историка архитектуры Б. Халльфстрема, который глубже анализирует достоинства «внушающей уважение» монографии, высказывает свою позицию по отдельным вопросам, например, о роли архитектора А. Шлютера, о значении рисунков Петра I. Называя подобные «детали» несущественными, автор статьи подчеркивает, что для серьезной критики произведения, «... которое своими многочисленными новыми архивными сведениями и своей спокойной и сдержанной методикой составляет свежий источник знаний о Петергофе и о всей русской архитектуре XVIII века», оснований нет. Особо отмечается своевременность и значение работы для периода активного восстановления ансамбля.

Разговор о книге будет неполным, если не назвать имя фотографа, члена Союза художников Михаила Антоновича Величко. Раздел, состоящий из снимков, исполненных им, образное и художественное значение которых может быть причислено к высшим достижениям творчества, не просто иллюстрирует, но углубляет текст и придает всему изданию законченность, целостность и одухотворенность. Величко открыл художественную суть фонтанного искусства, органически слитого с планировкой

и формовкой садово-паркового окружения, впервые сумел запечатлеть игру, красоту, силу воды, организованную мастерством и фантазией человека. Было бы неверно полагать, что это явилось результатом только профессионализма и опыта фотографа. В основе каждого удачного снимка лежал постоянный поиск. В письме от 10 июля 1958 года к Раскину Николай Ильич сообщает: «... На днях я был в Петергофе и видел Величко у Б[ольшого] Каскада, но к нему не подошел, дабы не мешать. Перед этим я беседовал с ним на Невском пр[оспекте]; он говорил, что сбился с ног и что на днях он выедет в П[етерго]ф вместе с Марком. [М. Эткинд. — Прим. авт. ] Последний похвастал мне, что они собираются несколько изменить программу съемок и включить новые объекты — детали и разные новые point de vue [буквальный пер. с фр. — точка зрения. Прим. авт.]» Действительно, почти каждый из 117 видов, представленных в альбоме, раскрывая великолепие ансамбля, удивляет новизной ракурсов и разнообразием акцентов.

С чувством большого такта и понимания авторского замысла подошел к оформлению книги художественный редактор Марк Григорьевич Эткинд. Выбор шрифтов, соотношение текста и иллюстраций, расположение сложнейших по сюжету и динамике фотоснимков, все демонстрирует высокую издательскую культуру. Это особенно заметно в сравнении со вторым изданием, которое предприняло издательство «Абрис» (Н. И. Архипов, А. Г. Раскин. Петергоф. — СПб.: Абрис, 2012. — 256 с.; илл.). Очевидным недостатком переиздания является непродуманное использование иллюстраций в тексте, их размеры и количество, что привело к преобладанию изобразительного ряда над текстом научного характера и нарушило композиционную целостность. Невозможно объяснить внимание издателей к планам Сент-Илера, выбор непоказательных фотографий с видами Петергофа и т.д. Несмотря на современные технические возможности, оставляет желать лучшего и качество печати.

Но возвратимся в 1961 год. В новогодней открытке Архипову, его соавтор и друг пишет:

«Дорогой Николай Ильич! Еще один год сходит со сцены. Но из нашей жизни он никогда не вычеркнется, не станет рядовым — ведь в 1961 году стал действительностью, превратился в прекрасную книгу Ваш многолетний труд. Книга «Петродворец» не потонет в Лете, и этот год жизни подарил нам частичку бессмертия. Я внимательно вслушиваюсь в зовы будущего и слышу призыв к труду и творчеству. Вам еще много предстоит сделать, создать, Николай Ильич, ибо у каждого человека свое время творческого плодородия. Я же всегда готов участвовать в прекрасном деле творения».

Эти слова не стали преувеличением. Книга прошла проверку временем, не утратив научно-художественного значения, заняла достойное место в истории Петергофа и продолжает служить благоукрашению замечательного ансамбля.

## **О работе с Николаем Ильичом Архиповым (Воспоминания А. Г. Раскина)**

...С Николаем Ильичом меня свел Петергоф. Архипов для меня был поначалу живым преданием. Я слышал о нем, как о директоре музея, и кроме того, прежде нашего личного знакомства, я познакомился с ним через его книги. Это была первая, так сказать ниточка, впоследствии завязавшаяся в дружбу и сотворчество. Когда я в 1950 году поступил научным сотрудником в Петергоф, тогда Петродворец, то прежде всего обратился к книгам, написанным Н. И. Архиповым, книгам С. С. Гейченко и А. В. Шеманского. При этом совершенно очевидно было, что Архипов — большой знаток истории Петергофа, знаток петровской эпохи, что его книги полны таких точных документальных сведений, которых не сыщешь в иных учебниках истории и справочниках. Потому что в них, это я выяснил позднее, были сведения из Петергофского дворцового архива. ...Знакомство наше имело свою историю. В первый же день доверительного общения Николай Ильич сказал, что по заданию Инспекции пишет исторические справки по памятникам архитектуры Петергофа. Работа эта сдельная, и он в силу своего возраста не укладывается в сроки, отведенные для подачи отчета, на основе которого выплачивается зарплата. Я предложил ему свою помощь, совершенно не думая о вознаграждении. Договорились о встрече.

...Я стал приходить домой к Николаю Ильичу. Анна Васильевна, жена Архипова, приняла меня очень радушно, и по старой петербургской традиции предлагала чашечку чая со сдобой, после чего мы углублялись в работу.

Главным в интерьере их комнаты был стол, точнее монументальное сооружение, составленное из трех створок средневекового резного сундука с изображением евангельской сцены избияния младенцев. На нем стояла лампа с характерным металлическим абажуром из оркестра придворного театра с вмонтированным патроном для электролампочки. На стене висели две складные полочки красного дерева с небольшими скульптурками и книгами. Вот за этим столом шла работа.

Обычно Николай Ильич в хронологическом порядке раскладывал заранее сделанные им выписки по теме текущей справки. Я поочередно брал листки и импровизировал текст, который Николай Ильич записывал, а затем по согласованию со мной составлял беловую рукопись для машинистки. Иногда уже был готов черновой вариант текста Николая Ильича. Моей задачей было редактирование его и добавление искусствоведческих вставок.

...Ко времени нашего знакомства с Архиповым, они с Анной Васильевной занимали одну из комнат в 2-х комнатной квартире на улице Ленсовета. Обстановка была скромной, но с явственной печатью петербургской интеллигентности. Как уже говорилось, центральное место было отдано рабочему столу Николая Ильича. Обращало на себя внимание бюро карельской березы, на котором стояли старинные бронзовые часы. Сейчас бюро находится в музее

усадыбы Приютино. Уют комнаты свидетельствовал о вкусе Анны Васильевны, о ее понимании красоты предметов, вещей. Анна Васильевна была подлинной хозяйкой дома. Во всем всегда был полный порядок и соблюдался определенный режим дня. Характерная примета быта Архиповых — обед из трех блюд, по субботним и воскресным дням к обеду полагался графинчик. Анна Васильевна знала секреты настоек. Мне запомнились три вида — водка, настоянная на корочках лимона, на чесночке и с перчиком и имбирем. Иногда любила щегольнуть и «петербургским блюдом». В основном это было тушение — кура крупной разделки, бараний бок, кусок телятины в нарезке с гарниром, как правило, из картофеля. К этому подавался пикантный соус, возбуждающий аппетит.

...Помню визит Николая Ильича ко мне домой. Мы с Верой Ивановной жили тогда в доме на улице Маклина на третьем этаже, родители на втором, и конечно, все варилось там. Когда обед был готов, мама стучала по трубе, и наш сын Саша с сумками бегал вниз и поднимал к нам. Ну, прямо, как в Эрмитаже... Роскошеств никаких не было, на троих мы делили суп, что-то на второе... У нас еще оставались тарелки из кузнецовского сервиза, пара неразбитых, так вот что мне запомнилось, Николай Ильич поднимал тарелку и говорил: «Я же знаю, я бывал в лагерях, я знаю, что можно есть, а можно вкушать», — и так тарелку подносил и вкушал, ощущая радость общения.

Все хорошо было — абсолютное взаимопонимание. Начали строить планы... Архипов стал приносить справочки свои, круглым почерком написанные, черновики, которые я редактировал, работа пошла быстрее. Так мы работали три-четыре дня в неделю по очереди — то у Николая Ильича, то у меня. Надо заметить, что Николай Ильич всегда честно делил гонорар за работу.

...Анна Васильевна никогда не оставляла без внимания мое появление, и пока она готовила крепкий чай с бутербродом или крендельком, мы с Николаем Ильичом обменивались последними новостями. Иногда он показывал какую-нибудь вырезку из газеты — фотографию или текст, в которой явно проступал комизм запечатленного момента. Его критическое отношение к газетным статьям и радиопередачам никогда не сводилось к абсолютному отрицанию всего того, что творилось в нашей стране. Николай Ильич был человеком высшей порядочности и преданности основной сути духовной силы России. Он верил в русский народ, но ничуть не идеализировал его, убежденно считая, что долг интеллигенции — нести в массы истинные исторические знания, укрепляя чувства собственного национального и человеческого достоинства. Именно знания истинных фактов истории без ложного приукрашивания придает людям стойкость во всех треволнениях бытия и помогает разбираться в переплетениях сиюминутных фактов. Это понимание значения истории в жизни человека являлось направляющим компасом всех наших трудов, посвященных петровскому времени,

которое с исключительной концентрированностью воплощено в Петергофском ансамбле — в его памятниках 1-й четверти XIX века.

Петергоф воспринимался Архиповым как творческое проявление гения Петра Великого, который по словам В. Г. Белинского, был олицетворением России. Нельзя не вспомнить исторический анекдот, рассказанный мне Николаем Ильичом, когда шли по аллее, ведущей от Екатерининского корпуса Монплезира к фонтану «Адам». Император Николай I, одев камзол Петра I, любил медленно прогуливаться по этой аллее, ожидая, когда на него низойдет мысль, равная мысли великого основателя Российской империи.

В зависимости от поставленных перед нами задач — написать историческую справку по тому или иному объекту, статью или книгу — мы подбирали опубликованные материалы, систематизировали архивные выписки, которые имелись у Николая Ильича и пополнялись новыми, сделанными нами в архиве. Каждый факт, каждый документ тщательно анализировался, сопоставлялся с другими документами и фактами, выстраивалась хронологическая канва, которая служила, своего рода скелетом, для дальнейшего изложения. Предварительные тексты, обычно части главы, ограниченной какими-либо датами (от и до), писал каждый в отдельности, причем Николай Ильич брал на себя историю — хронологию памятника (объекта) от замысла до воплощения, перестройки, ремонты, реконструкции. Мне принадлежала аналитическая и искусствоведческая часть нашей работы. После прочтения каждым своего текста шло долгое обсуждение. Мы придирались к каждой строчке, к фразе, порой переходя на крик — он на меня басом, а я на него своим «петухом». Придя к общему мнению, мы далее составляли текст, и Архипов писал под мою диктовку каллиграфическим почерком начисто. Завершением активной части рабочего дня, был традиционный призыв Анны Васильевны: «Ну что, крикуны, подустали? Пора обедать». Николай Ильич степенно отодвигал свое кресло, я вставал со стула, и мы направлялись к накрытому по всем правилам столу. И вот, мы садились на эти старые стулья красного дерева с кожаной обивкой, Анна Васильевна снимала белую верхнюю скатерть, и там стояли всякие яства.

...После перепечатки рукописного текста машинисткой Инспекции по охране памятников, по запросам которой составлялись справки, мы должны были их прочитывать и исправлять ошибки. Особым ритуалом в нашей работе была читка гранок книги. Набранный длинными столбцами текст, мы тщательно прочитывали, исправляли, делали вставки и дополнения, иногда развернутые, и ставили свои подписи, свидетельствующие о просмотре. Следующим этапом являлось прочтение верстки — черновой книги с оттисками иллюстраций и со всеми необходимыми дополнениями (примечаниями, ссылками). Здесь мы имели последнюю возможность заметить ошибки и внести исправления. Торжественно-тревожный момент наступал в день, когда мы приходили в издательство, чтобы подписать сигнальный экземпляр. Это была радостная встреча с трудом многих меся-

цев, а иногда и лет. В нашей трудной работе очень помогал опыт Николая Ильича — с 1929 по 1936 год его путеводитель «Сады и фонтаны Петергофа» выдержал шесть переизданий, с новыми уточнениями и дополнениями каждый раз. Заметим, что после книги А. Ф. Гейрота «Описание Петергофа», изданной в 1868 году, путеводитель Н. И. Архипова был первой глубоко научной работой, снабженной разносторонне обоснованными ссылками на архивные документы.

...У Николая Ильича всегда была тяга к достоверности факта, его архивной, документальной обоснованности. Свидетельство тому, многочисленные справки, каждая дата в которых подтверждается архивными ссылками на фонд, номер дела и страницу. О титаническом, без преувеличения, труде Николая Ильича, говорят выписки из самых разных публикаций, но более всего из архивных дел. Это многие сотни аккуратно исписанных каллиграфическим почерком страничек, образующих тематическую картотеку по архитектуре, живописи, скульптуре XVIII–XIX вв., доминирующее место в которой принадлежит, конечно же, Петергофу.

В год назначения Архипова главным хранителем в Петергоф, ему повезло обнаружить документальный и графический архив Петергофского дворцового управления. Грудю дел и чертежей он у себя в кабинете ежедневно, систематически просматривал, изучал и конспектировал. Так сложилась картотека, систематизированная по объектам дворцово-паркового ансамбля. Отдельные разделы этой картотеки касались творчества архитекторов, другие отражали деятельность скульпторов, фонтанных мастеров, садоводов, ассортимент насаждений и цветов, а также материалы, которыми пользовались строители, создатели водоводной системы и многое другое. Часть этих материалов стала основой первой книги-путеводителя. Осмысливая весь свод выписок Николая Ильича, которые он делал до последнего года своей жизни, можно с уверенностью утверждать, что он охватил целый, целостный слой русской культуры. Каждая группа, каждая грань его проникновения в архивные документы является источником для самых разнообразных обобщений и выводов, позволяющих свежо и непредвзято проследить пути развития отечественного зодчества, паркостроения, архитектурных стилей, творчества всех тех, кто вложил свои знания, мастерство, талант в создание непреходящих художественных ценностей. Сколько бы ни приходилось погружаться в этот мир сохраненных фактов из документальных первоисточников, всегда возникает чувство диалога со временем, личностями творцов, не зависимо от их ранга, будь то зодчий или просто мастер и, конечно, с незримо присутствующим Николаем Ильичом.

Особенность выписок Николая Ильича — тщательность записи, от кратких, буквально однострочных, с указанием фонда дела и даты, до многостраничных, исписанных мелкими уплотненными строками. Николай Ильич Архипов хорошо знал все правила каллиграфии XVIII века. Он до тошно разбирался в кратких записках и докладных петровского времени,

середины XVIII столетия, прекрасно читал резолюции и ремарки Петра I, у которого начертание одной и той же буквы могло быть различным в зависимости от срочности дела и настроения государя. Николай Ильич владел секретами расшифровки скорописи документов 1-й и 2-й половины XVIII века. Тому были достаточные основания — учеба в классической гимназии, на историческом факультете Императорского университета, Археологическом институте, этому способствовала и работа в новгородских архивах, где он читал рукописи на старославянском языке.

Николай Ильич почти каждый день ходил в архив и работал с 10 часов до закрытия. Конечно, его там знали. Когда мы вместе работали, то устраивали перекусы — пили чай с бутербродами. Нахождение рядом с Николаем Ильичом позволяло не только овладеть азами, но и тонкостями работы с документами. Все это происходило как-то само собой. Для него за каждым документом, будь то самая обычная, на первый взгляд, записка о необходимых материалах, списки мастеров и т.д., стояли живые люди, их отношение друг к другу и к делу, раскрывались их помыслы, характеры, т.е. перед мысленным взором возникали комедия, трагедия и просто действие жизни. Особенно интересен был его разбор царских Указов. Важно было выяснить, кто был инициатором — сам император или кто-то из приближенных вельмож. Пример этому Указы Павла I, по которым молодому, никому неизвестному, но близкому к графу Строганову архитектору Воронихину, поручили выполнение ответственных работ в Петергофе, за что он получил академическое звание архитектора. Этот пример демонстрирует явное покровительство фаворитов во все времена. Николай Ильич знал великое множество историй человеческих отношений, самолюбия, тщеславия. И все это стояло за тем или иным документом, утвержденным проектом, чертежом, рисунком, прошением.

...Так мы и писали, работали. Причем наше первое совместное издание решило судьбу большой книги.

В Инспекции по охране памятников готовились к Международному съезду архитекторов [речь идет о V конгрессе Международного союза архитекторов, 1958г.— Ред.] Для изданий предложили темы: «Невский проспект», «Петергоф», «Павловск, надо было написать расширенные книжки. Николай Ильич сказал: «Я хочу писать вместе с Абрамом Григорьевичем Раскиным». Л. А. Медерский, человек интеллигентный, хоть я и не сотрудник Инспекции, возражать не стал. Подводные камни там были, но Архипов сказал: «Правил справки — он». С нами заключили договор, мы, конечно, сдали вовремя книжку. Н. В. Семенникова, редактор, поняла с кем имеет дело. «Вы приходите, — говорила она, — душа радуется. Никаких вопросов, обрадуете быстро». Но оказалось, все не так просто и не все к нам так относились. Проблемы с нашей большой книгой были. Некоторые редакционные сотрудники считали, что она не будет востребована, тянули с работой. Судьбу издания определяло не качество представленной рукописи, которая была безупречной, а биогра-

фии авторов. И только изменение общей интеллектуальной атмосферы позволило выпустить этот капитальный труд, который по выходу сразу обрел значение классического.

...Еще один эпизод. Николай Ильич приходит к нам с мороза.

— Вера Ивановна, я не могу понять, почему Абрам Григорьевич не работает!

— Как так не работает, он тут все время сидит! — она была такая кипучая.

— Он тут все сидит, не разгибаясь!

— Нет, работы не вижу, — говорит он.

— Да, Николай Ильич, Вы не забывайте, что он еще на работе бывает. Это Вы только справки пишете! — закипает она. В общем, поносила его. Он улыбается:

— Ну, ладно. В следующий раз проверю.

Следующий раз приходит и говорит:

— Вот, теперь я вижу работу.

— Как это Вы видите? — говорит Вера Ивановна.

— Ну как же, в прошлый раз я приходил и видел — все текст, текст, а теперь — переклеено, исправлено. Вот это и есть работа!

2008 г.



## НИКОЛАЙ И АЛЕКСАНДРА. ПИСЬМА. СУДЬБА

Физическое уничтожение членов царствовавшего дома Романовых большевиками почти сразу после взятия власти обычно для исторического процесса. Вспомним Францию — казнь короля, Марии — Антуанетты и бесследное исчезновение их малолетнего сына — законного короля Франции Людовика X VII. Гибель правящего семейства Чаушеску, буквально растерзанного голодным народом в Румынии (1989 год). Убийство толпой лидера Муамаре Кадаффи. Бунт народа всегда беспощаден, не только в России. Единственно, что несколько выделяет наш отечественный вклад во всемирный мартиролог — большое количество невинных детей, расстрелянных вместе с возможно — виновными отцом и матерью — целых пятеро: четыре дочери и смертельно больной малолетний сын. «Не жаль мне батюшку — царя, а жаль мне мальчика Алёшу» — не помню, чьи это стихи, но они соответствуют настроению народа, и недаром такие многотысячные толпы собираются помянуть убиенных в храме «На крови» Екатеринбурга.

А как хорошо все начиналось. Был могучий император отец — труженик, работавший в своем кабинете ежедневно до 3 — х часов ночи. Была очаровательная императрица — мать, обожавшая танцы и драгоценности, приветливая и любимая обществом и народом. Большая семья — три сына, две дочери, и самый главный — первенец, наследник — цесаревич Николай Александрович, Ники — «юноша с глазами газели» — красивый, веселый и беззаботный. Когда ему было уже 24 года, отец так отзывался о нем в разговоре с министром финансов (Витте). «Он совсем мальчик, у него совсем детские суждения». Предложением назначить сына председателем Комитета по строительству Транссибирской железной дороги «Государь — император был очень удивлен»<sup>1</sup> [Вспомним Гайдара, который в 16 лет командовал полком в Гражданской войне]. Танцы на балах, веселые попойки с офицерами Преображенского полка, командиром эскадрона которого он был назначен подростком. Театр — опера, балет, поездки в Польшу на охоту и в Крым. Цесаревич никогда не упускал случая отправиться на охоту и никогда не пропускал военных парадов. Словно зачарованный, любителю он парадными, устраиваемыми его отцом. «Николая воспитывали по-английски: спорт, языки, снова спорт, выправка, хорошие манеры, снова спорт, танцы, верховая езда. Прекрасное телосложение и почти ничем не заполненная голова... Он был воспитан как принц, но не научен тому, что должен уметь царь»<sup>2</sup>. Встает естественный вопрос — почему такая слепота в отношении будущего у его родителей? Ведь отклонить корону от головы старшего сына — наследника по российским законам они не могли. Видимо, все дело во всеобщей вере в просто физическое могущество Александра III. Думали все, и он сам, доживет до глубокой старости и успеет обучить горячо любимого сына царскому ремеслу.

«Александр III, отец суровый и угрюмый, в отношении маленького Николая был сама нежность... медвежеподобны царь потихоньку пробирался в детскую, чтобы приласкать мальчика»<sup>3</sup>. И Николай обожал своего отца, который вставал в 7 часов утра, мылся ледяной водой, выпивал чашку кофе, надевал крестьянскую рубаху... и работал до 3 — х часов ночи. Александр III болел всего два раза в жизни (последний — смертельно), не выносил докторов и, конечно, не прислушивался к их советам. В некоторых источниках есть указания на застарелый алкоголизм царя, из — за которого нефрит свел его в могилу за несколько месяцев<sup>4</sup> Первые признаки болезни (упоминание о них в письмах Ники к невесте в конце лета 1894 г. Это старались не афишировать, к болезни не относились серьезно. Однако, уже весь август письма Ники полны тревоги за отца. Поездка в Польшу на обычную охоту не помогла, поехали в Крым в надежде на тепло и сухой воздух, но 20 октября Александр III скончался. Ники — Николай Александрович стал императором Николаем II. Запись в дневнике: «Боже мой, что за день, Господь отозвал к себе нашего обожаемого, дорогого, горячо любимого Папа. Чувствовал себя как убитый». В этот горестный час рядом с Ники находилась его невеста — Алиса принцесса Гессен-Дормштадская (Аликс, Александра Фёдоровна, императрица Александра). Она была внучкой английской королевы Виктории, дочерью дочери королевы Алисы, умершей в 35 лет, и Людвига, великого герцога Гессен-Дормштадского, пережившего жену на 20 лет. В семье было 7 детей, правда, последние — брат Фредерик и сестра Мария умерли рано (3-х и 4-х лет). Есть сведения, что много рожавшая и рано умершая мать Аликс была склонна к мистицизму, передала эту склонность дочерям Элизабет (Элле), кончившей жизнь в монашестве, и Аликс с ее исступленным православием и верой в святость Распутина. После смерти матери 6-летнюю Аликс взяла к себе бабушка — английская королева Виктория, императрица Индии. Там девочка получила строгое, но прекрасное воспитание, оставшееся с ней на всю жизнь. Позже, вероятно уже подростком, она вернулась к отцу в Германию, и, как она пишет о себе, стала его любимой спутницей в развлечениях — посещениях театра, общении с офицерами. Отцу приятно было общество красивой, бойкой, веселой девочки, напоминавшей, возможно, умершую жену. Самому Великому Герцогу Гессен-Дормштадскому было немного за 40 лет, его общество составляли придворные и офицеры карликового герцогства, и вряд ли он задумывался над тем, что воспитанию девочки (умной и наблюдательной) не очень соответствуют достаточно вольные разговоры мужского немецкого общества отца. В одном из писем жениху Аликс прямо признает, что «еще ребенком знала такие вещи, о которых многие и не подозревают, пока не выйдут замуж» и могла вполне компетентно помочь новобрачной — жене брата «на первых порах, когда она еще робела» (письмо 23.07.1894 г.) Ей же принадлежит инициатива первого поцелуя — «1884 г. 31 мая» 12-летняя Аликс первая поцеловала Ники, как она призналась позже: «Мое детское сердце неудержимо

потянулось к тебе». А случилось это знаменательное в жизни обоих событие при их первом знакомстве — когда 16-летний Николай увидел прелестную 12-летнюю Алису (Alix), «которая мне ужасно понравилась» (май 1884 г., дневник). В эту весну они провели всего 10 дней в совершенно детском веселье — качались на качелях, прыгали в сетке (вероятно, что-то вроде батута), играли в прятки в одном из дворцов Петергофа и сидели рядом каждый день за обеденным столом. Расставаясь, они написали свои имена на стекле одного из окон Петергофского дворца в знак того, что «мы друг друга любим» 8 июня 1884 г. Ники отмечает в дневнике: «Мне очень и очень грустно — милая Аликс покидает меня» Однако следующая встреча состоялась только через 5 лет — в 1889 г., когда Ники был уже юношей — 21 года, и он нашел, что Аликс «очень выросла и похорошела». Она приехала со своей старшей сестрой Эллой на новогодние праздники. Они танцевали на балах. «Котильон — с Ники, вальс — с Ники» записывает Аликс в дневнике 29.06.1889 г.: «Бал был просто восхитителен». Есть фотография — Аликс одевается для этого бала. (белые бриллианты, белые цветы, шарф) — она красавица, сама стройность и изящество. До конца февраля продолжались зимние забавы — на катке, съезжали с гор с Аликс и ее сестрой «тетей Эллой», танцевали, после обеда играли в бадминтон и прятки. Наконец, 27 февраля «на каток последний раз приехали Аликс и ее брат (Эрни). Играл с Аликс в шашки. Был в грустном настроении» — записывает в дневнике Ники. Нельзя не отметить, что танцы, катанье на коньках, или съезжание со снеговых гор в маленьких тесных санках очень способствуют физическому сближению молодого человека с очаровательной юной (17 лет) девушкой. После расставанья Аликс сразу пишет Ники письмо, которое сама же называет позже сумасшедшим. Немного позже, тоже в марте, еще одно, подписывая «всегда любящая тебя Аликс» (17.03). Ники отвечает не сразу, в апреле, и довольно небрежно: «спасибо за милое письмецо, такой приятный сюрприз. Элла подарила мне дивную фотографию — ту, с первого бала, я не расстаюсь с ней ни на минуту». Элле, конечно, очень хотелось устроить судьбу своей младшей сестренки. В мае Аликс благодарит за поздравление с днем рождения, в ответе он подписывается «любящий тебя Ники», но все в шуточной форме. Все следующие годы прошли без контактов Ники и Аликс, поскольку именно тогда Ники увлекся юной балериной Матильдой Кшесинской, роман с которой начался в январе 1892 г.<sup>5</sup> Однако, и в этот период Ники записывал в своем дневнике: «моя мечта — когда-нибудь жениться на Аликс — это самая живая струна моей души, та мечта, та надежда, которыми я живу изо дня в день. Я почти убежден, что наши чувства взаимны». У него были основания так думать — и в обращении с ним Аликс, и в ее письмах. В 1892 г. он записывает: «с 90 года по сие время страстно полюбил маленькую Кшесинскую... не перестаю думать об Аликс. Неожиданно для него, в 1893 году родители заговорили с ним на эту важную тему и «разрешили разузнавать насчет Аликс». К этому времени роман с Кшесинской начал постепенно сходить на нет — за все лето 1893 года Ники виделся

с ней всего однажды, осенью уехал в Данию, а весной, в апреле 1894 г была объявлена его помолвка с Алисой Гессен-Дармштадской. К этому событию, всегда казавшемуся чудом влюбленному Ники, привела следующая череда событий и обстоятельств. В январе 1893 г. Ники увидел Аликс впервые после счастливой зимней встречи в 1889 г. и делал ей предложение, но получил отказ — ей казалось невозможным сменить вероисповедание — перейти из лютеранства, в котором она была воспитана, в православие. Осенью Алекс пишет Ники письмо — прощание «для меня грех переменить религию, а какое счастье может быть в браке, который начинается без благословения Божьего» Ответ Ники трогателен: «Из письма Аликс я узнал, что между нами все кончено — рушится вся моя надежда, лучшие мечты и самые заветные желания на будущее. Весь день ходил как в дурмане». Но он продолжает настаивать, поднимаясь до подлинной поэзии: «Я был в такой тоске, ужасно тяжело, если долгие годы лелеешь мечту, и вдруг занавес падает, и перед тобой лишь пустое пространство, и ты одинок и совершенно сломлен. О! Не говори сейчас «нет» моя дорогая Аликс, не разрушай сразу мою жизнь. После того как ты невольно заставляла меня ждать и надеяться» В этом письме (17.12.1893 г.) Ники с полным основанием упрекает Аликс в том, что она подавала ему надежду на ответное чувство и даже, в рамках приличия, конечно, соблазнила его, напоминая «Всегда думаю о чудесном времени, проведенном на катке, которое кажется сном» (31.01.1893 г.), употребляя в письмах шуточные интимные прозвища. Объективные обстоятельства в семьях Ники и Аликс благоприятствовали их сближению и даже торопили его. Впервые почувствовалось, пока еще не сильно, ухудшение здоровья отца Ники — императора Александра III, что заставляло родителей серьезно задуматься о необходимости скорейшей женитьбы наследника российского престола. В семье Аликс намечается свадьба ее брата Эрни (Эрнст, великий герцог Гессен-Дармштадский) и Даки (Виктория-Мелита, принцесса Саксен-Кобургская). Если учесть, что их отец Людвиг, великий Герцог Гессен — Дармштадский скончался в 1892 году, Алекс, которая жила с братом в отцовском доме, оказывалась стесняющей молодую семью. Перед самым 1894 годом Аликс бабушке — королеве Виктории: «Моя жизнь скоро совсем изменится, и буду чувствовать себя лишней». Это, можно сказать, вопль о помощи. Весной она напоминает о себе в письме к Ксении, сестре Ники: «Жестоко говорить, что я гублю его жизнь (кто ей говорил?) Я еду в Англию на 3 месяца, чтобы не мешать брату». Это явное указание Ники, и он явился в первых числах апреля и нашел, что Аликс «замечательно похорошела, но грустна и много плачет, хорошо, что соглашается со мной разговаривать». И, наконец, после уговоров родственников, Ники получил согласие Аликс на брак с ним и перемену вероисповедания. Он в восторге: «Чудесный, незабываемый день в моей жизни... на душе светло и радостно» (10 апреля 1894 г.) Родители также были обрадованы.

«Давно не видел я императрицу такой сияющей» вспоминает один из родственников. Немудрено, если сын пишет матери: «Она согласилась. О Боже, что со мною сделалось тогда. Я заплакал, как ребенок, она также». Отец мудро указал сыну: «Пройденное принесло тебе пользу, доказав, что не все достается легко и даром, а в особенности такой великий шаг, который решает всю твою будущность». В этом Александр III оказался, к сожалению, прав, как показала последующая трагическая история императорской четы последних Романовых, именно безмерная любовь Ники к жене сыграла свою немалую роль в крахе Российской империи.

После помолвки Ники замечает разительную перемену в Аликс: «Она просветлела и спокойствие явилось на лице ее. Она стала совсем другой — веселой и смешной, и разговорчивой, и нежной, что приводит меня в восторг» Кроме того, в ней проснулся видимо всегда дремавший писательский дар. Разбудила его любовная лирика первых писем Ники, или этот дар всегда таился в глубинах ее души расцвел, найдя в женихе, а потом муже благодарного читателя — судить трудно, но за 20 лет супружеской жизни она написала ему почти 700 писем. Мы можем об этом судить точно, поскольку Ники с первых дней жениховства начал их нумеровать столь дорогие для него. Так 20 мая он пишет невесте: «твое милое длинное любящее письмо №29, за которое должен поцеловать мою любимую отдельно».

Вообще дни помолвки до свадьбы были наполнены взаимной нежностью. В дневнике Ники день за днем записывает — «вечер провел с дорогой Алекс — как хорошо было вместе — рай!» 20 апреля они расстались, и Ники пишет письмо истинно влюбленного: «Моя милая, дорогая, любимая Аликс, не забуду твое милое, грустное, но все же улыбающееся ангельское личико в окне ... Когда я вошел в свою комнату, где ты была еще несколько минут назад, то не смог удержаться от слез (напомним, что ему — 26 лет). Но потом: О! (поэзия даже в форме выражения чувств) что за восхитительный сюрприз — на моем столе в спальне лежала записка от тебя, моя дорогая девочка. Ах! Эти несколько строк были для меня истинным благом. Ты даже не знаешь, как ты изменила меня, заставив подняться до тебя — символа подлинной любви и веры». Заметим, что немногие женщины придумали бы так привлечь к себе внимание, только что расставшись с любимым. Это — изобретение Аликс. Всю жизнь в дальнейшем, расставаясь с женой, Ники находил еще одно письменное напоминание о ней на подушке в спальне, на столике купе вагона, словом, там, где ее уже не было. Ответ Аликс не менее трогателен: «Я лежу в постели и не могу заснуть — увы, мы не можем поговорить, и я тебе пишу. О! Как же мне не хватает тебя... но ведь, мысленно мы вместе...твоя дорогая телеграмма заставила радостно забиться мое сердце, она лежит рядом со мной. Как безумно тебя я хочу...твоя дорогая фотография всегда передо мной и мне так одиноко». Бабушка Аликс Королева Виктория старается как можно далее оттянуть свадьбу, указывая на «физическую слабость бедной сиротки». Аликс пишет Ники длинные любя-

щие письма: «твое милое письмо я покрывала поцелуями... я тоже стесняюсь высказывать свои чувства, но мы победим эту слабость, верно? О, я все время безумно хочу тебя, любимый мой, ты мой собственный, о дорогой, о дорогой! Все твои снимки глядят на меня своими прекрасными большими глазами. Сегодня вечером я с нетерпением буду ждать твоей телеграммы. Твои письма — величайшая радость для меня, я жду их целый день, ...ты слишком хорош для меня. Твоя невеста — как странно это звучит, не могу перестать думать о тебе. Спи хорошо, мой ангел, и пусть тебе приснится твоя маленькая девочка, которая молит Бога о твоём счастье».

Кстати, в письмах Аликс со свойственным ей тактом обсудила вопрос разницы в росте — она была выше Ники, «Какое-то безумие! Как будто рост имеет какое-нибудь значение! Мужчина на каблуках выглядит слишком нелепо, и я уверена, что ты никогда не будешь этого делать». И коснулась также своего здоровья, но очень осторожно...» немного далеко для моих больных старых ног». Заметим, что весной 1894 г. Аликс лечила ноги серными ваннами в Балморале (Англия).

В своем дневнике Ники отмечает — (8.05): «Итак, мне сегодня 26 лет... Слава Богу, я жених и чей еще — такого сокровища, такого дивного существа, как Аликс. «Они пишут друг другу каждый день. В свой день рождения (22 мая) Аликс пишет: «О, как я хотела бы, чтобы ты был здесь, любимый душка! И твой великолепный браслет. Ты, проказливая обезьянка, как ты смеешь дарить мне такие роскошные подарки (наверное, подарок был по-императорски роскошен, ведь Аликс всего лишь бедная немецкая принцесса) — мне просто нелепо».

Королева Виктория настаивает-то, что Аликс лечит сейчас, ей надо было сделать год назад — перед браком она должна выздороветь и окрепнуть. Аликс пишет бабушке: «Мое новое положение (в России) я уверена, будет полно испытаний и трудностей, но с помощью Бога и любящего мужа все будет легче, чем рисуется сейчас». Королева Виктория оказалась права — слабое здоровье Аликс очень препятствовало ее исполнению Государственных обязанностей.

В июне Ники приехал: «9.06 — сидел с Аликс, играл на фортепьяно, прогулки, поистине блаженное житье» (дневник). Письмо Ники: «...во время обеда я получил твою вторую телеграмму. О! моя милая душенька. Шлю тебе множество благословений и поцелуев, моя истинная любовь. Обожающий тебя старый Ники. »

Ники признался в своем романе с Кшесинской, и Аликс сделала запись в его дневнике — «что прошло, то прошло... мы можем спокойно вспоминать об этом... я люблю тебя еще больше с тех пор, как ты рассказал мне об этой маленькой истории, твое доверие тронуло меня».

10 июня 1894 г. Ники провел последний вечер со своей невестой. Расставаясь, он осыпал ее столь роскошными подарками, что «ей даже нелепо было их носить». Бабушка, королева Англии и императрица Индии, заметила

Аликс, что не стоит зазнаваться при получении таких драгоценностей. Снова всплывает вопрос о болях в ногах Аликс и Ники страдает за нее. В разлуке Аликс не избегает некоторой фривольности в письмах жениху. «Как я томлюсь по тебе... мне приснился такой сон..., что я даже не могу описать, что ты делал и как заигрывал» (18 июля 1894 г.) И наконец, именно в разлуке перед женитьбой Ники пишет ей страстное объяснение: «Я принадлежу тебе весь и навсегда. Душою и телом, сердцем с тобой, все твое, твое — хочу прокричать об этом на весь свет! Не ты, а я горжусь, что принадлежу такому прелестному ангелу, как ты» (22 июля 1894 г.) О таком письме может только мечтать любая женщина. Ответ Аликс не менее поэтичен: «...я не могла оторвать от тебя глаз, так мне нравилось на тебя глядеть, и это милое выражение лица, и поворот головы и эти большие глубокие глаза — я без ума от них. О! Хотя бы на секунду прижаться к ним губами и прошептать слова любви и полного блаженства на ушко моему Ники».

В конце лета появляются первые признаки болезненного состояния отца Ники — императора Александра III. Вначале эту информацию скрывали. По мере приближения ко времени свадьбы письма Алекс становятся все более страстными и нетерпеливыми. «Любимый мой, <...> Я вся горю, хочу, чтобы ты целовал меня и хочу чувствовать, как ты сжимаешь меня в своих объятиях». В ответных письмах Ники нередко присутствуют порядковые номера, например, (11 августа 1894 г.) «Очень благодарен за твое доброе письмо №77, которое пришло днем, как всегда. Как ты узнала, что мой отец не совсем здоров? Можно не волноваться, это от перенапряжения решили поехать в Польшу» (на охоту?) Александр III болел всего два раза в жизни, не любил докторов. Весь август письма Ники полны тревогой за отца, которому становилось все хуже. Наконец, в сентябре решили ехать в Крым в надежде на тепло и морской воздух. Письма Аликс становятся все более игривыми. «Ты плескался в своей огромной ванне...как бы мне хотелось оказаться там в полной темноте, уж я бы не оставила тебя в покое. Считаешь ли ты секунды, ожидая, что кто-то снова осмелится тебя безжалостно щекотать? А потом бы я тебя всего покрыла поцелуями» (28 августа 1894 г.) Неудивителен ответ Ники: «Я прихожу в дикое возбуждение, когда мне приносят твои письма» 8 сентября Аликс пишет о непривычной изящности своего белья и ночных рубашек, кокетливо спрашивая жениха «надеюсь, тебя не шокирует, что я об этом пишу?»

15 сентября 1894 г. Ники известил Аликс, что уезжает с родителями в Крым: «Я должен пожертвовать на некоторое время моим счастьем...как преданный сын и первый верный слуга моего отца». Аликс отвечает: «Я слишком несчастна, нет слов... с трудом сдерживаемые слезы хлынули из глаз». К этому времени она послала Ники 116 писем. Это был одурманивающий поток слов любви и восхищения.

В конце сентября Александру III становится все хуже. Ники пишет Аликс — «состояние отца не лучше. Мое любимое дорогое солнышко, еще

больше болит сердце из — за нашей разлуки. Моя обожаемая, дорогая, я хочу тебя, хочу безумно, нет мочи терпеть».

И наконец, 5 октября Ники позволили выписать «мою дорогую Аликс» Она сразу сообщила, что желала бы перейти в православие сразу по приезду (Ники это тронуло и поразило, но это показывает деловитость Аликс). 10 октября в дневнике Ники: «Боже мой! Какая радость встретиться с нею на родине и иметь близко от себя — половина забот и скорби как будто спала с плеч. Папа был слабее сегодня».

И уже на следующий день, едва осмотревшись, Аликс нашла непорядок и записала в дневнике Ники: «твое солнышко молится за тебя и возлюбленного больного, люблю тебя так глубоко и нежно... а дальше — по делу — ты сын своего отца, покажи свой характер и не позволяй забывать кто ты, будь тверд, заставь докторов приходить к тебе, чтобы ты первым все знал, не позволяй другим вмешиваться помимо тебя». Заметим, что «другие» — это супруга больного — императрица-мать, а также его ближайшие родственники — дяди Ники — Сергей и Павел. Писем уже нет, но Аликс записывает в дневнике Ники: «смотри на меня. Как на часть самого себя... только твоя маленькая плутовка, мой котенок!»

Ники приходится начать Государственную деятельность — читать дела от разных министров 19 октября он записывает... «вечером читал бумаги, сидел у моей ненаглядной Аликс».

А на следующий день 20 октября отец умер. Ники плакал и признавался «Я еще не подготовлен быть царем. Я не могу управлять империей». Страшное бремя власти пугало его. Но даже, если у него самого, императрицы — матери и ближайших родственников и мелькала мысль, что лучшим царем мог быть его брат Михаил, фигура Аликс — невесты наследника, ее твердая позиция в отстаивании безусловности прав Николая Александровича на престол делала невозможными какие — либо попытки изменить ситуацию. Двор над телом усопшего Александра III присягнул новому императору Николаю II (после скандала и возражений императрицы).

На следующий же день Аликс перешла в православие. Она деятельно помогала жениху в это тяжелое время — вместе они отвечали на бесчисленные телеграммы соболезнования. Похоронная процессия из Крыма достигла Москвы 29 октября. «В поезде для меня присутствие моей милой ненаглядной Аликс — громадное утешение и поддержка» — пишет Ники в дневнике. «В Москве читал, принимал, сидел у милой моей Аликс»

Первые шаги Ники в сане императора были удачны. Аликс — невеста, будущая императрица, также была благосклонно принята как двором, так и общественностью. Ники было тяжело: «2 ноября — пришел Государственный Совет, пришлось опять говорить... 6 ноября — принял массу депутатий, пришлось разговаривать с каждым, голова кругом ходила... на следующий день — все еще кажется, что мы находимся в каком-то сонном состоянии, и что вдруг он (отец, император Александр III) опять появится».

Аликс упоминается в дневнике одного из великих князей (К. Р. — Константин Константинович): «невеста Государя так ласково улыбается, когда здоровается... Молодой царь приводит всех в восхищение». Похороны Александра III отмечены: «Вся церковь рыдала, когда гроб опускали в могилу» Жених и невеста старались не разлучаться в эти печальные дни. Дневник Ники: «Сидел у себя с Аликс. Скорее бы вынесло всех этих заезжих принцев, легче работать, когда нет чужих-только увеличивают лежащее на мне бремя». Очевидно, что Ники сразу был просто подавлен физически огромностью, навалившейся на него работы при полной непривычке к систематическому труду.

Великий князь К. Р.: «Не налюбуйся им (Ники). Эта простота, это спокойствие, скромность, в которой столько величия. И особенно его чистый глубокий взгляд не могут не обворожить». И хотя они рядом, Ники пишет Аликс: «Мое драгоценное Солнышко! Я проснулся с твоим именем на устах... я полон моей любовью и лишь она озаряла эти мрачные дни» (12 ноября). Свадьба состоялась 14 ноября 1894 г. и, по общему мнению, прошла прекрасно. Сам Ники отмечает в дневнике: «народу на улицах было пропасть, едва могли проехать», а очевидцы — что невеста была великолепа и выглядела именно так, как должна, но, по общему мнению, выглядеть русская императрица, двигалась просто, но с большим достоинством и грацией» «Никогда не видел более любящую и счастливую чету, трогательно видеть, как предупредительно и заботливо Ники обращается с матерью, он уже очень популярен» — свидетельствует Джорджи, брат Ники.

В дневнике Ники запись: (15 ноября) «Итак, я женатый человек. Днем, конечно, Ю никто не мешал нам, поехал с Аликс помолиться на могиле дорогого незабвенного Папа, народу на улицах была масса». Сразу после свадьбы (16 ноября) Ники пишет королеве Великобритании: «Мне все еще странно думать, что я женат... я очень занят, одно утешение — близость моей дорогой жenuшки. Когда она рядом со мной, я чувствую, что у меня хватит сил преодолеть все тревоги моего тяжелого бремени».

К. Р. свидетельствует: «Ники такой тихий, задумчивый, похудел и побледнел. Его затормошили, на воздух почти не выходит». Жалобы на огромность работы составляют лейтмотив начала царствования Николая II. Он пишет брату: «Я неизмеримо счастлив с моей душкой Аликс, но жизнь пошла совсем новая. Господь дал мне тяжелый крест, надежда на Его помощь и светлый пример незабвенного Папа помогут мне служить и трудиться. Свободного времени очень мало, приходится читать доклады и принимать без конца. Когда они вырываются на несколько дней в Царское Село и наслаждаются покоем, Аликс пишет королеве Виктории (24 ноября) — «Но быть вдвоем — это высшее счастье. Моя комната полна изумительно благоухающих цветов, совсем как дома». Рукою Аликс в дневнике Ники написаны прочувствованные строки, даже можно сказать, предвещающие будущее: «Больше никаких разлук. Наконец, соединены,

связаны на всю жизнь, а когда эта жизнь кончится, мы встретимся снова в ином мире, чтобы навеки остаться вместе. Твоя, твоя. Я люблю тебя — в этих словах вся моя жизнь».

К. Р. замечает в своем дневнике, что отец (Александр III) ни разу не намекнул Ники о предстоящих обязанностях и никогда не давал ему наставлений». Ники не перестает сомневаться в реальности своего царствования: «почему — то я воображаю, что временно только исполняю его (отца) обязанности. Эту зиму в Царском меньше лезет всякой дряни и скверных рож (эти крепкие слова яснее всего характеризуют его отношение к работе, отвлекающей его от Аликс (18 декабря 1894 г.))» Перед самым новым 1895 годом Ники записывает в дневнике: «Для меня худшее случилось, а именно то, чего я боялся всю жизнь» Отчасти это удивительно — не мог же он рассчитывать, что отец будет жить вечно и царствовать (т. е. работать каждый день до 3-х часов ночи) Новый 1895 год начался для царствующей четы приемом дипломатического корпуса. Ники записывает: «было легче, потому что я был не один — моя дорогая Аликс начала работать дам, пока я обделывал мужчин — вернулись к себе через 1,5 часа. Опять мерзостные телеграммы одолевали целый день».

На следующий день Аликс легла в постель. 17 января Ники принимал депутации, произносил перед ними речь в Николаевском зале, будучи «в страшных эмоциях». Это та знаменитая речь о бессмысленности демократических мечтаний и охране начал самодержавия. Безмен: 22 января Аликс приняла 550 дам за 45 минут, выглядела замечательно красиво.

В конце января Ники откровенно пишет брату (Джорджи): Работы у меня по горло, я с ней справляюсь довольно легко. Приемы только доедают меня. Я помню, как дорого Папа их не терпел — как я его понимаю. Да, тяжело переламывать себя... прежде тянуло к военной службе, ей одной я был, думаю, предан. Что было бы без Аликс — подумать страшно». Конец января и начало февраля Аликс провела большей частью в постели с головной болью. 10 апреля Ники пишет свояку Вел. князю Сергею Александровичу: «Занят почти все время. Слезы навертываются на глаза при мысли о том, какую спокойною чудную жизнь могла быть для меня еще много лет, если бы не 20 октября» (смерть отца).

Аликс не пишет писем, но записывает в дневнике Ники: «Мы женаты уже погода, ты не можешь себе представить, какой счастливой ты сделал свою женушку... еще несколько месяцев и потом... О, ангел мой, какое безмерное счастье...». Богом данная дочь Ольга появилась на свет осенью (3 ноября 1895 г.) «Радость от рождения ребенка не позволила им ни на миг огорчиться тем, что малютка не мальчик, и они обожают свое дитя» — пишет Элла королеве Виктории 13 ноября. Аликс сама кормит, Ники одобряет и видит в этом превосходный пример (очевидно, для народа). Но ночью ее не будят, т. е. забота о ребенке не особенно утомляет императрицу. Время летит — наступил новый 1896 год, и Ники с удовольствием отмеча-

ет, что 1 января на царском выходе «Аликс, Слава Богу, выстояла молодцом и обедню, и прием дипломатов и без меня не только дам, но и Государственный Совет, Сената, двора и «Свиты!» 1896 г. 11 января был их первый большой бал. «Страдал за дорогую Аликс, которая должна была принять массу дам. Все длилось 3,5 часа. Была Аликс на балу у Владимира Александровича (в Доме ученых) в малиновом берете. В апреле на Пасху «Аликс молодцом выдержала всю заутреню и обедню. Ники пришлось облобызать целый полк.

Письмо Аликс, вернее запись в дневнике Ники в пасхальные дни (29 марта): «Любовь моя, милый, чувствуешь ли как быстро бьется сердце и только для тебя, мой супруг». Вел. князь К. Р. записывает: «Императрица мила, приветлива. Жаль только, что ей очень трудно побороть в себе застенчивость».

В 1896 году состоялась коронация Николая II в Москве. Накануне Ники жалуется матери: «Мы должны смотреть на эти тяжелые церемонии в Москве как на великое испытание <...> вообще я стал ужасным рамоли, ничего не помню, столько мелкого и пустого дела перед Москвой, а господа министры точно сговорились уничтожить меня, до того они надоедают и пристают. Как голова не лопнет от всей этой дряни, которою ее набивают» (27 апреля) Уже в Москве: «Читать пришлось немного — хоть теперь жалостливо относятся».

Сама церемония прошла блестяще. К. Р. замечает в своем дневнике:

«Государь был сосредоточен. Во всем облике сказывалось величие. Молодая царица — воплощение кротости и доброты. Когда все опустились на колени, а Государь один стоял во весь рост, я не мог на него налюбоваться». Приятный для Ники был день 17 мая, когда собрались для представления новой императрице дамы. Началось с великих княгинь (среди которых сестра Аликс Элла, жена Вел. князя Сергея Александровича), после — фрейлины. Затем городские дамы. Но он отмечает, что ноги у Алик побаливали.

18 мая случилась известная Ходынская катастрофа, омрачившая поздравление. Ники и Аликс были очень огорчены. К. Р. записывает:

«Государь, узнав о беде, вышел к обеду заплаканным и глубоко расстроенным и не хотел ехать на бал к французскому послу, но родственники его уговорили. Глава Москвы Вел. князь Сергей Александрович делал вид, что его этот ужас не касается и не понес никакого наказания — когда он подал в отставку, Николай II не принял ее, и недовольство общества и часть семейства обратилось на него — К. Р. записывает в дневнике на следующий день (19 мая): «с «сегодня их Величества посетили в больнице раненых, выделили по 1000 рублей семьям погибших» 26 мая «коронационные торжества кончились, и Государь прибыл к Сергею в Ильинское (дневник К. Р.)».

Ники записывает: «Радость неописанная попасть в это тихое место (Ильинское). Главное утешение: знать, что торжество и церемония закончены».

Ходынская катастрофа обнажила внутренние противоречия внутри царского семейства. Старшее поколение дядей молодого императора защищало Великого князя Сергея Александровича от претензий более молодых родственников. За три дня Государь трижды менял свое решение о назначении расследования ходынской катастрофы. Это послужило основанием осудить его за нерешительность. Сам Ники

31 мая записывает в своем дневнике: «для меня наибольшее наслаждение — свобода и отсутствие работы (в первый раз со дня нашей свадьбы)». Но в его окружении скорбят еще и о глухом недовольстве, зреющем между его матерью и женой. Императрица — мать глубоко огорчена нерешительностью сына. К тому же она невольно ущемляет Аликс в ходе придворной жизни, имея по семейному закону императора Павла первенство перед невесткой Так Николаю II приходилось всегда выходить с обеими императрицами, матью справа, Аликс слева, и в дверях Аликс всегда вынуждена была отступить назад. Недовольство родственников проявлялось явно, и в воспоминаниях одного из них записано: «Ники провел первые 10 лет своего царствования, слушая с ужасом советы и указания своих дядей. Боялся их. Дяди всегда чего-то требовали». Осенью 1896 г. Ники с Аликс и дочерью съездили в Данию к родственникам и на несколько дней в Париж, где были восторженно приняты. По возвращении домой в более спокойной обстановке они предались семейным радостям и ожиданию следующего прибавления семейства, вследствие чего провели зиму в Царском Селе. Ники пишет Вел. кн. Сергею: «Я вполне одобряю твои распоряжения. У меня дела много, но ничего, справлюсь с Божьей помощью. В семейной жизни я желал бы всякому такого же полного счастья тишины и блаженства». Слабое здоровье Аликс заставляет ее неделями лежать в постели (например, почти весь конец 97 года и начала 98). В новогодние дни — очередная неприятность в семействе — Ники пришлось запретить Вел. кн. Владимиру и его жене Марии Павловне использовать императорские ложи в Мариинском театре для своих гостей. Он пишет: «Моя жена и я считаем это совсем неприличным и надеемся, что больше не повторится». Ники добавляет: «несправедливо пользоваться тем, что я молод и ваш племянник. Я стал главой семейства, необходимо, чтобы семейство держалось дружно, и тебе (Вел. кн. Владимир) следовало бы мне помогать в этом». В мае Ники записывает: «Господь благословил нас дочкой Татьяной. Второй счастливый день в нашей жизни».

Однако, все окружающие были разочарованы, ждали сына. Ники не перестает вспоминать отца: «его святой пример укрепляет меня (пишет он матери в ноябре 1897 г.), не дает мне падать духом, когда приходят иногда минуты отчаяния». В ноябре 1897 г. Ники пишет Аликс, хотя они живут в одном дворце: «Моя дорогая, приходи ко мне. хочу показать тебе несколько красивых вещей. Дай мне поцеловать твое красивое личико. Я люблю, люблю тебя безумно».

Перед новым годом за большим парадным завтраком в Николаевском зале впервые после кончины Государя появилась императрица Мария Фёдоровна. Обе императрицы сидели рядом. В начале 1898 г. Аликс заболела корью, и как отмечает в письме к Джорджу 20 марта Ники. «пропустила весь сезон вагнеровских опер, не только досада, но прямо злость берет».

К 1898 г. — четвертому году царствования Ники и Аликс окончательно оформились противоречия между царской четой и великосветской общественностью. Вел. кн. К. Р. отмечает в своих записках крайнюю застенчивость императрицы, ее малоразговорчивость и страх перед людьми: «Она не имеет очаровательности взгляда своей свекрови и потому не пользуется всеобщим обожанием. Ее обвиняли в холодном снобизме». Николай II очень близко к сердцу сравнения между матерью и женой. Осенью 1898 г. Ники впервые покинул жену на две недели, и Аликс пишет ему прочувствованное, поэтическое письмо (20.09): «Мерзкий поезд будет унести тебя все дальше и дальше от бедной женушки... буду писать тебе каждый день, чтобы ты хоть иногда слышал мой голос. Ветер донесет до тебя мое благословение. О мой душка, мне так грустно смотреть на твои большие печальные глаза — ах, отчего я не могу ехать с тобой». Ники отвечает (22.09): «даже не могу тебе сказать, как я благодарен за твоё нежное длинное письмо, которое ты оставила для меня в поезде. В разлуке я чувствую себя потерянным — бедный муженек один, один — случается, что слезы навертываются на глаза и в горле встает ком. Эти письма трогательные, написаны по поводу поездки Аликс на похороны бабушки в Данию. «Мне только что принесли твоё милое длинное письмо ... благодарю тебя за каждое слово любви и за цветок. Вчера по приезде сюда нашел твоё дорогое письмо. Думаю, №140, сегодня получил №141. Моя любимая, дорогая, я так люблю тебя, что невозможно высказать. Ники».

Свою жизнь в Царском Селе Ники характеризует в письме к матери (эти письма становятся все более редкими):» по вечерам Аликс лежит в постели, и я ей читаю, мы уже окончили «Войну и мир, читаем историю Александра I. Фельдъегерь дважды в неделю привозит мне горы бумаг, и в эти дни я бываю сердит». Императрица ждет снова ребенка, и они проводят зиму в деревне, а не в городе, полностью устранившись от Государственно-необходимых появлений на людях. Как пишет матери Ники (20 марта ( г.)): «Аликс не может ходить, потому что сейчас же начинается боль, по залам она ездит в креслах» и 27 марта: «не хочется возвращаться к скучным докладам с гулянья, очищаю дороги от снега. Тем временем в обществе нарастает недовольство, начинаются студенческие волнения. Царь реагирует: «В университете опять беспорядки. Несносно! А К. Р. записывает: «Ники относится к этому, как частный зритель, точно не сознает, что им беспорядки могут быть прекращены. О, если бы ему побольше твердости и уверенности в себе!» 14 июня родилась третья дочь Мария. «Весь день моя душка чувствовала хорошо и сама кормила детку, читал

несносные бумаги. По всей России эта весть производит разочарование. В конце июня скончался давно больной 27-летний брат Ники Великий князь, наследник царевич Георгий Александрович (Джорджи). Как пишет К. Р.: «Покойного мило видели и мало знали». Больше всего горевала императрица — мать. Новым наследником престола «доколе Господу не угодно благословить нас рождением сына» был объявлен (Манифестом) «любезнейший брат наш Великий князь Михаил Александрович». Королева Виктория шлет Ники (2 июля) соболезнования и добавляет» «Я очень рада, что дорогая Аликс так быстро пришла в себя после родов, но сожалею, что это третья подряд девочка». Любовь Ники и Аликс не гаснет. 10 июля он пишет поразительное письмо: «Моя милая дорогая женушка, кажется странным писать тебе из своей комнаты, зная, что ты спокойно сидишь (рядом) на балконе. Но завтра я буду далеко и хочу, чтобы дня не проходило, когда бы ты не услышала от своего мужа, как он любит тебя и трех малюток. Работа и временные трудности — ничто. Когда ты рядом со мной». Ответ Аликс тоже заслуживает цитирования: «Не нахожу слов... как я обрадовалась, когда ты принес твое обожаемое письмо. Ты сидел возле меня и писал мне. <...> Позволь мне снова и снова говорить тебе "я люблю" Осыпаю нежными поцелуями твое любимое лицо и каждое дорогое местечко, и остаюсь твоя, твоя». Тем временем общество обвиняет Аликс, будто она не хотела, чтобы Миша был сделан, или назван наследником — брожение умов (запись в дневнике Ксении, сестры Ники). Осенью царская семья уехала в Германию, где в октябре. как пишет Ники, «благодать Господня, Аликс и я наслаждаемся тут с нашими детками, от спокойной жизни у Аликс боли совсем прошли. Лишь бы не возобновились зимою от стояния при приемах». (что, заметим, составляет существенную часть профессиональной работы императора. Начало 1900-х годов Аликс и Ники встретили в счастливой семейной обстановке, соблюдая все религиозные обычаи.

Общение с родственниками и даже с императрицей — матерью было сведено к минимуму, так в апреле Ники извиняется перед матерью, что ничего не прислал ей на Пасху (видимо, даже не посетил). И когда уже летом, Ники пришлось уехать ненадолго, Аликс пишет (23 июня): «Ужасно было отпускать тебя одного, уезжая со станции, я чувствовала противный комок в горле и подозрительную влажность в глазах. О, мой любимый, как мне тебя не хватает, эти глаза — озера, куда они смотрят в эту минуту, прежде, чем лечь спать, поболтать с тобой». И 24 июня: «Доброе утро, любимый!» Ники отвечает столь же поэтично: «Не могу поверить, что мы в разлуке, и несколько раз ловил себя на том, что иду в твое купе... моя дорогая, как я люблю тебя, нетерпеливо жду письма».

Осенью с 1–28 ноября в Крыму Николай II заболел тифом. Возник вопрос о престолонаследии. И Аликс с трудом уговорила разрешить печатать официальные бюллетени о здоровье Государя. Выздоровев. Ники пишет матери: «Про мою дорогую женушку могу только сказать, что она была моим ан-

гелом — хранителем и смотрела за мной много лучше. Чем всякая сестра милосердия». В январе 1901 г. скончалась королева Виктория. Аликс любила бабушку Ники заверил нового короля Англии Эдуарда VII «Верь мне, дорогой дядя Берти, что я всегда твой преданный племянник и друг». Летом Аликс родила четвертую дочь Анастасию, как замечает Ники в дневнике (5 июня): «У нас было чувство спокойствия и уединения».

К. Р. записывает: «вместо радости — разочарование. Ждали наследника — и вот — четвертая дочь!». Несмотря на взаимную любовь, Аликс и Ники подсознательно остро нуждались в понимании и поддержке, которую не находили в своем семействе. Сестра Ники отмечает: «Мама мне телеграфировала — Аликс опять родила дочь»

К лету 1901 г. семейство Вел. кн. Петра Николаевича — Великие княгини Милица и Стана, черногорки по происхождению, приобрели при дворе императрицы значительное влияние, поскольку демонстрировали именно ту поддержку и сочувствие, в которых она так нуждалась. Но малокультурные сами по себе, они увлеклись оккультизмом и окружили себя подозрительными ясновидящими и пророками. В июле 1901 г. они познакомили царскую чету с французским ясновидящим Филиппом, которого Ф. Юсупов называет просто шарлатаном, и о котором французская полиция позже дала самые неблагоприятные сведения, как о мелком мошеннике. Однако, 10 июня в дневнике Ники запись: «Филипп говорил и поучал нас. Что за чудные часы!!!» А на следующий день, когда все семейство приехало завтракать, Аликс не вышла к завтраку, а в это время «наш друг» (Филипп) сидел у якобы больной Аликс и разговаривал с нею, после чего «помолились с ним в спальне». Разумеется, такое поведение императрицы еще более восстановило против нее семью. Как свидетельствует К. Р. «Их величества впали в мистическое настроение, молятся с Филиппом долгие вечера, возвращаются в каком-то экстазе, с просветленными лицами и блестящими глазами. Нехорошо, что это облекается тайной — дают пищу излишней болтовне и толкам, которые все более растут и распространяются — скрыться им нельзя». Действительно, весь июль контакт с Филиппом усиленно продолжался («весь вечер слушали нашего Друга» — 19 июля, провели весь вечер с нашим Другом. Помолились все вместе — 20 июля»). В конце месяца Филипп уехал во Францию. «С грустью простились с ним — записывает Ники. В конце августа вслед отъезжающему ненадолго мужу, Аликс пишет: «Мой драгоценный, хочу, чтобы ты нашел эти строки, когда мы расстанемся. Мои мысли и молитвы будут с тобой все время, знаю, что и Филиппа тоже, и только это утешает меня, иначе разлука была бы слишком ужасна (!) Не забудь — в субботу вечером около 10. 30 все наши мысли полетят в Лион (туда уехал Филипп) Как богаче стала жизнь с тех пор, как мы его узнали, и кажется. Все стало легче переносить «— это просто вопль измученной одиночеством души. Неудивительно появление Распутина в такой обстановке. Осенью произошло еще одно малоприятное событие, угнетавшее

Аликс — ее брат стал гомосексуалистом и развелся с женой. Аликс пишет Ксении, сестре Ники: «Это известие почти разорвало мое сердце. когда бы ты не услышала скверные сплетни. сейчас же останови их — ради них и ради нас — несходство характеров достаточно для публики. Вдвойне тяжело начинать снова светскую жизнь, когда все знают, что твой брат и невестка разошлись. Задета гордость». (7 с <...> ноября 1901 г.) Императрица — мать в письмах к Ники даже соглашается с ним: «потеря близкого человека лучше общего позора — развода».

Новый 1902 год начался большим выходом и опять Государь вел под руку императрицу-мать, а молодая императрица шла следом с... наследным принцем» Последовал бурный сезон с балами. Весной возобновились студенческие волнения и беспорядки. Общее настроение выразила сестра Аликс Элла в письме Ники (3 апреля 1902 г.): «Ради Бога, будь теперь энергичнее, положи конец этому террору — в Трепова стреляли». О том же пишет ему сестра Ксения: «Грустно, что у тебя нет друга, или близкого человека, который мог бы всегда дать хороший совет. С мама ты так редко говоришь — ей это очень тяжело — избегаешь разговаривать с нею, редко видишь ее одну».

Летом Ники поехал на встречу с кайзером Вильгельмом II. Аликс наставляет его в письме (22.07): «Прочти эти строки прежде, чем ты ляжешь спать. Ужасно отпускать тебя одного, но рядом будет наш дорогой Друг (Филипп), он поможет тебе отвечать на вопросы Вильгельма. Будь строг, чтобы он (Вильгельм) понял, что не смеет с тобой шутить, пусть научится уважать и бояться тебя. Как бы я хотела быть с тобой». В этом письме замечательно упоминание присутствия Филиппа при свидании двух императоров, а также намеки на предыдущее неуважительное отношение Вильгельма II к Николаю II.

На следующий день Аликс пишет: «Почти не сомкнула глаз всю ночь — головная боль не проходит, и жалуется: Элла нападала на меня насчет нашего Друга. Она слышала о нем много дурного — я объяснила — все от зависти. Да. мы виделись с ним несколько раз. Милица и Стана окружают наши отношения излишней секретностью». И дальше Аликс привлекает Филиппа к канонизации Серафима Саровского, что уже совсем удивительно, и говорит о полном непонимании церковной жизни в России. Осенью выяснилось, что общение с Филиппом создало впечатление у императрицы впечатление беременности (и надежды, что родится сын — наследник). Это оказалось ложным, что констатировали врачи, когда Аликс позволила, наконец, сделать медицинский осмотр проф. Отту и Гюнсту. «В семье только и говорят о сближении с Милицей и Станой, императрица избегает видеться с императрицей — матерью под предлогом усталости» — записывает в дневник К. Р. (20 августа) Опубликован официальный манифест о выкидыше у императрицы (22 августа). Кто такой Филипп — осталось не-

ясным, по словам Ксении: «Они сказали, что с ним приятно — он хорошо понимает и говорит то, что приносит добро» (бедняжки!).

В конце августа Ники предстояло произнести речь перед Государственным Советом. Он уехал в Петербург и пишет Аликс: «Милая любовь моя, так грустно и тяжело было проститься вчера, в последние минуты — боялся расплакаться. Знал, что оставляю тебя совсем одну, после таких испытаний, чувствую себя несчастным, как никогда. Сегодня я так спокоен — это исполняется обещание нашего Друга (!). Речь прошла очень хорошо, но вначале я запнулся и ни за что в жизни не мог вспомнить, что хотел сказать. Но в конце концов после отчаянной попытки заговорить, мне удалось произнести вторую половину моей речи». Это признание показывает насколько Николай II был чужд публичной деятельности, боялся и ненавидел ее. «Уже поздно, милое Солнышко, и я должен кончить письмо, нежно прижав тебя к сердцу (вот тут слова без тебя находятся) — 29 августа 1902 г. Аликс сочувствует волнению Ники из — за речи, находит это расставание одним из самых тяжелых и поэтически замечает: «Но каждый день приближает нашу встречу». Письма и телеграммы мужа она положила на соседнюю с ней кровать (кстати, доктора с трудом добились во время болезни Ники для него отдельной кровати), «чтобы проснувшись ночью прикоснуться к чему-нибудь твоему» И это говорит старая замужняя женщина, — пишет она далее — Многие скажут — старомодная. Но что за жизнь без любви» Письмо Ники с описанием чаепития в окружении провинциальных дам и барышень, выступления перед крестьянами Ники включает страстным признанием «до свидания, <...> люблю тебя и хочу тебя о! такую проказницу. Всегда любящий и преданный тебе». А в ответе Аликс ехидно пишет: «сердечно благодарю тебя за интересное письмо. Я так и вижу, как ты пьешь чай, окруженный толпой томных дам... и знаю восхитительное выражение смущения, от которого твои милые глаза становятся особенно опасными <...> старый грешник, я заставлю тебя носить темные очки, чтобы отпугивать веселых бабочек от моего слишком опасного мужа, 93 сентября 1902 г.)

Осенью 1902 года в императорском семействе случился очередной скандал — свадьба «дяди Павла» — родного брата «обожаемого Папа».

В письме к матери (20.10) Ники с горестью пишет: «Целая колония русской императорской фамилии будет жить в Париже со своими полузаконными и незаконными женами. Неужели святой пример его (Александра III) жизни, стремление всего его царствования упорядочить все как в России, так и в семействе — неужели все это было ни к чему?» Ответ императрицы — матери не лишен упрека: «Я давно не имела от тебя известий... Ужасно грустная история... замарал грязью нашу семью. Мой бедный Ники, ты обязан его наказать — женился на разведенной женщине. Надеюсь, что у вас все в порядке, мои дорогие дети и внуки» — не без горечи заключает императрица Мария Фёдоровна.

1903 год был ознаменован вошедшим в историю последним большим придворным балом в русских костюмах (22 января). Воспоминания сестры Ольги и других: «Аликс выглядела поразительно, была просто неотразима в наряде царицы Марии Милославской, первой жены Алексея Михайловича. Сарафан из золотой парчи, серьги такие тяжелые, что она не могла наклонить голову. Ники для своего роскошного наряда был недостаточно велик ростом. Летом совершено общее паломничество царского двора к Серафиму Саровскому в связи с его канонизацией по приказу императора Святейшему Синоду (1902 г.) В 1902 году Филипп объявил Аликс, что она родит сына, если обратится к покровительству этого святого.

Известен исторический ответ Аликс на возражения Синода «Император может все» На торжества собралась огромная толпа богомольцев, примерно 30 тысяч, как записывает в дневнике Ники: «И далее — всю дорогу надо было сделать шагом, чтобы удобнее было смотреть в эти десятки тысяч кричащих и улыбающихся лиц, слезы подступали». Конец 1903 г. — после паломничества к Серафиму Саровскому Аликс стало опять нехорошо. Как отмечает в своем дневнике, Ксения (сестра Ники): «Вид страдальческий. каждый день температура — весь день лежит, совсем слабая, почти ничего не ест и такая грустная, что просто больно смотреть. Ее не было на большом выходе в Зимнем дворце по случаю нового 1904 года».

К весне 1903 г. стала очевидной очередная беременность Аликс. На Пасху она «храбро выстояла всю утреню. Потом христосование. Она очень похудела и чудесно хороша» — записывает в дневнике К. Р. В 1904 г. началась русско-японская война. Николай II, провожал солдат на фронт. И Аликс пишет ему вдогонку: «Милые солдаты будут счастливы предстать перед тобою, и тебе станет легче, когда ты сам пожелаешь им доброго пути... буду ждать каждый день телеграммы и следующей субботы, когда ты будешь снова в моих объятиях. Твоя крошка во мне — неразлучный утешитель». И на другой день:

«Ты уехал, а женушка одна с маленькими. Тяжело расставаться — за 10 лет это случалось так редко. Я люблю милых солдат и хочу, чтобы они увидели тебя прежде, чем отправляться сражаться за тебя и свою страну. Совсем другое дело — отдать жизнь, если ты видел своего императора и слышал его голос».

30 июля родился, наконец, наследник престола. Ники записывает в дневнике: «Незабвенный, великий день, в который так явно посетила нас милость Божья». К. Р. записывает: «Сыну нашему Алексею принадлежит высокое звание и титул Наследника Цесаревича со всеми сопряженными с ним правами. Какое счастье!

10 лет ждала Россия и вот дождалась. Салют в выстрел — в крепости палили из пушек Отставной наследник Миша сияет от счастья».

Крещение цесаревича высокоторжественно, в честь армии, воевавшей в Манчжурии, все участники сражений записаны крестными отцами

цесаревича. В начале августа Аликс пишет: «Ты снова покидаешь старую женушку, но на этот раз с драгоценным маленьким сыном..., счастливы должны быть казаки, увидев тебя, потому что наш драгоценный крошка — новая связь между их прежним атаманом и ими ... мои глупые нервы так слабы, что не плакать выше моих сил. <...> Бог вернет тебя опять ко мне. <...> Всегда твоя женушка». Вильгельм II благодарит Ники за предложение быть «крестным отцом твоего мальчика», подписываясь «преданный тебе и любящий друг и кузен Вилли». Но уже в начале августа появились у маленького Алексея первые признаки наследственной болезни — гемофилии. С этого момента характер императрицы, охваченной волнениями и мрачными предчувствиями начал меняться, пошатнулось ее нравственное и физическое здоровье.

При очередном отъезде мужа Аликс пишет ему нежное письмо и посылает башмачок и варежку Бэби, «для того, чтобы ты ощутил тепло, ложась в постель». Она вспоминает первое кровотечение сына: «О, какое это было мучение, и при этом не показывать виду, что в тебя вонзили нож!» Ники отвечает благодарственной телеграммой, Аликс пишет в ответ: «Я рада, что вещички Бэби доставили тебе удовольствие... я скучаю по тебе, в доме такая ужасная тишина!» Вслед за телеграммой Ники пишет большой и очень интересный ответ: «Какую радость принесло мне твое милое письмо. Я нашел его в купе после ланча — а вечером этот прелестный сюрприз от нашего малютки.

Башмачок и варежка так славно пахли им, а фото, которое я раньше не видел, очаровательно и очень похоже. Тысячу раз благодарю тебя, дорогая, за трогательную предусмотрительность. Только женушка может придумать, как доставить удовольствие муженьку, когда он далеко. Твои телеграммы — большое утешение, чувствуешь себя как будто ближе, когда дважды в день (!!) получаешь от тебя весточку. Теперь я без детей начинаю чувствовать себя более одиноким — старый папа, вот что это такое!! Путешествовать в поезде и целый день не видеть людей — это отдых. Если бы только мы были вместе, это было бы счастье и отдых..., но увы! Долг, долг, ничего не поделаешь. Твой муженек» Через два дня, 18 сентября, Аликс пишет: «Душка Ники, пишу еще в постели. Сладкий Бэби лежит у меня на коленях, перед едой он улыбался и гугукал. Тебе бы это так понравилось!» Тем временем недовольство общества растет. К. Р. записывает: «Власть пошатнулась и в безволии Государя вся наша беда. Смута растет. Требуют всякой свободы, революция громко стучится в дверь. О конституции говорят почти открыто». 21 декабря — падение Порт-Артура. 4 января 1905 года был убит в Москве Великий князь Сергей Александрович. При этом даже нельзя было поехать в Москву к его вдове Элле — сестре Аликс. К. Р. записывает: «Их Величествам, говорят, опасно покинуть Царское». 9 января 1905 г. Ники записывает в дневнике: «Тяжелый день... серьезные беспорядки. Господи, как больно и тяжело». Эта запись — о «Кровавом воскресенье» (!), значения ко-

того Ники явно не понял. К. Р. фиксирует: «Государь думал, что их (беспорядки) сильно преувеличивают».

Обосновавшись полностью в Царском Селе, царская семья с самого начала войны с Японией жила в сравнительном уединении в разгул покушений и политических убийств при слабом, нерешительном, трусливом правительстве. В начале июня Николай II принял депутатов, земских и городских деятелей и обратился к ним с короткой успокоительной речью. 15 июня произошёл бунт на «Потёмкине», с 20 июля Одесса, Севастополь, Лодзь объявлены на военном положении. Ксения, сестра Ники, записывает в дневнике 25 июня: «Неудовольствие всеобщее и отсутствие власти». Наконец, 17 августа К. Р. записывает: «Мир. Уступили южную часть Сахалина, но ни копейки денег. Мир не только радуется, но как будто даже пугает».

Япония приняла наши условия. Ники говорит: «Я делаю хорошую мину при плохой игре». Императрица-мать просила его ободриться «и показывать, что мир необходим».

Осень 1905 г. ознаменовалась двумя важнейшими событиями в жизни царской семьи: перекрестясь, Император Николай II подписал знаменитый высочайший манифест о даровании гражданских свобод, означавший практически конец русскому самодержавию и, отмеченное в дневнике Ники 1 ноября 1905 г. знакомство с «божьем человеком — Григорием из Тобольской губернии». В декабре в Москве — баррикады на улицах, забастовали все железные дороги.

1906 г. — к весне в стране наступило некоторое успокоение. В апреле Аликс сочиняла церемониал открытия Государственной Думы, стараясь, по ее словам, «согласовать его с русскими обычаями» (дневник К. Р.), а также тронную речь для Ники. Открытие Думы состоялось 27 апреля в высокаторжественной обстановке, и Николай II прочел речь громким спокойным голосом, прося всех прийти ему на помощь и приложить все старание помочь родине.

«Каждое слово проникало в душу... грянуло «ура». На хорах играли гимн (дневник Ксении) Многие плакали. ...Ники стоял весь в слезах.

Ники радовался, что наконец будет спать — накануне он каждую минуту просыпался с унынием и тоской на душе» (дневник Ксении) Его «твердый голос и спокойствие поразили всех и, наконец, почувствовали, что он все-таки есть». (там же) Однако, ответ Думы на тронную речь показал, что Дума — очаг революции (дневник К. Р.)

К концу 1906 г. все более усиливается рознь между императрицей-матерью и семейством сына, усиливается контакт с Распутиным. Ники пишет Столыпину: «На днях я принимал крестьянина Тобольской губернии Григория Распутина ... Он произвел на Ее Величество и на меня замечательно сильное впечатление, так что вместо 5 минут разговор с ним длился более часа». Весной 1907 г. начинается дружба Аликс с Анной Вырубовой, а Ники вместе со Столыпиным распустили первую Государственную Думу. В дневнике Ники записывает: «Настроение было такое

светлое по случаю разгона Думы» (1907 г. — 3.06). Летом Ники решился на недолгую поездку в Кронштадт и, конечно, в своей каюте после отплытия нашел поэтическое любящее письмо от Аликс: «Мой любимый... нелегко отпускать тебя, я не люблю прощания, мой родной, хотя для того, кто любит, расстояние ничего не значит. Души и сердца вместе и ничто никогда не сможет их разлучить. Григорий (!) следит за твоей поездкой и все будет хорошо.... Душка, я буду смотреть за твоим солнечным лучиком (сыном) и заботливо беречь его для тебя. Нежно, с любовью, с ноющим сердцем целую тебя, каждое местечко, которое я так страстно люблю. Навсегда твоя...» Замечательно первое в письмах упоминание «заботы» Распутина — имелись в виду, конечно, его молитвы Ники отвечает не менее поэтически: «Моя любимая, ненаглядная... твоё милое письмо глубоко меня тронуло, я прочел его перед сном и мне стало так хорошо. Мне очень одиноко в каюте. Счастье мое, дорогая, как мне не хватает тебя и детей»,

Почти весь 1907 год Аликс болела и перед Новым годом пишет мужу: «Нежно благодарю тебя, мой ангел, за твою милую неизменную любовь и за терпение к твоей женушке... люблю тебя как может любить твое старое Солнышко» 1908 г. прошел в усиливающихся контактах с Распутиным. После революции Н. П. Саблин в 1917 г. показывал: «В 1908 г. Государыня в беседах со мной сообщала, что она знает Распутина, что есть люди, которых молитва вследствие их аскетического образа жизни (!) имеет особую силу, и заявила, что и в России имеется такой человек, а именно Распутин... Слепую веру как ее, так и Государя в Распутина я объясняю их безграничной любовью к наследнику ... они ухватились за веру в то, что наследник жив только благодаря молитвам Распутина. В царском семействе «от него исходили мягкость и доброта, дети его любили», вспоминает Ольга (сестра Ники). К 1909 г. стало окончательно ясно, что императрица побаивается людей, особенно когда их много. Поэтому в 1909 г. Государь один, без нее принимал поздравления дипломатического корпуса и отказался посетить представление трагедии «Гамлет» в переводе Вел. кн. К. Р. («едва ли вы захотите играть только перед их Величествами в пустом театре» (дневник К. Р.)

По воспоминаниям Пьера Жильяра, воспитателя царских детей, императрица видела в появлениях на празднествах и приемах только несносную обязанность. В новой религии — православии нашла великий источник утешения. Даже дети редко видели мать, постоянно ссылавшуюся на усталость, и предпочитавшую обедать с Аней Вырубовой в своей комнате. При этом Аликс пишет дочери Ольге:

«Ты всегда должна быть примером для маленьких, лишь тогда наш Друг (имеется в виду Распутин, участие его в воспитании царских детей) будет тобою доволен» (11.01.1909 г.) Роль Распутина в жизни царской семьи возрастает. В 1909 г. в дневнике Ники фиксируются ежемесячные встречи с ним, причем большей частью в детской. Аликс пишет старшей

дочери Ольге 3 апреля: «Как прекрасно было повидать нашего любимого Друга. Я рада, что он так долго был с вами». Летом Ники поехал празднование 200-летия Полтавской битвы и, конечно, в своем купе нашел очередное нежное письмо жены: «... Так тяжело отпускать тебя одного — первая поездка по стране после всех беспорядков... ты в безопасности в руках Божьих... Твое сердце возрадуется, когда ты повидает все войска, молитвы и мысли женушки будут о тебе. От всего сердца, мой милый, прошу у тебя прощения, если как-нибудь обидела тебя, вызвала твое неудовольствие. Ни у кого нет такого мужа, такого чистого и самоотверженного, доверчивого и доброго — ни слова, ни упрека, когда я непослушна, всегда спокойного, какие бы бури ни бушевали внутри. Мы так редко расстаемся, но души и сердца все же вместе. Буду каждый день телеграфировать».

К осени 1909 г. относится запись в дневнике Ники: «Вечером долго беседовал с Григорием» (15 августа) А в начале октября император уехал в поездку по стране, опять сопровождаемый длинным нежным письмом, замечательным по фиксации резко возрастающей роли Распутина в ее жизни. «С тяжелым чувством провожаю тебя в долгую одинокую поездку. Мое сердце так болит в эти дни, стараюсь не сдаваться, мы так редко расставались, а когда нездоровится, это труднее переносить, одиночество усиливается. Молитвы Григория охраняют тебя в твоём путешествии, его заботам я передаю тебя. Каждый день будем сообщать о себе, если найдешь минутку, черкни мне словечко из Одессы, ладно, моя любовь? Я постараюсь выздороветь к твоему возвращению.... Снова целую каждое нежно любимое местечко. Тяжело отпускать тебя, я этого не люблю. Прощай, будь здоров. И дае Бог нам скорой встречи».

В 1910 году встречи с Распутиным фиксируются в дневнике Ники 3, 6, 10 и 12 января В середине января у Аликс опять были сильные боли в сердце, «говорят, на первой подкладке» (запись в дневнике Ксении, сестры Ники). В январе и феврале встречи с Распутиным продолжают активно и возбуждают уже вопросы и негодование в обществе. По воспоминаниям современников «Милица и ее сестра Стана (жена Вел. кн. Николая Николаевича) оказывали исключительно дурное влияние на молодую царицу. Суеверные, легковверные, возбудимые, эти две черногорские великие княгини стали легкой добычей авантюристов — таких, как Филипп, Распутин — они тащили их в императорский дворец. В дневнике Ксения, сестра Ники, пишет про отношения Аликс и детей к этому «темному типу Григорию, который считается чуть ли не святым, а на самом деле, говорят, просто хлыст. Он постоянно сидит там, приходит к Ольге и Татьяне, когда они в постели, сидит, разговаривает и гладит их — про него ходят самые ужасные слухи. Государь не верит сплетням про Распутина, считает, что прожил тяжелые дни беспорядков только благодаря молитвам Григория Ефимовича, верит в его святость, считает, что к чистому липнет нечистое».

Довоенные годы 1910–1914 прошли для Николая и Александры довольно спокойно. Подрастали дети. Короткие отъезды Ники непременно сопровождались нежными письмами Аликс, как, например, осенью 1910 г.: «Мой дорогой, любимый, в домике так грустно и пусто без тебя. Мне ужасно не хватает тебя. После твоего ухода я ненадолго оставалась в твоей комнате, старалась быть храброй, но безуспешно. После долго молилась и целую вечность не могла уснуть... Грустно, что тебя нет. Нежнейшие поцелуи от твоей женушки». (22 октября) Начинается уже и переписка с подросшими дочерьми. Так пред новым 1911 годом Аликс пишет средней дочери Марии: «А твоя любящая старая мама, всегда больная, создает не такую уж светлую жизнь — иметь больную мать скучно...» — и направляет мысли девочки к указаниям «нашего Друга». Роль Распутина в жизни Аликс все увеличивается. Она старается сохранить контакт с ним в тайне. Но письмо той же дочери Марии выдает ее чувства в полной мере: «Да, мне тоже очень грустно, что наш любимый Друг уезжает, но пока его не будет, мы должны постараться жить так. Как он желал» (!) Замечательно подчинение жизни своей и девочек — царских дочерей желаниям Распутина.

Императрица-мать возмущается тем, что Аликс «продолжает таинственно принимать какого-то юродивого мужика Гришу и наказывает императору и детям соблюдать секретность» (дневник К. Р. 20 мая 1911 г.) Далее К. Р. записывает: «Императрице все неможется. Государь терпелив, не ропщет, но сознается, что это скучно и тяжело». В дневнике Ники: «Имели радость видеть Григория по возвращении из Иерусалима и с Афона». (4 июля 1911 г.) Осенью 1911 — убийство Столыпина. Всего несколько строк в письме к матери: «Узнал о кончине Столыпина... Аликс приняла известие довольно спокойно».

В 1912 году слухи и толки увеличиваются. Ксения записывает в дневнике 25 января: «Все уже знают и говорят о нем. Ужас, какие вещи, т. е. про Аликс и все, что делается в Царском».

Императрица-мать заявила, по воспоминаниям М. В. Радзянко, «Или я или Распутин» и что она уедет, если Распутин будет здесь. В феврале 1912 г. в разговоре с Ники и Аликс Мария Фёдоровна в первый раз поставила вопрос о престиже династии. Аликс защищала Распутина как удивительного человека, и впервые призналась в ужасной болезни сына. «Маленькому лучше, когда Григорий около него или за него молится. Все обвинения Распутина — грязные сплетни» (дневник Ксении, февраль 1912 г.) К лету — осени 1912 г. приступы гемофилии у Алексея стали повторяться чаще, доводя бедного ребенка до предсмертного состояния. Мучения его и страдания родителей были ужасны. Даже наконец (октября 1912 г. в «Вечернем времени» появился «бюллетень о здоровье цесаревича». И каждый раз обращение за помощью к Распутину приносило бедному ребенку облегчение. Императорской чете приходилось соблюдать условный порядок жизни. И эта двойная жизнь была вдвойне тяжела. Как

пишет в воспоминаниях Пьер Жильяр: «Мы только все реже и реже видели императрицу, а император, сдерживая беспокойство, продолжал обычную жизнь, включая традиционные поездки на охоту». Дочь Мария пишет матери (Аликс): «Мне так жаль, что твое сердце все еще №2 (видимо, это условное обозначение больного состояния), надеюсь, что твоя простуда пройдет». К концу 1912 г. сестра Ольга вспоминает. Что не было ни одного члена семьи, к которому Ники мог бы обратиться (за сочувствием). Не видя поддержки ни у кого, он стал фаталистом. Последний предвоенный 1913 г. опять начался болезнями Аликс. Мария (дочь) матери: «ты не знаешь. Как мне жаль видеть, что ты страдаешь. Ты такая терпеливая, это даже непонятно...» 18 января Ники записывает в дневник: «В 4 часа приняли доброго Григория, который оставался у нас час с четвертью».

Сестра Аликс Элла попыталась довести до ее сведения, что Распутин в частной жизни ведет себя не так, как в царской семье, и предостерегала свою сестру, но «она заметила мне, что этим слухам она не верит, считает клеветой, которая обычно преследует людей святой жизни». Общение с Распутиным проходило обычно у Вырубовой. К весне здоровье Аликс улучшилось. И дочь Татьяна пишет матери: «мой ангел, и это я увижу тебя не в постели с болью в сердце, а здоровой и в твоей гостиной...» (26 марта). В мае все (двор, свита) поехали к месту закладки памятника 300-летия дома Романовых. Распутин стоял на видном месте у входа в собор к негоднованию духовенства. Летом 1913 г. у Алексея стали снова повторяться приступы гемофилии и Распутину удавалось их облегчить. В воспоминаниях Пьера Жильера: «Распутин сказал императрице «Верь в силу моих молитв, поверь в мою помощь, и твой сын будет жить» Мать поверила в него всеми силами своей души, она давно воображала, что скромный мужик послан Богом спасти надежду нации. Распутин с его дьявольской хитростью сделал так, что его жизнь ассоциировалась с жизнью ребенка».

Осень и новый 1914 г. царское семейство встретило в Ливадии. В Крыму. В феврале 1914 г. произошла свадьба Феликса Юсупова и Ирины, племянницы Ники, дочери его сестры Ксении. Весной 1914 г. Ники уехал, и Аликс, по обыкновению, сразу пишет нежное письмо ему вслед: «Мое милое сокровище, ты прочтешь эти строки, когда будешь ложиться в постель в незнакомом доме... Бог даст, поездка будет не слишком утомительной. Я так рада, что у меня есть карта и каждый час я могу следить, где ты едешь (вот это внимание к мужу!) Мне ужасно тебя не хватает, но я рада, что ты два дня будешь далеко — новые впечатления, не будешь слушать Анины глупости... Не могу так скоро свыкнуться, что тебя нет в доме...тысячу раз крепко целую твоя старая женушка».

Летом в Россию приехал французский президент Пуанкаре. Посол Франции в России Морис Палеолог в воспоминаниях о торжествах встречи французского президента отмечает, что императрица явно с большим трудом исполняла представительские обязанности. Хотя и выглядела красивой. Бед-

ная Государыня кажется измученной и усталой». Сразу после отъезда французской делегации 1914 г. — началась Вторая Мировая война. Началась она, судя по воспоминаниям современников, — в обстановке всеобщих колебаний, побежденных каким-то общим воинственным настроением. Так Анна Вырубова вспоминает: «Это неправда — вскричала она (императрица), она выбежала из комнаты и вошла в кабинет Государя. Около получаса слышны были возбужденные голоса. Потом она вернулась в полном отчаянии «Война» пробормотала она, задыхаясь, «И я об этом ничего не знала (!). Все кончено». Германия объявила войну России. Пьер Жильяр записывает: «Я увидел императора, когда он поднялся поцеловать цесаревича, прежде, чем идти на торжественное заседание в Зимний дворец, где должен был объявить о войне с Германией. Он выглядел очень плохо, глаза его бегали, как в лихорадке». В дневнике Ники находим простую запись об этом событии: «20 июля — подписал манифест об объявлении войны... сказал несколько слов. По возвращении дамы бросились целовать руки и немного потрепали Аликс и меня. Затем мы вышли на балкон — и кланялись огромной массе народу». Распутин телеграфировал из Сибири против войны, предрекал гибель империи. Государь негодовал на невиданное вмешательство в Государственные дела, которое позволил себе Распутин.

Объявление войны в начале августа 1914 г. сопровождалось общим энтузиазмом как правящей верхушки, так и народа. Цесаревич не смог самостоятельно прийти на дворцовые церемонии — его принесли на руках, что было ударом для родителей, не желающих, чтобы в народе появилась мысль, что наследник престола — инвалид. В сентябре император поехал к войскам предварительно имея долгую беседу с Распутиным. Императрица забыла свои болезни и включилась активно в сестринскую работу в госпиталях, организованных при ее активном участии. 19 сентября пишет мужу: «Уход за ранеными — мое утешение — чтобы поддержать свой дух и не разреветься при тебе... стыд и унижение, что немцы могут так себя вести (имеется в виду сведения о первых жестокостях немецких войск на войне). Я принадлежу тебе уже почти 20 лет — и какое блаженство быть твоей маленькой женушкой. Я люблю тебя, как редко жена любит мужа...»

Мария (дочь) пишет отцу: «Мама должна была принимать отправляющихся на фронт сестер милосердия (21.09) 24 сентября Аликс пишет мужу: «сотни мыслей и комбинаций беспокоят всю ночь... я думала, что много сделаю, пока тебя не будет... это «здоровая война» в моральном смысле, она поднимает дух, приносит единение чувств... чтобы наши войска не воровали и не грабили — пусть этот ужас будет на совести прусских войск. Слово свыше не помешало бы, я так думаю, душка, ... пусть полковые священники затронут эту тему... Вот я беспокою тебя вещами, которые меня не касаются, но это только из любви к нашим солдатам... А наш Друг (Распутин) помогает тебе нести твой тяжелый крест и великую ответственность. Благословляю тебя со всем пылом любящего сердца... о мой

душка, если бы я могла помочь тебе нести твое тяжелое бремя. Ноша твоя непосильна». (22 октября)

В последующих письмах императрица жалуется на откровенные издевательства Анны Вырубовой с императором, а Пьер Жильяр вспоминает, что Вырубова имея разум ребенка, тем не менее была активной и хитрой особой послушной, бессознательной и очень опасной игрушкой в руках Распутина и других интриганов.

В письмах к дочерям (Татьяне) Аликс откровенно пояснила свое положение: «Я прекрасно понимаю чувство русских и не могу одобрять действия их врагов. Я совершенно русская, но я не могу забыть свою родину». Красиво окончание письма к Ники от 17 ноября: «благословляю тебя, целую тебя всего и нежно прижимаюсь к моему Ники. Твоя женушка». На следующий день (18 ноября) Ники отвечает: «Я перечитал твое милое нежное письмо с глазами влажными от слез... Душка, ужасно тоскую по тебе, больше, чем могу выразить ... Такая радость и утешение, что ты здорова (!) и столько работаешь для раненых. Как сказал наш Друг (!). Это милость Божия, что в такое время ты способна столько сделать и вынести». Действительно, долгие годы Аликс часами неподвижно лежала на диване и смотрела в окно, чувствуя сильные боли, и вдруг такое изменение. 21 ноября 1914 г. Аликс сообщает Ники: «...только что получила телеграмму от нашего друга: «Когда ты ухаживаешь за ранеными, Бог прославляется... Так трогательно и должно дать мне сил преодолеть мою застенчивость. Твое солнышко». Ники также сообщает, что ему принесли телеграмму от «нашего Друга» (25.11).

Аликс организует госпитали и склады и приходит в ярость от рекламы продажи спиртного в пользу ее учреждений. Словом, она очень активна и даже немного чересчур — перевязки раненых мужиков вряд ли дело императрицы.

Вследствие войны Распутин отошел на второй план, его посещения редки. Алексей чувствовал себя лучше, что лишало Распутина главной силы. Продолжая посылать телеграммы, он поддерживал постоянный контакт с Вырубовой, помог ей излечиться после дорожной травмы в январе 1915 г. К началу войны относятся воспоминания французского посла Мориса Палеолога об Александре Фёдоровне: англичанка по внешней осанке, непреклонности пуританизму, непримиримой строгости к совести. Усвоила специфические элементы русизма — мистическую религиозность. Болезненная экзальтация (от матери — у нее и у Эллы), душевное легковерие, суеверие. Видит в Распутине Божьего человека, признает за ним дар предвидения, испрашивает у него благословения для успеха политического акта или военной операции».

В 1915 г. Ники записывает по приезде (27 февраля): «Провели полчаса у Ани с Григорием». Аликс в восторге: «Мой родной, глубоко любимый, Благословение и молитвы нашего Друга помогут. Такое утешение для меня, что ты видел его сегодня вечером и он благословил тебя». Морис

Палеолог вспоминает: «Вырубова регулярно проводит вечера с монархами и их детьми, участвует во всех разговорах всегда на стороне Александры Фёдоровны. Император никогда не решается противоречить мнению своей жены или ее одобрению. И реально управляют Россией императрица и госпожа Вырубова».

Ники пишет Аликс 28 февраля: «Уезжаю с таким миром в душе, что и сам удивляюсь — поговорил вчера вечером с нашим другом... Не переутомляй себя, любовь моя, <...> всегда твой бесконечно любящий старый муженек». К весне 1915 г. Аликс опять заболела — простудилась, и к началу апреля относится ее первое письмо, прямо касающееся государственных дел: «Прости меня, мой драгоценный, но ты сам знаешь, что ты слишком добр и мягок — они должны помнить, что ты выше его (Вел. кн. Николай Николаевич, Главнокомандующий). Нашего Друга, как и меня, шокирует, что Николаша отвечает губернаторам в твоём стиле» И далее: «Николаша не должен сопровождать тебя, когда ты едешь в первый раз, ты должен быть главным».

6 апреля 1915 г.: «Ты, без сомнения, считаешь меня старой дурой, но если другие не думают об этом (т. е. о поддержании достоинства императора), то должна думать я». Ники отвечает: «Нежно благодарю тебя за твоё дорогое письмо, полное милых слов и за две телеграммы. На коленях благодарю тебя за всю твою, преданность, дружбу и терпение, которое ты проявляешь ко мне долгие годы нашей семейной жизни». В годовщину свадьбы Аликс пишет мужу: «Мой родной любимый супруг, ...тяжкие испытания вокруг. Но дома, в нашем гнезде ярко светит солнце». Апрель 1915 г. — Аликс несколько раз встречается с Распутиным и сообщает об этом Ники. В начале мая она снова напоминает: «Будь тверд, любовь моя, настаивай на своем. Помни, что ты император, и что другие не смеют брать на себя так много, начиная с мелочей. Я вмешиваюсь в вещи, которые меня не касаются, но это только намек... Позаботься, чтобы истории с евреями были тщательно расследованы без скандалов. Чтобы не вызвать беспорядков по всей стране» (тут явно проглядывает внушение через Распутина и Вырубову) В июне Николай II уехал в армию Аликс пишет: «...С тяжелым сердцем провожаю тебя все так серьезно... жажду разделить твои заботы... позволь мне помочь тебе, мое сокровище, А эти министры ссорятся между собой — меня они приводят в бешенство — это предательство, народ знает, что в правительстве разлад. Они должны научиться трепетать перед тобой — так говорили Филипп и Григорий. Прямо приказывай, будь энергичен. Вопрос, который Друг принимает близко к сердцу — нужно отложить твоим именем (это о призыве сына Распутина) Наш друг боится твоего пребывания в Ставке. Слушайся только нашего друга, ведь не зря же Бог нам его послал. Буду рядом с тобой в мыслях и молитвах» (10–11 июня 1915 г.) 12 июня: «Мой родной, Боже, что за страшная война. Милая храбрая душа, как хотела бы я порадовать твое бедное измученное сердце. По вечерам я целую твою подушку — это все, что у меня

есть, и благословляю ее». И тут же, в заключение трогательного письма странные строки: «прости, но мне не нравится выбор военного министра» Почему? Никаких оснований, не нравится — и все. В этом явно проглядывает влияние Вырубовой, (Распутина), которые просто делили управляющих Россией чиновников на «наших» и «не наших». Дальнейшие летние письма также полны кадровых указаний по управлению министерствами и ведомствами на основе преданности «нашему Другу». Так 14–15.06: «пошлю тебе трость, присланную Распутину из Нового Афона, как его благословение. Хорошо бы держать ее в твоём купе, возле той, которой касался Филипп... Мой родной, любимый, слухи. БУДТО Самарин вместо Саблера, которого лучше бы не трогать. Разумеется, Самарин пойдет против нашего Друга — я не просто огорчена, и в отчаянии (!) — он из дурной ханжеской клики Эллы (сестра Аликс)... говорит в армии против нашего Друга. Он против нас, раз — он против Григория. Жenuшка».

16 июня: «Мой любимый, я абсолютно не доверяю Николаше — против божьего человека — дела его не могут быть угодны Богу. Враги нашего Друга — наши враги — я чувствую себя такой несчастной, не могу успокоиться. Григорий не хотел, чтобы ты ехал в Ставку — здесь я могла бы тебе помогать. Они боятся моего влияния ...никто не смеет идти против человека, которого почитает и уважает Государь Дурную роль играет Москва... Николаша ненавидит Григория — ты слушай не других, а лишь нашего Друга и свою душу. Бог хочет, чтобы бедная жenuшка пришла тебе на помощь. Григорий всегда это говорил, и Филипп тоже. Я могла бы предупредить тебя, если бы знала. Что происходит. (это знаменательное признание того. Что Ники далеко не во всем советовался с женой). Раньше была только война, а теперь — внутренние волнения и неудачи в войне». 17 июля: В августе должна открыться Дума, а наш Друг просил оттянуть, насколько возможно. Никто не знает, кто теперь император. Похоже, что Николаша все решает. Это меня совершенно убивает. Тебя опять очень долго здесь нет, а Григорий просил, чтобы этого не было — сердце обливается кровью от страха». В июньских письмах 1915 года Аликс яростно защищает власть Ники от реальных и чудящихся ей поползновений со всех сторон, особенно со стороны Вел. кн. Николая Николаевича. «Россия, Слава Богу, не конституционное Государство — пишет она 25.06. — хотя эти твари пытаются играть какую-то роль и вмешиваться в дел, в которые не смеют вмешиваться. Боюсь, что мои письма тебя сердят и беспокоят, но я одна со своими страданиями и тревогой и не могу скрыть того, что считаю своим долгом сказать тебе... я так устала, у меня такие боли в сердце... так ужасна мысль, что опять распространяется грязь о том, кого мы глубоко почитаем...» Летом 1915 г. Морис Палеолог пишет: «Критический момент, с какой стороны ни посмотри. В печати появились впервые разоблачения Распутина, без намеков на близость к императорской семье, но с требованием прекращения «этого общественного и политического скан-

дала» Николай II решил (к общему ужасу) принять на себя высшее командование армией, сместив Николая Николаевича.

22 августа Ники пишет в дневнике: «простился с дорогой Аликс и направился в путь. Господь да благословит». Вслед ему полетело письмо Аликс: «Бог миропомазал тебя при коронации, и ты исполнил свой долг. Молитвы нашего Друга за тебя день и ночь восходят к небу, и Господь услышит их. (Далее проза): тебе нужен энергичный министр внутренних дел, не будь слишком добрым. Господь и наш Друг за тебя... все будут благодарны тебе за то, что ты спас свою страну. Я рядом, всегда с тобой, и никто нас не разлучит... Всегда твоя доверчивая, гордая женушка». 23 августа Ники пишет: «прибыл в свою Ставку. В письме Аликс он пишет: «Мое любимое. Дорогое Солнышко, Слава Богу, все кончено, и я с этой новой тяжелой ответственностью на плечах... перечитывал твое первое письмо, был очень тронут благословением, которое ты со мной послала. Вообрази, моя женушка помогает муженьку в его отсутствие (какая жалость, что ты давно уже не взяла на себя эту обязанность, по крайней мере с начала этой войны. Для меня нет большей радости, чем гордиться тобой, как все эти последние месяцы, когда ты донимала меня просьбами быть твердым. Письма в Ставку идут непосредственным потоком: «любимый, дорогой Ники, каждое утро и каждый вечер я благословляю и потом целую твою подушку и один из твоих портретов... Женушка здесь одна-одинешенька и ночью ветер навевает меланхолию (поэтично!) ...Благослови, Боже, помоги, укрепи, успокой, сохрани и наставь. Всегда твоя женушка». (6 сентября 1915 г.)

Одинокая Аликс жаловалась родственникам, что «все восстают против нее и связывают ей руки. Ники ничего не знал, что делается на войне, со всех сторон рвали у Ники власть». Ники отвечает Аликс: «Очень благодарю за твои длинные письма, которые приходят регулярно в 9. 30. Здесь я могу судить правильно об истинном отношении разных слоев народа — все за приведение войны к победоносному концу. Исключений только два — Петербург и Москва — булабочные головки на карте страны (увы, в них-то и сделалась революция). 9 сентября 1915 г.

Аликс напоминает: «Не забудь опять подержать образ в руке (подаренный Распутиным) и несколько раз прочесать волосы его гребенкой перед заседанием Совета министров. До свидания, милый, любимый, дорогой супруг, радость моего сердца, осыпаю тебя нежными, жадными поцелуями». В середине сентября Николай II распустил Государственную Думу «Ты закрыл Думу, когда они думали, что ты не посмеешь — все это совершенно правильно. Благословляю тебя, мой ангел». (17 сентября 1915 г.)

Императрица — мать отзывается в своем дневнике совсем иначе, когда фиксирует: «печальные и невероятные события и ее (Аликс) гнусное окружение. Если все так останется — закончится ужасом». (17.09). в сентябре Ники повез сына в Ставку — хотел показать наследника войскам. Тем

временем, в Петербурге в доме Вырубовой Аликс с Распутиным обсуждают государственную политику. Аликс пишет мужу: «наш Друг ...очень просит тебя (!) послать телеграмму королю Сербии, так как беспокоится, что Болгария с ними покончит, так что я снова (т. е. она уже один раз посылала) посылаю тебе бумагу для телеграммы. Изложи смысл своими словами (неужели доверяют, уж прямо сами и написали бы, а он переписал) и, конечно, короче (!), напомни им об их святых и так далее (!). Без конца целую тебя и крепко прижимаю к своему старому сердцу, всегда тоскующему по тебе, Ники, милый. Твоя собственная женушка Аликс». 10 октября Аликс сообщает Ники, что «Нашему Другу было видение... ты должен отдать приказ, чтобы вагоны с мукой, маслом, сахаром обязательно пропускали... у нас не будет забастовок». 1 ноября: «Наш Друг был всегда против этой войны. Балканы того не стоят, чтобы из-за них сражался весь мир». 5 ноября:

«Какие прелестные фотографии Алексея ... — можно бы продавать как открытку. Пожалуйста, сфотографируйся вместе с Бэби тоже для публики — мы можем послать их солдатам». 10 ноября: «Мой любимый...кстати, уладил ли ты что-нибудь насчет инспекции железных дорог и угольных складов. В Москве нет масла и здесь очень много недостает». 12 ноября: «Полные любви мысли, пожелания и бесконечную благодарность за великое счастье и любовь, которую ты дарил мне 21 год ...только твое старое Солнышко».

В начале января пришлось вернуться — Алексею стало совсем плохо...Послали за Распутиным, он вошел в комнату, перекрестил постель и, внимательно глядя на полумертвого ребенка, сказал коленапреклоненным родителям — «не тревожьтесь, ничего не случится» и все, ребенок уснул, на следующий день чувствовал себя хорошо: января в день именин Дома Романовых съехалось все семейство. Вечером посидели Аликс и Ники с Григорием у кровати Алексея, а 31 — на новый 1916 г. Николай II приехал в Могилёв и тотчас отправился в Ставку. «Писал Аликс. Молился горячо, чтобы Господь благословил Россию окончательной победой».

1 января 1916 г. Аликс пишет мужу страстное письмо: «Я тоскую по твоим объятиям, ты, стыдливое дитя, даришь их только в темноте, а твоя женушка живет ими. Снова и снова благословляю и целую тебя.

32 года назад мое детское сердце уже устремилось к тебе».

Ники пишет: «Мое дорогое Солнышко, большое спасибо за твое милое письмо. Милая моя, хочу тебя, хочу твоих поцелуев и ласк. Именно здесь, где мы недоступны ни для министров... у нас было бы полно времени, но, как ты верно сказала, — наша разлука — это наша личная жертва нашей стране в такое серьезное время. Тебя целую страстно, а детей нежно. Всегда твой собственный старый муженек».

Аликс 12 января: «Мне хотелось бы повидать нашего Друга, но без тебя я никогда не приглашаю его в дом, ведь, люди так недоброжелательны... О эта одинокая ночь!» «Я восхищаюсь людьми, которые продолжают

сражаться, несмотря на гнусные годы (5 февраля 1916 г.): 11 февраля — «...вдруг эта гнусная история про нашего Друга — ...он ужасно нервничает, говорит, что его убьют. Все это тебя опечалило и встревожило, и ты не мог нарадоваться своему приезду — ты согрел старое Солнышко, и оно еще ощущает на губах твой последний поцелуй».

Слова Распутина: царица мне верит и ласку мою любит, я всю правду ей говорю. Один он и она одна, и всяк предать готов, а я приласкаю, утешу и успокоится она (свидетельство В. А. Жуковского).

Весной началось наступление. Аликс: «Не забудь хранить при себе образ нашего Друга как благословение к будущему «наступлению» — о, как мне хочется быть с тобой вместе <...> знаю, что значит для твоего сердца "людские потери" ... о, как я жажду тебя». (3 марта 1916 г.)

«У Ани (Вырубовой) была ужасная ссора с Григорием, так горько разочаровываться в русском народе. Мы знаем массу людей, а когда нужно выбрать министра — никто не способен занять такой пост» (4 марта 1916 г.) По воспоминаниям, Александра Фёдоровна с самого начала была ненадежного здоровья, постоянно теряла психическое равновесие. При дворе проводились только самые официальные церемонии, которых нельзя было избежать. Императорская чета в изоляции, связь с внешним миром — через людей невежественных и недостойных. Ники пишет Аликс: «Начинаем наступление, пожалуйста не говори об этом никому (!!!). Благослови Бог тебя и детей».

10 марта 1916 г. Аликс пишет: «Боже мой, как много мы повидали и прожили за эти 21 с половиной года супружеской жизни. Твое дорогое письмо, за которое нежно благодарю. Итак, мой ангел тоже целует мои письма, как я всегда целую твои, каждую строчку и не один раз... глаза становятся хуже оттого. Что много плачу, а также от многих непролитых слез...» 13.03: «Ты не можешь себе представить, как ужасно мне тебя не хватает — такое полное одиночество... У детей совсем другие понятия. С тех пор, как началась война, — вечные заботы и тревоги... думаю, что Бог дал мне сердце, заполняющее все мое существо... Навсегда твоя, усталое старое Солнышко».

14. 03: «Посылаю тебе яблоки и цветок от нашего Друга Он сказал, что Иванов был бы хорош как военный министр, он популярен. В этом он, конечно, прав, но ты поступишь, как считаешь нужным. (Аликс старается не давить внешне на мужа, а только как бы подсказывать. Интересно, кто подсказал Распутину?) Я только просила его помолиться за успех твоего выбора». Ники отвечает

(14.03): «Мне так жаль, дорогая, что меня нет с тобой — утешить, когда ты страдаешь на фронте — тяжелые потери, грубые ошибки. Боже мой. Я начинаю жаловаться. Но мне не должно это себе позволить. Благослови тебя Бог, моя родная, мое сокровище, моя птичка. Всегда твой старый муженек». 3 апреля Ники пишет: «Моя родная. любимая... вот 3 цветка, которые я нашел вчера на прогулке. Опять нет времени писать, вечно меня хотят видеть и делать бесконечные доклады (Зачем было ста-

новиться верховным Главнокомандующим?) Надеюсь, что на Страстной они оставят меня в покое (и война остановится?!) Я так тебя люблю, больше, чем раньше». Аликс пишет Ники 5 апреля: «Я так много думала о нашем Друге, — как книжники и фарисеи преследуют Христа (таким образом, Распутин для нее тот же Христос) вокруг него разрастается зло, ему стараются повредить и оторвать его от нас — он живет ради своего Государя и для России. Запретить эти разговоры. — не смеют говорить. Что у него есть что-то общее с немцами».

Ники отвечает: «Мои молитвы и мысли о тебе, моя девочка, мое Солнышко. Я боролся за тебя тогда и теперь твой... 7.04.1916 г.

08.94: «Милая моя, я так тебя хочу. Пожалуйста, пусть у тебя не будет. М. Б., когда я приеду домой». Второй год войны — письма Аликс становятся все более нежными, но и практическими: 10.04. — «Христос Воскресе! Мой милый, я три раза поцеловала твою фотографию вчера вечером и сегодня утром. Твоя карточка лежала у меня на груди во время всей обедни — не могу сказать тебе, как невыразимо грустно мне было всю ночь, как болело сердце, и я с таким трудом удерживалась от слез». Ответ Ники 24 апреля — «Моя любимая, женушка... мысль сделать в стране новый большой заем кажется мне очень хорошей — на будущие годы план строительства новой железной дороги — идея насчет денег может помочь». 1 мая Аликс: «Извини, что беспокою тебя прошениями, но мне прислал их наш Друг ... «любишь ли ты его рот, его глаза, его волосы? Да. мой маленький грустный мальчик. Люблю и жажду нежно и страстно целовать их». 23 мая Аликс: «Мое сладчайшее сокровище, наш Друг очень просит чтобы ты не назначал Макарова министром внутренних дел (кто это Распутину внушил?)... он (Макаров) никогда не вступался за меня (вот и причина) Назначить его было бы большой ошибкой. Осыпаю тебя поцелуями, всегда твоя, старое Солнышко».

Мать Феликса Юсупова летом 16 года попробовала убедить Аликс. что Распутин плохой человек и вредит империи Императрица заявила: «Я надеюсь никогда больше вас не увидеть»

С самого начала Ники нумеровал письма Аликс. И вот 2 июня 1916 г. он пишет: «Моя родная птичка, как всегда очень благодарен за твое дорогое письмо № 506 (!). Каждый вечер, прежде чем помолиться, с Солнечным лучиком, я рассказываю ему, что ты тоже телеграфировала, и он слушает, лежа в постели, и целует твою подпись. (вот это воспитание!)... работа над займами для железной дороги, которая тебя интересует (вероятно, скорее каких-то дельцов через Распутина). 13 июля Ники благодарит Аликс «Что ты приехала сюда, принесла жизнь и солнце... когда мы встречаемся после долгой разлуки, я почему-то глупо робею и просто сижу и смотрю на тебя, что всегда радость для меня. Бэби вдруг сказал «снова одни!» 3 августа Ники: «невыносимо смотреть как ты уезжаешь. У меня было так спокойно на душе, когда ты была со мной... горячо благодарю за милое письмо,

немного смягчившее боль разлуки. Благослови тебя Бог, моя любимая женошка, мое сокровище, осыпаю тебя поцелуями». И совсем уже странно читать окончание письма Ники от 23 сентября 1916 г.: «В то же время у меня много дела — не могу начать наклеивать фотографии в мой альбом. Всегда твой Ники» В эти тяжелые тревожные дни он совершенно ничего не опасается и собирается тратить время на успокаивающее занятие — клеить фотографии. В конце сентября Феликс навесил Ники в Ставке. 12 октября: «с тяжелым сердцем снова покидаю тебя, как я ненавижу эти прощанья, они рвут на части ...ты так одинок среди этой толпы... смогу приехать на два дня, просто получить благословение нашего Друга — это придало бы тебе новые силы Останови это бесполезное кровопролитие (наступление на фронте)... верю, что спокойствие может дать тебе наш Друг, а ты устал морально, твою старую женушку не обманешь».

Распутину не раз предлагали огромные деньги за отъезд из Петрограда. Но он отказывался, даже не особенно скрывая своего намерения устранить императора — «Божьего человека». И передать всю власть императрице, полностью вверившей ему (Распутину) судьбу России<sup>6</sup>.

9 сентября 1916 г. Ники пишет: «Моя дорогая птичка, нежно благодарю тебя за твое дорогое длинное письмо, в котором ты передаешь послание нашего Друга. Идеи нашего Друга насчет людей, как тебе известно, бывают иногда странными, поэтому нужна осторожность, особенно при назначении на высокие посты. Все эти замены изнуряют, по-моему, в себе, они происходят слишком часто... Всегда, милое Солнышко, твой старый Ники». Это первое письмо критического настроения относительно распутинских попыток во главе страны поставить своих людей, сменив всех, кто осмеливался не слушаться распутинских указаний, а вернее указаний той кучки банкиров и дельцов, которые сплотившись вокруг Распутина и Вырубовой, руководили ими.

20 сентября Аликс отвечает: «Мой милый ангел, ты не против, что я предлагаю свои идеи, не так ли? Душка, уверяю тебя, что хотя я и больна и у меня плохое сердце, но у меня больше энергии <...> и я не могу сидеть спокойно ...меня потому и не любят, что чувствуют, как я стою за твое дело, дело Бэби и России». И, наконец, вопль души:

«Да, я более русская, чем многие другие. И не буду молчать. Я просила устроить, чтобы товары заранее развешивали в лавках (так говорил Григорий), и тогда бы не было этих бесконечных хвостов — почему они раньше об этом не подумали? Твое старое Солнышко».

Пьер Жильяр вспоминает немецкую пропаганду: Аликс как немка предает Россию, это стало грозным оружием против династии. Саму Аликс это ранило как глубочайшая несправедливость. Современники вспоминают, что в самом императоре чувствовалось уныние, апатия. 23 сентября Ники пишет Аликс: «Да ты поистине должна быть моими глазами и ушами там, вблизи от столицы, именно вблизи, а не в самой столице». Это удале-

ние, изоляция оказались роковым. В столице произошла революция, и ни Аликс, ни Ники о ней просто не узнали. Продолжение письма: «Твоя роль именно в том, чтобы рука об руку работать с министрами и этим ты принесешь мне и нашей стране огромную пользу. О! Дорогое Солнышко, я так счастлив, что ты, наконец, нашла для себя правильное дело». Трудно понять, как можно так ошибаться. Больная, неврастенически шаткая психика Аликс, ее полная поглощенность указаниями, видениями и прочим хитрым вздором, исходящим от Распутина, — как она могла руководить страной в условиях всеобщего недовольства состоянием дел и на фронте, и в тылу? 12 октября 1916 г. Ники пишет Аликс поэтическое письмо: «Моя драгоценная любимая, ты снова покидаешь нас обоих (он был в Ставке с Алексеем), чтобы вернуться к своей работе и утомительным делам. С глубокой любовью, с благодарностью за твой приезд сюда. За твою любовь и ласки. Как мне их не хватает! Я целую твое дорогое лицо нежно и с любовью, мое родное Солнышко, моя женушка, моя маленькая девочка минувших дней». Сообщение Мориса Палеолога:

«Чем хуже будут идти дела, тем больше влияния получает Александра Фёдоровна. Когда император сомневается в себе, считает себя покинутым Богом, он умеет лишь замыкаться в инертном и покорном упорстве. Велико уже теперь могущество императрицы. Скоро она одна будет править Россией. Ею владеет мысль спасти Россию, вернуть ее к традициям теократического абсолютизма — эта мысль безумна. Присвоенная ею роль в государственных делах пагубна, поступки соответствуют принципам божественного права, на которых зиждется русское самодержавие». В конце октября Аликс уехала из Ставки и, по обыкновению, оставила на столе Ники письмо, как слово прощания. 31 октября она присылает очередные инструкции, сопровождая их нежным многозначительным письмом: «Я чувствую, что поступаю жестоко, беспокоя тебя, мой милый терпеливый ангел. Но я всецело доверяю нашему Другу, который думает только о тебе, Бэби и России. И под его руководством (!) мы переживем это тяжелое время».

Вел. кн. Николай Михайлович написал императору предостерегающее письмо с обвинениями Аликс и предупреждением о возможности покушений. Аликс с негодованием пишет мужу: «Я прочла письмо с полным отвращением. Если бы ты остановил его и сказал, что, если он коснется меня, ты сошлешь его в Сибирь — так как это уже государственная измена. Не выступать в защиту жены своего императора — это отвратительно, и это измена...ты, любовь моя, слишком добр и мягок. Такого человека надо держать в страхе. Он просто не выносит Аню (Вырубову) и меня. Так как я твоя избранная жена, они не смеют, мой милый, ты должен вступить ради себя и Бэби. Женушка». Ники отвечает (5 ноября 1916 г.): «...» Мне жаль, что я взволновал тебя и заставил тебя рассердиться на два письма Николая... в моей постоянной спешке я не прочел их.... Неужели ты со-

мневаешься, что муженек заступился бы за тебя... он пишет о рабочих и угрожающей пропаганде, но, кажется, никого не беспокоит, что будет дальше. Министры, как всегда, слабы...». Воспоминания Мориса Палеолога 6 ноября 1916 г.: «Последние месяцы император страдал нервными болезнями — нездоровое возбуждение, тревога, потеря аппетита, депрессия, бессонница... Императрица не успокоилась, пока не познакомилась с шарлатаном Бадмаевым <...> эликсир <...> прежние симптомы исчезли, не только восстанавливался сон и аппетит, но появилось чувство благополучия, восхитительное ощущение растущей силы, странная эйфория — смесь белены и гашиша». 10 ноября Ники первый раз просит избавить его от контакта с Распутиным: «Много раз благодарю тебя за твое дорогое письмо. Жаль Протопопова — рискованно оставлять министерство внутренних дел в таких руках — Трепов постарается. Только, пожалуйста. Не вместивай сюда нашего Друга. Ответственность лежит на мне и, значит, я должен быть свободен в своем выборе... О! Как я буду счастлив отдохнуть в твоих дорогих объятиях». Аликс отвечает: «Я всего лишь женщина, которая сражается за своего господина и свое дитя... и Бог поможет мне быть твоим ангелом-хранителем, только не лишай меня точки опоры (Распутина?). Правит царь. А не Дума, я борюсь за твое царствование и будущее Бэби, твоя женушка, для которой ты ВСЯ и ВСЕ. Верна до смерти».

Приезд Ники в Царское 2 дек. 1916 г.: «вечер провели у Аликс в беседе с Григорием». Ф. Юсупов: «Что поделаешь, если все министры и все окружение Его Величества — ставленники Распутина. Гипнотическая власть Распутина огромна». Полиция: «Всего было установлено 5000 человек, входивших в контакт с Распутиным. Он часто ездил к Вырубовой и туда приходили царица, иногда царь и дети их. Вырубова почти ежедневно посещала Распутина. Он редко бывал трезв». В нарде: «...царица матушка с Григорием. Убьем его как собаку. 4 января Николай II уехал в Ставку. Опять вслед письмо с наказом: «Покажи все, что ты господин, их следует научить повиноваться. Почему меня ненавидят — знают, что у меня сильная воля, и, если я уверена в правоте решения (и его благословил Григорий), то я не меняю своего мнения. Я должна быть твоим колокольчиком, чтобы никто с дурными намерениями не мог к тебе приблизиться». В ответном письме в тот же день Ники благодарит «за всю любовь и милую доброту, с которой ты писала письмо. Да, дни, которые мы провели вместе, были действительно тяжелыми — но лишь благодаря тебе я перенес их сравнительно спокойно. (видимо, всеобщие нападки на Распутина) ты такая стойкая и выносливая, я восхищаюсь тобой... прости меня, если я бывал резок и нетерпелив (это в первый раз он признается, видимо, Аликс с Аней извели его). Иногда нервы сдают. Я намерен стать резким, а если надо, то и укусить. Я все время мысленно с тобой, никогда не сомневайся в этом». В конце 1916 г. любящая Аликс ее сестра Элла сделала последнее усилие спасти свою сестру — она приехала из Москвы о мрач-

ном, готовом к восстанию, положении в Москве, об истинной личности Распутина, который истерзал общество, скомпрометировал императорскую семью и ведет династию к гибели. Ответ был: «Распутин — великий молитвенник, все слухи о нем — сплетни. Элла вышла от сестры в слезах: «Она выгнала меня как собаку — вскричала Элла — Бедный Ники, бедная Россия». Письмо Аликс мужу: «Наш Друг так доволен нашими девочками — Бог послал мне и тебе в них чудесное благословение, мы тесно сплетены друг с другом...Прощай, мое Солнышко, мой обожаемый супруг, тоскую по тебе...Всегда твоя до смерти и после нее» (6 декабря 1916 г.).

12 декабря 1916 г.: «Любимый мой, душка, нежно благодарю за драгоценное письмо и открытку. Меня провели к старице (Десятинный монастырь), она благословила и поцеловала нас. Тебе она посылает яблоко — пожалуйста, съешь его». На следующий день: «Мой ангел, мы обедали вчера у Ани с нашим Другом. Было так мило (!) Он сказал, что мы должны были проехать прямо к тебе и принести тебе радость и благодать. Он умоляет тебя быть властелином и не уступать всегда

Трепову <...> ты даешь ему руководить тобой, а почему не нашему Другу, через которого нас ведет Бог! Вспомни, за что меня не любят — это показывает, что правильно быть твердым, и чтобы тебя боялись, и ты должен быть таким, ты мужчина, только верь больше в нашего Друга (а не в Трепова) <...> мы должны передать Бэби сильное Государство...Будь тверд, я — твоя стена, я стою за тобой и не уступлю, я знаю — он (Распутин) ведет нас правильным путем... Россия любит кнут... Помни о чуде — видении нашего Друга. Я так глубоко люблюбя, оплакиваю твои ошибки и радуюсь каждому правильному шагу. Жenuшка». 13.12.1916. Как могла идти Государственная работа при необходимости соотносываться с «видениями» Распутина (или, вернее, влиянием всяких жуликов)?

14.12. — на следующий (!) день: «...все болит и легкая простуда, с любовью благодарю тебя за твое милое письмо». А дальше опять заклинания: «Будь Пётр Великий, Павел, Иван Грозный — сокруши и подомни. Нельзя давать конституцию (даже Филипп это говорил!) — (Вот уж авторитет для Российского правительства). Запрети Брусилову и другим касаться политических вопросов — он дурак, желающий ответственного кабинета. Мой долг жены и матери, матери России (она и вправду так себя чувствовала) обязывает меня говорить тебе все с благословения нашего Друга...в бою против кучки негодяев и республиканцев. Любимый, слушайся меня, да, ты знаешь свою старую верную девочку. Томлюсь по тебе, не хочу спать без тебя. Я знаю, что беспокою тебя — ах, разве я не писала бы гораздо охотнее писем о любви, нежности и ласках, которыми полно мое сердце».

16.12. Аликс: «В ярости, что меня никто не защищает, что если позволено говорить и писать, намекать на скверные вещи об их императрице, и никто не арестовывает, не штрафует. Они трусы. Министр Двора должен был составить список — наказание за клевету на твою жену. Мой Ники

должен был хоть немного за меня заступаться, многие думают, что тебе все равно, и что ты за мною прячешься. (17.12.1916 г.)

Морис Палеолог в декабре 1916 г. описывает настроение общества в Москве: «Раздражение против царской фамилии — сплошной крик возмущения... царя встретили бы в Москве свистками, а царицу разорвали бы на куски. Элла не решается выходить из своего монастыря. Во всех классах дыхание революции».

17 декабря 1916 г. Аликс пишет мужу вопль отчаяния: «Наш Друг исчез. Мы здесь одни, сидим вместе, слабые женщины. Я не могу, не хочу думать, что он убит. Приезжай скорее — никто не осмелится тронуть Аню (Вырубову) или сделать что-нибудь, когда ты здесь. Целую, Солнышко». По воспоминаниям родственников: «Распутин угрожал, что вместе с ним в могилу сойдет императорская фамилия и Россия. Для суеверной Аликс его слова были Священным Писанием. Считали все. Что ее следует заключить в монастырь. Ники покинул Ставку и поспешил к жене. Воспоминания современника о дочерях царя в этот день: «Все четверо забрались на диван и тесно прижались друг к другу. Холодно и жутко. Ужасное и незаслуженное, что с этим убийством связано для их матери, отца и для них самих началось и неудержимо начало приближаться. Императрица до последнего момента надеялась на чудо. Народ торжествовал в очередях («собаке — собачья смерть») Морис Палеолог описывает похороны Распутина:

«Императрица и ее зловещая подруга в слезах перед распухшим трупом развратного мужика, которого они безумно любили и которого Россия будет проклинать. В руки Распутину императрица вложила письмо: «Мой дорогой мученик, дай мне твое благословение, чтобы оно постоянно было со мной на скорбном пути, который остается мне пройти здесь на земле».

Государь вернулся с фронта, похороны совершились в присутствии императорской семьи и Вырубовой. Полный разрыв с родственниками. Николай II искренне скорбит о гибели Распутина, в его дневнике запись (21 дек. 1916 г.): «гроб с телом незабвенного Григория, убитого в ночь на 17.12. извергами в доме Ф. Юсупова. Элла прислала Вел. кн. Дмитрию восторженную телеграмму — ее обвинили в сообщничестве. Не было конца письмам и телеграммам восторга — полиция принесла их императрице — лицо ее, казалось, высохло и постарело. Глубины бездушия, предательства (с их точки зрения) не могли вообразить несчастные монархи — пишет Вырубова, она же вспоминает, что княгиня Юсупова сожалела только о том, что дело не было доведено до конца — изоляции императрицы. Николай II: «Никто, будь он Великий князь или простой мужик, не имеет права убивать». Дневник Ники: «без 10 минут полночь (1917 г.) пошли к молебну. Горячо помолились, чтобы Господь смилостивился над Россией. В январе 1917 г. близкий к Ники и Распутину адмирал Нилов умолял императора удалить императрицу как единственное остающееся еще средство спасти империю и династию. Николай II, обожающий свою жну, рыцарски благородно отверг эту идею с резким него-

дованием: «Императрица-иностранка, у нее никого, кроме меня, кто защитил бы ее. Ни в коем случае я ее не покину, сумею заставить ее уважать» (воспоминания Мориса Палеолога).

21 января 1917 г. Сандро (муж сестры Ники) также пытался спасти положение. Упрекал Аликс в том, что она влечет своего мужа в бездну, и всех родственников. Она резко возразила — народ по-прежнему предан царю, предатели — в Думе и петербургском обществе. Сандро: «твое вмешательство в дела управления наносит вред престижу Ники и народному представлению о самодержце... Все население России враждебно вашей политике... Предоставь супругу государственные дела. Измените в корне политику, правительство должно быть приемлемо для Гос. Думы». Она презрительно улыбнулась: «Это смешно Ники самодержец. Как может он делить свои божественные права с парламентом». Как будто забывая о манифесте 17 октября 1905 г. Ты готова погибнуть вместе со своим мужем, но не забывай о нас, не имеете права увлекать родственников за собой» 21.01.1917 г. В начале 17 года некоторые члены семейства Романовых пытались предпринять какие-то меры, чувствуя, что дело плохо. Но все ограничилось разговорами. Убийство Распутина оказалось недостаточно. Императрица — мать (Мария Фёдоровна) говорила (запись Ф. Юсупова 14 февраля)... если не сделают то, что нужно свыше, будет сделано снизу... арестовать Протопопова, Щегловитова, Вырубову, и Аликс отправить в Ливадию — только такая мера могла бы спасти, если уже не поздно... Я уверена, что пассивное отношение Государя ко всему, что происходит — результат лечения его Бадмаевым. Травы, которые действуют постепенно и доводят человека до полного кретинизма. Она давно не имела контакта с сыном. Аликс пишет Ники 22 февраля 17 г. (оставила на столе в купе): «Мой родной, драгоценный, Бог послал тебе поистине тяжкий крест, я так хочу помочь тебе нести это бремя. Я могу только молиться. Наш дорогой Друг на том свете молит за тебя, так хочется услышать его голос утешения и ободрения. Любовь моя, будь тверд, дай им почувствовать твой кулак, такова славянская натура «нам нужен кнут». Мои руки обвивают тебя, мои губы нежно прижимаются к твоим. Всегда вместе и никогда врозь. Прощай, любимый, приезжай скорей к твоему, только твоему Солнышку».

На следующий день 23 февраля Ники уехал в Ставку и пишет в поезде: «Читал, скучал и отдыхал» (видимо, постоянные понукания жены все — таки его тяготили, о том, что дело плохо он и не подозревал — странная слепота). В эти же дни одна за другой заболели все четыре дочери Аликс, и Анна Вырубова, и она одна, ухаживала за ними всеми А вышеприведенное письмо от 22 февраля Аликс оставила, как всегда, на столе в купе отъезжающего мужа. И он: «сердечное спасибо за твое драгоценное письмо — прочел его с жадностью прежде, чем лечь спать. Мне стало лучше в моем одиночестве после месяцев, проведенных вместе. Если не слышать твоего милого голоса, то утешиться этими строками нежной люб-

ви. Мне не хватает моего вечернего получаса над головоломками, перешел на домино (все такие игры нехитрые, о делах и помина нет). Все, что ты пишешь о том, чтобы быть твердым, хозяином, совершенно верно, я не забываю этого, но незачем каждую минуту набрасываться на людей направо и налево (это уже критика в ее адрес) Сдержанного твердого замечания, жесткого ответа часто бывает вполне достаточно, чтобы поставить на место. В мыслях и молитвах всегда с вами. Твой муженек».

22 февраля: «Дорогое мое Солнышко, сердечное спасибо за твое милое письмо. Значит, корь теперь уже у всех — детей и Ани. Голова у меня здесь отдыхает — ни министров, ни утомительных вопросов. Но сердце страдает в разлуке — я ее ненавижу, особенно в такое время. Не хочу долгого отсутствия-только бы наладить дела на верный путь, и мой долг будет исполнен. В войсках наступает настоящий голод (он так об этом спокойно пишет, и хочет эти голодающие войска покинуть — никакого чувства ответственности за это ужасное положение миллиона солдат). С нежной любовью всегда твой муженек».

25 февраля 1917 г. Аликс пишет свое знаменитое письмо: «Драгоценное и любимое сокровище, мне недостает любимого больше, чем могу сказать... Очереди и забастовки в городе более чем провокационные... "хулиганское движение" — юноши и девушки только для подстрекательства бегают с криками, что у них нет хлеба, а рабочие не дают другим работать. Было бы очень холодно, они, вероятно, остались бы дома. Но это все пройдет и успокоится, если только Дума будет вести себя прилично — печатают речи хуже некуда». На следующий день 26 февраля 1917 г.: «...Кажется, больше 200 000 вышло на улицы, думают, что порядок сохранить нельзя. Но я это вчера писала, прости меня, глупую. Нужно вводить карточки на хлеб, наши люди — идиоты (это, видимо, о правительстве, которое она же с Распутиным установила). Толпа убила бедного жандармского офицера. Вредна эта масса людей — зевак, раненых солдат, курсисток и прочих, подстрекающих других. Я сейчас сходила на могилу нашего Друга. Вчера в городе дела — очень плохи. Арестованы 120 человек и 30 — главные руководители, за речи в Государственной Думе. Министры совещались вчера вечером. Протопопов предписал в 4 часа утра принять строгие меры, говорят о строительстве баррикад. Я прочла гнусную прокламацию. Я чувствовала такой покой и мир на дорогой могиле. Он умер, чтобы спасти нас».

Ники — Аликс 26 февраля 1917 г.: «Моя родная, любимая. Все поезда ходят плохо, твое письмо пришло вчера после 5 часов, но сегодня последнее письмо № 647 прибыло точно перед ланчем. Нежно целую за него. Я ходил вчера к образу Святой Девы и жарко молил за тебя, любовь моя, за дорогих детей и нашу страну, а также за Аню. Сегдня утром во время службы — мучительная боль в середине груди — четверть часа. Благослови тебя Бог, мое сокровище. Очень нежно целую вас всех, всегда твой Ники». 27 февраля Ники записывает в дневник: «В Петрограде начались

беспорядки, принимают участие войска. Отвратительное чувство — быть так далеко и получать отрывочные и нехорошие известия...ехать в Царское Село поскорее». Он телеграфирует Аликс 28 февраля: «Надеюсь быть дома завтра утром, выехал сегодня в 5 утра, много войск отправил с фронта». На самом деле были отправлены недостаточные войска с совершенно не соответствующим серьезности момента командованием. Николай II еще жил прошлым. Войска и не добрались до Петрограда.

1 марта Ники доехать до Царского не удалось. «Стыд и позор — записывает он в дневнике — Мысли и чувства все время там. Как бедной Аликс должно быть тягостно одной переживать все эти события». 2 марта Аликс пишет: «Мой любимый драгоценный ангел, свет моей жизни. Сердце у меня разрывается, когда я думаю, как ты совершенно один переживаешь всю эту тревогу. Ужасно. Отвратительно, и события развиваются с колоссальной быстротой. Сегодня утром получили твою телеграмму — первый луч солнца в этом мраке. Солдаты стоят перед домом. Сердце очень болит, но это неважно, духом не падаю...только ужасно страдаю за тебя...Быть врозь более чем безумно, но душа и сердце ближе, чем всегда — ничто не может нас разлучить, хотя именно этого и желают, поэтому они не дают тебе увидеть меня, пока ты не подпишешь им бумагу — ответственное министерство или конституцию». Она думает, что все дело в этом, не сознавая масштаба надвигающейся бури. «Не иметь за собой армии — это кошмар, тебя могут принудить к этому». (Почему верховный главнокомандующий не имеет за собой армии?). Но такое обещание — ноль, когда ты снова будешь у власти. Они просто поймали тебя как мышь в мышеловку — это неслыханно в истории. И меня убивает эта подлость и унижение. Все больные очень слабы, лежат в темноте, ничего не зная ни о тебе, ни о самом худшем».

2 марта 1917 г. Пьер Жильяр записывает: «Дума оставила императору выбор — идти с войсками на Петроград (гражданская война) или отречься. Он не стал колебаться и передал председателю Думы отречение в пользу сына. Затем пригласил врачей (проф. Фёдорова) и получил заключение «судьба Алексея Николаевича — на воле случая» Ники: «Ну что ж, если Алексей никогда не сможет служить своей стране так, как я бы этого желал, мы вправе оставить его себе». 2 марта Николай II получил ответы от всех главнокомандующих армиями — отречение. Манифест в пользу Миши он передал приехавшим в Ставку Гучкову и Шульгину (от Думы). В дневнике Ники запись: «В час ночи уехал из Пскова с тяжелым чувством пережитого. Кругом измена, трусость и обман».

Морис Палеолог вспоминает: «Многие месяцы несчастный монарх чувствовал себя осужденным, и сам давно принял внутренне эту жертву и примирился со своей судьбой».

Буря в Советах. Крики «Больше никаких Романовых. Хотим республику» 3 марта Аликс сообщил об отречении Вел. кн. Павел, которому, в свою очередь, — новый революционный командир

Царского Села. «Что случилось с Ники?» — был вопрос императрицы: «Ники здоров, но ты должна быть стойкой — сегодня он подписал акт отречения от престола за себя и за Алексея». Императрица содрогнулась, наклонив голову как бы в молитве. Потом она выпрямилась и сказала: «Если Ники это сделал, значит, это было необходимо. Я верую в милосердие Божие. Бог не оставит нас». Ее лицо было искажено болью, глаза полны слез. «Бедный мой один там и так страдает!» В дни, когда она в отчаянии сидела у постели больного сына, не имея известий об императоре, она дошла до пределов человеческого сопротивления, и отсюда-то удивительное спокойствие, которое поддерживало ее и семью до дня их смерти. Огромное мужество не изменило ей. Письмо к Ники 3 марта: «Мой любимый, мой маленький, душа моя, мой ангел, о, я так тебя люблю — всегда вместе, ночью и днем, я знаю. Что тебе приходится выносить, твое бедное сердце. Бог милосерд. Он поможет, вознаградит за эти безумные страдания и разлуку в такое время, когда необходимо быть вместе. Ах, когда же мы снова будем вместе. Не знаю ничего о войне, живу, оторванная от мира. Всегда новые, сводящие с ума известия — последнее, что отец сохранить место, которое занимал 23 года! Можно потерять рассудок, но я его не потеряю — я верю в будущее. Солнышко, ради Бога помни об этом. Сейчас пришел Павел, сказал мне об этом все. Я полностью понимаю твои действия, мой герой! Я знаю, что ты не мог бы подписать вопреки тому, чему клялся на коронации — мы знаем друг друга насквозь и слова не нужны (она думает, что он неискренен) и, пока я жива, мы еще увидим тебя опять на твоём престоле, возвращенного твоим народом и войскам к славе твоего царствования. Ты спас царствование своего сына и страну, и твою святую чистоту. Бог коронует тебя на этой земле, в твоей стране. Я крепко, крепко держу тебя в своих объятиях, и никогда не позволю им коснуться твоей сияющей души. Целую, целую, целую и благословляю тебя и всегда понимаю тебя. Жenuшка».

Михаил категорически отказался приказать стрелять в толпу, думские депутаты (Милюков, Керенский) уговорили его отречься в пользу народа, который со временем избере́т либо его, либо кого-то другого. Керенский был просто в истерике (воспоминания Ольги Палей, второй жены Вел. кн. Павла Александровича). Аликс начала посылать Ники неистовые телеграммы, умоляя скорее вернуться. Давала волю своему горю только когда оставалась одна. Дневник Ники 3 марта: «Оказывается, Миша отрекся. Его манифест кончается четыреххвосткой (всеобщее прямое равное и тайное голосование) — через 6 месяцев — Учредительное собрание. Бог знает. Кто его надоумил подписать такую гадость. В Петербурге беспорядки прекратились».

4 марта Ники получил, наконец, от Аликс известия: «Спасибо, дорогая, пришла твоя телеграмма в отчаянии от пребывания далеко. Благослови Бог». Аликс пишет Ники в эти роковые дни. 4 марта:

«Милое любимое сокровище, какое облегчение и радость услышать драгоценный голос <...> и твоя дорогая телеграмма. Только сегодня прочла Манифест... и Мишин... Вне себя от горя и обожания моего ангела. В войсках начинается движение. Не беспокойся за Солнышко, я ничего не делаю, меня как бы нет. Но я чувствую и вижу впереди торжествующий свет. В высшей степени возмущена Вел. кн. Кириллом Владимировичем (привел в Думу свой Гвардейский экипаж). Заключают под стражу офицеров, солдаты выбирают себе командиров и ведут себя отвратительно. Ты, моя любовь, мой милый ангел, даже подумать страшно, через что ты прошел и что теперь переживаешь. Это сводит меня с ума О Боже, конечно, мы сторицей заплатили за все твои страдания. Как тебя унизили, послав этих двух скотов (из Государственной думы). Я чувствую, что армия восстановится. Революция в Германии. Живу тобой, люблю и обожаю тебя. Целую и так нежно обнимаю. Поручи привезти хоть строчку — есть ли у тебя какие-нибудь планы. Бог на небесах поможет. Обнимаю крепко — крепко. Твоя женушка». 4 марта Ники встретился с матерью — в последний раз. Она плакала навзрыд, он же стоял неподвижно и, конечно, курил.

Сандро (муж Ксении, сестры Ники): «отдал шестую часть света горсточке недисциплинированных солдат и бастующих рабочих. Причины: желание избежать гражданской войны, удержать армию в стороне от политики, чтобы она могла помогать Союзникам воевать, и вера в то, что Временное правительство будет править успешнее, чем он». Вырубова вспоминает: «единственное желание (императора) — дайте мне жить простым крестьянином в любой уголок, но только в России». 8 марта: «Императрица сообщила Жильяру, что они арестованы, император приезжает завтра». Пьер Жильяр сообщил Алексею. «А кто же тогда будет императором?» «Не знаю, может быть никто» Ни слова о себе, упоминания о своих правах как наследника. В 4 часа двери дворца были заперты — они стали заключенными.

8 марта 1917 г. Ники обратился с прощальным словом к своему штабу.

Благодарит, просит с прежним усердием служить верой и правдой России, вести армию к победе. Дневник Ники 8 марта: «Прощался с конвоем и сводным полком (Георгиевских кавалеров), сердце у меня чуть не разорвалось. Уехал из Могилёва. Трогательная толпа людей,

4 члена Думы сопутствуют. Тяжело, больно, тоскливо».

9 марта — прибытие императора в Царское — прошел сквозь толпу, здороваясь по-военному и не говоря ни слова — в апартаменты императрицы, графу Беккендорфу (воспоминания) показал телеграммы от генералов, командующих фронтами и единокоренных — спасти монархию можно только отрекшись в пользу наследника, т. е. он был предан своими генералами. Думал, что сможет удалиться с семьей в Ливадию, оставив наследника в руках регента, но, по советам врачей, составил новый акт — в пользу брата.

Дневник Ники: «В Царском Селе — кругом часовые, во дворце — караулы, дальше садика выходить нельзя!» Воспоминания Вырубовой: «Когда они

остались одни, государь как ребенок рыдал на груди своей жены». Позже Вырубова с Аликс выглянули в окно и увидели, как царя окружили хулиганствующие солдаты и гонят его из сада в дом: «Туда нельзя, господин полковник, вернитесь». Государь оглядел их, повернулся и пошел в дом.

9 марта дневник Ники: «продолжил сжигать письма и бумаги. Поведение солдат становится все более вызывающим.

21 марта Керенский приказал арестовать бедную Аню (дневник Ники) и ее отвезли на костылях в Петропавловскую крепость (Трубецкой бастион). Ник: «Начал откладывать то, что хочу взять в Англию. Но в Англии общество сурово осудило бы приезд Российского императора и особенно императрицы. Керенский снова приехал, поскольку крайне левые партии потребовали прихода императора в крепость, чтобы освободить от влияния императрицы, которая (повсюду говорят) возглавляет контрреволюционное движение. Решено — отделить императрицу — в другое крыло дворца, встречи только за едой и во время богослужений. Император был очень взволнован — после его добровольного отречения, самопожертвования — как подло, как презренно. Керенскому это нужно, чтобы держать в спокойствии знаменитый Совет рабочих и солдатских депутатов. Присмотр за бывшими царем и царицей становится все суровее. Император — равнодушен и непоколебим облечен — освобожден от бремени высшей власти. Императрица — охвачена мистической экзальтацией: «Это Бог посылает нам испытания... ради вечного спасения». Но она приходит в ярость и протестует, когда Николай II повинуется без слова упрека, когда его лишают свободы передвижения даже в пределах дворца. Аликс шепчет: «и это мы должны перенести. Разве Христос не выпил чашу до дна». Морис Палеолог: «на выходе их всегда окружали солдаты под командой офицера с примкнутыми штыками — каторжники». 12 апреля с Керенским — разговор о роли императрицы в политике, ее влияние на выбор министров, которых она часто принимала сама. Ответ: «они — самая дружная супружеская пара, нет секретов, обсуждают все, в последние тревожные годы — часто и политику». Дневник Ники (июня: «ровно 3 месяца как я приехал из Могилёва, что мы сидим как заключенные. Тяжело быть без известий о дорогой мама, а в остальном мне безразлично». 11 июня Керенский приехал — обстановка тревожная, разумнее уехать в глубь страны.

Дневник Ники 31 июня 1917 г. последний день пребывания в Царском Селе. Встреча с братом Мишей (последняя) «В 5.15 сели в моторы и поехали к Александровской станции, вошли в поезд (до Тобольска). 4 августа прибыли в Тюмень, перешли на пароход. Алексей, Аликс и я в одной каюте без удобств. 6 августа — в Тобольске старый заброшенный дом» «Семья переносит все крайне хладнокровно и мужественно» — Пьер Жильяр. 29 сентября Миша (брат Ники): «сегодня проснулся при объявлении России демократической республикой». Долгие зимние вечера в мирной семейной атмосфере в далекой Сибири — почти полное отсутствие известий.

Аликс пишет знакомой: «Придется страдать и чем больше здесь, тем лучше там. Молюсь всем сердцем». Дневник Ники 20 октября: «Сегодня уже 23 годовщина кончины дорогого Папа и вот при новых обстоятельствах приходится ее переживать. Боже. Как тяжело за бедную Россию».

Карточки продовольственные №54 Романов Николай Александрович состав семьи — семь. Масло — 7 фунтов, сахар — 10, 5 фунтов.

2 ноября узнали, что Временное правительство свергнуто, и к власти пришли большевики. Аликс пишет Анне Вырубовой 8 декабря 1917 г.: «Очень холодно — 24 С, мы дрожим в комнатах. Ники читает нам вслух, а я вышиваю. Хотя мы ужасно страдаем, в наших душах мир и покой. Я больше страдаю за Россию. Милая, жги мои письма».

Ники пишет Вырубовой: «Ужасно думать через что Вы прошли. У нас здесь все хорошо — очень тихо. Ваш любящий друг».

Аликс: «Я теперь делаю все. Брюки у отца совсем порвались и заштопаны, у девочек белье в лохмотьях. Я почти совсем седая».

31. 12. 1917 г. Господи, спаси Россию. В начале 1918 г. с императора сняли погоны чтобы избежать враждебных демонстраций солдат.

Аликс пишет Вырубовой: «Сердце мое гораздо лучше, но целую неделю опять болело. Боже мой! Как страдает Россия, ты знаешь, что я люблю ее даже больше, чем ты — эту несчастную страну, разрушенную изнутри и германцами извне. Самый мой большой грех — раздражительность. Глупость моей горничной — эти мелкие комариные укусы так изводят. Прости за прошлое и молись за меня

2/15 марта 1918 г.» 3/16 марта ей же: «Меня убивает именно что немцы не в боях, а во время революции спокойно продвинулись и взяли Батум и т. д. совершенно ощипали нашу горячо любимую родину, но Бог так не оставит».

Пьер Жильяр: «вопреки растущей тревоге Их Величества все еще лелеют идею, что их освободят. Император очень осложняет: он слышать не хочет о разлуке с семьей и о том, чтобы покинуть территорию России. Императрица тоже — «отъезд за границу разорвал бы последнюю связь с прошлым, оно умерло бы».

6/19 марта Пьер Жильяр, воспоминания: «Император говорит о Брест-Литовском договоре — это такое бесчестье для России, равно самоубийству». «Немцы требуют передачи им семьи. Император: это оскорбление». Императрица: «Я лучше умру в России, чем соглашусь быть спасенной немцами».

Ни кофе, ни масла, полфунта сахара в месяц

12 апреля (н. ст.) — приказ от Большевицкого Центрального Комитета установит более строгий режим. Аликс пишет Вырубовой: «19 апреля солнечный лучик болен, страшно страдал. Сижу целый день у него, стала похожа на тень. Неделю не выхожу из дома — на балконе сидеть запрещено, лестницы избегаю».

21 апреля прибыл комиссар из Москвы «Нам все намекают, что придется попутешествовать — пишет Аликс Вырубовой — это было бы ужасно в такое время года. На все воля Божия» (23 апреля)

Пребывание в Тобольске не было спокойным. Хотя семья старалась наладить какой-то порядок жизни и радоваться к весне выздоровлению Алексея, но в конце апреля (по новому стилю) новый комиссар из Москвы разделил семью, увез императора, императрицу и меньшую дочь Марию, пригрозив применить силу, если не поедут добровольно. Аликс переживала очень — но мальчик еще так болен, я доверяю Алексея вам, обратилась она к Пьеру Жильяру. «Император им необходим, они чувствуют, что только он представляет Россию. Вдвоем мы будем сильнее и сможем сопротивляться, я должна быть рядом с ним в этом испытании ... О Боже, какая страшная пытка. Первый раз в жизни я не знаю, что делать» Вошел император, императрица бросилась к нему, говоря: «Решено, я еду с тобой и Мария с нами». Ники ответил: «очень хорошо, если ты так хочешь».

Вечером императрица сидела на диване с двумя дочерьми, их лица распухли от слез... старались казаться спокойными. Император и императрица были серьезны и сдержаны. Было ясно, что они готовы пожертвовать всем, даже жизнью ... для спасения страны. Никогда не проявляли они большей доброты и заботы.

Выехали 24 апреля 1918 г. — ужасные тарантасы, дорога. Аликс вся разбита, сердце болит сильнее. На пути долго стояли в селе Покровском напротив дома Григория и видели всю его семью в окнах. Прибыли в Тюмень — в поезд. 30 апреля прибыли в Екатеринбург в дом Ипатьева, вокруг очень высокий дощатый забор, часовые. Дневник Ники: «3 мая. Все утро читал вслух, писал по несколько строчек в письма дочерям от Аликс и Марии, отслужили заутреню» Дневник Аликс: «9 мая. По-прежнему плохо сплю и болит голова. Каждое утро должна вставать с постели из-за командира Гвардии и коменданта, которые приходят посмотреть, здесь ли мы. Мария и Нюта (видимо, горничная) мыли мне голову. Ники читал. Ужинала с остальными, потом играли в карты в комнате Боткина. Записали все деньги, взяв лишнее у людей, у Ники и Аликс — ничего. Аликс и Мария пишут дочерям — здесь почти ежедневно неприятные сюрпризы. Сколько денег... у Папа и Мама нет с собой ни копейки. В карауле уже несколько дней латыши.

Дневник Ники 14 мая — сегодня нам передали, что прогулка разрешается только час, чтобы было похоже на тюремный режим. Замазали все окна, известно, стало тускло. в конце мая присоединились остальные. У Алексея боли. Дневник Ники 26.05: «спали отлично, кроме Алексея» Тюремный режим привел к болезням не только Алексея, но и Аликс и даже Ники. Обычно не жалующегося. Аликс оставалась в постели неделю с головокружениями, боли в глазах и в голове до 1 июня 1918 г.

Дневник Ники: 2 июня... была отслужена обедница. Несносно сидеть так взаперти в тюремном режиме. 4 июня... болели почки, поясница, спал

плохо. Пробыть на воздухе удастся полчаса-час. 7 июня <...> день рождения дорогой Аликс провел в кровати с сильными болями в ногах и других местах, следующие два дня стало лучше, мог есть, сидя в кресле...

Дневник Аликс: 9 июня — идеальная погода, уже 2 дня без мяса, приняла ванну, играли в безик» Дневник Ники: «тюремщики стараются не говорить с нами, как будто им не по себе (!).

Дневник Аликс: 10 июня поставили решетки на единственное открытое окно, все время страх, что мы убежим или войдем в контакт с охраной. Сильные боли — весь день в постели. Дневник Ники:

«возможен скорый отъезд, вероятно, в Москву. Областной Совет опасается анархистов. После ужина — отъезд отменяется.

27 июня — тревожная ночь, спали одетые — угроза похищения. 4 июля — сменен комендант, назначен Юровский. Опись золотым вещам нашим и детей. Большую часть взяли — окружали, охраняли и обворовывали нас. Дневник Аликс: 16 июля — утром пошли погулять, в 8 час. ужин. Играли в безик с Ники. Это был их последний день.

Юровский: организовать казнь нелегко. Двое латышей в самый последний день отказались — они не могли делать то, что требуется.

16 июля: в 11 часов (вечера) я снова собрал людей, раздал им револьверы и сказал, что скоро мы произведем ликвидацию заключенных. Грузовик прибыл только в половине второго. Разбудили Боткина, а он всех остальных, одевались полчаса, якобы для перевода из верхнего этажа в нижний — в городе неспокойно.

Часу во втором вышли: царь, царица, 4 дочери, служанка, доктор, повар и лакей, наследника царь нес на руках. Прошли через двор в угловую комнату нижнего этажа. Стул для царицы, наследник и царь сели рядом почти посреди комнаты.

Юровский: «Совет рабочих депутатов постановил вас расстрелять».

## Примечания

<sup>1</sup> М. Ферро. Николай II. Международные отношения. — М, 1951 г. — 350 с.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> В. Калугин, Ю. Веропайкин. Романовы. 3 лет на российском престоле. — СПб.: Культ-информ-пресс, 2005. — 606 с.

<sup>5</sup> М. Кшесинская. Воспоминания. — М.: Арт, Ред.-изд. комплекс, Культура, 1992. — 412 с.

<sup>6</sup> В. Пикуль. Нечистая сила // Подъем. — Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1989. — №№ 1–9.

## Источники

1. А. Мейлунас, С. Мироненко. Николай и Александра. Любовь и жизнь. — М.: Прогресс, 1998. — 656 с.

2. М. Ферро. Николай II. Международные отношения. — М, 1951 г. — 350 с.

3. М. Кшесинская. Воспоминания. — М.: Арт, Ред.-изд. комплекс, Культура, 1992. — 412 с.

- 
4. Дневники Императора Николая II. / Ред С. М. Лконин. — М.: Орбита, 1992. — 736 с.
  5. В. Калугин, Ю. Веропайкин. Романовы. 3 лет на российском престоле. — СПб.: Культ-информ-пресс, 2005. — 606 с.
  6. Князь Ф. Юсупов. Воспоминания. Убийство Распутина. —Л.: Фатум, 1990. — 128 с.
  7. В. Пикуль. Нечистая сила // Подъем. — Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1989. — №№ 1–9.



## ВИКТОР ВИЛЬНЕР. В НАЧАЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Рассказывая эпизоды своей жизни, Виктор Семёнович Вильнер зачастую говорил, что всё складывалось из случайностей. Однако, не исключая роли случая, в целом можно сказать, что его творческий путь складывался вполне закономерно и главной движущей силой были беззаветная любовь к искусству и самозабвенное трудолюбие.

Настоящий рассказ посвящён творческому пути художника от дней профессиональной учебы в Ленинградском художественном училище до его прихода в Экспериментальную литографскую мастерскую.

### Учеба в Ленинградском художественном училище

Виктор Вильнер поступил в Ленинградское художественное училище (известное под названием Таврическое училище) в 1941 году. Занятия начались, когда уже шла война.

Началась блокада. От училища ездил копать рвы под Стрельной, на Средней Рогатке. Как все дежурил на крышах. Во время одного из дежурств на крыше Пассажа был свидетелем тарана<sup>1</sup>. Потом из газет он узнал, что таран совершил Севастьянов<sup>2</sup>. Когда на следующий день шел в училище, на деревьях у ограды Таврического сада увидел обломки сбитого немецкого самолета.

Жили без света. В самом начале войны на перекрестке Стремянной улицы и Дмитровского переулка взорвалась 500-киллограмовая бомба. Все стекла выбило. В начале войны были еще люди, пришли и фанерой забили все окна. Сидели с фитильком, вот и весь свет. Посреди комнаты буржуйка. В нее пошла вся мебель, паркет.

Чтобы получить рабочую карточку Витя пошел на работу грузчиком в Ленокоги.

В училище Вильнер ходил до последних дней (до эвакуации).

\*\*\*\*

Вот вспоминая об учебе, записанные Вильнером где-то примерно в 1970-ом году.

*Война наложила свой отпечаток на занятия в училище. В самой большой мастерской работали старшекурсники, собранные вместе. Они ждали призыва в армию и писали преждевременные дипломы. Темы у них у всех были связаны с войной, руководил ими маленький преподаватель в синей толстовке, звали его Александр Александрович Громов<sup>3</sup>. Добродушно покрикивая, он ходил между мольбертами, критикуя работы. Иногда он брал кисть и темпераментно переписывал холст почти мгновенно. Ошарашенный ученик потом долго не мог понять, как ему вести дальше*

работу. Но чаще всего он начинал рассказывать удивительные истории об искусстве, и учащиеся с интересом слушали его, не прерывая работу.

Мы, первокурсники, были разбиты на две группы и занимались у разных преподавателей.

Я попал к чрезвычайно симпатичному молодому художнику, перешедшему к нам из Академии художеств, кажется в связи с ее эвакуацией<sup>4</sup>. Человек этот страстно любил искусство и к учащимся относился как к своим коллегам художникам. Замечания в ходе работы он делал очень корректно, выбирая фразы, с желанием не обидеть рисующего. Иногда он как-то по-своему очень вежливо горячился, но никогда не садился за мольберт к учащемуся и не касался кистью его работ. Вскоре он заболел и попал в больницу. Его место заняла его сестра, только что окончившая институт. Значительно его моложе, но по характеру его очень напоминала. Прошло некоторое время, начала слабнуть и болеть и она. Это была Лида «не от мира сего». Чрезвычайно неприспособленные к трудностям быта, порожденного войной, первая волна слабых и милых созданий, гибнущая от приблизившегося голода. Последним «определенным» нашим преподавателем была Петрова<sup>5</sup>, высокая энергичная женщина с постоянной папиросой в руке и сумочкой подмышкой. К ней «под знамя» собрались уже остатки первого курса, человек десять, и два-три присоединившихся ученика из Средней художественной школы при Академии художеств, не захотевшие эвакуироваться.

Голод и холод теснил наши ряды, исчезали один за другим учащиеся. Часто мы не знали их судьбы. Остальные продолжали работать. Постепенно занятия перестали носить программный характер. Мы собирались в двух-трех отапливаемых еще аудиториях и под руководством каких-либо из уже малочисленных педагогов что-нибудь рисовали.

Первое время пребывания в училище я увлекся рисунком. Не удовлетворяясь рисованием с гипсов, я ходил на старшие курсы и работал с живой натурой. Устроившись где-нибудь на свободном месте, я с упоением рисовал то углем, то сангиной головы натураликов. Пользуясь отсутствием своего педагога, «злоупотреблял» пятном, лихо в один сеанс кончая рисунок. Посещая третий курс, рисовал обнаженную натуру. Не зная анатомии, старался строить этюд на светотени, к которой имел особое пристрастие.

На своем курсе я учился рисунку у прекрасного педагога<sup>6</sup>, пожилого лысого человека с круглым гладко выбритым лицом и невысокой коренастой фигурой. Ученик старой академии, приверженец строгой, даже педантичной системы, сдерживающей преждевременные «творческие» порывы учащихся, он привил любовь к внимательному конструктивному изучению, не пренебрегая полной тональной проработки натуры. Особенно любил он акцентировать рефлексы на гипсовых головах античных об-

разцов. К сожалению, этот опытный и очень нужный нам учитель ушел один из первых где-то в начале сентября.

Графику преподавал нам Левитский<sup>7</sup> — известный в свое время мирискусник, рисунки которого я впоследствии видел в журналах «Золотое руно», «Мир искусств», «Аполлон». При всей общительности этого обаятельного, глубоко интеллигентного человека где-то всегда чувствовалась граница, проходящая между нами, подчас грубоватыми и несозревшими подростками и его артистической и несколько аристократической личностью. Роста, как и все наши педагоги-мужчины, он был небольшого с изящной фигурой и холеными суховатыми кистями рук, которыми он как-то с особой ловкостью пользовался различными профессиональными принадлежностями.

Система его преподавания была оригинальна и, по-видимому, его собственного изобретения. Большое значение он придавал умению пользоваться материалами, особенно упругостью кисти. Одно из любимых его упражнений было создание кистью с акварелью одним неотрывным от бумаги движением каких-либо фигур, например, утки. Обмокнув мягкую упругую кисть в черную акварельную краску и до предела насытив ее ею, он необыкновенно ловко и мгновенно изображал что-либо с разной тональностью и фигурацией. К сожалению, он так же скоро оставил нас и белый свет где-то в начале блокады.

По живописи в то время мы не успели пойти далее нескольких сугубо ученических натюрмортов, исполненных акварелью. Среди исполнителей их в нашей группе отличался студент Бухвалов. У него была деревянная коробка с особенно яркой и прозрачной краской. Работы его очень напоминали его самого. Они были красивы, красочны, аккуратны и несколько холодны.

Нас преподавателей и студентов в училище становилось все меньше и меньше, одни уехали, другие ослабели и не могли издалека добираться, другие уходили из жизни.

Занятия приобрели студийный характер, студенты собирались небольшими группками, жались к чуть теплым печкам и рисовали каждый что хотел. Мы, младшие, работали в маленькой комнатке рядом с несколькими классами, занятыми тогдашним директором<sup>8</sup> под жильем своей семьи. Оттуда из дверных щелей доносился до нас дразнящий до обморока запах жарящихся котлет, картофеля и удивительный аромат супа из сухих грибов. Говорили, что директор писатель, во всяком случае, в нашем деле он мало что понимал, да и мало им интересовался. Ходил он в темно-синем бостоновом костюме с чуть поблескивающими лацканами, на кармане пиджака у него светились каких-то два значка. Волосы с легкой проседью были зачесаны назад квадратного черепа. Лицо его тоже было квадратным и в анфас, и в профиль. Светло-серые глаза его не имели какого-либо определенного выражения и были безучастны.

Заведующим учебной частью был художник Филиппов<sup>9</sup>. Худоцавый человек в брюках типа гольф, в толстых чулках, в коричневых полуботинках «иностранного покроя» на толстых подошвах. Он целыми днями находился в своей темноватой, продолговатой комнате, завешанной небольшими холстиками, и писал какие-то серые картинки. Он очень неохотно отрывался от своего дела для своих прямых обязанностей.

Я к тому времени пристрастился к сюжетным композициям, к которым и всегда имел особый интерес, начиная с самых первых шагов своих в рисовании. Еще во Дворце пионеров я с увлечением рисовал различные сложные ситуации, часто иллюстрационного характера. То, что я делал сейчас, были вещи другого рода. Один из холстов, начатый мной дома и принесенный в училище для продолжения, представлял из себя нечто в роде леса с какими-то неясными силуэтами столбообразных деревьев, среди которых толпилась многочисленная куча людей, одетых в неопределенные одежды, лица их выражали недоверие, взгляды большинства были из-под лбов, некоторые злобно оскаленные, в руках они держали какие-то неопределенные оружия, которые держали с угрозой. Впереди лицом к толпе и спиной к зрителям находилась одинокая фигура человека, силуэт которого и жест как бы сдерживали темные силы, находящиеся перед ним в толпе. Композиция носила абстрактный характер борьбы добра и зла, и имела сложный темно-зеленоватый колорит.

Нас становилось уже совсем мало. Стоически ходила высокая красивая девушка, неизвестно как добравшаяся из пригорода, ее подруга, маленькая веселая брюнетка, ходил еще Бухвалов и два присоединившихся к нам ученика их Средней художественной школы.

Один из них, Вася Ефимов<sup>10</sup>, на редкость одаренный человек, удивлял нас своими чудесными набросками карандашом с человека и красивыми гармоничными интерьерами, которые он делал в разных уголках училища. Ходил еще упорный и молчаливый парень в высоких русских сапогах, виртуозно рисовавший в своем альбоме динамичные стычки с немцами и иллюстрации к произведениям на военные темы. Рисовал он их тушью пером, делая многочисленные варианты на одну и ту же тему.

Все мы мальчики пытались уйти в армию и ходили в военкоматы. Но взяли из нас только немногих старших.

В конце концов жизнь в училище замерла, и мы стали появляться там лишь за продовольственными карточками. Приходили слабые, некоторые резко изменились, печать голода легла на всех. Долго брели к училищу девушки, закутанные в платки, похожие на старушек. Некоторые ребята приходили, опираясь на палки, опухшие, с остановившимися безжизненными глазами.

\*\*\*\*

В апреле 1942 года Витя с мамой (папа умер в феврале 1942 года) эвакуировались из блокадного Ленинграда.

Дальше была работа на завод «Красное Сормово» в Горьком.

Потом учеба в пехотном училище под Владимиром, которая не была завершена по причине болезни.

Затем служба в артиллерийском дивизионе резерва Верховного Главного Командования.

Кончил войну Виктор Вильнер рядовым, хотя занимал должность начальника дивизионного клуба (по штату это офицерская должность). Он понимал, что ни какие лычки ему не нужны, потому что это помешало бы демобилизации и возвращению к занятиям живописью.

Виктора должны были демобилизовать в декабре 1945 года. Но тогда бы он не успевал к началу учебного года в Художественном училище. Год пришлось бы пропустить.

Мама пошла в штаб Горьковского военного округа<sup>11</sup> на прием к генерал-лейтенанту Киносянцу<sup>12</sup>. Рассказала, что ее сын художник, служит там-то, дважды получал премию за оформление дивизионного клуба, хочет продолжать учебу и так далее.

Киносянец знал дивизион, где служил Виктор. Вызвал Виктора.

– Ну ладно, поедешь учиться, — сказал Киносянец и приказал секретарю выписать два билета на такое-то число и на такой-то поезд. Без этого Виктор с мамой не смог бы купить билеты и не добрались бы до Ленинграда.

Так Виктор демобилизовался на 2 месяца раньше положенного срока.

\*\*\*

Когда Виктор приехал в Ленинград, учебный год уже начался. После демобилизации в Ленинградское художественно-педагогическое училище должны были принять без экзаменов, просто восстановить. Но Виктор этого не знал. Сделал несколько портретов (в частности, портрет матери, который до сих пор висит в его мастерской) и несколько пейзажей в академическом стиле.

С ними пошел к директору училища Яну Константиновичу Шабловскому. Тот, посмотрев работы, сказал: «Вы напрасно потратили время. Я по закону должен был вас восстановить».

В училище из демобилизованных была сформирована группа, руководила ей Евгения Марковна Магарил. Шабловский позвал ее и показал работы Виктора. По ее виду было понятно, что работы ей не понравились. Не потому, что были плохо написаны, а просто самим направлением живописи. В армии, когда Виктор работал в клубе, вылез из него реалист (так он сам охарактеризовал тогдашнее свое состояние). Да иначе там и нельзя было писать.

Евгения Марковна повела Виктора наверх. Предложила написать натюрморт. Виктор принялся за работу. Решив отдохнуть, стал прогули-

ваться по коридору. И тут он через открытую дверь соседней комнаты увидел, как девочка лет 17-ти выжимает на палитру краски. Красную, синюю, зеленую... Это произвело на Виктора такое же магическое воздействие, как в детстве, когда Валька Жуков, намазав кончики пальцев разными красками, шевелил раскрашенной пятерней перед его глазами. Виктор побежал обратно к своему натюрморту и стал его переписывать. Схлынул весь академизм.

Пришла Евгения Марковна проведать, как идут дела. Посмотрела и, ничего не сказав, ушла. Через какое-то время вернулась со старшим педагогом (как потом выяснилось, он придерживался, так называемого, левого формалистического искусства). Встали за спиной Виктора.

– Вот видите, у меня появился импрессионист, — сказала Евгения Марковна.

С этого времени Виктор снова стал писать, как во Дворце пионеров.

\*\*\*

На первом курсе акварель преподавала Е. М. Магарил. На втором курсе преподавать живопись назначили другого учителя, Геворка Вартановича Котьянца, который имел совершенно другие взгляды на живопись. Хоть и хороший художник, но под его руководством продолжать учебу ученики не захотели. Пошли к завучу и заявили: «Чуждая методика, которую мы не понимаем. Мы не можем учиться по-новому, нам надо продолжать». Снова назначили преподавать Евгению Марковну.

Несколько слов про Е. М. Магарил. Она родилась в Витебске. Училась в Витебском художественном училище у М. Шагала и К. Малевича. В годы учения познакомилась с В. М. Ермолаевой, Л. М. Лисицким, К. Л. Богуславской. Была членом группы художников «Утвердители нового искусства» (УНОВИС), куда входили Эль Лисицкий, Лазарь Хидекель, Николай Суетин. В 1922 г. переехала в Петроград. В 1922–1926 гг. училась во ВХУТЕИН<sup>13</sup> в Ленинграде в мастерской пространственного реализма М. Матюшина, была одним из сотрудников ГИНХУК<sup>14</sup>. В 1933–1934 гг. Е. Магарил, наряду с другими художниками, входила в основную группу «школы Матюшина».

Евгения Марковна для Виктора Вильнера на всю жизнь осталась наставником, к которому он питал глубокое уважение и любовь. Она, способствуя поступлению Вильнера в Союз художников, познакомила его с Ермолаевым и привела в Литографскую мастерскую, что кардинальным образом изменило судьбу ее бывшего ученика.

Живопись на первых курсах преподавала Мариам Аршаковна Асламзян<sup>15</sup> (училась у С. В. Герасимова, К. Н. Истомина, А. И. Савинова, К. С. Петрова-Водкина).

Заметим, что знакомясь с художником, всегда представляет интерес, у кого он учился, кто был преподавателем его учителей. Эта информация дает представление об истоках мастерства художника, профессиональных

навыках, художественных пристрастиях, традициях, которые он мог воспринять и нести через свою жизнь.

Не обязательно даже было учиться у какого-нибудь преподавателя. Его присутствие в Училище и преподавание в параллельных группах или других курсах создавало некоторый настрой, атмосферу... Само училище, как место обитания замечательных преподавателей и художников, выпускников Училища, влекло туда не одно поколение молодых художников.

Например, Виктор Вильнер не учился у Владимира Ивановича Бейера<sup>16</sup>, который до войны преподавал в Училище рисунок, знал его только по рассказам. Но для молодых людей, пришедших в училище, это была в каком-то смысле легендарная личность — выпускник Петербургской Академии художеств<sup>17</sup>, ученик школы Антона Ашбе<sup>18</sup>. Это давало ощущение причастности как к лучшим традициям как российской, так и европейской школы рисования. В отличие от методик рисования, которые водилась к срисовыванию, Ашбе в своей школе учил рисовать от внутреннего содержания, от конструкции. Как и у его учителя, в этом же состояла методика обучения рисованию Бейера. Эту же линию продолжал и А. А. Громов, у которого на последних курсах учился Вильнер.

На первом курсе рисунок Вильнеру преподавал И. М. Григорьев. Вспоминая его, Вильнер говорил:

*«Старенький-старенький, но живой старичок. Ученик Репина. Он свою дипломную работу нам показывал. Если его учитель написал «Иван Грозный убивает своего сына», то он тоже написал что-то связанное с Иваном Грозным. Не то умер, не то ушел из училища».*

Следующим учителем рисунка у Виктора Вильнера был Шуваев<sup>19</sup>. Его методика преподавания сводилась к внешнему срисовыванию.

На одном из уроков он подсел к Вильнеру и стал править его рисунок. По всему рисунку прошелся своей штиховкой, все затушевал.

Виктор молча снял рисунок с планшета, разорвал на мелкие кусочки, выбросил в корзину и вышел из класса.

Как позднее говорил Виктор Семёнович:

*«Шуваев был плохим художником, но хорошим человеком»<sup>20</sup>.*

Шуваев не стал разводить шум из-за этого инцидента, и угроза того, что за неуважение преподавателя Вильнера выгонят из училища, миновала.

Виктор был бескомпромиссным и, когда чаша терпения переполнялась, он мог совершать импульсивные поступки, не считаясь с возможными последствиями.

Позднее, когда Виктор Вильнер познакомился с В. Б. Симбергом (о нем рассказ чуть позже), лучше понял своего преподавателя. Симберг, с которым Шуваев дружил, рассказал, что того пытались даже исключить из Академии художеств, что было редким явлением. Где-то на 3–4 курсе, когда студентов развели по мастерским, Шуваев попал к Кареву. Он сделал такие плохие этюды, что Карев сказал: «Если вы после лета не привезете мне хо-

роших этюдов, я вас выгоню. Мне такого ученика не надо». Прямо так и сказал. Шуваев напросился летом поехать с Симбергом куда-то в еврейское местечко на Украине. Вместе туда поехали. Вместе писали. Привез после лета несколько хороших этюдов. Оставили, с трудом окончил...

А потом Шуваев пришел в Художественное училище.

На последних курсах рисунок преподавал Александр Александрович Громова<sup>21</sup> (выпускник Рисовальной школы Императорского общества поощрения художеств<sup>22</sup> и Академии художеств). Про него Вильнер говорил так:

*«Он успел каким-то чудом (не знаю, как) на последних выставках Мир искусства выставляться. Замечательный конструктивист рисовальщик был. Вел свою линию. Не все его понимали. И я его не понимал, но старался понять. Ему конечно в Академии художеств надо было преподавать. Он обучал, как от внутренней конструкции изображаемого идти к внешнему. Громов настоящий педагог был.*

*В большом зале висели большие, сделанные до войны, обнаженные натуры, никак не уступали академическим. Единственное что, у нас предпочитали не женские, а мужские ставить. Потому что женская натура более живописная и в Академии художеств в советский период их ставили для живописности. А здесь продолжали конструктивное рисование по мужским фигурам. Мышцы и т. д....».*

На последнем курсе училища Виктор застал Александра Александровича Громова за фотографированием разложенных на полу студенческих работ. Среди них нашел и свои. Громов пояснил, что готовит руководство по рисованию, в качестве образцов он и фотографирует ученические работы. У Вильнера осталась одна из этих фотографий.

Перспективу преподавал Я. К. Шабловский. Вильнер рассказал следующую историю:

*«Я не любил все эти вещи. Нарисовал кошку в перспективе. Кошка лежит на диване, и она в перспективе на точку схождения. Шабловский рассмеялся, но поставил три с минусом. Вообще-то он хорошо ко мне относился. Меня сто раз можно было выгнать из училища за всякие штуки».*

В училище каждый семестр делали выставку. Чтобы узнать мнение преподавателей о своих работах, ученики подсылали кого-нибудь подслушивать, что они между собой говорят. Поскольку Игорь Пригоровский обладал уникальным слухом, его сажали в шкаф, и он тайно слушал, что говорили. Один из подслушанных разговоров был такой.

Соломона Марковича Кантора<sup>23</sup>, одного из преподавателей училища, упрекали: «Здесь не Союз художников, ученики должны осваивать основы рисунка, композиции и так далее, а вы ставите перед ними творческие художественные задачи».

На это он, показывая на работу Виктора Вильнера, отвечал: «Смотрите, яблоко нарисовано. Это не форма. Это цвет по отношению к тому, что рядом. Это же гордость школы!»

Несмотря на то, что С. М. Кантор был хорошим художником, линия преподавания, которую он проводил, не находила поддержки в руководстве Училища и его уволили.

\*\*\*

И тут подошли времена, когда вопросы творчеств (преподавательского ли, художественного ли) отошли на второй план.

В 1947 году постановлением правительства Всероссийская Академия художеств была преобразована в Академию художеств СССР с размещением Президиума Академии в Москве. Первым президентом Академии художеств СССР избран живописец Александр Михайлович Герасимов<sup>24</sup>. В Ленинграде «перестраивать» Академию художеств Александру Герасимову помогал Борис Владимирович Иогансон.

Ректором Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина был назначен профессор Александр Дмитриевич Зайцев (он сменил Виктора Федоровича Твелькмейера, занимавшего этот пост в 1944–1947 гг.).

В 1948 год Председателем Ленинградского Союза советских художников был избран живописец Ярослав Сергеевич Николаев<sup>25</sup> (он сменил Владимира Александровича Серова, руководившего ЛСХ в 1941–1948 гг.).

То есть шла масштабная реорганизация художественных организаций и учреждений, сопровождавшаяся кадровыми переменами, если не сказать — чистками. Тем более, что, начиная с 1948 года, в СССР была развернута кампания по борьбе с космополитизмом, приобретающая иногда антисемитские формы.

Дошли перемены и до Художественного училища.

Начали увольнять преподавателей, среди прочих — Евгению Марковну Магарил. А потом добрались и до директора и основателя училища, Яна Константиновича Шабловского. Уволили и его. Причем это было второе увольнение. Где-то к концу 1941 года Шабловского уволили и назначили нового директора, поставили на кормление какого-то номенклатурного деятеля. Тот перевез в училище всю свою семью. За счет того, что полагалось ученикам, пережил блокаду, а потом сразу же ушел куда-то. Снова директором в 1943 году был назначен Шабловский<sup>26</sup>.

Шабловский всю блокаду провел в Ленинграде. Пережил, может быть, благодаря помощи одного из учеников, когда-то приехавшего в Ленинград из провинции.

– *Шабловский — это просто святой человек. Жил ради учеников, училища. Это вся жизнь его была,* — говорил Виктор Семёнович Вильнер.

Шабловского долго спасало то, что в 1919 году он именно от Владимира Ильича Ленина, к которому его привел нарком просвещения А. В. Луначарский, получил благословение на преобразование курсов, призванных «дать возможность трудящемуся классу получить всесторонние знания в об-

ласти искусства» (так писалось в объявлении на набор слушателей) в полноценное училище.

Это была своеобразная мини-академия, 4–5 отделений.

В училище были отделение скульптуры (за неимением места располагалось где-то на Красноармейских улицах, у Технологического института где-то во дворах, так как на Таврической не было места), театрально-декоративное. (Графического отделения не было).

Подбор преподавателей был у Шабловского очень хороший, по таланту, а не анкетным данным.

На Демидовском переулке в то же самое время было училище, которое выпускало учителей рисования. А здесь, несмотря на то, что училище формально называлось художественно-педагогическим, не понятно кого вообще выпускают, так как на педагогику упора в обучении совершенно не было.

Поэтому, вероятно, Шабловского и не любили в Академии художеств.

\*\*\*

Итак, назначили нового директора — Пустовойтова Фёдора Степановича<sup>27</sup>, собрал всех и объявил: «Вас здесь распустили. Я вас соберу. Имейте в виду, я был начальником лагеря заключенных».

Вместо уволенных преподавателей из Академии художеств пришли новые. Время строгого подбора высокопрофессиональных учителей и ярких личностей закончилось. А ведь был такой примечательный случай: В. М. Орешникова, будущего ректора ЛИЖСА имени И. Е. Репина, уволили из училища за профессиональную непригодность<sup>28</sup>.

Художественное училище, бывшее осколком художественных традиций 20-ых годов, стало превращаться в заведение с примитивной школьной учебой.

\*\*\*

Пертурбации, происходившие в училище, не оставили равнодушными учеников. Они с тревогой и с растерянностью из-за неопределенности будущего обсуждали вопросы перевода на другое отделение, в другое учебное заведение. Самое радикальное — отстаивание своих преподавателей. Виктор Семёнович Вильнер рассказывал:

*А я на этом не остановился. Я собрал кучку людей и пошел жаловаться Владимиру Александровичу Серову (председатель Ленинградского Союза советских художников (возглавлял Союз в 1941—1948 годах))<sup>29,30</sup>. А Серов как бы курировал Ленинград. Тройка было: Герасимов, Иогансон и Серов. Узнал, когда будет Серов. Пришли в институт Академии художеств, он там, когда приезжал из Москвы, заседал в роскошном кабинете.*

*Я выступил, рассказал всю историю, как Шабловского выгоняют, как пришла группа плохих людей. Все рассказал.*

*Он спокойно слушал, покуривал.*

- Все?
- Все.
- Разберусь, разберусь...

*Мы ушли в полной уверенности, что разберется. Ни чего он не разбирался.*

А через двадцать лет (в 1968 году) Верховный Совет СССР присвоил Ленинградскому Художественному училищу имя В. А. Серова. И проносило училище это имя еще почти четверть века, пока в 1992 году ему не присвоили имя Н. К. Рериха.

\*\*\*

Видимо, этот поступок Вильнера кто-то припомнил. Ведь перетряхивание училища касалась не только преподавательского состава. Было такое время, когда надо было кого-то выгонять (это был где-то примерно 1949 год). Он вспоминал:

*Решили меня проработать там.*

*Собрали партийцев всех, меня пригласили. Хотя я даже комсомольцем никогда не был. Правда, в артиллерийском дивизионе, как это ни парадоксально, какое-то время был комсоргом. Но это отдельная история. На собрание пришла Птичкина, она была секретарем Смольнинского райкома партии.*

*Парторгом в училище был не художник, а преподаватель военного дела на I-ом курсе. У него был, к удивлению всех, орден Александра Невского. Во время воны он был танкистом. К награде его представил Черняховский<sup>31</sup>.*

*В училище после войны среди преподавателей и учащихся было много прошедших войну, отмеченных орденами и медалями. Например, в параллельной группе учился Лёня Зингер, у него было два ордена Славы. Поэтому с наскока предъявлять свои права на какое-то превосходство было недопустимо. Я пришел из армии, тронуть себя никому не давал.*

*Начали прорабатывать, что я не то и не так делаю, не помню даже, чего они там говорили.*

*Я слушал, слушал и вдруг взорвался, говорю: «Что здесь происходит?» — указывая на парторга, — «Вот сидит человек, который ни уха, ни рыла не смыслит в изобразительном искусстве. И он мне предъявляет претензии?! Что за безобразие?! Что вы здесь устроили?!»*

*Птичкина послушала это и, видно, ей не понравился такой разворот дела. Подумала, что такой человек и дальше пойдет, шум поднимет. А ведь пришла с полной уверенностью, что сделает свое дело. Она прекратила проработку, меня оставили в покое, не выгнали<sup>32</sup>.*

\*\*\*

Завершал свою учебу Вильнер под руководством Семёна Игнатьевича Левенкова<sup>33</sup> (учился в 1936–1948 в ЛИЖСА имени И. Е. Репина у Б. В. Иогансона). С изменением состава преподавателей изменилось и художественное направление. Учеников заставляли писать в реалистическом стиле, подражая передвижникам. Будучи поборником старой академической школы, Левенков благожелательно относился к Вильнеру, так как тот хорошо писал натуру.

\*\*\*

На 3-ем курсе (т.е. в 1948 году) Виктор Вильнер начал писать маслом картину «Горький и Шаляпин».

Может быть когда Виктор работал над этой картиной (а может быть раньше), мама поведала ему историю из своей юности, связанную с персонажем этой картины. После революции 1917 года, когда она училась на курсах стенографисток при Смольном, устраивали вечера. И вот делегацию курсисток, включая Любу Гуревич (мать Виктора), послали к Шаляпину, он тогда еще не уехал за границу. Пришли к нему на Суворовский проспект, где он жил. Он вышел в халате, выслушал их и стал назначать цену: «Пуд зерна, четверть подсолнечного масла и т.д.» Нищие курсистки ушли ни с чем. Великий певец и артист...

От ЛОСХа работу училища курировал А. И. Серебряный<sup>34</sup>. Мастерская у него была где-то на улице Плеханова<sup>35</sup>. Виктор, чтобы получить компетентное мнение, рекомендации, несколько раз таскал картину «Горький и Шаляпин» к Серебряному. Окончательное резюме было сформировано коротко и точно: «Преждевременная». Хотя он оценивал ее как картину среднего уровня для дипломной работы в ЛИЖСА.

Виктору он говорил: «Когда получу мастерскую, приходи ко мне учиться».

\*\*\*

Виктору Вильнеру в качестве дипломной картины было предложено написать картину «Казнь Чернышевского».

Чтобы с максимальной исторической точностью и достоверностью выполнить эту работу, он начал с изучения воспоминаний современников, видевших гражданская казнь Н. Г. Чернышевского своими глазами<sup>36</sup>. Нашел их в книге В. Г. Короленко<sup>37</sup>.

Затем, пытаясь восстановить облик Конной площади, места казни, пошел делать зарисовки в разбитый на ее месте сад Чернышевского<sup>38</sup> (он сейчас органичен проспектом Бакунина, 3-й Советской, Мытнинской и Старорусской улицами).

Наконец, надо было переходить к написанию персонажей картины. Нужны были костюмы. Виктору подсказали, что нужные костюмы можно

найти на Ленфильме. На Ленфильме в костюмерной ему сказали, что могут дать только с разрешения какого-нибудь режиссера. А где его найти? Знакомств никаких нет. Пошел наобум по коридорам, увидел высокого статного мужчину, спросил его, не режиссер ли он. Судьба улыбнулась, это был действительно режиссер — знаменитый Григорий Рошаль<sup>39</sup>. Виктор поведал ему свои проблемы. И снова удача! Как раз в это время Рошаль работал над кинофильмом о Мусоргском<sup>40</sup>. Одна из сюжетных задумок фильма была такая: Мусоргский, как представитель «Могучей кучки» приходит к Репину, как бы представителю нарождающегося движения передвижников, а тот пишет картину «Казнь Чернышевского» (реально такого в жизни не было, и картины такой у Репина не было, но для фильма это было неважно, важны были своеобразные символы борьбы за национальное русское искусство).

Вот для реализации этой задумки Рошаль и договорился с Виктором: он разрешает брать костюмы, а Виктор пишет соответствующую картину.

Но можете не высматривать, нигде в фильме картины Репина, о которой шла речь, вы не увидите. В конечной редакции сценария приоритет был отдан именно музыкальному творчеству Мусоргского. Революционно-демократические идеи, связанные с именем Чернышевского пропали. Само его имя упоминается в фильме только раза три. Однако мысль использовать живописную картину, помогающую сюжетному ходу, у Рошалья осталась. Такая картина, без привязки к имени Репина, появляется в сцене, когда Стасов и Мусоргский обсуждают написание оперы, посвященной народному бунту — хованщине. Но это картина написана не Вильнером.

Итак, Виктор брал на киностудии костюмы, дома наряжал в них манекены. Работа над «Казню Чернышевского» пошла полным ходом. Картина написалась в стиле передвижников. В это время в училище стали менять преподавателей и изменилось направление. Заставляли писать в реалистическом стиле.

У Виктора Семёновича с того времени осталось несколько фотографий, которые позволяют представить, как выглядела картина.

И вдруг Виктору пришла мысль написать на огромном холсте Ленина и Крупскую в окружении детей. Он вспоминает: *«Это была одна из самых диких и непонятных вещей. Все бросил... и занялся этой картиной. За такое самовольство меня могли лишить диплома и всего чего хотите»*.

Да, самовольное изменение темы дипломной работы и цейтнот грозили реальными неприятностями. Тем не менее, Виктор с жадностью отдался претворению в жизнь своей задумки.

Работал над новой картиной дома. Виктору в качестве Ленина позировал небольшого роста татарин — натурщик из Академии художеств. А Крупскую изображала мама.

Как-то пришли к нему домой посмотреть, как у него идут дела, Е. М. Магрил и А. А. Громов. Помолчали и ушли.

Законченную картину через город нес вместе с приятелем, Милорадовым.

Результат — Виктор Вильнер с отличием окончил живописное отделение Ленинградского художественного училища. Это было в 1950 году.

Когда Таврическое училище в 1961 году с Таврической улицы, дом 35 переехало в особняк на ул. Пролетарской диктатуры дом 5, картину Вильнера «Ленин и Крупская» повесили в одном из залов. Когда же училище в очередной раз в 1992 году переезжало в новое здание на Гражданском пр. 88/2, места для картины не нашлось, она была свернута, и где сейчас — не известно.

### Свободный художник

Как говорили выше, на последних курсах Виктору Вильнеру преподавал Семён Игнатьевич Левенков. Левенков хорошо благожелательно относился к Вильнеру, давал даже Виктору манекены из своей мастерской.

Вильнер знал некоторые истории истории из жизни преподавателя, в частности, следующую.

В конце войны в Ленинграде в Соляном городке был организован Музей обороны Ленинграда. Для этого музея Левенков написал большой портрет Жданова<sup>41</sup>, который разместили в центре большого зала.

Левенков со своим проницательным характером сумел сделать так, что фотографию картины показали Жданову (он тогда уже покинул Ленинград и был в Москве). Жданову картина очень понравилась. Узнав, что у автора картины нет ни квартиры, ни мастерской (Левенков приехал в Ленинград из Белоруссии), распорядился дать и квартиру, и мастерскую.

Извините за возможно довольно грубую характеристику Левенкова. Он был умницей, и как художник обладал хорошими живописными качествами. Но одновременно с тем, что он был хорошим живописцем, в нем четко уживался подхалим ко всем вышестоящим. Ну, например, он в Академии художеств учился у Б. В. Иогансон. В то время, о котором идет речь, Иогансон раз в месяц приезжал из Москвы в Ленинград. Так Левенков успевал перед тем как тот приедет (а он вообще-то был бедный) где-то одолжить денег, покупал огромный букет цветов и каждый раз шел встречать Иогансона на вокзале. И так он все время совмещал художественные качества с довольно ловким подхалимажем.

Виктор решил совершить нечто подобное, а именно: написать для Музея обороны Ленинграда картину.

Нанял натурщика. Надо отметить — занятная это была фигура. Бывший тенор, выступал в Мариинском театре. Этого певца-самоучку привезли в Ленинград из Баку две пианистки, заехавшие туда на гастроли. Однако из Мариинского театра его выжила Преображенская<sup>42</sup> (из антисемитских соображений), и где-то в 1948–49 году его уволили. Бывший певец стал подрабатывать натурщиком в Академии художеств. Поскольку он был полноватый, то подошел Вильнеру для позирования обоих задуман-

ных им персонажей. А на картине изображалось следующее: Сталин указывает Жданову на карте Ленинграда, как надо прорывать блокаду.

Написал Вильнер эскиз картины и понес его в музей.

Директор музея<sup>43</sup> позвал своего заместителя, видимо, считая его более сведущим в изобразительном искусстве. А заместитель его был руководителем партизанского движения во время блокады Ленинграда. В партизанские отряды часто перебрасывали художников. В блокадном Ленинграде оставались Серов<sup>44</sup> и Серебрянный. Серебрянный<sup>45</sup> некоторое время был в партизанском отряде, потом написал несколько картин об их подвигах. Видимо заместитель директора хорошо был знаком с руководством ЛОСХа.

Директор, показывая на эскиз картины, сказал заму:

— Смотри. Это то, что нам надо! — обращаясь к Вильнеру, — Оставьте эскиз, к новому году будет закупочная комиссия, на комиссии выставим ваш эскиз, и совершенно уверен, что будет заказ, будете писать у нас картину.

Вильнер был на десятом небе от счастья! Надо же, попал в яблочко!

Еще не в Союзе художников, а тут картину могут заказать!

Уже мечталось, что можно будет оставить преподавание в школе...

Не дожидаясь заказа, он с энтузиазмом принялся за работу.

Но не тут-то было. Через неделю-две Музей обороны Ленинграда разогнали<sup>46</sup>. Не успел директор музея с помощью картины Виктора Вильнера отобразить, кто был главным вдохновителем победы фашистов под Ленинградом.

Эскиз картины, оставленный в музее, пропал. Осталась фотография одного из вариантов картины.

Интересно, что примерно в то же время похожую по смыслу и композиции картину написал Налбандян<sup>47</sup> — мастер «темы вождя». Это картина 1949 года «Для счастья народа. Заседание Политбюро ЦК ВКП (б)»<sup>48</sup>.

Через многие-многие годы, рассматривая старые фотографии, Виктор Семёнович с самоиронией заметил: *«Я, оказывается, сделал то, что нужно было. Сделал лучше, чем Левенков, потому что у того только Жданов был. Правда, он мастерскую получил...»*

*Вот, видите, какой я был пройдоха, какие мысли в голову приходили...*

*Не знаю, почему ее написал. Пытался и то и другое и третье делать...»*

\*\*\*

После неудачи с Музеем обороны Ленинграда Виктор Вильнер решил написать просто портрет Сталина. Благо, что уже был натурщик.

Принес портрет на приемную комиссию. Долго и с интересом рассматривали портрет, но в конце концов вынесли решение — не подходит. Виктора, уходящего с непринятой картиной, догнал один из членов комиссии и, как бы извиняясь, сказал, что по живописи, по технике исполнения

претензий нет. «Но вот только очень Сталин у вас на грузина похож». Сейчас можно в недоумении пожать плечами и воскликнуть: «А как же иначе?!» А в то время портреты вождей надо было писать только по утвержденным образчикам. И кроме того Иосиф Виссарионович не любил, когда в его изображении явно проглядывалась его национальность. Его надо было изображать как «Сталина» — отца всех народов.

Тот же доброжелатель из приемной комиссии порекомендовал: «Вы лучше натюрмортик напишите и приносите».

А куда девать портрет Сталина? Подарил школе, в которой работал в это время учителем рисования<sup>49</sup>. Портрет повесили в фойе. Но только чтобы облик интерьера выглядел законченным, пришлось Виктору написать еще и портрет Ленина. И все это бесплатно. Правда, директор школы в качестве компенсации удлинил Виктору летний отпуск (три месяца вместо положенных полутора месяцев).

\*\*\*\*

В настоящее время отношение к И. В. Сталину неоднозначно. А в то время, о котором у нас идет речь, невозможно представить себе художника, который в своем творчестве (просто в художественной работе) не обратился бы к образу руководителя своей страны.

Вот какой забавный случай рассказал Виктор Семёнович Вильнер в связи с работой над образом Сталина:

*У нас в училище был преподаватель по фамилии Шах<sup>50</sup>, ему было очень много лет.*

*Он был художником академической школы. Прекрасно рисовал и всегда говорил одно: «Детки, детки. Рисовать надо только с натуры, только с натуры...»*

*Страшно любил детей. Я у него не учился, он вел параллельные группы.*

*Во время реорганизации училища (увольнения Шабловского и ряда преподавателей) его единственного старичка не выгнали. Может быть совесть у них заговорила?*

*Когда я кончил училище, шел по Невскому. Смотрю, идет Шах. Фигура репинского типа, длинные волосы, крепенький. Я остановился.*

*– Здравствуйте.*

*– А.., здравствуйте, здравствуйте.*

*Надо было что-то спросить.*

*– Что вы сейчас делаете?*

*— Я пишу портрет Иосифа Виссарионовича Сталина.*

*Я подумал и в недоумении спросил.*

*– Вы же всегда говорили, что надо рисовать только с натуры.*

*– Я и рисую с натуры.*

*– Как, с чего?*

*– С самого себя.*

— Как?!

— Ну, можно ведь рисуя изменить что-то, — ответил Шах, жестикулируя руками у своего лица, как бы вылепливая нужную форму.

Я удивился, а он, видя мое сомнение, решил показать портрет. Оказалось, что он живет совсем рядом, на Димитровском. С дореволюционных пор он занимал небольшую квартиру из 2–3 комнат, в одной из которых была его мастерская. Он привел к себе. Поставил меня у дверей на определенном расстоянии от занавешенного мольберта. Театральным жестом скинул занавеску...

Я чуть не обмер. Передо мной стоит Шах в маршальском мундире со всеми орденами и медалями! Генералиссимус...

А живой Шах гордо поглядывал на меня.

Все сталинское, а лицо — Шаха. Кому-нибудь показать — так его сразу бы арестовали и в тюрьму посадили.

А он иначе не умел делать, не с натуры.

Ушел я и долго не мог в себя придти.

Кажется, он уехал потом к сыну в Прибалтику. Он был твердо убежден, что ничего делать без натуры нельзя.

\*\*\*\*

Вот еще один рассказ Виктора Семеновича, как работа над образом Сталина помогала ему:

Когда я учился в Художественном училище, материально жили мы с мамой очень плохо.

А мама у меня такая смешная была. Она как увидит какого-нибудь человека с этюдником, сразу к нему подбегает и говорит: «Вы художник?» — «Да.» — «И мой сын художник. Не хотите с ним познакомиться?»

А тут так произошло. Она видит, человек несёт 5 или 6 холстов подмышкой. Таких... бязью натянутых. Она тоже к нему подсакивает со своим обычным вопросом. Он говорит: «Я не художник, не настоящий художник». — «Что значит «не настоящий»?» — «Я имею дело только с портретами Сталина». — «А мой сын тоже еще не настоящий художник, но не по тому..., а потому что он еще учится. Вы не могли бы как-то помочь ему с работой? Нам не на что жить».

Он рассказал, что работает в Ленизо. Он действительно совершенно не художник, где-то натренировался сухой кистью делать портреты Сталина. «Да, — говорит он, — Я могу дать вашему сыну работу. Пришлите его ко мне». А он жил совсем рядом на Колокольной улице. Я пришел по названному адресу. Смотрю, большая комната в коммунальной квартире и вся завешана портретами Сталина, причем все совершенно одинаковые. Он по точкам рисовал. Натренировался и хорошо зарабатывал. Он говорит: «Рисовать тебе я не дам, а вот фон подтушевывать — пожалуйста. Забирай

*по несколько штук домой, раз ты рядом живешь. Подтушевывай и приноси. Я тебе по 5 рублей за каждый портрет буду давать».*

*Я тогда на первом курсе был. Знаете, как это мне помогло. Пять рублей, конечно, не деньги, но у нас вообще ничего не было. А тут несколько месяцев работал. А потом он не то на другую работу перешел, исчез.*

*Ну вот, товарищ Сталин в разных местах кормил меня по-разному. Не только здесь, в других местах тоже.*

*Я еще ведь должен был отучиться 5 курсов + диплом. Надо было жить на что-то все это время. По-разному я зарабатывал. Начал с того, на Московском вокзале картошку разгружал. А потом меня пристроили к группе таких полухудожников, которые находили работу в домах культуры и подобных учреждениях, для которых в ходу была оформительская работа: афиши, плакаты... Я с этой группой хорошо сконтактовался и ходил по домам культуры, подрабатывал. Участники этой группы как я учились, а этим занимались вечером после учебы. Рисовать из них почти никто не умел, хорошо умели только писать. Поэтому я был для них находкой, потому что кое-где надо было делать портреты, много где чего рисовать. Они все писали лозунги, все это у них хорошо получалось, а я, где надо, подрисовывал. Таким образом жил.*

*В этой группе был Димочка Бравый. Он немного старше меня был, учился как я в Художественном училище. Он лозунги хорошо писал. По ночам с ним работали у нас в коммунальной квартире на Стремянной. Там был большой длинный коридор. Раскладывались на полу, и пока все спали мы писали. Он писал вертикальные палочки, я за ним шел и писал горизонтальные, присоединял. Все ночами этим занимались.*

*Ребята такие хорошие там были в нашей группе. Димочка Бравый, до чего хороший парень был! Потом он ушел, когда кончил училище, в ЛИСИ<sup>1</sup>. Занимался потом устройством садов, парков, много хорошего сделал.*

*А первый настоящий портрет Сталина я сделал в Сормово. Огромный судостроительный завод «Красное Сормово» в Горьком был переориентирован на выпуск танков. Попал я туда после эвакуации из блокадного Ленинграда. В отделе кадров, видимо прочитав, что я учился в художественной школе, оправили меня в дополнительный цех, где все было, и художники, и маляры, столяры, все. Там было человек пять, назывались художниками, но рисовали они плохо. Я им кстати пришелся. Занимались выпуском агитационных плакатов и тому подобных вещей.*

*Я там, наверное, первый раз в Советском Союзе сделал портрет товарища Сталина не таким, каким его обычно изображали. Мне попался в руки написанный Репиным портрет Николая II<sup>2</sup>, на котором он изображен стоящим во весь рост, рука на груди, придерживает портупею, а сзади письменный стол. Вот я решил в подобной позе сделать товарища Сталина. Все приходили и с удивлением смотрели. На большом холсте, настоящая живопись.*

*И этот портрет потом путешествовал из цеха в цех. В конце концов портрет из цеха убрали в заводоуправление и повесили там. Так он там и остался, когда я уходил с завода, специально пришел посмотреть, висит или нет. Висит.*

*По-моему, это был первый товарищ Сталин который был нарисован не в рабочей шинели, а чем-то на подобии маршальского мундира. Я очень гордился этим портретом.*

*Я и в пехотном училище немало рисовал товарища Сталина, когда там случайно узнали, что я рисую. А затем в артиллерийском дивизионе, когда я работал начальником клуба.*

*Очень, очень помогал товарища Сталина. Он кормил меня самым настоящим образом.*

\*\*\*\*

После неудач, о которых мы рассказали выше, решил Виктор Вильнер политические темы больше не трогать, а последовать совету «доброжелателя» из приемной комиссии. Вот его рассказ, к чему это привело:

*Стал я писать натюрморт, причем досконально, с бликами и т. д. Несколько месяцев работал над ним. Ходил даже консультироваться в Эрмитаж в отдел малых голландцев.*

*Закончив, потащил натюрморт на художественный совет. Принес, поставил его, все замолчали и уставились на него. Потом один из членов совета, кажется Непринцев<sup>53</sup>, говорит: «А вы знаете, мы копии не принимаем. Только подлинники». Я говорит: «Как...?» — «Ведь это копия с эрмитажного натюрморта какого-то. А вы поставьте свой натюрморт и напишите. Зачем же так...»*

*Ой... И тут я провалился. Долго никак не мог найти себе приработок какой-то.*

\*\*\*

Работая преподавателем рисования в школе, Вильнер мог посвятить живописи время только по окончании уроков. Приходил из школы домой, уже темно было заниматься. Чтобы разрешить эту проблему, Виктор взял огромный металлический таз и вставил в него лампочки 150–200 Ватт. И лампы слегка подкрасил синькой, чтобы свет был ближе к дневному. Как говорится, голь на выдумки хитра.

Следующая работа Виктора Вильнера, которую можем увидеть на сохранившихся фотографиях, это картина, изображающая его друзья.

На картине представлены живописец Симберг<sup>54</sup>, архитектор Егоров<sup>55</sup> и соученик/приятель Виктора Вильнера по Художественному училищу Игорь Пригоровский<sup>56</sup>. Самого себя Виктор изобразил подходящим к столу с подносом. Фотография сделана с незавершенной картины, незавершенной она и осталась.

Симберг до войны учился в Академии художеств у Карева<sup>57</sup>, был одним из первых стипендиатов премии имени Сталина<sup>58</sup>. После войны Симберг преподавал в Мухинском училищем<sup>59</sup>, причем рисунок, а не живопись, к которой он имел большую любовь. Не сложилась его творческая судьба. В стиле советского реализма работы не получались, а смелости идти против течения не было. Во времена «оттепели» стал писать интереснее, но время ушло, возраст не тот. Как-то на одной из выставок в Союзе художников один из посетителей, увидев его картину с восхищением и недоумением воскликнул: «Это тот старик Симберг!?»

С Симбергом Виктора познакомила мама, описанным уже выше образом. Они подружились. Приходили друг к другу в гости, натюрморты вместе писали. Хотя когда познакомились, Виктор из себя ничего не представлял, не окончил еще училище, для Симберга он был просто хорошим человеком, коллегой живописцем.

\*\*\*

Что подтолкнуло, уже не вспомнить, но Виктора в какое-то время потянуло в тематике, связанной с Некрасовым<sup>60</sup>.

А потом пришла идея написать картину для музея Некрасова на Литейном проспекте. Сюжет он замыслил такой: Некрасов, Чернышевский и Добролюбов в редакции журнала Современник.

Виктор привык писать с натуры. Чтобы написать интерьер, мама помогла привести комнату, где они жили, в соответствующий вид. А как быть с написанием персонажей картины? На натурщика денег не было. Виктор решил сделать манекен. Делал его из трубочек, проволоки и т. д. Увлёкся этим делом больше, чем картиной, добиваясь, чтобы манекен мог повторять все положения человеческого тела. В стоячем положении манекен подвешивался. Эта особенность конструкции привела к курьезному случаю. Во время работы над картиной в комнату вошла соседка и увидела — Некрасов на виселице! Бедная женщина хлопнулась в обморок.

Написав внушительных размеров эскиз, Виктор понес показывать его в дирекцию объединенного литературного музея<sup>61</sup>, она располагалась в Зимнем дворце. Директором был Матвей Матвеевич Калаушин<sup>62</sup>. Калаушин посмотрел картину, тематика его вполне удовлетворила, а чтобы оценить ее с точки зрения живописи, он сказал, что покажет своему сыну Борису<sup>63</sup>. Попросил Вильнера придти на следующий день. Что сказал Борис Калаушин отцу, не известно. Наверное, он все же положительно оценил ее художественные достоинства, хотя сам он был приверженцем Пикассо и вряд ли картина, выполненная в реалистическом стиле, соответствовала его художественным вкусам<sup>64</sup>.

На следующий день М. М. Калаушин высказал свое решение: картина для художественного музея может быть и не годится, а для литератур-

ного, так как она сделана под старину, вполне подходит. Обещал Вильнеру подготовить договор.

Для молодого художника такое решение уже было счастьем и, не дожидаясь официального заказа, принялся за большое полотно. Работал месяца 3–4. Намечался какой-то юбилей Некрасова (наверное, 135-летие со дня рождения) и в музее готовились провести конференцию. Не спрашивая Калаушина, Вильнер притащил готовую картину в музей. А музей то мемориальный, все вещи в нем исторические. Тем не менее сотрудники музея освободили одну из стен и водрузили на нее картину.

Началась конференция. Читаются доклады. Пришедший на конференцию Калаушин косо поглядывает на картину, узнавая в ней показанный ранее эскиз, но недоумевая, откуда она взялась здесь. С опозданием прибыл Твардовский с женой. Важный сидел, слушал. В перерыв подошел к картине и долго удовлетворенно рассматривал ее.

В конце конференции, когда все разошлись, Калаушин подозвал Вильнера, тихонечко сидящего в уголке, и сказал: «Надо снимать». Но благородно предложил разочарованному автору написать картину размером чуть поменьше, а он спишет с музеем Некрасова под Ярославлем<sup>65</sup>, чтобы передать картину в их экспозицию. За работу было обещано 4 тысячи рублей.

В конце концов третий вариант картины был принят и отправлен в музей, может быть до сих пор где-то там висит<sup>66</sup>.

А вот дальнейшая судьба большой картины оказалась такой же, как и у всех остальных живописных работ. Она была свернута в рулон и помещена в ящик в темной комнате на Стремянной.

Но прежде, чем она отправилась в темную комнату, она поучаствовала еще в одной истории.

\*\*\*

Ленинградская киностудия документальных фильмов в это же время снимала фильм о Некрасове. Киношники узнали про картину «Некрасов, Чернышевский и Добролюбов в редакции журнала Современник» и решили в изобразительном ряду фильма использовать фрагменты этой картины. Съемка проводилась в мастерской Вильнера (она же квартира) на Стремянной.

Успех успехом, успехом, но за картину и за участие в съемке фильма должны были заплатить Виктору Вильнеру, а он очень нуждался в деньгах. Как же быть? На руки дать не могут, только через организацию. Вильнер говорит: «Я вот в школе работаю». — «Нет, через школу не можем».

Кто-то подсказал, что надо поступить в Художественный фонд. Вильнер вспоминает это так:

*Я собрал какие-то картины, нарисовал несколько специально, и принес, в очереди стоял, помню. Я пришел в графический отдел. Руководил Гордон<sup>67</sup> (работал графиком в Известиях, Правде. Его не трогали даже когда с евреями дела были — номенклатура).*

— *А зачем вы хотите сюда поступить?* — *рассказал ему, он посмотрел картинку, говорит, — Вам надо поступать в Союз художников, чего нам морочите голову. — Я говорю, — Ну не сейчас, нужно получить деньги, я нуждающийся человек. — Приняли в художественный фонд по графическому цеху (потом он реорганизовался в графический комбинат).*

\*\*\*

Ну а как же школа, в которой преподавал Вильнер? Директор школы (Шашерина) настолько его ценила, что предложила, чтобы он продолжал работать в школе по совместительству. Так Вильнер довольно долго был совместителем (совсем оставил преподавание в школе в 1969 году). Школу это устраивало, даже несмотря на то, что он на несколько дней мог по делам уезжать в Москву.

\*\*\*

Работа в школе давала темы для картин, которые писал Вильнер. Эти были и портреты, и сценки из школьной жизни.

Показывая фотографию с портрета пожилого человека за столом, Вильнер говорил:

*«Вот когда пришел в школу (на Звенигородской улице), сдружился с этим педагогом, и потом написал его портрет. Он был самый богатый у нас человек. Почему? Потому что он был один физик на всю школу, с утра до вечера преподавал. Хорошо зарабатывал».*

Ну, конечно, самой грандиозной (можно сказать, монументальной) работой в школе — была роспись стен. Чтобы занять ребят серьезным и ответственным делом, отвлечь их от уличного озорства и хулиганства, Вильнер придумал занять их росписью стен школы. Он продумывал композицию и намечал на стенах только контуры рисунка, а все остальное делали ребята. Сами сооружали леса, чтобы доставать до потолка. Стены замывали от мела и писали темперной краской. Естественно, замывая мел, разводили страшную грязь, но никто не ругался, так как понимали почему и для чего это неудобства. Получалось что-то на подобии настоящих фресок.

Вы представляете, вся школа, все снизу доверху, не только коридоры, но даже стены лестничных площадок, все было расписано. Школа внутри превратилась в расписную шкатулку.

Поддерживая работу учеников по разукрашиванию школы, директор Шашерина говорила: *«Хоть все распишите, только мой кабинет не трогайте».*

Школа обрела известность, как-то приезжала в нее делегация учителей из Болгарии. Ходили и с интересом рассматривали. А потом через какое-то время приехала из Болгарии же съемочная киногруппа и запечатлела внутреннее убранство. Виктор Семёнович сейчас сокрушается:

*«А у нас ничего не осталось, кроме одной фотографии, на которой изображено, как ребята расписывают стену. Когда школа пошла на ка-*

*питальный ремонт, директор позвонила мне и с сожалением сообщила, что все рисунки будут сбиты. Я ее успокаивал, что, мол, за беда, когда утрачивались фрески таких великих художников как Джотто или Леонардо да Винчи.*

*Я до сих пор себя ругаю за то, что не сохранилось ни фотографий, ни рисунков. Такие росписи ребята делали!»*

Заметим, на автолитографии «Отрочество» (1983 г.) на заднем плане Вильнер изобразил, как ребята расписывали стены.

\*\*\*

Виктор Вильнер всегда любил свой родной город. Поэтому не удивительно, что в своем творчестве он обратился и к нему, и к его создателю, Петру I.

Возникла идея написать картину, посвященную постройке Петром I кораблей для будущего Балтийского флота<sup>68</sup>.

Для написания картины потребовался натурщик. В Академии художеств рекомендовали одного. Как и с натурщиком, с которым Вильнер работал над картиной «Сталин и Жданов», с этим тоже была связана интересная и трагичная по своей сути история. До революции приехал в Петербург из деревни молодой неотесанный паренек. Приютила его элитная проститутка. Выучила на шофера, и он стал ее возить на машине. Во время революционных событий он частенько стал ходить на митинги, а потом, наслушавшись, и сам стал выступать. В результате его выбрали комиссаром дивизиона самокатчиков. Шли годы, он уже руководил каким-то трестом. И вот на одном из собраний, где приезжие агитаторы рассказывали про заслуги Сталина, он встал и от простоты душевной заявил, что Троцкого знает, когда Юденича гнали, а Сталина там не было. Ну, после этого он и пошел по лагерям. Просидел лет 20. Видимо где-то пристроился (в каком-то блатном месте типа кухне, лазарете и т.п.), иначе не выжил бы.

Рассказы таких людей, прошедших лагеря, познакомили Вильнера с этим пластом отечественной истории задолго до того, как появились книги Александра Солженицина «Один день Ивана Денисовича», «Архипелаг ГУЛАГ». К чему это? А к тому, что из рассказов реальных людей, из книг, прочитанных в юности, он знал много фактов, опровергающих официальную историографию, которые могли бы привести к неприятию строя, в котором он жил. Однако, это совершенно не делало его антисоветски настроенным человеком, как бы того не пытались ему приписать, выискивая какие-то скрытые смыслы в его работах.

Но вернемся к картине. Было несколько вариантов, менялась композиция, но тема была одна.

Однажды, когда Вильнер в мастерской на Стремянной писал большой холст, пришли два человека и отрекомендовались представителями Союза художников Карельской АССР<sup>69</sup>.

Предложили переехать в Петрозаводск и обещали все мыслимые блага: и вступление в их Союз художников, и мастерскую, и квартиру и т. д.

Соблазн был великий. Вильнер еще не был членом Союза художников, мастерская — это комната в коммунальной квартире, где он жил с мамой.

А визит посланцев из Петрозаводска объясняется просто. В те годы в Москве регулярно проводились декады культуры различных народов СССР. Шло соревнование различных областей и республик, кто лучше. А чтобы выделиться шли, как, впрочем, это делается и сейчас, на заманивание к себе талантов со стороны.

Дальнейшее рассказывает сам Виктор Семёнович:

*«Съездил туда, но сразу вернулся. Приехал из Петрозаводска в Ленинград. Сижу и понимаю, что ни куда отсюда не уеду.*

*Разрезал картину на узкие полоски, свернул их наподобие поленьев, растопил колонку и помылся. И стало так легко ...»*

\*\*\*\*

Лет до 40 Вильнер занимался живописью. Работы сворачивались и складывались в темной комнате на Стремянной (так назывался чулан, которым пользовались все жильцы большой коммунальной квартиры). Занявшись литографией и с головой уйдя в это дело Вильнер как-то перестал заботиться о судьбе своих живописных работ. Когда же он случайно узнал, что дом на Стремянной пошел на ремонт (его присоединили к гостинице «Невский палас»), было поздно. Все пропало.

Остались только случайные фотографии и несколько небольших фрагментов работ на холсте.

### **Иллюстрирование газет и журналов**

Поворотным моментом в судьбе Виктора Вильнера было предложение Владимира Орлова<sup>70</sup>, его друга по Ленинградскому художественному училищу, попробовать себя в иллюстрировании. Сам В. Орлов работал в газете «Ленинские искры»<sup>71</sup>.

Вильнер принял это предложение и стал делать рисунки для газеты. Их можно найти в номерах «Ленинских искр» с августа 1957 по январь 1958 года.

Далее приводятся рисунки из газет. Вильнер в основном занимался иллюстрирование рассказов, размещаемых на последней странице газеты.

\*\*\*\*

Как приложение к газете «Ленинские искры» с 1957 года стал выпускаться журнал «Искорка»<sup>72</sup>. Постепенно Вильнер переключился на работу только для этого журнала. Его рисунки к публикациям журнала помещались в номерах за 1957, 1958, 1959 годы.

В том же издательско-полиграфическом комплексе Лениздат, расположенном на набережной реки Фонтанки, где издавались «Ленинские искры» и «Искорка», выпускались и другие периодические издательства. Не надо было далеко ходить, и Вильнер делал иллюстрации и для них. Его рисунки можно найти в журналах «Костер»<sup>73,74</sup> (в номерах за 1957 и 1958 годы), «Мурзилка»<sup>75</sup> (1959 г.) и «Нева»<sup>76</sup> (1958 г.).

Примечательно то, что, не имея профессиональной подготовки иллюстратора, Вильнер печатался наравне с заслуженными, известными графиками старшего поколения, а также с начинающими приобретать популярность художниками, окончившими графический факультет ЛИЖСА им. Репина и уже ставшими членами Союза художников.

Например, в журнале «Нева» рисунки Вильнера соседствовали с работами Н. Кустова<sup>77</sup>, П. Литвинского<sup>78</sup>, Н. Муратов<sup>79</sup>, В. Пиркера<sup>80</sup>, С. Спицына<sup>81</sup>, А. Ушина<sup>82</sup>.

В журнале «Костер» — с работами В. Ветрогонского<sup>83</sup>, В. Гальбы<sup>84</sup>, В. Звонцова<sup>85</sup>, А. Пахомова<sup>86</sup>, Л. Петрова<sup>87</sup>, В. Петровой<sup>88</sup>, В. Сердюкова<sup>89</sup>, С. Чуйкова<sup>90</sup>.

В журнале «Искорка» — с работами В. Адаева<sup>91</sup>, П. Вискова<sup>92</sup>, Н. Кустова, А. Крутцова<sup>93</sup>, Ю. Лаврухина<sup>94</sup>, Ю. Лобачёва<sup>95</sup>, В. Орлова, Г. Праксейна<sup>96</sup>, В. Сердюкова, И. Скоробогатова<sup>97</sup>, О. Титова<sup>98</sup>, А. Ушина, Г. Филиппова<sup>99</sup>, Р. Фридмана<sup>100</sup>, Ю. Шабанова<sup>101</sup>.

\*\*\*

В Лениздате для работы Вильнеру выделили место в маленькой темной комнатке. По причудливой игре случая это была та же самая комнатка, в которой он побывал за несколько лет до войны. Ребята, юные корреспонденты, могли размещать свои заметки, рассказы и рисунки в газете «Ленинские искры». Вот и Витя Вильнер тоже как-то решил принести в газету свои рисунки. Пришел в издательство, его провели в комнату с несколькими столами, за одним из которых сидел хмурый мужчина. Встречавший Витю сотрудник газеты представил их другу. «Знакомьтесь, это наш юный художник Витя Вильнер, — сказал он, показывая на Витю. Указывая на хмурого мужчину, он сказал, — А это писатель Зощенко<sup>102</sup>».

\*\*\*

В Лениздате он бывал настолько часто, что его там стали считать своим сотрудником.

Что иногда приводило к забавным случаям. Каждый год, когда Лениздат получал новые автомашины, старые списывали и разыгрывали между сотрудниками коллектива. Как-то подошли к Вильнеру и спросили, будет ли он принимать участие в розыгрыше. Тот, не задумавшись о последствиях, согласился. Через какое-то время к нему приходят и говорят: «Ну, тебе повезло!» Только после этого Вильнер осознал, во что он ввязал-

ся, и недолго думая спросил: «А можно выигрыш на другого переписать? — Да, можно. — Тогда на Володю Орлова».

Вот так, без сомнений и сожалений отдал машину другу. Тот в благодарность частенько предлагал свои услуги: «Тебя надо куда-нибудь подвезти?»

\*\*\*

Глядя на низкое качество печати выпускаемых в то время газет и журналов, конечно можно предположить, что конечный продукт творческого процесса художника мог вызывать огорчение и неудовлетворенность.

### **Иллюстрирование книг**

Следующим существенным событием в творческой судьбе Вильнера было вовлечение в иллюстрирование книг. Это произошло тоже с подачи Володи Орлова. Он стал подрабатывать в московском издательстве Детгиз. Как-то он предложил Вильнеру поехать в Москву вместе с ним и попытаться счастья. В то время во главе Детгиза был Пискунов, но главным был Дехтерёв<sup>103</sup>, он был главным художником издательства. Именно к нему приятели и поехали. Подошла очередь, Володя Орлов показал работы, но работы ему в этот раз не предложили. Вильнер собрался было вместе с ним уходить, но Володя говорит: «Иди, показывай, зря, что ли, приезжал и в очереди стоял». Пошел. Дехтерёв (уже спал почти от усталости, но начав просматривать работы Виктора, встрепенулся) работы посмотрел и сказал: «Ну, сейчас у нас работы для вас нет. Будете в Москве — заходите». Виктор воспринял это как обычную отговорку. Вышел, рассказал Володе. А он говорит: «Ну, поздравляю, в устах Дехтерёва это что-то значит!». И действительно, через какое-то время Вильнер получил заказ: иллюстрации к книге «След за кормой» Александра Волкова<sup>104</sup>. Книга была издана издательством Детгиз в 1960 году. Потом она была переиздана в 1972 году издательством «Детская литература».

Затем в Детгизе в 1960 году с иллюстрациями Вильнера были изданы книги Б. Бондопадхай «Манговая дудочка» и Гуннара Магнусс «Мальчик из Лингейри».

В следующем 1961 году с иллюстрациями Вильнера Детгизом была издана книга Сергея Алексеева<sup>105</sup> «Исторические повести<sup>106,107</sup>» Позднее с добавлением новых рисунков отдельными книгами были изданы повести «Небывалое бывает» и «Жизнь и смерть Гришатки Соколова», входившие в книгу «Исторические повести». Там же в Детгизе в 1961 году вышла с его оформлением книга Владимира Елагина «Цель жизни» (рисунки А. Паукова). В 1962 году Вильнер в Детгизе выполнил обложку книги Сергея Алексеева «Птица-слава» (рисунки для нее ней делал П. Павлинский).

Далее в Детгизе с иллюстрациями Вильнера вышла книги Якко Ругеова «Скрипка и трактор» (1963 г.) и в содружестве с другими художниками — книга Б. В. Заходера «Стихи и сказки» (1968).

Освоившись в Москве, Вильнер не ограничивался только Детгизом, в 1963 году издательство Географгиз выпустило в его оформлении книгу Джеральда Даррелла «Под пологом пьяного леса».

В издательстве «Советский писатель» в 1960 с рисунками Вильнера выпущена книга «Пьесы» Н. Шаповаленко. Рисунков не много и по стилю они близки рисункам к первой проиллюстрированной Вильнером книге «След за кормой».

В издательстве «Советская Россия» иллюстрировал книгу Евгения Карпова<sup>108</sup> «Сдвинутые берега», выпущенную в 1961 году. Несколько позже, в 1963 году, для этого же издательства была проиллюстрирована книга «Несентиментальное путешествие» Е. Е. Поповкина<sup>109</sup>.

В издательстве «Малыш»<sup>110</sup> печатались с его рисунками альбомы для раскрашивания «Потешки» (1965 г.), «Кот и Лиса» (1967 г.), книжка-раскладушка «Лиса и Журавль» (1968 г.).

Не забывал Вильнер и Лениздат. Например, в «Веселых картинках»<sup>111</sup>. 1965. №10 (октябрь) на заднем листе обложки напечатана игра «Дорога через сказочный город». А в «Веселых картинках». 1970. №4 (апрель) в развороте на два листа дан рисунок к игре «Однажды в Петрограде».

В 1965 году работы Вильнера были представлены на Первой Всероссийской выставке детской книги и книжной графики, состоявшейся в Москве, и на Шестой выставке книжной графики в Ленинграде. Их там заметил Павел Иванович Басманов<sup>112</sup>. Встретившись с Вильнером, он удивился, что тот до сих пор не является членом Союза художников и посоветовал ему непременно вступить в СХ. Однако Вильнер не стал ничего предпринимать и забыл про это дело. Это сейчас в секции графики Союза художников СПб более 800 человек, а тогда их было примерно 120. И видимо Вильнер чересчур строго относился к своему творчеству, и им была установлена настолько высокая планка для членства в Союзе, что он считал себя недостойным.

Через год П. И. Басманов позвонил ему и снова настойчиво посоветовал вступить в Союз. Итак, в 1967 г. по совету П. И. Басманова Вильнер начинает процедуру вступления в Союз художников РСФСР.

Для нас примечателен не сам факт вступления в Союз художников, а связанное с ним событие. После предварительного просмотра работ, на котором выносилась рекомендация о приеме в Союз художников, Е. М. Магарил, продолжавшая опекать своего бывшего ученика, и Б. Н. Ермолаев, рекомендовали Вильнеру сделать несколько эстампов, чтобы более разнообразно представить свои художественные достижения комиссии секции графики Союза художников, выносящей решение о приеме в Союз.

Так Вильнер с подачи Е. М. Магарил и Б. Н. Ермолаев, который, кстати сказать, руководил «Экспериментальной литографской мастерской» (так она официально называлась в 1945–1963, а потом по привычке),

в 1966 году переступил порог литографской мастерской. С этих пор он целиком связал свою судьбу с литографией.

\*\*\*

На этом наш рассказ можно было бы завершить. Но тогда недосказанной будет история со вступлением в Союз художников. Несколько слов на эту тему и добавим.

Как и прежде, начав трудиться в литографской мастерской, Вильнер процесс вступления в Союз не форсировался, однако рекомендации Ю. А. Васнецова, А. С. Ведерникова и Б. Н. Ермолаева были получены.

И тут произошла следующая история. В Русском музее готовилась выставка графики. Тогда выставки в Русском музее делали в длинной галерее, Лекционном зале, которую потом передали под фонды. Организацией экспозиции занимался Василий Адрианович Власов<sup>113</sup>. Василий Адрианович много делал, чтобы продвинуть своего сына Бориса, тоже художника-графика, но к таланту других относился с уважением. И он повесил сразу 6 или 8 работ Вильнера на самом видном месте в центре одного из залов (это были первые листы, которые потом сложились в серию «Дни нашей жизни»).

Как готовилась экспозиция, и что происходило на выставке, Вильнер не знал. В это время он попал в больницу, с глазами было очень плохо. Оттуда позвонил он Ветрогонскому: «Володя, я же там работы приносил. Ну, так взяли на выставку что-нибудь?»

А тот в ответ: «Ну, потрясающий успех.» — «Какой?» — «Придешь, все узнаешь, все расскажем».

Вильнер вырвался из больницы, очень заинтересовало, на автобусе поехал.

Секретарь секции графики (она сопровождала выставку при обходе выставки и записывала, что они говорили) поведала, что когда председатель правления Ленинградского отделения Союза Художников М. К. Аникушин<sup>114</sup> обходил выставку, он невольно обратил внимание на литографии Вильнера. Пораженный увиденным (надо понимать, художественным качеством работ), он поинтересовался, кто автор. И тот факт, что автор таких замечательных работ даже не состоит в Союзе художников, вызвал недоумение у Аникушина и предпринял окончательное и немедленное решение о приеме: «Как, не член? Так давайте же его примем!»

Так что не было никакого кандидатства в члены и т.д. Записали решение — и сделали. В раз, в одну минуту сделали.

Вспоминая этот эпизод, и отдавая должное Аникушину, который много сделал хорошего в своей жизни, Виктор Семёнович особо отмечал поступок Власова:

*«Почему говорю про Василия Адриановича — это были другие люди, другая философия. Не то, чтоб сына повесить, а какого-то неизвестного художника, и он их в самый центр повесил.*

*Это тоже был шаг, понимаете ли.*

*Не какого-нибудь номенклатурного деятеля, хотя бы того же Ветрогонского, а никому не известного и даже не члена СХ».*

\*\*\*\*

Итак, мы рассказали о том, где, чему и как учился Виктор Вильнер. Рассказали о его поисках своего пути в изобразительном искусстве до прихода в литографскую мастерскую. Именно в литографии он обрел свое призвание. Литография в полной мере позволила реализовать весь накопленный Вильнером потенциал, сделала его счастливым творцом.

Вспомним начало нашего рассказа, где говорилось, что Виктор Семёнович Вильнер считает, что все в его жизни складывалось из случайностей. Надеюсь, ознакомившись с изложенным, вы придете к заключению, что в нашем случае «случайность» — это результат закономерности.

Ну, а работа Вильнера в литографии — это отдельная и длинная тема, которой посветим отдельный рассказ.

#### Примечания

<sup>1</sup> Это было в ночь с 4 на 5 ноября 1941 года.

<sup>2</sup> Севастьянов Алексей Тихонович (16.04.1917–23.04.1942) — советский летчик-истребитель. Герой Советского Союза

<sup>3</sup> Громов Александр Александрович (15.07.1886–1956). Живописец, график, офортист и ксилограф. Преподавал в Ленинградском художественно-педагогическом училище.

<sup>4</sup> Здесь Вильнер ошибается. Академия художеств приехала из Ленинграда в Самарканд 23 марта 1942 года (воспоминания М. А. Бойко).

<sup>5</sup> Петрова-Тарасенко Вера Феокистовна (30.09.1912–1962). Училась на живописном факультете, присвоено во Всероссийской Академии Художеств в 1931–1939. Дипломная работа в ВАХ — «Встреча пионеров со своими гостями — испанскими детьми», оценка — хорошо. Учитель: Осмеркин Александр Александрович

<sup>6</sup> Это не Григорьев, у которого Вильнер учился после войны на 1-ом курсе.

<sup>7</sup> Левитский Владимир Николаевич (1879–942). Учился он в Рисовальной Школе Общества поощрения художеств и в студии княгини М. К. Тенишевой у И. Е. Репина. С 1903 года сотрудничал с издательством Общины Святой Евгении. С 1904 года член «Нового общества художников», на выставках которого экспонировалась его графика. Участвовал и в выставках «Мир искусства». Постоянный сотрудник журнала «Аполлон» с момента его создания в 1909 году. Художественный редактор издательства «Свободное искусство» (1916–1918). Преподавал в Ленинградском художественно-педагогическом училище.

<sup>8</sup> То есть уже не Шабловским!

<sup>9</sup> Филиппов Дмитрий Филиппович (26.10.1904–1960). Учился в ЛИЖСА им. И. Е. Репина в 1928–1932. Обучение проходило на живописном факультете, присвоено

---

звание художника монументальной живописи. Дипломная работа в ВАХ — монументальная роспись стен в доме отдыха поселка Мартышкино Ленинградской области.

Учителя: Савинов Александр Иванович, Наумов Павел Семенович, Киплик Дмитрий Иосифович.

Участник выставок с 1932 года. Член ЛОСХ с 1933 года. Писал портреты, натюрморты, пейзажи, жанровые композиции. Преподавал в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной (1947–1967). Персональная выставка в Ленинграде (1967).

<sup>10</sup> Ефимов Василий Павлович (12.05.1925–27.08.1982).

1942 — Черкасское пехотное офицерское училище. С 1943 по 1945–1-й и 2-й Белорусский фронт; 1945–1947 — служба в армии. Офицер. Награжден орденами Красной звезды, Славы II и III степени, медалями: «За отвагу», «За освобождение Варшавы», «За взятие Берлина», «За Победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

Сразу после демобилизации учился в Ленинградском художественном училище (1948–1952). Затем в 1952–1959 учился на графическом факультете ИЖСА им. И. Е. Репина АХ СССР у М. А. Таранова и А. Ф. Пахомова. Член СХ с 1970 г.

Работал преимущественно в портретном жанре, создавая образы современников — художников, писателей, композиторов и советских партийных деятелей, в технике литографии и линогравюры.

В записках и рассказах Вильнер ошибочно называет его «Толей».

Известно был еще следующий рассказ Вильнера:

*Из СХШ в блокаду в училище пришел Толя Ефимов. Совершенно гениальный! Петрова открыла дверь в соседнее помещение и дала задание написать интерьер.*

*По завершении около нас, меня и Толи, собрались и стали сравнивать, обсуждать. Очень разные работы получились. С моей точки зрения, он все наврал. Петрова объяснила, что есть две школы, два подхода: влияние цвета на цвет и вкусовой [как учили в Академии].*

*После войны Толя снова вернулся. Хлесткость осталась, а талант ушел. Война многих поломала. Поучился и ушел в Художественный фонд рисовать портреты вождей. Точнее в ЛенИЗО, тогда так назывался Художественный фонд.*

Примечание: В 1953 году ЛенИзо было ликвидировано, его мастерские и подразделения вошли в состав Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР.

<sup>11</sup> Горьковский военный округ был образован 9 июля 1945 года на территории, включавшей Горьковскую, Ивановскую, Костромскую области и Мордовскую АССР. Занимался вопросами демобилизации войск РККА после окончания Великой Отечественной войны и переводом их на мирное положение.

<sup>12</sup> Степан Ильич Киносян (1900–09.09.1965) — советский военачальник, генерал-лейтенант (1945), кандидат военных наук (1956). 9 июля 1945 года приказом НКО СССР №0139 года генерал-лейтенант С. И. Киносян освобожден от должности начальника штаба 49-й армии и назначен начальником штаба Горьковского ВО.

Горьковский военный округ был образован 9 июля 1945 года на территории, включавшей Горьковскую, Ивановскую, Костромскую области и Мордовскую АССР. Управление округа находилось в Горьком (ныне Нижний Новгород).

Командующим войсками Горьковского ВО в 1945–1947 был генерал-лейтенант Смирнов Илья Корнилович.

<sup>13</sup> Высший художественно-технический институт основан в сентябре 1922 г. при преобразовании Петроградских Высших государственных художественно-технических мастерских, бывшей Императорской Академии художеств, существовал до 1930 года.

<sup>14</sup> Государственный институт художественной культуры — научное учреждение в Петрограде—Ленинграде, занимавшееся вопросами теории и истории художественной культуры. Существовал в 1923–1926 гг.

<sup>15</sup> Асламазян Мариам Аршаковна (20.10.1907–16.07.2006). Народный художник Армянской ССР (1965), Народный художник СССР (1990). В 1929 году окончила Ереванский художественно-промышленный техникум (преподаватели с. Аракелян, С. Агаджанян), в 1933 — Ленинградскую Академию художеств (училась у К.Истомина и К. Петрова-Водкина).

<sup>16</sup> Бейер Владимир-Роберт-Эрнест Иванович (28.10.1868–29.06.1945). Живописец, график, театральный художник, педагог. Закончил Училище технического рисования им. А. Л. Штиглица, затем учился в Петербургской Академии художеств (1886–1892). С 1893 преподавал рисование в различных учебных заведениях С.-Петербурга. Автор учебных программ по методике обучения рисунку.

Вместе с А. А. Брянцевым один из организаторов (1921) и главный художник Ленинградского театра юных зрителей; оформлял около двух с половиной десятков постановок. Заслуженный артист РСФСР (1932).

<sup>17</sup> Ученик Академии Художеств с 1886 г. по 1892 г. Получил медали: в 1888 г. — 2-ю серебряную и малую поощрительную; 1889 г. — 2-ю серебряную, малую поощрительную и окончил научный курс. В 1890 г. две 1-ых серебряных медали; в 1892 г. — 2-ю золотую медаль за картины «Вечеря в Эммаусе» и «Исцеление Товия» и закончил обучение с присвоением звания классного художника 1-й степени.

<sup>18</sup> Антон Ажбе (словен. Anton Ažbe; 30.05.1862–06.08.1905). Австро-венгерский художник словенского происхождения. Как альтернативу процессу обучения в венской Академии художеств, он в 1891 году основал в Мюнхене частную художественную школу. В его школе учились М. Добужинский, И. Грабарь, Д. Кардовский, Е. Маковская, Д. Бурлюк, К.Петров-Водкин, В. Кандинский и другие.

<sup>19</sup> Шуваев Михаил Кузьмич (06.09.1913–?). Учился на живописном факультете Всероссийской Академии художеств 1935–1941, присвоено звание художника живописи. Дипломная работа — «Беседа бойца в семье», оценка — посредственно.

<sup>20</sup> Была у Вильнера и еще одна характеристика: «Хорошенький, гладенький, кругленький, стройный человек, но совершенно бездарный. Но он не глупый был человек. Негде было жить. Ходил в пиджачке, с войны привез. В газете работал».

<sup>21</sup> Громов Александр Александрович (03.07.1886–06.02.1956) — русский живописец и график (офортист и ксилограф), педагог.

Александр Громов учился в Рисовальной школе ИОПХ (Императорское общество поощрения художеств) и Академии художеств (оканчивал с Серебряными медалями), дополнительно занимался в Петербургском университете. Служил на фронте в действующей армии. Во второй половине 1940-х годов, после освобождения Павловска, Громов занимался реставрацией архитектурного ансамбля Павловска. Участвовал в живописных реставрационных работах в Великом Новгороде. Выполнил много работ для Государственного Фарфорового завода имени М. В. Ломоносова. Некоторые из них были отмечены почетным дипломом на Миланской выставке. Преподавал в Школе народного искусства и в Художественном (т. н. Таврическом) училище. Член Ленинградского Союза художников и сотрудник Отдела искусств и памятников старины.

<sup>22</sup> В рисовальной школе ИОПХ А. А. Громов учился у Н. К. Рериха.

<sup>23</sup> Кантор Соломон Маркович (13.03.1898–01.05.1958) — живописец, в 1923–1927 учился в Высшем художественно-техническом институте в Петрограде — Ленинграде (так назывался теперешний ЛИЖСА имени И. Е. Репина в 1922–1930).

<sup>24</sup> Президенты Академии:

1947–1957 художник А. М. Герасимов

1958–1962 художник Б. В. Иогансон

1962–1968 художник В. А. Серов

1968–1982 скульптор Н. В. Томский

---

1983–1991 художник Б. С. Угаров

<sup>25</sup> Занимал этот пост до 1951 года.

<sup>26</sup> В 1943 году после прорыва вражеской блокады Таврическое училище первым среди художественных учебных заведений Ленинграда возобновило свою работу. В 1943–1944 годах в нем занимались и студенты Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры, оставшиеся в блокадном городе.

<sup>27</sup> Пустовойтов Фёдор Степанович (12.02.1912–16.01.1989). Русский советский живописец и педагог. В 1935–1941 учился в ЛИЖСА. Занимался у Павла Наумова, Михаила Бернштейна, Генриха Павловского, Александра Осмёркина.

После начала войны работал сотрудником районной газеты, преподавателем средней школы, художником при парткабинете Всеволожского райкома ВКП(б). В августе 1942 был призван в армию. В составе 220-й танковой бригады воевал на Ленинградском, Прибалтийском и 2-м Белорусском фронтах башенным стрелком и радистом танка Т-34. Участвовал в боях под Пулковым, Псковом, в освобождении Прибалтики и Польши. Член Ленинградского Союза художников с 1946 г. В 1946–1959 годах преподавал живопись и рисунок в Ленинградском художественно-педагогическом училище.

<sup>28</sup> Ректоры ЛИЖСА им. И. Е. Репина: А. Д. Зайцев (1948–1951), В. М. Орешников (1953–1977), Б. Угаров (1977–1983), П. Т. Фомин (1983–1991)

<sup>29</sup> Президенты Академии: 1947—1957 художник А. М. Герасимов; 1958—1962 художник Б. В. Иогансон, с 1953 года был вице-президентом; 1962—1968 художник В. А. Серов.

<sup>30</sup> В своей творческой и общественной деятельности являлся ярко выраженным представителем официальной государственной идеологии, апологетом метода социалистического реализма в его самом догматическом понимании. Выдающийся представитель и апологет искусства соцреализма, живописец и график, педагог. Последователь и пропагандист передвижников, социального содержания искусства.

<sup>31</sup> Черняховский Иван Данилович (29.06.1906–18.02.1945). Советский военачальник, генерал армии. Дважды Герой Советского Союза (1943, 1944). С апреля 1944 года командовал войсками 3-го Белорусского фронта.

<sup>32</sup> Бог шельму метит. Потом Птичкину сделали секретарем партии Ленметрополитена. И она там проворовалась. Надо же. Растратила в большом количестве членские взносы. Кто-то ее на этом деле поймал. Дали ей срок.

<sup>33</sup> Левенков Семен Игнатьевич (07.07.1913–1970). Учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в 1936–1948 у Б. В. Иогансона (1958—1962 Б. В. Иогансон был Президентом АХ СССР).

Художник известен по картине «Декабристы» (или «Перед казнью»).

<sup>34</sup> Серебряный Иосиф Александрович 25.04.1907–1979. Советский живописец, народный художник РСФСР (1965), член-корреспондент АХ СССР (1947). Учился в ленинградском Вхутеине — институте пролетарского изобразительного искусства (1927–31) у В. Е. Савинского, А. А. Рылова, М. П. Бобышова. Председатель правления Ленинградского отделения Союза сов. художников (1948–52 и 1954–58). Преподавал в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1948–51 и с 1954; профессор с 1949, руководил персональной мастерской).

<sup>35</sup> Улица возникла в 1720-х годах на месте Переведенской слободы. В конце 1730-х годов улица стала называться Большая Мещанская улица, с 1750-х она называлась Казанской, в 1770-х — снова стала Большой Мещанской, наконец, в 1873 году снова стала называться Казанской. В 1923 году улица была переименована в улицу Плеханова в память о Г. В. Плеханове. В 1998 году улице было возвращено название Казанская.

<sup>36</sup> Гражданская казнь в Николая Чернышевского состоялась 19 мая 1864 года.

---

<sup>37</sup> Воспоминания о казни с подробным описанием события можно было найти в заметке М. П. Сажина, которая была напечатана в декабрьской книжке «Русского богатства» (1909 года). В статье В. Г. Короленко «Гражданская казнь Чернышевского» воспоминания М. П. Сажина были дополнены воспоминаниями нижегородского врача А. В. Венского. Статья была написана в 1904 году и впервые напечатана в сборнике статей В. Г. Короленко «Отошедшие» в 1908 году. Окончательную обработку статья получила во втором издании этого сборника в 1910 году. Вошла в Полное собрание сочинений В. Г. Короленко 1914 года. В советские времена была опубликована в Собрании сочинений В. Г. Короленко. Том 5. Литературно-критические статьи и воспоминания. Библиотека «Огонек». Изд-во «Правда», Москва, 1953.

<sup>38</sup> На месте Конной площади был разбит Овсянниковский сад, который в 1920-ых был перепланирован и переименован в честь Чернышевского.

<sup>39</sup> Григорий Львович Рошаль (1899–1983) — советский режиссер театра и кино, сценарист, педагог. Народный артист СССР (1967). Лауреат двух Сталинских премий первой степени (1950), (1951) соответственно за фильмы «Академик Иван Павлов» (1949) и «Мусоргский» (1950).

<sup>40</sup> Кинофильм «Мусоргский». Год выпуска: 1950.

Фильм повествует о великом русском композиторе Модесте Петровиче Мусоргском (1839–1881), его сотрудничестве с «Могучей кучкой» и первой постановке на сцене Мариинского театра народно-героической драмы «Борис Годунов».

Фильм раскрывает творческий процесс работы гениального русского композитора, достоверно воспроизводит историческую обстановку, отличается высоким уровнем актерского мастерства. Режиссер передал связь музыки композитора, его творчества с живыми народными истоками.

<sup>41</sup> Жданов Андрей Александрович (26.02.1896–31.08.1948)

<sup>42</sup> Софья Петровна Преображенская (1904–1966).

<sup>43</sup> Фамилию директора Вильнер не помнит. То ли Добрынин, то ли что-то похоже: Дубицкий, Дубинский, Дубинин?

<sup>44</sup> Владимир Александрович Серов (1910–1968) — советский живописец и график, педагог. Народный художник СССР (1958). Лауреат двух Сталинских премий (1948, 1951).

В Великую Отечественную войну и блокаду оставался в осажденном Ленинграде. Будучи председателем Ленинградского Союза советских художников (возглавлял Союз в 1941—1948 годах) участвовал в работе объединения «Боевого карандаша», затем в послевоенном восстановлении художественной жизни Ленинградского Союза.

<sup>45</sup> Серебряный Иосиф Александрович (25 апреля 1907, Городня, Черниговская губерния Российской империи — 1979, Ленинград, СССР) — российский советский живописец и педагог, Народный художник СССР, член Ленинградского Союза художников.

В годы войны и блокады оставался в Ленинграде. Входил в созданную в Ленинграде бригаду плакатистов, работавших всю блокаду по заданиям Политуправления Ленинградского фронта. Плакаты И. Серебряного стали широко известны: «Бей крепче, сынок!», «Будь бдительным!», «Враг у ворот!», «Русский народ никогда не будет стоять на коленях», «А ну-ка, взяли!..». В 1942 году И. Серебряный был командирован в партизанский отряд. Он пишет серию портретов партизан. Из этой работы родился замысел группового портрета партизан-лесгафтовцев. В 1943 году совместно с художниками В. Серовым и А. Казанцевым И. Серебряный пишет большую картину «Прорыв блокады 18 января 1943 года», а также продолжает работать над начатым перед войной полотном «На Пятом (Лондонском) съезде РСДРП». Им же написаны картины «Партизаны-лесгафтовцы. После боевой операции» (1942), «Партизан В. Тимачёв» (1943).

<sup>46</sup> Музей обороны Ленинграда оказался жертвой так называемого «Ленинградского дела». Комиссия Ленинградского горкома партии начала проверку работы музея в 1948 году. Фактическое решение о закрытии музея было принято еще в 1949 году после визита в Ленинград секретаря ЦК ВКП(б) Маленкова, но более 3-х лет тянулось волокита. Сотрудники продолжали работать — комплектовать фонды, реставрировать документы, создавать научные труды. Только в ноябре 1952 года была образована ликвидационная комиссия.

<sup>47</sup> Налбандян Дмитрий Аркадьевич (15.09.1906–1993). Советский живописец, народный художник СССР (1969), действительный член АХ СССР (1953), Герой Соц. Труда (1976). Член КПСС с 1948.

<sup>48</sup> Картина Д. А. Налбандяна «Для счастья народа. Заседание Политбюро ЦК ВКП (б)»

<sup>49</sup> Звенигородская ул., дом 30а, лит. А.

Школа построена в 1936 г. Архитекторы: Асс Л. Е., Гинцберг А. С. В 1950-е — 1960-е годы в здании размещалась школа №302 Фрунзенского района.

<sup>50</sup> Шах Ицек-Герш Абрамович (1870–?). Ученик Академии Художеств с 1896 г. по 1901 г. 1 ноября 1901 г. — звание художника за картину «Подруги». Участник Еврейского общества поощрения художеств.

<sup>51</sup> Ленинградский инженерно-строительный институт. Наверное, на архитектурный факультет, так он сейчас называется. С 1970 года на нем образована кафедра градостроительства, занимающаяся, в частности, садово-парковым искусством и ландшафтным проектированием.

<sup>52</sup> Репин Илья Ефимович. Портрет Николая II. 1895. Холст, масло. 210 × 197 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

<sup>53</sup> Непринцев Юрий Михайлович (15.08.1909–1996). Советский живописец и график, народный художник СССР (1965), действительный член АХ СССР (1970). Преподавал в ЛИЖСА им. И. Е. Репина (с 1948; профессор с 1954).

<sup>54</sup> Симберг Вольф Бенетович (1913–1996). Учился во Всероссийской Академии Художеств 1935–1941.

<sup>55</sup> Егоров Пётр Дмитриевич (1913 г. р.)

<sup>56</sup> Пригоровский Игорь Александрович (26.06.1928–08.10.2012). Член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, секция графики.

<sup>57</sup> Карев Алексей Еремеевич (24.03.1879–05.02.1942). Последнее двадцатилетие своей жизни он отдал преподаванию: в Саратове (1920–21), затем в Петрограде — в Художественно-технических мастерских (бывших ЦУТР), а с 1922 г. во Вхутемасе — ИЖСА, а также в средней художественной школе при нем (1936–37).

<sup>58</sup> Постановление СНК СССР «Об учреждении премии и стипендии имени Сталина» было принято 20.12.1939 года в ознаменование 60-летия И. В. Сталина.

<sup>59</sup> Ленинградское высшее художественно-промышленное училищем имени В. И. Мухиной с 1953 по 1994 год. Теперь — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица.

<sup>60</sup> Николай Алексеевич Некрасов (10.12.1821–08.01.1878).

<sup>61</sup> Всероссийский музей А. С. Пушкина.

<sup>62</sup> Матвей Матвеевич Калаушин (1904–1968).

<sup>63</sup> Калаушин Борис Матвеевич (06.08.1929–10.06.1999).

<sup>64</sup> В своем художественном творчестве Борис Калаушин, подражая Пикассо, не мог найти своего собственно пути. Одним из направлений художественной деятельности Бориса Калаушин было иллюстрирование детских книг. Здесь он тоже беспардонно подражал Конашевичу Владимиру Михайловичу (19.05.1888–27.02.1963). Конашевич даже жаловался, что ему неприятно такое подражание, причем своей некачественностью как бы даже компрометирующее его. Это рассказывал сам В. С. Вильнер. Когда

---

он занимался иллюстрированием книг, его познакомили с Конашевичем. Вот тогда-то Конашевич и жаловался на Бориса Калаушина.

<sup>65</sup> Музей-заповедник Н. А. Некрасова «Карабиха».

<sup>66</sup> Тел. музея (4852) 43 41 83; e-mail: muzkar@mail.ru

<sup>67</sup> Гордон Михаил Абрамович (05.09.1913–03.01.2003). Советский художник-плакатист, член союза художников и союза журналистов СССР, участник блокадной группы художников «Боевой карандаш», заслуженный художник РСФСР.

В 1931–1936 гг. учился в Московском архитектурном институте.

В конце 1930-х гг. участвовал в оформлении Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и советского павильона Всемирной выставки в Париже, а также улиц Ленинграда к революционным праздникам. В послевоенные годы работал в области политического и театрального плаката, сотрудничал с Лениздатом, с издательством «Искусство» и др. В 1948–1961 гг. выполнял афиши для цирков, театров и кино. С 1958 г. работал в творческом коллективе ленинградских художников и поэтов «Боевой карандаш». С 1950-х гг. оформлял спектакли для театра имени Ленсовета, Ленинградского государственного академического малого театра оперы и балета, и других ленинградских театров. В 1965 г. получил Диплом 2-й степени на Всесоюзном конкурсе «Лучшие книги 1965 года» за книгу В. Раздольской «Мазерель». В 1980-е гг. исполнял плакаты на тему труда, театральные плакаты.

<sup>68</sup> В 1702 году по личному указанию Петра I при селе Сясьские Рядки, стоявшем на месте впадения реки Сясь в Ладожское озеро, была основана судостроительная верфь.

<sup>69</sup> 31 марта 1940 года в Москве на VI сессии Верховного Совета СССР (Верховный Совет СССР 1 созыва) было принято решение о преобразовании Карельской Автономной Советской Социалистической Республики (КАССР) в Карело-Финскую ССР. Столицей КФССР остался город Петрозаводск.

16 июля 1956 г. КФССР была вновь понижена в статусе до АССР и возвращена в состав РСФСР. При этом из ее названия было убрано слово «финская» (Карельская АССР).

<sup>70</sup> Орлов Владимир Сергеевич (17.11.1928 г.р.). Учился в 1950–1956 на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина у М. А. Таранова. Это единственный из соучеников Вильнера по ЛХУ, кто поступил и закончил ЛИЖСА.

<sup>71</sup> «Ленинские искры» — газета пионеров и школьников, орган Ленинградского Обкома и Горкома ВЛКСМ. Основана в 1924 г., под этим названием выпускалась до 1990 года. Выходила по воскресеньям и четвергам.

<sup>72</sup> «Искорка» — детский журнал, ежемесячное приложение к газете «Ленинские искры», орган Ленинградского обкома и горкома ВЛКСМ. Выходил в 1957—1992 годах.

<sup>73</sup> «Костер» — всесоюзный/всероссийский ежемесячный литературно-художественный журнал для школьников. Издается с июля 1936 года в г. Ленинграде / Санкт-Петербурге.

<sup>74</sup> Ежемесячный журнал ЦК ВЛКСМ, Центрального Совета Всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина, Союза писателей СССР.

<sup>75</sup> «Мурзилка» — ежемесячный журнал ЦК ВЛКСМ, Центрального Совета Всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина для школьников и младших классов.

<sup>76</sup> «Нева» — ежемесячный литературный журнал, издается в Ленинграде — Санкт-Петербурге с апреля 1955 г. Основан в качестве официального органа Ленинградской писательской организации. Выходит ежемесячно.

<sup>77</sup> Кустов Николай Алексеевич (18.04.1912–1989). Учился в ЛИЖСА имени И.Репина (1934–38) в мастерской Александра Осмеркина, у С. Абугова и Г. Павловского. Член Союза художников с 1954 года. Работал в области книжной графики. Сотрудничал с журналами «Нева», «Костер».

<sup>78</sup> Литвинский Петр Петрович (07.12.1927–2009). Живописец. Учился на живописном факультете ЛИЖСА им. Репина, мастерская Р. Р. Френца (1949–1955). Заслуженный художник России. Был проректором училища им. Мухиной (СПб).

<sup>79</sup> Муратов Николай Евгеньевич (04.12.1908–1994). Известен с 1930-х годов как художник-сатирик. Печатался в газетах и журналах «Резец», «Юный пролетарий», «Чиж», «Пушка», «Бегемот», «Смена», «Литературный Ленинград», «Ленинские искры». В 1939 году Муратов стал основателем и одним из ярких авторов творческого объединения ленинградских художников «Боевой карандаш».

<sup>80</sup> Пиркер Владилен Вольдемарович (26.10.1927). График. Учился на архитектурном факультете ЛИЖСА им. Репина (1946–1952). Серия работ по Львову удостоена Первой премией ЛОССА и Первой премией института Ленпроект 1956 год. Имеет диплом и звание лауреата фестиваля — «Города всемирных фестивалей молодежи. Прага».

<sup>81</sup> Спицын Сергей Николаевич (08.06.1923). График. Учился на графическом факультете ЛИЖСА им. Репина (1948–1954).

<sup>82</sup> Ушин Андрей Алексеевич (08.09.1927–2005). Учился в Ленинградском художественном училище на Таврической улице и окончил в 1949 г. График. Заслуженный художник РСФСР.

<sup>83</sup> Ветрогонский Владимир Александрович (25.11.1923–20.02.2002). Учился на графическом факультете ЛИСЖА имени И. Е. Репина в 1946–1951 г. Профессор института им. И. Е. Репина, руководитель персональной мастерской, декан факультета, зав. кафедрой графики. Народный художник России, Действительный член Академии художеств.

<sup>84</sup> Гальба (Гальберштадт) Владимир Александрович (27.05.1908–1984). График. Член Союза художников СССР. Мастер политической карикатуры. С 1926 года начал участвовать в выставках и рисовать карикатуры для газет «Ленинградская правда», «Вечерний Ленинград», журналов «Нева», «Огонек».

Во время Великой Отечественной войны, в годы блокады Ленинграда, на страницах «Ленинградской правды» почти каждый день печатались его хлесткие карикатуры. Гитлер включил художника в черный список личных врагов — все они будут повешены на Дворцовой площади в тот час, когда войска вермахта вступят в покоренный Ленинград».

После войны Гальба работал в разных ленинградских газетах, иллюстрировал журналы и книги, рисовал плакаты.

<sup>85</sup> Звонцов Василий Михайлович (13.04.1917–20.11.1994). График, автор теоретических исследований, педагог. Учился в ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1946–1952), где позже преподавал на факультете графики (1953–1971). Работал в области печатной и станковой графики. Заслуженный художник РСФСР (1978), народный художник РСФСР (1983).

<sup>86</sup> Пахомов Алексей Федорович (1900–1973). График и живописец. Мастер станковой графики в технике литографии и рисунка. Учился в 1915–1917 гг. в Петрограде в Центральном училище технического рисования Штиглица у Н. И. Шухаева, С. В. Чехонина, М. В. Добужинского, в 1917–1925 годах — на живописном отделении Вхутеина в Ленинграде у А. И. Савинова. Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, дважды лауреат Государственной премии СССР, профессор.

<sup>87</sup> Петров Леонид Григорьевич (29.04.1919). График. Учился на живописном факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1940–1950). Заслуженный художник РСФСР.

<sup>88</sup> Петрова (Шульц) Валентина Владимировна (13.01.1922). Училась сначала на живописном, а затем на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1941–1951). Работала как книжный иллюстратор, в частности, в издательстве «Детгиз». Заслуженный художник РСФСР.

---

<sup>89</sup> Сердюков Владимир Иванович (04.05.1924). График, мастер цветной ксилографии, иллюстратор. Учился на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1948–1954).

<sup>90</sup> Чуйков Семен Афанасьевич (30.10.1902–1980). Живописец. Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственных премий СССР, Государственной премии Киргизской ССР имени Токтогула, премии имени Дж. Неру (Индия).

<sup>91</sup> Адаев Венедикт Николаевич (1929–2007). Книжный график. Средняя художественная школа при Всероссийской академии художеств. Ленинградское художественно-педагогическое училище им. В. А. Серова.

<sup>92</sup> Висков Петр Иванович (25.09.1924). График. Учился на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1952–1958).

<sup>93</sup> Крутцов Анатолий Константинович (22.10.1922). График. Учился на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1948–1954).

<sup>94</sup> Лаврухин Юрий Николаевич (22.01.1924). График. Учился на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1945–1951). Заслуженный художник.

<sup>95</sup> Лобачев Юрий (Джордже) Павлович (04.03.1909–2003). Учился в художественном училище в Белграде (Югославия). Работал карикатуристом и иллюстратором в югославских издательствах и газете «Политика». С 1955 г. жил в СССР. С 1956 г. работал в «Боевом карандаше».

<sup>96</sup> Праксейн Глеб Борисович (15.07.1919–1967). Обучение проходило на графическом факультете ВАХ 1945–1951.

<sup>97</sup> Скоробогатов Игорь Константинович (10.06.1920–1997). Анималист. Учился на живописном факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1945–1951). Заслуженный художник РФ.

<sup>98</sup> Титов Олег Васильевич (10.05.1938 -). Художник театра, кино. Учился на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1956–1962).

<sup>99</sup> Филиппов Герман Васильевич (13.06.1935). Учился на живописном факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1955–1961). Известность получил благодаря работе в издательствах ЦК КПСС «Лениздат» и ЦК КПСС «Плакат».

<sup>100</sup> Фридман Ринат (Роман) Аркадьевич (24.01.1931). График. Доцент. Учился на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1953–1959).

<sup>101</sup> Шабанов Юрий Михайлович (22.03.1935–1990). График. Учился на графическом факультете ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1955–1961).

<sup>102</sup> Михаил Михайлович Зощенко (28.07.1894–22.07.1958) — писатель, признанный классик русской литературы.

<sup>103</sup> Дехтерёв Борис Александрович (13.06.1908–1993). Народный художник РСФСР (1966), лауреат Государственной премии СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. Н. Крупской, член-корреспондент Академии художеств СССР (1975), профессор.

Учился в студии Д. Кардовского (1925–26), окончил моск. ВХУТЕИН (1930). Преподавал в Моск. худ. ин-те, с 1948 профессор, зав. каф. гравюры. С 1945 гл. художник Детгиза. Мастер кн. илл., оформлял кн. М.Горького, Ф.Гладкова, Н.Островского, русскую классику. Работал также как художник т-ра. Лауреат Ст. пр. (1947). главный художник Детгиза.

<sup>104</sup> Александр Мелентьевич Волков (14.06.1891–03.07.1977) — советский писатель, драматург, переводчик. Наверное, больше известен как автор цикла книг «Волшебник Изумрудного города».

<sup>105</sup> Сергей Петрович Алексеев родился в 1922 году.

Из армии Алексеев ушел в конце 1945 года из-за полученных в одном из полетов тяжелых травм.

---

Вернувшись в Москву в 1946, стал редактором в издательстве «Детская литература», в 1950 г. — ответственным секретарем, а затем председателем Комиссии по детской литературе Союза писателей СССР. Организаторский талант и глубокие знания истории и теории детской литературы (Алексееву принадлежит множество статей о литературе для детей) стали залогом многолетней успешной деятельности Сергея Петровича на посту главного редактора журнала «Детская литература». С 1965 по 1996 гг. он возглавлял этот уникальный журнал, оказавший огромное влияние на развитие детской литературы в нашей стране, пользовавшийся большим уважением в мире.

В 1978 году за книгу «Сто рассказов из русской истории» писатель был удостоен Почетного диплома Международного Совета по детской книге. Но главная награда — читательское внимание и интерес к его книгам. Государственная премия РСФСР имени Н. К. Крупской (1970) — за книгу «Сто рассказов из русской истории» (1966)

<sup>106</sup> Книга содержала отдельные повести: Небывалое бывает; История крепостного мальчика; Жизнь и смерть Гришатки Соколова; Рассказы о Суворове и русских солдатах.

<sup>107</sup> Алексеев Сергей Петрович. Исторические повести [Текст] / Сергей Алексеев ; Худож. В. Вильнер. — Москва : Детская литература, 1961. — 335 с. : ил. — (Школьная библиотека) (Для начальной школы). — Содерж.: Небывалое бывает; История крепостного мальчика; Жизнь и смерть Гришатки Соколова; Рассказы о Суворове и русских солдатах. — 1.20 р.

<sup>108</sup> Карпов Евгений Васильевич.

<sup>109</sup> Евгений Ефимович Поповкин (13.02.1907–15.02.1968) — русский советский писатель. Лауреат Сталинской премии третьей степени (1952). Член ВКП(б) с 1927 года. В 1958—1968 — главный редактор журнала «Москва». В этой должности впервые напечатал роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

<sup>110</sup> Издательство при Комитете по печати при Совете Министров РСФСР, г. Москва.

<sup>111</sup> Детский юмористический журнал ЦК ВЛКСМ.

<sup>112</sup> Басманов Павел Иванович (16.01.1906–1993). На протяжении почти всей жизни работал в книжной графике. Неоднократно избирался в бюро графической секции Союза художников. Участник многих городских и всесоюзных выставок.

В 1920—1922 учился в Алтайских губернских художественно-технических мастерских. В 1922 поступил в Ленинградский государственный художественно-промышленный техникум, который окончил в 1927. В 1927 году вступил в общество «Четыре искусства». Работы П. И. Басманова конца 1920-х годов внешне стилизованы под работы художников круга «Мир искусства».

С 1930 начал заниматься живописью и «изучать законы современного искусства» под руководством художника В. В. Стерлигова. В 1932 вступил в общество «Круг художников» и в Ленинградское отделение Союза советских художников.

<sup>113</sup> Власов Василий Адрианович (16.05.1905–1979). Учился в Русском реальном училище в Териоках у И. Е. Репина и в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, затем во Вхутеине в Ленинграде у К. С. Петрова-Водкина и А. И. Савинова (1925–1927 гг., не окончил).

<sup>114</sup> Аникушин Михаил Константинович (15.10.1917–18.05.1997). Был председателем правления Ленинградского отделения Союза Художников в 1962–1972, 1986–1990 годах.



Татьяна Уварова  
Абрам Раскин

**«ПОЭТ — ЭТО ВСЕГДА ЗАГАДКА»**  
**Интервью члена АИС Татьяны Уваровой**  
**с поэтом и искусствоведом Абрамом Раскиным**

22 мая 2014 года в библиотеке Союза художников состоялось торжественное собрание, посвященное 90-летию юбилею Абрама Григорьевича Раскина, искусствоведа, заслуженного деятеля искусств РФ. Говоря о разносторонности личности юбиляра, каждый выступающий отметил его мастерское владение словом, нашедшим свое высшее выражение в стихах. Дар стихотворчества Абрам Григорьевич обнаруживал, как правило, в ненавязчивых дружеских посвящениях, стихотворениях «на случай», в единичных газетных публикациях. Волновавшее глубины сердца, ума, излившееся на бумагу, не очень тщательно собиралось. Со временем в ящике письменного стола возник «души заветный тайник». Лишь в 90-е годы, когда появилась возможность свободного издания книг, поддерживаемый дружескими одобрениями, Абрам Григорьевич решился обнародовать свои поэтические опыты. Одна за другой «выпорхнули» в свет 12 незатейливых книжиц по 36 стихотворений, легко разлетевшиеся по друзьям и коллегам.

Счастливый случай дружбы с петербургским коллекционером, щедрым человеком Борисом Лазаревичем Ошкуковым позволил издать собранные воедино стихи. Так появились два томика — «Исповедное» (2012) и «Души биенье» (2014). Художественное оформление книг с большим проникновением и мастерством исполнил Андрей Александрович Корольчук.

Как и подобает, стихи вводят в сокровенный мир поэта, раскрывают его душу, мысли, переживания, рассказывают о каких-то событиях, складываясь в повествование жизни.

И все же, многое из биографии автора остается вне «формата стиха». Все, что открывалось в мимолетных разговорах или целенаправленных беседах, все, что удалось записать, изложено ниже и, отчасти, комментирует и дополняет стихи. Но несмотря ни на что, поэт — это тайна, он всегда остается загадкой.

**Т. У.** — *Поэзия — это...*

**А. Р.** — В переводе с греческого языка слово «поэзия» означает «творчество», в литературном смысле — ритмически организованный текст, но, по моему, поэзия — это способность увидеть мир по-своему, своими глазами. Ярче всего об этом сказал молодой Владимир Маяковский в знаменитых строках: «Я сразу смазал карту будней...». Вот эта способность увидеть в «блюде студня косые скулы океана» и т. д., это и есть поэтический дар.

Стихотворным текстом можно назвать любой организованный ритмическим строем текст, цель которого вызвать в человеке образы, вовлечь его воображение в своего рода игру, вызвать различные ощущения — радости, печали, энтузиазма... Основные компоненты стихотворной речи — звучание, рифма, ритмика, все что создает общую эмоциональную окраску. Стихотворный текст — это и означение формы: гекзаметр, ямб, хорей...

Поэтический текст безотносительно к форме или в рамках избранной формы, создает образ, пробуждает чувства, вызывает эмоции. Но не всякий текст, даже инструментованный богатыми звучными рифмами является поэтическим. Суть поэзии в необычном своеобразном видении, в новом ощущении восприятия реальности. Поэт подобен творцу.

**Т. У.** — *С чего все начиналось? Когда Вы почувствовали потребность писать, сочинять?*

**А. Р.** — Потребность сочинять стихи возникла рано, в школьные годы. Но, признаюсь, я был полный невежда — я почти не знал русской поэзии. А если точнее, то в ту пору я случайно прочитал оказавшееся под рукой собрание песен Беранже и трагическую повесть норвежского писателя Гамсуна «Голод», вот, пожалуй, и все. В Москве жили братья моей мамы — Юра и Женя. Юра часто бывал у нас. Отец его жены Валентины заведовал книжным магазином Товарищества Маркса — одним из крупнейших. Однажды он передал мне через Юру подарок — шикарную книгу — Полное собрание сочинений Василия Андреевича Жуковского в одном томе. Я решил собирать библиотеку. В уголке книги написал: «Библиотека Абрама Раскина. №1». С этого и началось мое приобщение к поэзии.

**Т. У.** — *Как участвовала в этом процессе школа?*

**А. Р.** — У нас были хорошие учителя по литературе. В средних классах вела, не помню ее имени, внучка архитектора Брюллова, по проектам которого построено здание Штаба гвардейского корпуса на Дворцовой площади. Ее уроки давали живое ощущение литературы и того времени, когда создавались произведения. Она о многом знала, что называется из первых уст, ведь в их дом были вхожи представители элитарного слоя Петербурга.

Школа участвовала в различных городских конкурсах, в одном из которых наш одноклассник Савелий Лапицкий, ныне заслуженный художник России, занял 1-е место. Его рассказ о том, как корова задержала шпиона, был опубликован в журнале «Костер». Стихи еще одного нашего одноклассника Гандельмана, не помню его имя, сына врачей, тоже были отмечены. До сих пор помню строчку из этого стихотворения:

И глядит стеклянным глазом  
В небо озеро Хасан.

Это как-то побуждало к творчеству. Вспоминая школу, хочу назвать еще одно имя. Это Володя Торнуев. Он учился с нами не с первого класса,

пришел попозже. Володя страдал сердечным заболеванием и обучался на дому, к нему ходили учителя нашей школы. Мы подружались с Володей, и я часто бывал у них дома. Надо сказать, это была семья интеллигентов, по тем временам состоятельная. Интересной фигурой был дед — священник Свято-Исидоровской церкви. Они и жили в доме, примыкающем к зданию церкви. Как-то мы с Володей подготовили к конкурсу школьной художественной самодеятельности сцену из «Полтавы» Пушкина. Репетировали у Володи дома. Он читал за Кочубея, я — за Орлика. Более сильная подготовка Володи чувствовалась в интонациях, жестах. Он был, что называется, в образе, и получил за это 1-е место. Я же не отличился ничем, но этот случай свел меня с А. С. Пушкиным. Я стал читать и вникать в его произведения. Надо сказать, Володя был разносторонне одаренным. Его рисунок, с изображением Чапаева, восседающим на коне, тоже занял призовое место. Композиционно рисунок напоминал картину А.-Ж. Гро «Наполеон в битве». К сожалению, Володя не пережил блокаду. Об этом рассказала мама Володи уже в пору моей работы в Инспекции по охране памятников, где она тоже работала.

**Т. У.** — *Когда же проявились Вы?*

**А. Р.** — Шефами нашей школы были Мариинский театр и кондитерская фабрика им. К. Самойловой, бывшая фабрика Жоржа Бормана. Там выходила газета, в которой печатали от случая к случаю работы учащихся нашей школы. Однажды напечатали мое стихотворение, довольно неуклюжее, но пафосное, в духе времени, посвященное теме, волновавшей в то время всех, — Гражданской войне в Испании.

По мере взросления проявлялась моя склонность к гуманитарным наукам. Я начал больше читать. Моя личная библиотека стала пополняться подписными изданиями, в том числе Собранием сочинений Генриха Гейне, на которое мы с отцом подписались еще до войны. Интересно, что прерванный войной выход книг, продолжился в послевоенные годы. Эти книги хранятся у меня до сих пор. Я был читателем библиотеки им. А. С. Пушкина, находившейся на нашей улице Союза Печатников. Школьная библиотека была тоже очень хорошая.

**Т. У.** — *Что запомнилось из прочитанного в то время?*

**А. Р.** — Поэма Данте «Божественная комедия», вернее, ее первая часть «Ад». Книга была прекрасно издана. Сейчас я понимаю, что мое знакомство с литературой оставляло желать лучшего. Но мое окружение не интересовалось литературой и поэзией. Возможно, мои наклонности уловил детский доктор С. Г. Берлянд, в то время наш сосед по коммунальной квартире. Самуил Григорьевич заведовал лечебной частью Союза писателей Ленинграда. Он был одним из тех, кто руководил эвакуацией детей писателей из блокадного города, что спасло многих из них. Однажды он

решил познакомить меня с Михаилом Дудиным, который вместе со своей женой Ириной, жил неподалеку от нас в мастерской художника, опустевшей в годы войны. Он был уже членом Союза писателей. Самуил Григорьевич как-то пригласил Дудина к себе на чаепитие, за которым состоялось наше знакомство. Я почитал ему какие-то свои стихи, и он посоветовал мне пойти в Студию начинающих поэтов, прозаиков и критиков, которая существовала при Союзе писателей. Находилась она рядом с Мраморным дворцом. Здесь я познакомился с Сергеем Орловым. Некоторое время мы поддерживали с ним дружеские отношения. Он бывал у нас — ему очень нравились пирожки, которые пекла моя мама. Жил он тоже недалеко от нас, у своих сестер, очень милых молодых особ.

Студийные встречи предполагали чтение авторами своих произведений, которые тут же получали оценку критиков. Конечно, общение с творчески настроенными молодыми людьми стимулировало мое желание заниматься поэзией. Что-то у меня получалось. Руководитель предложил сделать подборку для публикации в журнале «Звезда». Но сбыться этому было суждено не так давно. Именно книге «Исповедное» впервые опубликован цикл стихотворений «Вечерний экспресс», подготовленных для «Звезды» больше 60 лет назад. А тогда, по постановлению ЦК КПСС началось дело о журналах «Звезда» и «Ленинград» повлекшее нападки на поэзию А. Ахматовой, творчество М. Зощенко и др. Журнал закрыли. Конечно, это было огорчительно, но вряд ли этот случай кардинально повлиял на мою творческую судьбу, поскольку еще раньше я был доброжелательно предупрежден Орловым о трудностях неизбежных в ту пору. Сергей советовал мне не соваться в «их пекло». Он говорил: «Пиши, Абрам, детские стихи. У тебя чистая душа».

На успешность в то время влияли не только способности и талант, но и фронтовые заслуги, и национальная принадлежность. Завуалированная борьба с космополитами подразумевала преследование евреев. Так что Орлов был прав, когда советовал не соваться «в их пекло».

**Т. У.** — *Как учеба в университете способствовала развитию поэтического импульса?*

**А. Р.** — Университет расширил мой интеллектуальный и эмоциональный горизонт. Я стал чувствовать себя частицей мира огромного и сложного, стал чувствовать глубину времени. Несомненно, это нашло выражение в каких-то строчках, мыслях, интонациях. Общение с замечательными преподавателями — Н. Н. Пуниным, И. И. Иоффе, С. К. Исаковым не могло не обогащать, не утончать. Надо сказать, что в университете я учился не пять полных лет, а всего три, поскольку за первый и второй курс сдал экзамен экстерном. В этой связи хочу вспомнить имя Евгении Гудкиной. До войны мы жили по соседству, общались, можно сказать дружили, хотя Евгения была постарше, но разница в годах была незначительная. Она

была очень талантлива, но судьба ей выпала несладкая. Во время войны она угодила в ГУЛАГ, где отличилась тем, что написала оперное либретто и получила премию. После освобождения оказалась на историческом факультете университета среди учеников Иоффе. Успешно училась, ее имя звучало в университете. Когда мы с ней встретились снова, она уже училась в аспирантуре. Это она посоветовала мне поступать на искусствоведческое отделение экстерната. Я действительно поступил сразу на третий курс. Спустя год меня перевели на дневное отделение третьего курса.

**Т. У.** — *Расскажите о студенческой поре, о Ваших сокурсниках.*

**А. Р.** — Нас было человек двадцать. Молодые, немало пережившие, разные. Из тех, с кем общался тесно, — Борис Бернштейн, он учился на курс позже, Феликс Мельников, для нас он был Федька, Ирина Никифоровская, Яша Окунь, Коля Никулин, Вера Александрова, сын композитора Стрельникова, автора популярной в то время оперетты «Холопка», Борис. Так вот, Борис Стрельников дружил с Окунем, который на последних курсах стал мужем Никифоровской. В их доме мы частенько собирались. Окунь писал эпиграммы, читал нам, ну и мы тоже как-то участвовали. Вера хорошо пела, была непременной участницей всех университетских конкурсов, фестивалей. Ее очень любил М. А. Бихтер, ценил ее талант и пока был жив, принимал посильное участие в ее судьбе. Вера и еще две младшие сестры остались без родителей. Веру оценили и в доме Стрельниковых. Мать Бориса очень хотела, чтобы Верочка стала женой ее сына. Вот такая была компания. С чего началось, не помню, но как-то мы написали сценарий вечера-концерта о студенческих буднях, который с большим успехом прошел в университете. Участвовали наши сокурсники. Я был ответственный за сценарий, музыкальной частью заведовал Бернштейн, Верочка исполняла сольные номера.

Боря Бернштейн — одессит, был одарен и образован музыкально. С женой Фридой, студенткой Консерватории, они жили в небольшой комнате, которую практически полностью занимал большой концертный рояль. В разные моменты жизни этот рояль служил и праздничным столом, и даже двухъярусным спальным местом для гостей. Кстати, среди стихотворений есть и посвящение Фриде, в котором подчеркивается значение «рояля».

Накануне защиты дипломов, была устроена конференция искусствоведов. Ответственным лицом, а может быть и инициатором, была Евгения Гудкина. С основными докладами выступали Бернштейн, Мельников и я. Главная мысль моего выступления — подобно тому, как дореволюционные художники в выборе тем руководствовались «Евангелием», так современные руководствуются «Кратким курсом» — вызвала неодобрительный отзыв у присутствовавшего председателя Союза художников В. А. Серова. Подводя итоги конференции, он сказал: «Молодой человек, который гово-

рил почти белыми стихами, имея ввиду меня, не наш человек. А вот тот, который говорил «от живота» — любимая фраза Мельникова — он наш».

Вскоре Федор был принят в ХудФонд, стал членом Союза художников. В этих словах нет двусмысленности. Скорее это свидетельство времени. Мельников был одаренным человеком. До войны он учился в Академии художеств на факультете живописи. После ранения демобилизовался, но из-за проблем со зрением продолжить обучение в Академии не смог и поступил на искусствоведение. Он нравился Пушкину за резкость суждений. Федор ценил и понимал живопись. Впоследствии занимался керамикой.

**Т. У.** — *Ваши любимые поэты?*

**А. Р.** — Жуковский, Державин, Пушкин. Конечно, Генрих Гейне, с творчеством которого я знаком по собранию сочинений. Это тонкий поэт, эссеист, сатирик, философ. Считаю гениальным поэтом Маяковского. По сути своего таланта — он гений. Блок, Клюев, Цветаева, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Багрицкий, Светлов, Тихонов демонстрировали всплески гениальности. Они образно, ярко запечатлели знаки, ключевые моменты своего времени. Блок очень искренний человек и поэт. Сильное впечатление на меня произвела первая книга стихов Вадима Шефнера «Светлый берег».

**Т. У.** — *Что из написанного Вами нравится Вам? Что, по-Вашему, достойно внимания?*

**А. Р.** — Ничего не нравится. Каждый человек имеет право писать и даже публиковать, то есть реализовывать свои творческие способности. Считаю, что мои стихи выражают мою индивидуальность. Правда, я никогда не стремился их обнародовать.

[Подумав]

— Пожалуй, цикл «Мери». Оттолкнувшись от стихотворения А. С. Пушкина, его перевода с английского, я пошел по его следам и по стихам, где звучит это имя. Так появился цикл стихотворений, где строчки из стихов различных авторов с образом Мери, стали эпитафиями к моим стихам. По сути, там есть стихи с эпитафиями и самостоятельные.

**Т. У.** — *«Мери» — не единственный цикл. Ваше внимание занимали разные образы и темы: «Тупики», «Ревность», «Прикосновение»... Из петербургской тематики — «Адмиралтейская игла», «Петербургские мосты»... Чем вызвана подобная вариативность?*

**А. Р.** — Наверное, сильным не проходящим впечатлением. Часто бывает так, что меня начинает преследовать какая-то мысль, и я стремлюсь ее воплотить в разных вариантах. Это похоже на игру.

**Т. У.** — *Как Вы оцениваете возможности поэтической игры, заключенной в слове?*

**А. Р.** — Могу сказать без всяких теорий. Слово — это сгусток мысли, опыта, силы, огня. Это как человек, сжигающий себя в знак протеста. Поэт играет словом, как жонглер, как гимнаст, летящий под куполом, и способный вот-вот сорваться. А работа с разной поэтической формой — это демонстрация умения общаться со словом.

**Т. У.** — *Может ли поэт врать?*

**А. Р.** — Нет.

**Т. У.** — *А заблуждаться?*

**А. Р.** — Может. Со временем творчество многих поэтов воспринимается иначе. Словно спадают какие-то завесы. Поэт — это всегда загадка.

\* \* \*

Жизнь слова такова,  
Что только тем, кто прям и прав  
Дается претворить слова  
В поэм и песен вечный сплав.

Поэт не тезка ювелиру,  
Не украшатель и не льстец,  
Поэт, как ветер, отдан миру,  
Чтоб слушать тайный плеск сердец.

(Конец 1940-х гг.)

\* \* \*

Почуять внятное в невнятном,  
Услышать почки первый вздох,  
Увидеть сложности в понятном,  
Пройти пути других эпох.

Круги привычного вращения  
С улыбкой детской двинуть вспять,  
И даже силе тяготенья  
Порыв полётности придать.

(Абрам Раскин)





## IV

Ирина Г. Михайлова

### **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ЕЕ РОЛЬ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА**

Художественный Хаос всегда прячется  
за фасадом Художественного Порядка,  
тогда как Художественный Порядок таится  
в глубине Художественного Хаоса

#### **1. Подход к изучению специфики инноваций в художественной культуре и поиску конструктивных путей канализации деконструктивных антихудожественных инноваций**

Возникновение в конце двадцатого столетия глобальной тенденции к исчезновению различий между художественными и не художественными произведениями и отказу от эстетических стандартов ознаменовалось формированием весьма опасной тенденции к замене служения эстетическим идеалам художественной культуры выхолощенными формами удовлетворения утилитарных потребностей членов локальных сообществ. В этой связи, проблема разграничения альтернативных путей эволюции художественной и антихудожественной культур должна стать фокусом внимания исследователей социокультурной динамики и процесса эстетической глобализации общества в ходе потенциально бесконечного движения его членов к Абсолютному Эстетическому Идеалу и Абсолютной Художественной Ценности.

Результаты предпринятого нами детального анализа путей самоопределения субъектов самовыражения в направлении поиска меры их исторически сложившихся способностей к трансформации потенциальных возможностей в реальное содержание художественной культуры подтвердили обостряющуюся с каждым днем актуальность нового подхода к решению ключевой проблемы взаимоотношений художественного и нехудожественного в искусстве с позиций социокультурной теории, позволяющей переосмыслить природу имманентных социокультурных кризисов с учетом способности субъектов самоопределения противостоять им. Предлагаемый нами в качестве логического завершения идеи отношения субъектов самовыражения к миру как к сфере ответственности за производные их конструктивной или деконструктивной

творческой ментальной активности подход служит ключом к решению актуального вопроса философии и теории искусства о специфике художественного произведения и обозначения четких границ между художественными, контрхудожественными, псевдохудожественными и антихудожественными произведениями. Подход позволяет не только сместить акцент с необходимости адаптации субъектов самовыражения к обществу и доминирующим в нем этическим и эстетическим идеалам на потребность в развитии способностей этих субъектов к критике утративших актуальность идеалов и обусловленных ими традиционных культурных ценностей, но и выявить эти способности в ходе поиска меры синтеза свободы творчества и ответственности за его производные. Предлагаемый методологический подход базируется на результатах анализа специфики художественной культуры и ее производных и дуальной природы противоречий между носителями оппозиционных эстетических идеалов и обусловленных ими художественных ценностей, что, в значительной мере, способствует формированию потребностей у членов общества в минимизации деконструктивных тенденций в художественной культуре и окончательной канализации антихудожественных инноваций, приближающих общество к неотвратимой социокультурной катастрофе. Основанный на методе дуальных оппозиций [1, С. 24–27] и законе самоорганизации социокультурных идеалов [2, С. 93–113], подход обеспечивает исследователей фундаментальной методологической базой для изучения специфики художественной культуры и путей ее развития в условиях эстетической глобализации человечества.

Поскольку сущностную специфику социальной самоорганизации составляет закономерное чередование состояний художественного порядка и художественного хаоса, деструкция художественного порядка, вследствие наступления социального хаоса, ввергающего общество в состояние глубокого социокультурного кризиса, отражается на состоянии художественной культуры, также переживающей художественный кризис, предоставляющий субъектам самовыражения альтернативные пути самоопределения, ориентированные на конструктивные инновации, не посягающие на универсальные закономерности художественного творчества и, тем более, на эстетические идеалы, и деконструктивные — нацеленные на антихудожественную деятельность и деструкцию художественной культуры.

Масштабы необоснованной редукции специфики художественной деятельности к произвольному эмоциональному самовыражению, ознаменовавшие развитие художественной культуры на рубеже XX–XXI столетий и продемонстрировавшие не только угрозу стирания различий между художественными и нехудожественными произведениями, но и опасность утраты самого смысла понятия «художественное произведение» [1, С. 273–274], выявили острую потребность в четком определении производных художественной, контрхудожественной, псевдохудожественной и антихудожественной творческой активности.

В самом деле, готовы ли мы переосмыслить художественное произведение в качестве утилитарного предмета массового производства, изъятого из обычного контекста и возведенного в статус «художественной ценности», как настойчиво рекомендовал нам Марсель Дюшан (Marcel Duchamp / 1887–1968 гг.) в 1917 г., изобретая специальный термин "Ready-made" для обозначения готового объекта промышленного производства, весьма далекого от эстетического идеала, лишённого художественного образа, создаваемого посредством художественного моделирования, и предназначенного для удовлетворения утилитарных потребностей? Готовы ли мы последовать за Дюшаном, утверждавшим, что дать определение понятию искусства столь же бесполезно, как пытаться определить, что такое электричество, потому что искусство подобно внутреннему току в человеческом организме, не требующему определения. Должны ли мы, в свою очередь, переосмыслить художественное произведение в качестве некоторого «образца вдохновения», требующего для своей реализации только готовых объектов промышленного производства, как это было предложено Минималистами, которые использовали для своих «вдохновенных» работ различные промышленные товары или предметы потребления, последовательно и настойчиво опровергая универсальные закономерности художественного творчества? Или более целесообразно просто редуцировать понятие художественного произведения к концепту или идее, последовав за Концептуалистами? Или предоставить этот зафиксированный в материале концепт воздействию сил природы, как предложил американский художественный критик Альфред Виктор Франкенштайн (Alfred Victor Frankenstein / 1906–1981 гг.)? И стоит ли нам верить прогнозу американского социолога Дианы Крейн (Diane Crane / р. 1938 г.) о том, будут ли грядущие поколения облечены знанием о существовании искусства как такового [4], поскольку понятия "Art Proper" (подлинное искусство) и "Art Falselyso-called" (фальсифицированное искусство, не имеющее права называться таковым), обоснованные Робинотом Георгом Коллингвудом (Robin George Collingwood / 1889–1943 гг.), Британским философом и археологом, в его фундаментальном труде "Principles of Art" («Принципы искусства») [3, С. 152], безнадежно устарели и утратили свою актуальность.

Однако, вряд ли мы ошибемся, если скажем, что не существует художника, который не убеждал бы себя, что «истинно» именно им изображаемое и в качестве такового должно быть признано публикой и критиками, а если не признано, то не перестает быть истиной, хотя и не понятой, а потому непризнанной. А чтобы универсальные и не универсальные традиционные закономерности художественного творчества не мешали признанию, от них следует отказаться по причине их смехотворной нелепости. И в том случае, когда современные художники обвиняют Старых Мастеров в одностороннем «антропоморфизме» в отношении универсальных закономерностей художественного творчества, возведенных

в ранг божественно предписанных, упрекая тех в слепом следовании традициям, нам не составит труда опровергнуть эти «обвинения» краткой демонстрацией блестящего собрания инновационных идей, подходов и методов Великих Мастеров, представителей Великой Художественной Культуры (что мы и сделаем несколько позже). Поэтому, поборники отмены универсальных закономерностей художественного творчества, под предлогом их бесполезности и нецелесообразности, вступают на скользкую почву, рискуя утратить представление о различиях между производными художественной, контрхудожественной, псевдохудожественной, антихудожественной и даже нехудожественной деятельности.

Действительно, не окажутся ли художники-эктиписты, стремящиеся получить признание любой ценой, в недалеком будущем в ситуации человечества, одухотворенного Прометеем, который был кузнецом и вдохнул в людей огонь, имеющий, по сути, разрушительную природу, сообразно которой все, созданное в огне, принадлежит его стихии и в ней же гибнет? В этом смысле, весьма поучительна фатальная судьба, постигшая цветущий город Помпеи в 79 г., вследствие извержения Везувия погребенный под извергнутыми вулканом лавой и пеплом. Не постигнет ли художников, попирающих универсальные закономерности художественного творчества и эстетические идеалы, на которые оно ориентировано, подобная страшная участь? Необходимо, таким образом, чтобы художников своим отборе руководствовался не тем, что представляется ему наиболее важным и значимым для его самовыражения, но тем, что имеет объективное значение для достижения им меры синтеза свободы и ответственности в его художественной деятельности, ориентированной на эстетический идеал и создание художественных образов, а не на псевдо — или антиидеалы или на удовлетворение тривиальных повседневных потребностей.

Как справедливо указывал в своем труде "Les Beaux Arts réduit à un même principe" («Изящные искусства, редуцированные к одному и тому же принципу» / 1715 г.) французский философ, Аббат Шарль Батто (Abbé Charles Batteux / 1713–1780): «Отбирать самые красивые части природы, чтобы сформировать из них чудесное целое, которое станет более совершенным, чем сама природа, не переставая, при этом, оставаться естественным» [5, P. 21–22]. Другими словами, это означает, что идея о художнике, который собирается воплотить свой эстетический идеал в художественном образе (умозрительной выразительной модели), реализуемом им в художественном произведении (материальной выразительной модели), тождественна идее о художнике, трансформирующемся в универсальное человеческое существо "Homo Super", посредством создания им бессмертных творений. Перефразируя, таким образом, катрен 16 из главы IV книги Даниила: "Let his heart be changed from man's and let a beast's heart be given unto him, and let seven times pass over him". («Пусть его сердце из человеческого превратится в сердце зверя и будет так в течение семи поколений» (Даниил 4:16 / Daniel 4:16), лю-

бое художественное творение, воплощающее эстетический идеал художника, обеспечивает трансформацию его мозга из мозга «биологического животного» в мозг «идеологического животного» ("Homo Faber") и далее в совершенный мозг универсального человека ("Homo Super").

Тем самым, Аббат Батто был первым, кто разработал теорию Идеала Совершенства как эстетического критерия художественного творчества. Следуя концепции одного из наиболее влиятельных мыслителей Просвещения, английского философа Джона Локка (John Locke / 1632–1704), Батто определял искусство как "assemblages" (собрания) универсальных правил для создания утонченных произведений, радующих глаз и приносящих эстетическое наслаждение уму, исполнение которых требует необычайного мастерства, таланта и даже гения. Применив сформулированные им правила художественного творчества к искусству живописи, Батто детально проанализировал наиболее известные работы Великих Старых Мастеров и постулировал закон, согласно которому красота, или выразительность живописных произведений определяется точностью исполнения, красотой и гармонией художественных образов и индивидуальной способностью художника к выражению и передаче художественных эмоций. Батто также сформулировал универсальный принцип искусства, понимаемого им как имитация природы и ориентированного на эстетический идеал с целью воссоздания из элементов гештальта ("Gestalt") целого, в качестве художественного произведения, более совершенного, но не менее естественного, чем природа. При этом, художник при создании произведения должен избегать возможных промахов в выборе гештальта и моделировании художественного образа, с тем чтобы закодировать и передать зрителю не обычные человеческие, а именно художественные эмоции и переживания [5, P. 15].

Все эти идеи Батто составили тот фундамент, на котором в дальнейшем строились все известные эстетические учения. Так, в своем знаменитом эссе "Deveriprecettidellapittura" («Об истинных предписаниях в искусстве живописи») (1587), Джованни Баттиста Арменини из Фаенцы (Giovanni Battista Armeninida Faenza / 1530–1609), влиятельный итальянский историк искусств, развивает идеи Батто в завершённую теорию и практику художественного творчества [6, I, P. 18–19], возводя искусство в статус одного из важнейших динамических факторов воспроизводства культур локальных цивилизаций.

Таким образом, целью нашего исследования, с одной стороны, служат выявление и анализ факторов, стимулирующих активное «размывание» границ между художественной, контрхудожественной, псевдохудожественной и антихудожественной деятельностью, а с другой, — изучение специфической природы причинно-следственных связей, позволяющих обеспечить признание художественными критиками и теоретиками искусства псевдохудожественных антихудожественных и нехудожественных произведений в качестве «художественных».

Как свидетельствует мировая история искусств, не было, нет и не будет художника, не мечтающего стать величайшим из Великих Мастеров, рождающихся, тем не менее, не чаще одного раза в столетие, и не стремящегося к славе и популярности. Следует, однако признать, что та цена, которую им приходится платить, иногда превышает их способность к канализации необратимых последствий как в отношении самодеструкции, так и деструкции художественной культуры, не предназначенной для ассимиляции подобных инноваций, загрязняющих, опошляющих и подрывающих ее устои. Художники, продуцирующие такие инновации с целью эпатажа, реализуют свои амбиции, с «антропоморфной» настойчивостью древних весталок отстаивая право на признание их антихудожественных производных в качестве идеологического кода негенетической наследуемой информации, передаваемой из поколения в поколение. И вряд ли мы примем определение Дианой Крейн художественного произведения в качестве любой (конструктивной или деконструктивной) инновации, целью которой служит переосмысление всех универсальных принципов искусства, включая нарушение универсальных закономерностей художественного творчества, как и предлагаемый ею путь для поиска и формирования новых методов и подходов, предполагающих «инновационное» инкорпорирование в производные творческой активности политических и социальных ценностей, разлагающих художественную культуру, ломающих ее устои и целенаправленно стирающих границы между художественной и антихудожественной деятельностью и ее производными [1, С. 273–283].

Как утверждает Диана Крейн, каждая форма подобных инноваций, являясь самоценной, бесспорно, имеет право быть признанной в качестве неотъемлемой составляющей Великой Художественной Культуры ("High Artistic Culture"). Но является ли она таковой на самом деле, и какой критерий использует американский социолог в качестве аргументации своей позиции? Никакого, кроме того, что любая инновация в художественной культуре, провозглашаемая автором в качестве художественного произведения, автоматически им становится. Даже печально известный «Фонтан-Писсуар» Марселя Дюшана (1917 г.), фаянсовый писсуар промышленного изготовления, может, по мнению Д. Крейн, считаться образцом переосмысления традиционных закономерностей художественного творчества и внезапного обнаружения инновационных эстетических ценностей в писсуаре, утилитарном объекте, предназначенном для отправления естественных потребностей человеческого организма. Другими словами, «инновационный эстетический аспект», обнаруженный Д. Крейн в этом стандартном писсуаре, оказывается, позволяет нам переосмыслить устаревшие художественные традиции и обнаружить, как чудовищно они не соответствуют вкусам современного потребительского общества. Более того, это стремление художников-новаторов к ломке универсальных закономерностей художественного творчества является их, вполне объяснимой, саркастической реакцией на самодовольство сытых буржуа и их ограниченные утилитарные интересы. На подобную провокацию об-

щественного скандала и был нацелен «эстетический аспект» писсуара, возведенный в новый статус «утилитарно-художественного» образа, ориентированного на утилитарный идеал. Тем самым, как утверждает Д. Крэйн, инновационная «художественная» техника, примененная М. Дюшаном в «Фонтане-Писсуаре, состояла в провозглашении этого писсуара, выставленного с единственной целью потрясти буржуазную публику, художественным произведением. Логично, при этом, предположить, что любая инновация подобного рода должна иметь целью разрушение традиционных условностей художественной культуры и замену их новыми принципами, позволяющими устранить какие бы то ни было ограничения в художественной деятельности.

Так, американский критик культуры, Марк Герстли Грэйл (Marcus Gerstley Greil / р. 1945 г.) вводит определение антиискусства в качестве попытки художника использовать его искусство в качестве зеркала, отражающего идеал его веры в Ничто (Анти-идеал) и его желания стать Ничем посредством создаваемых им произведений [7]. Этот, весьма пугающий подход, однако, сводится к выражению самооценности в художественной культуре, ведущему к профанации и выхолащиванию понятия художественное произведение, с одной стороны, и деструкции надъязыковых художественных коммуникаций и подрыву передачи общезначимой идеологической информации о ценностных ориентирах, с другой [1, С. 273–283].

Ответ на поставленный нами вопрос о том, могут ли подобные деконструктивные инновации стать неотъемлемой составляющей глобальной художественной культуры, однозначно и обоснованно отрицательный, поскольку главная задача искусства заключается не в эпатаже и стремлении шокировать публику, вызвав общественный скандал и приблизив общество к гуманитарной катастрофе, но в передаче обобщенных общезначимых переживаний, кодируемых в художественном образе (выразительной умозрительной модели), формирование которого предполагает умозрительное копирование элементов видимой реальности и их замещение копиями гештальта. Эта общезначимая выразительность художественного образа обеспечивается гармонией, выражающейся в единстве контрастов и равновесий, необходимой для кодирования общезначимых переживаний и служащей субъективным качеством субъективного образа, моделируемого художником под влиянием пережитых им эмоций. Без воплощения художественного образа не может быть и художественного произведения (выразительной материальной модели). Более того, материальное воплощение художественного образа предполагает его глобальное (а не локальное, как в ходе создания образа) копирование, требующее точного воспроизведения в соответствующем материале. Подобное копирование завершается трансформацией субъективной гармонии художественного образа в объективную гармонию художественного произведения, обретающую независимость не только от сознания художника, моделирующего художественный образ, но и от сознания зрителя, воспринимающего созданное им произведение.

Такой подход к художественному произведению как к промежуточному звену, не только соединяющему художественное творчество и художественное восприятие, но и обеспечивающему единую целостность этого дуального художественного процесса, предполагает двусторонний анализ производных художественного творчества и художественного восприятия, позволяя избежать неправомерного отождествления понятий интерпретируемого материала материального объекта и художественного образа. И если интерпретируемый материальный объект (отождествляемый или неотждествляемый с художественным образом) не может рассматриваться в качестве художественного произведения, то именно художественный образ (в качестве производного художественного творчества), по сути, служит художественным произведением (в качестве его смыслового и эмоционального ядра)[1, С. 276–277]. К сожалению, как и следовало ожидать, ни одному из перечисленных теоретиков американской культуры эта информация не показалась приемлемой для последующего осмысления.

Являясь неотъемлемыми составляющими человеческого опыта, самовыражение и креативность, согласно концепции синергетического историзма, требуют управления особым законом, существующим в художественной культуре каждой локальной цивилизации, а именно, законом самоорганизации социокультурных идеалов [1, С. 282–283]. И поэтому художник может рассматриваться креативным (в отличие от экипического) только в том случае, если он следует эстетическому идеалу, в соответствии с требованиями которого посредством умозрительного выразительного моделирования создается художественный образ, реализуемый затем в специальном материале. Такие художники создают, как правило, контрхудожественные инновации, ориентированные на эстетические контридеалы. И напротив, художник, имитирующий не природу, но уже созданные креативными художниками образы, стили и техники, считается экипическим. Весьма любопытно, но псевдо- и антихудожественные инновации, ориентированные на подрыв и деструкцию художественной культуры, чаще всего реализуются экипическими художниками, любой ценой стремящимися к популярности [8, Р. 113–124].

Каждая конструктивная художественная инновация, в известной мере раскрывает первозданную природу вселенной и дуальную природу человеческого существа как «биологического» и «идеологического животных» [1, С. 604], эволюционирующих от "Homo Sapiens" к "Homo Faber" и "HomoSuper" и служащих отражением Слабого (Weak) сильного (Strong), Причастия (Participatory) и завершающего (Final) Антропных Принципов (Antropic Principles) [9,10,11], а именно, единственным существом, способным задумываться над смыслом жизни и собственного существования [1, С. 596]. И потому мы не ошибемся, если скажем, что художественные произведения воплощают этот универсальный человеческий дух (огонь, зажженный Прометеем), способный оживить и обессмертить художественные образы, кодирующие общезначимую идеологическую информацию о цен-

ностных ориентирах, передаваемую из поколения в поколение посредством идеологического кода.

Результаты анализа дуального характера человеческой природы и художественной культуры позволили нам переосмыслить субъектов самореализации в качестве биологических существ с присущим им действующим механизмом эволюции в виде биогенома (структуры генно-хромосомного механизма) и генетического кода с присущим ему алфавитом, с одной стороны, и идеологических существ с присущим им механизмом эволюционирующей идеологизации в виде идеологического генома и идеологического кода с присущим ему алфавитом, содержащим первые буквы фундаментального основания теории социальной синергетики, Закона Самоорганизации Идеалов и Ценностей (ЗСИЦ), с другой. В идеологическом геноме функция эволюционирующей идеологизации возложена на идеологический код негенетического наследования с присущей ему системой носителей наследуемой идеологической информации. Трансформация генетического кода в идеологический реализуется в процессе создания художественных произведений с закладываемой в них наследуемой общезначимой идеологической информацией о ценностных ориентирах для передачи из поколения в поколение [1, С. 611–613].

Тем самым, именно художники, с их креативной ментальной активностью и художественным опытом, становятся воплощением движущей силы человечества в реализации программы эстетической глобализации социокультурной жизни локальных сообществ на пути потенциально бесконечного приближения к Абсолютному Эстетическому идеалу и Абсолютной Художественной Ценности [1, С. 607–608].

В этой связи, актуальная проблема философии искусства и эстетики сводится к заключению, действительно ли антихудожественные инновации, рассматриваемые нами как деконструктивные, служат воплощением экстра-радикальных идей потребительства или даже тоталитарного насилия, подлежащих канализации, или они могут быть признаны производными художественной культуры? И не должна ли любая инновация, если она признается художественной, воплощать стремление членов сообщества к человечности и эстетизации их повседневной жизни в виде художественного синтеза, реализуемого в художественных произведениях? Однако то, что мы наблюдаем в большинстве инноваций, считающихся «художественными», не более чем замена духовного служения эстетическим идеалам отбрасыванием всех регулирующих принципов художественной деятельности ради обретения неограниченной художественной свободы, ведущей к наступлению художественного хаоса, отрицающего какую бы то ни было ответственность художников за производные их конструктивной или деконструктивной ментальной активности. К сожалению, такая ситуация уже давно стала типичной в современной художественной культуре, способствуя углублению разрыва, отделяющего ее в этом качестве от Великой Художественной Культуры

и Великого Искусства. И не означает ли подобная тенденция необратимую утрату обоих в самом недалеком будущем?

## 2. Художественные произведения и их специфическая природа

Как известно, двадцатое столетие, окрашенное оттенком драматической иронии, ознаменовалось тенденцией к забвению различий между художественными произведениями ("Works of Art Proper") и произведениями, фальсифицирующими искусство и не имеющими права называться таковыми ("Works of Art Falselyso-called"). Тем не менее, от решения этого ключевого вопроса о разграничении художественных, нехудожественных и антихудожественных произведений, в конечном итоге, зависит выбор альтернативных путей развития художественного творчества либо в направлении эстетического тоталитаризма, лишаящего его свободы, либо в направлении эстетического анархизма, отвергающего любую ответственность за производные этого творчества [1, С. 273–274].

Известный Британский философ и историк, Робин Джордж Коллингвуд, в своем эссе "The Principles of Art" трактует понятие «искусство», во-первых, как творческий процесс, нацеленный на создание объектов, именуемых произведениями искусства, людьми, называемыми художниками. Эти произведения отличаются от других объектов не только как производные человеческого труда, но и как производные, предназначенные доставлять эстетическое наслаждение своей красотой, достигаемой посредством выражения специфических художественных переживаний. И, во-вторых, как создание объектов в процессе творческой ментальной активности, ориентированной на эстетические идеалы, называемой художественной, в отличие от любой другой деятельности, ориентированной на производство утилитарных объектов. И, наконец, в-третьих, как необходимая функция человеческого мозга, именуемая художественной, которая позволяет воспринимать и изображать красоту [3, Р. 36–37].

Другой влиятельный теоретик искусства, итальянский философ-идеалист Бенедетто Кроче (1886–1952 гг.), в своем эссе "What is Art" («Что такое искусство»?) определяет искусство как особую форму интуиции, нечто вроде интенсивного эмоционального переживания, которое придает ощущениям глубину, связанность и объединяет их. Эта художественная интуиция, выражающая эмоциональные переживания, возникает с желанием зафиксировать и передать их. [12, Р. 25].

Согласно утверждению венгерского историка искусств, Арнольда Хаузера (1892–1978 гг.), искусство — это нечто, с трудом поддающееся определению, и может поэтому рассматриваться как социальный комментарий переживаемых событий, специфический метод коммуникации идей о жизни посредством условных знаков и символов [13, Р. 124].

Отто Ранк (1884–1939 гг.), известный австрийский психоаналитик, в своем эссе "Life and Creation" («Жизнь и творчество») вводит понятие "Art-

ist Art" («Искусство художника»). Инстинктивная воля к искусству, — утверждает О. Ранк, — определяя сущностную природу художника, ведет его к самоопределению и самореализации в этом качестве. Подобный процесс самоорганизации субъектов самовыражения непосредственно обусловлен их общезначимыми эмоциональными переживаниями [14, Р. 306–307].

Р. Г. Коллингвуд предлагает рассматривать специфику художественного произведения в двух аспектах. Во-первых, как умозрительную модель, или объект внутреннего видения художника, существующую только в его воображении (то, что мы называем выразительной умозрительной моделью или художественным образом). И, во-вторых, как материальную, или зрительно воспринимаемую модель (то, что мы называем выразительной материальной моделью, или художественным произведением) [3, Р. 77]. При этом Коллингвуд обращает особое внимание на необходимость выявления сущностной природы художественного произведения, определяемой спецификой художественной деятельности, требующей предварительного изучения.

Действительно, как показывают результаты изучения истории искусств, в частности, истории мировой живописи, эта специфика заключается в приеме, хранении, преобразовании и передаче общезначимой эмоциональной информации, выражение содержания которой требует особых художественных средств. И поскольку на передачу этой общезначимой эмоциональной информации ориентированы именно художественные, а не обычные, человеческие эмоции, при классификации видов художественной деятельности необходимо учитывать различия в природе обмена общезначимой информацией между социальными группами в пределах одной этнической общности; между членами сообществ в рамках одного поколения; между поколениями в рамках одной этнической общности; и между поколениями, принадлежащими к различным локальным сообществам. Следует также различать тип объектов (в частности, реальных, абстрактных, фантастических, символических, или метаобъектов), эмоциональное отношение к которым учитывается в ходе классификации, поскольку именно художественное произведение служит уникальным средством реализации подобной эмоциональной коммуникации [1, С. 275–276].

Как справедливо отмечает Р. Г. Коллингвуд, критерий отличия художественных произведений от нехудожественных, или «подлинно художественных» от «псевдохудожественных» должен базироваться на определенных представлениях о природе художественного произведения. И в этой связи, именно деятельность художников, художественных критиков, историков искусства и музейных хранителей никоим образом не должна осуществляться в отрыве от теории и философии искусства, поскольку все попытки изоляции художественной практики от художественной теории, которыми изобилуют современная выставочная деятельность и музейное дело, несут в себе угрозу деконструктивного переосмысления накопленного локальными цивилизациями культурного опыта [19, С. 102]. Поэтому анализ специфической природы художественного произведения предполагает освещение следующих аспектов:

- Выявление связи художественного произведения с закономерностями художественного процесса в качестве единого процесса художественного творчества и художественного восприятия.

- Выявление специфических (не универсальных) закономерностей художественного процесса на основе научной методологии.

- Выбор такой области художественного восприятия (истории мировой живописи), где эти закономерности представлены наиболее отчетливо.

- Выявление универсальных закономерностей художественного процесса на основе результатов сравнительного анализа альтернативных тенденций в области художественного творчества и художественного восприятия (произведений классической и модернистской живописи, противопоставлением которых характеризуется искусство новейшего времени) [19, С. 102–103].

Итак, селектором для отбора выразительных умоглядных моделей (в качестве художественного образа) с целью их материального воплощения в художественном произведении (в качестве выразительной материальной модели) служит эстетический идеал [30, С. 109–110]. И хотя художественный образ является производным игры творческого воображения художника, из множества возможных образов он выбирает единственный, отвергая все остальные. Как показывает история развития стилевых тенденций, художник неизбежно останавливает свой выбор на выразительной умоглядной модели, соответствующей его эстетическому идеалу, предполагающему идеализированное представление о том, каким должно быть художественное произведение. Именно эстетическим идеалом (выступающим в качестве идеологической установки) обусловлены обобщенные эмоциональные переживания и кодирующие их художественные образы. Именно эстетический идеал служит критерием, в соответствии с которым формируется художественный образ, чтобы затем быть воплощенным в художественном произведении. И если возможность сопереживания и понимания произведений определяется степенью тождества этических и эстетических идеалов художника и зрителя, то чувства контрпереживания и отторжения обусловлены степенью нетождественности этих идеалов.

Соответствие художественного образа эстетическому идеалу художника и зрителя обеспечивает процесс восприятия эмоционального содержания художественного произведения (сопереживания) эстетическим чувством, доставляющим удовольствие зрителю даже в том случае, когда художественный образ кодирует негативные эмоции. Как производное синтеза объективных (в художественном произведении) и субъективных (в эстетическом идеале) качеств, «выразительность» (или «красота») становится критерием соответствия художественного произведения эстетическому идеалу и потому не может отождествляться ни с объективным качеством объекта, согласно принципу эстетического эссенциализма, ни с ее произвольной субъективной оценкой, в соответствии с принципом эс-

стетического конвенционализма. Чтобы художественное произведение, согласно принципу идеологического резонанса, показалось зрителю выразительным, требуется достижение тождества эстетических идеалов художника и зрителя, не только способного обеспечить взаимоотношение этих идеалов, но и становящегося объективным фактором, не зависящим от субъективных взглядов художника и зрителя. Таким образом, идеологический резонанс (в качестве тождества эстетических идеалов художника и зрителя) служит объективным фактором выразительности, в свою очередь, обеспечивая тождество объективной гармонии художественного произведения, обусловленной эстетическим идеалом художника, с одной стороны, и интерсубъективной гармонии, обусловленной эстетическим идеалом зрителя, с другой. В результате зритель, воспринимающий художественное произведение, испытывает то же эстетическое наслаждение, которое испытывал художник в процессе работы над ним.

История искусств свидетельствуют о том, что, наряду с изменчивостью, эстетические суждения и оценки характеризуются преимуществом. Относительность художественности, не имеющая субъективного характера, неизбежно обладает объективными, не зависящими от текущих конъюнктурных оценок, качествами. И поскольку история эстетических учений изобилует парадоксами, обусловленными трансформацией «выразительности» (или «красоты») в объективное качество объекта, присущее ему, согласно принципу эстетического эссенциализма, независимо от воспринимающего этот объект субъекта, вопрос о разграничении художественных и нехудожественных произведений, осложненный этой парадоксальной путаницей понятий субъективного и объективного, в XXI столетии приобрел особую актуальность. Тем не менее, подход к его решению с позиций эстетического конвенционализма чреват опасностью имманентной социокультурной катастрофы по той причине, что за исчезновением объективных различий между художественными и нехудожественными произведениями неизбежно последует исчезновение различий между художественной и нехудожественной деятельностью. Однако, если художественная деятельность, ориентированная на эстетический идеал, имеет своей целью создание художественного образа посредством художественного моделирования, то нехудожественная — направлена на достижение утилитарной цели, не предполагающей создания художественных образов.

Отрицание объективной базы, составляющей основу различий между художественной и нехудожественной деятельностью, может привести как к утрате высококвалифицированной художественной деятельности и обесцениванию общепризнанных шедевров мирового искусства, так и неправомерной и неоправданной эстетизации нехудожественной деятельности. В результате возникает ситуация, когда деконструктивное переосмысление эстетических ценностей становится причиной глубокого художественного кризиса и даже художественного хаоса, в условиях которого эстетические и ценностные акценты смещаются с общепризнанных шедевров мировой

живописи на поделки редимейдистов, концептуалистов, минималистов, абстрактных экспрессионистов и прочих ремесленников. И в то время, как всемирно известные собрания классической живописи воспринимаются в качестве «складов обесценившегося старья и хлама», музеи и галереи современного искусства возводятся в статус «дорогостоящих свалок от псевдо-и антиискусства [19, С. 101–102].

Британский философ, Луи Арнольд Рейд (Louis Arnold Reid / 1895–1986 гг.), в своем эссе "Beauty and Significance" («Красота и значимость») излагает свой взгляд на Красоту и Уродство следующим образом: Какие бы, позитивные или негативные, эмоции ни выражал художник, кодируя их в художественном образе и реализуя в материале, независимо от того, будет ли художественный образ, ориентированный на эстетический идеал, передавать красоту или безобразие, зритель сможет равным образом получать наслаждение от передаваемой ему боли и горечи или от восторга и радости, в соответствии с принципом идеологического резонанса [19, Р. 106], при условии совпадения эстетических идеалов художника и зрителя [21, Р. 46]. Поэтому, нам отмечал Джон Стюарт Милл (John Stuart Mill / 1806–1873), известный британский философ и политэконом, в его эссе "Utilitarianism" («Утилитаризм»), художественная деятельность всегда ориентирована на воплощение эстетических идеалов, в отличие от нехудожественной, нацеленной на служение утилитарным идеалами решение утилитарных задач потребительского общества [22, Р. 12]. Поэтому, отрицание объективных оснований разграничения художественных и нехудожественных произведений, как справедливо заключает Джон Стюарт Милл, ставит нас на весьма скользкую почву, с которой несложно впасть в отрицание существования искусства вообще. [22, С. 14–15].

Чем же, собственно, чреват для глобальной художественной культуры подобный безальтернативный путь? Во-первых, дисквалификацией художественной деятельности, вследствие обесценивания общепризнанных шедевров мирового искусства. Во-вторых, возведением производных нехудожественной и антихудожественной деятельности в статус художественных произведений. В-третьих, превращением «чего угодно» и «где угодно», хоть среди отбросов, в художественные произведения. И, в-четвертых, признанием музейных собраний мирового значения в «склады обесцененного старья», а музеев современного искусства в дорогостоящие собрания деконструктивных инноваций, признанных неотъемлемой частью художественной культуры.

Однако можем ли мы дать определение антиискусству или, вслед за апологетами Постмодернизма, нам следует признать его неотъемлемой составляющей глобальной художественной культуры? Как известно, представители Тоталитарной эстетики понимают под Антиискусством любое отклонение от тоталитарного идеала, в то время как представители Анархистской эстетики причисляют к Анти-искусству направления, подобные не тоталитарному или нонконформистскому искусствам. Таким образом,

решение вопроса о разграничении художественных, нехудожественных и антихудожественных произведений, в конечном итоге, служит цели самоопределения членов сообщества в выборе альтернативного и безальтернативного путей развития глобальной художественной культуры в направлении Эстетического Тоталитаризма, лишаящего художественную деятельность свободы или Эстетического Анархизма, отвергающего любую ответственность за производные конструктивной или деконструктивной ментальной активности. Проблема ставит нас перед парадоксом, когда из двух безальтернативных направлений мы не можем выбрать ни одного без ущерба для художественной культуры. Преодолеть подобный парадокс позволяет подход с позиций синергетической философии истории, предполагающий поиск меры синтеза свободы художественного творчества и ответственности за его производные.

### **3. Подход к решению проблемы синтеза свободы художественного творчества и ответственности за его производные с позиций синергетической философии истории**

Все инновации в художественной деятельности можно подразделить на конструктивные, ориентированные на нарушение традиционных не универсальных закономерностей художественного творчества и художественного восприятия, и деконструктивные, ориентированные на нарушение универсальных закономерностей художественного творчества и художественного восприятия и разрыв с художественной деятельностью и художественной культурой. Так, если конструктивные инновации предполагают новые пути в развитии мирового искусства, то деконструктивные, направленные на глобальную эстетизацию повседневной жизни общества, свидетельствуют об отказе от художественной деятельности, углублении художественного кризиса и приближении креативного хаоса. Стремительное развитие деконструктивных инноваций актуализировало острую потребность в идентификации антихудожественной деятельности и ее производных. Понятие антиискусства, как мы отмечали, восходит к принципам Тоталитарной эстетики, согласно которым подлинным (и единственно допустимым) считалось искусство, соответствующее тоталитарному эстетическому идеалу, тогда как любое другое искусство (в частности, контрискусство) отождествлялось с антиискусством и запрещалось. Реакцией на Тоталитарную эстетику послужила Анархистская эстетика, наглядным примером которой стала эстетика Постмодернизма. И если Тоталитарная эстетика утверждала культ художественного порядка, предполагавшего жесткую ответственность в художественном творчестве, Анархистская эстетика провозгласила культ абсолютной художественной свободы и отмены любых ограничений в художественной деятельности. Отождествив, тем самым, контрискусство с антиискусством, Анархистская эстетика всячески оправдывала и культивировала развитие анти-искусства, тогда как Тоталитарная — последовательно отвергала и преследовала любые его прояв-

ления. Однако контрискусство никоим образом не может отождествляться с антиискусством, поскольку критерием социального прогресса, согласно концепции синергетического историзма, служит мера синтеза творческого хаоса и художественного порядка, свободы и ответственности в художественной деятельности [19, С. 108–109]. Культ порядка в художественном творчестве, насаждающий доминирующий в обществе эстетический идеал, не менее опасен, чем культ произвола, в то время как создание художественных произведений требует достижения меры синтеза свободы творчества и ответственности за его производные, означающей строгое следование универсальным законам художественного творчества, которая достигается в контрискусстве. Специфику контрхудожественной деятельности, в отличие от антихудожественной, составляет не нарушение универсальных закономерностей художественного творчества, но поиск меры синтеза между полюсами дуальной оппозиции «Свобода-Ответственность», предписываемой этими законами. И поскольку спектр художественности не ограничивается пространством между полюсами дуальной оппозиции «Художественное-Нехудожественное», все инновационные производные творческой деятельности подразделяются на художественные, ориентированные на эстетические идеалы; нехудожественные, ориентированные на утилитарные идеалы; псевдохудожественные (Китч), характеризующиеся произвольной комбинацией эстетических и утилитарных идеалов; контрхудожественные, ориентированные на эстетические контридеалы; и антихудожественные, ориентированные на анти-идеалы.

Результаты предпринятого нами детального анализа основных политических, экономических и социокультурных причин, способствующих росту популярности деконструктивных инноваций, позволил выявить факторы, оказывающие значительное воздействие на процесс деструкции основных закономерностей художественного творчества и художественного восприятия:

- Необоснованная редукция специфики художественной деятельности к произвольному эмоциональному самовыражению, невзирая на то, что эта специфика заключается в особом типе самовыражения, предполагающем выявление, преобразование и передачу общезначимых переживаний. Предпочтение примитивного эмотивизма сложному эмотивизму объясняет отказ новаторов от художественной деятельности, ввиду ограниченности их систематических знаний в области истории и теории классического и модернистского искусств.

- Необоснованный отказ от научной методологии в ходе анализа специфики художественной деятельности и ее взаимосвязей с философским мировоззрением новаторов (в качестве субъектов самовыражения), оказывающим значительное влияние на характер инноваций в художественной культуре.

- Коммерческий характер художественных инноваций, обусловленный переосмыслением эстетических ценностей и погоней за сенсациями, способствующими росту популярности деконструктивных инноваций, не тре-

бующих для их реализации ни таланта, ни подлинного мастерства, ввиду избытка исполнителей-эктипистов, сочетающих ограниченные способности с острой жаждой известности любой ценой [19, С. 109–110].

В своем эссе "The Problems of Arts" («Проблемы искусства») известный американский философ Сюзанна Лангер (Susanna Katherina Langer / 1895–1985 гг.), анализируя различия между художественным и нехудожественным творчеством, пишет: если мы возьмем обычный объект, к примеру, пару обуви, то увидим, что она изготовлена из кусков кожи, сшитых по модели. Следовательно, обувь — это конструкция из кожи, имеющая специальные форму, цель назначения и название и служащая утилитарной цели обеспечивать человеку удобство его передвижения (не босиком). И не более, это не произведение искусства, не картина, не скульптура, в обуви нет художественного образа, и, как бы хорошо она не была изготовлена, она не перестает служить утилитарной цели, а не эстетическому наслаждению, ввиду своей ориентации на утилитарный, а не на эстетический идеал [27, Р. 28].

Как отмечает германский инженер-строитель Отто Фридрих Бэнч (Otto Friedrich Bernard Baensch / 1825–1898 гг.) в своем Эссе "Artand Feeling" («Искусство и ощущение»), не существует художественного произведения вне заложенных в нем художественных эмоций, зафиксированных в художественном образе. Каждое произведение передает это субъективное переживание художника, содержащееся в художественном образе и подлежащее объективации в готовом произведении. Если произведение не выполняет подобной функции передачи эмоциональных переживаний зрителю, оно не может причисляться к категории художественных произведений [29, Р. 18–19]. Как утверждал Казимир Малевич (1878–1935 гг.), основоположник Геометрического абстрактного искусства и Супрематизма, его собственный инновационный метод базировался на самовыражении его эмоциональных переживаний посредством создания контрастов, возбуждающих аналогичные чувства в зрителях, и равновесий, усиливающих впечатление. Иными словами, гармония контрастов и равновесий достигалась без создания художественных образов, в которых фиксируются субъективные эмоциональные переживания художника. Однако, как мы уже сказали, специфика художественной деятельности заключается именно в передаче общезначимой эмоциональной информации (а не обычных человеческих эмоций), кодируемой в художественном образе (умозрительной выразительной модели) посредством умозрительного выразительного (художественного) моделирования и объективируемой в художественном произведении (выразительной материальной модели) [19, С. 103]. Не существует произведения искусства, — справедливо замечает Р. Г. Коллингвуд, — без создания художником художественного образа, подлежащего воспроизводству в материале (готовом художественном произведении). Поэтому ни кувшин, ни архитектурный объект, как бы не были прекрасно исполнены, не могут быть причислены к разряду художественных произведений по причине

отсутствия в них художественных образов и их служения утилитарным целям [3, Р. 21]. Отто Ранк, в свою очередь, предлагает рассматривать художественный образ критерием креативности художника, который позволяет зрителю оценивать уровень, достигнутый художником в процессе передачи общезначимой эмоциональной информации, реализуемой в готовом художественном произведении [14, Р. 306–307].

Известный Британский историк искусств австрийского происхождения, Сэр Эрнст Гомбрич (Sir Ernst Hans Joseph Gombrich / 1909–2001 гг.) обосновал в его эссе "Art and Illusion" («Искусство и иллюзия») специфику выявления специфической природы художественной деятельности, предлагая рассматривать художественное произведение не только как производное художника, но и как производное его восприятия зрителем. Хотя, с горечью отмечал Сэр Гомбрич, с начала 80-х годов прошлого столетия все внимание теоретиков искусства было сконцентрировано только на одной части художественного процесса, а именно, на процессе художественного творчества, оставив без внимания его вторую неотъемлемую составляющую, процесс художественного восприятия произведений зрителем [25, Р. 79]. Отто Бэнч разделял точку зрения Гомбрича, заметив, что понимание художественного произведения зрителем служит едва ли не главным аспектом в осмыслении единого процесса художественного творчества и художественного восприятия [29, Р. 26–29]. Действительно, как мы уже упоминали, процесс восприятия эмоционального содержания художественного произведения эстетическим чувством (которое мы называем сопереживанием), доставляющим удовольствие зрителю даже в случае фиксации негативных эмоций, обеспечивается соответствием художественного образа эстетическому идеалу художника и зрителя. Иными словами, именно синтез объективных (в художественном произведении) и субъективных (в эстетическом идеале) качеств выразительности, или красоты становится критерием соответствия художественного произведения эстетическому идеалу [33, Р. 237–241; 34, Р. 119]. И именно поэтому мы не можем отождествлять эту «красоту», или «выразительность» ни с объективным свойством объекта, согласно принципам Эстетического Эссенциализма, ни с его произвольной субъективной оценкой, в соответствии с принципами Эстетического Конвенционализма [32, С. 205–205]. Таким образом, можно сделать вывод, что не существует умозрительной выразительной модели (художественного образа), созданной художником вопреки его эстетическому идеалу [17, С. 43–47].

Как справедливо отмечает Р. Г. Коллингвуд, художник делает две вещи: воображает и знает, что он воображает. При этом, его мозг выполняет две функции: создает умозрительные выразительные модели и отбирает из них наиболее соответствующую его эстетическому идеалу, иначе говоря, в процессе умозрительного выразительного (художественного) моделирования художник одновременно воображает и мыслит, в связи с чем его мозг выполняет

одновременно две функции: воображения и мышления [3, Р. 26]. Сэр Гомбрич добавляет к этому, что намерением художника всегда служит визуализация его эстетического идеала (идеала совершенства) в создаваемом им художественном образе и затем в воспроизводстве этого образа в материале в ходе реализации готового художественного произведения [25, Р. 200]. Следовательно, как утверждает Отто Ранк, не может быть художественного произведения, созданного без моделирования художественного образа, соответствующего эстетическому идеалу художника. Поэтому любое художественное произведение характеризуется дуальной природой: являясь, с одной стороны, производным Воображения, оно служит, с другой стороны, производным художественной воли, заставляющей художника задумываться о последствиях созданного им для воспринимающих его зрителей [14, Р. 308]. Действительно, предлагаемый Отто Ранком подход к художественному произведению как к промежуточному между художественным творчеством и художественным восприятием звену, обеспечивающему целостность восприятия, требует двустороннего анализа художественного произведения как производного художественного творчества, с одной стороны, и *производного* художественного восприятия, с другой, с целью избежания неправомерного отождествления понятий интерпретируемого материального объекта и художественного образа. Поэтому, когда Отто Ранк говорит о том, что один материальный объект, отождествляемый или не отождествляемый с художественным образом, не может рассматриваться в качестве художественного произведения, но именно художественный образ следует рассматривать в этом качестве, он занимает четкую, хотя, возможно, и не неосознаваемую им самим, позицию синергетического историзма [14, Р. 78].

#### **4. Специфическая природа контрхудожественных и антихудожественных инноваций и их значение для дальнейшего развития художественной культуры**

Результаты анализа основных направлений в современной художественной культуре (в целом названных «Контр-Культурой» Теодором Розаком (Theodore Roszak / 1933–2011 гг.), ошибочно отождествившим ее с Антихудожественной культурой в его эссе "The Making of a Counter-Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition" («Производство Контр-Культуры: Размышления о технократическом обществе и его молодой оппозиции» / 1969 г.) [100]), базирующегося на законе самоорганизации социокультурных идеалов и методе дуальных оппозиций, позволили нам выявить критерии, в соответствии с которыми все инновации в художественной культуре могут быть разделены на конструктивные, следующие эстетическому идеалу, моделирующие художественный образ и вносящие вклад в эволюцию художественной культуры, и деконструктивные, ориентированные на уничтожение различий между художественной и антихудожественной деятельностью и их производными, на слияние искусства

с повседневной жизнью за счет роста антихудожественных инноваций и, в конечном счете, на деструкцию художественной культуры.

Конструктивные художественные инновации характеризуются следующими аспектами:

- Переходом к выражению качественно новых общезначимых эмоциональных переживаний, обусловленных усложняющимися процессами социокультурной жизни, не подлежащими кодированию традиционными художественными средствами и известными методами и требующими моделирования новых художественных образов.

- Кардинальной трансформацией методов гармонизации художественных образов и переходом к качественно новым видам гармонии, отличающимся качественно новой иерархией контрастов и равновесий.

- Качественно новым способом материального воплощения художественных образов в художественных произведениях, предполагающим использование качественно новых материалов и средств выражения.

- Кардинальной трансформацией эстетического идеала в качестве критерия селекции новых художественных образов и способов их материализации, предполагающей формирование радикально новых художественных направлений, стилей и вкусов.

- Кардинальной трансформацией понятия красоты, или выразительности, предполагающей формирование качественно нового ее типа, обусловленного вновь сформированными этическим и эстетическим контридеалами.

Возможные модификации художественных произведений, как и уровень инноваций, могут выражаться, с одной стороны, в создании новых художественных образов и способов их материального воплощения в соответствии с доминирующими в обществе эстетическими идеалами и обусловленными ими художественными стилями и вкусами, и в формировании новых художественных образов и путей их реализации в соответствии с вновь сформированными эстетическими контридеалами, с другой. Так, если требования вновь сформированного, оппозиционного эстетического идеала противоречат требованиям доминирующего в обществе, это свидетельствует о начале борьбы за утверждение альтернативного доминирующему эстетического контридеала и такую совокупность новых контрхудожественных произведений, которая по отношению к доминирующему идеалу и следующим ему в обществе художникам и зрителям становится оппозиционным искусством, или контрискусством [19, С. 107]. Поэтому произведение, выразительное с позиции эстетического, вновь сформированного контридеала, становится вопиюще невыразительным с позиции эстетического идеала, доминирующего в обществе. Подобной относительностью различий между идеалом и контридеалом обусловлена и относительность различий между художественными и контрхудожественными произведениями. Как показывает история искусств, конструктивные инновации, нарушающие традиционные не универсальные закономерности художественного творчества и художественного восприятия,

обусловленные доминирующими в обществе этическим и эстетическим идеалами, оказывались под силу только выдающимся художникам, поскольку контрхудожественная деятельность никогда не обходится без жертв и самопожертвования. Так что судьбы великих новаторов искусства нередко имеют драматический и даже трагический оттенок. Достаточно вспомнить плеяду блестящих живописцев, начиная с Карло Кривелли (1435–1496 гг.) первого, кто в истории мировой живописи осмелился бросить вызов Папству и продекларировать в своей работе "The Annunciation with St. Emigdius" («Благовещение со Св. Эмигдием» / 1486 г.) девиз "Libertas Ecclesiastica" («Свобода от Папства») [1, С. 405–406]; Яна ван Эйк (ок. 1390–1441 гг.), основоположника инновационного жанра Мемориального Портрета в искусстве Северного Ренессанса [36]; Иеронима ван Акен по прозвищу Босх (ок. 1450–1516 гг.), основоположника Прото-Фантастического Реализма, который осмелился продемонстрировать «неканоническое» видение «Сада Радостей Земных» в работе "Der GartenderLüste" («Сад Радостей Земных» / 1503–1504 гг.), являющей произвольную панораму грехов человечества, утратившего свой рай [1, С. 327–343]; Паоло Калиари по прозвищу Веронезе (1528–1588 гг.), осмелившегося выступить против Трибунала Священной Инквизиции и отстаивать свой эстетический контридеал, провозглашенный им в работе "The Last Supper" («Тайная Вечеря» / 1573 г.), исполненной для трапезной Базилики Св. Иоанна и Павла в Венеции, и заявить, что художники обладают не меньшей свободой самовыражения, чем юродивые и душевнобольные, хотя и несут ответственность за следование универсальным законам художественного творчества, и, если будет доказано, что в его работе они нарушены, он готов понести за это соответствующее наказание; и даже несмотря на Вердикт Трибунала о внесении изменений в его работу, Веронезе не изменил ничего, кроме названия: «Пир в доме Левия» [37, II, Р. 29–34; 1, С. 506–507]; Рембрандта Харменсона ван Рейн (1606–1669 гг.), чья последняя смелая инновация в работе "The Conspiracy of Claudius Civilis" («Заговор Клавдия Цивилия» / 1661–1662 гг.), заказанной ему Амстердамским Городским Муниципалитетом для зала заседаний Городской Ратуши, исполненной в технике тенебризмас элементами "brunaille" и "grisaille" в июле 1662 г., вызвала бурную негативную реакцию членов Совета, которые вернули художнику его работу неоплаченной, сочтя ее дерзкой, неуместной и даже абсурдной не только вследствие инновационной техники ее исполнения, но и героического эпоса монументальной фигуры одноглазого Цивилия, в бунте которого был усмотрен прямой намек на плохое управление городом [38, Р. 60; 36, Р. 85, 119, 146–147]; Вильяма Блэйка (1757–1827 гг.), основоположника нового, символистского направления «Pre-Romantic» в русле движения Романтизма [1, С. 184–185, 203]; Жана-Дэзирэ Гюстава Курбэ (1819–1877 гг.), лидера французского Реализма и основоположника движения анархизма в искусстве, решительно порвавшего с академическими традициями в живописи и отвергнувшего эстетический идеал Романтизма, чтобы обрести свободу самовыражения, восходящего к источни-

ку его собственных эмоциональных переживаний [39,Р. 7–9] (его новаторская работа "L'Originedumonde" / «Первоприрода мира» /1866 г. Демонстрировала гениталии и живот его обнаженной ирландской модели, возлежащей на софе с раскинутыми бедрами; а работа «Unenterrement à Ornans» / «Похороны в Орнана» / 1849–1850 гг. / вообще рассматривалась как символическое захоронение эстетического идеала Романтизма [1, С. 183–184,201–202]; Поля Гогена (1848–1903 гг.), признанного новатором за его эксперименты с цветом и шокирующей тематикой, основоположника нового, синтетического художественного стиля, резко отличавшегося от импрессионистического; Винсента ван Гог (1853–1890 гг.), завершившего жизнь, посвященную художественному эксперименту его фантастических синтетических композиций типа «Звездной ночи над Роной» / 1888 г. / в возрасте 37 лет; и, наконец, Амедео Модильяни (1884–1920 гг.), чей индивидуальный синтетический художественный стиль, ориентированный на эстетический идеал маннеризма, как и его произведения, были решительно отвергнуты его современниками.

Естественно, трудно, а скорее всего, и невозможно повторить или хотя бы приблизиться к подобным достижениям Великих Мастеров. Проще, пожалуй, при отсутствии требуемых таланта, навыков и мастерства, заявить о том, что все безнадежно устарело: и эстетические идеалы, и универсальные закономерности художественного творчества, — а потому взять новый курс на слияние художественной культуры с повседневной жизнью за счет антихудожественных инноваций. И, действительно, стремление новаторов-эктипистов к популярности и славе любой ценой породило движения Редимейдизма, Минимализма, Концептуализма, Дадаизма, Сюрреализма и Абстрактного Экспрессионизма (которые будут охарактеризованы ниже), в совокупности, как было упомянуто выше, названные Теодором Розаком «Контр-Культурой», неправомерно отождествленной им с Анти-Культурой. Однако, как мы отмечали, кардинальное отличие Контркультуры и ее контрхудожественных производных от Антикультуры в их ориентации на эстетический идеал и художественный образ, чего не скажешь об антихудожественных произведениях, ориентированных на анти-идеалы и деструкцию художественной культуры. И если контрхудожественная деятельность ориентирована на нарушение не универсальных традиционных закономерностей художественного творчества, то антихудожественная — опровергает универсальные закономерности художественного творчества, требуя отмены всех ограничений, накладываемых на деятельность художников и отстаивая художественную свободу, не отягощенную ответственностью за производные деконструктивного творчества, ведущего к художественному хаосу.

Хотя мы констатировали, что контрхудожественная деятельность изначально была направлена на разрушение универсальных закономерностей художественного творчества и отказ от эстетических идеалов и художественных образов, произошло так, что стремительное развитие этих новых направлений

контрхудожественной деятельности в середине прошлого столетия кардинально изменило их ориентацию и трансформировало движение за деконструкцию традиционных форм художественной культуры в качестве реакции на сытое самовольство буржуа и стремление лишить их этого комфортного состояния посредством эпатажа, шока и сенсаций, базировавшееся на рациональной идее борьбы с устаревшими, коррумпированными и разрушенными социокультурными и политическими идеалами, в «оголтелую» кампанию по борьбе (вдохновленной популярными идеями художественного анархизма) за слияние искусства с повседневной жизнью посредством уничтожения любых различий между художественными и нехудожественными произведениями, стирания всяческих границ между художественной и нехудожественной деятельностью и отказа от художественного порядка в пользу неограниченной художественной свободы. Эта, весьма опасная, тенденция в художественной культуре охарактеризовалась четырьмя экстрарадикальными подходами к художественной активности [1, С. 279–280]:

I. Первый подход был представлен Концептуальным искусством (Conceptual Art), апологеты которого ориентировались на отказ от эстетических идеалов и универсальных закономерностей процесса художественного творчества и художественного восприятия. Их главной декларацией было провозглашение идеи о том, что любые законы, ограничивающие художественную свободу, душат искусство, а потому такие устаревшие критерии эстетического суждения, как «красота», или «выразительность» давно утратили свой смысл, в связи с чем исполнение художественных инноваций уже не требует ни особых навыков, ни мастерства. Движение Концептуальных художников, возникшее в середине 1960-х гг. и сохранявшее свою актуальность в течение десяти лет до середины 1970-х гг., позволило Концептуалистам, окончательно порвавшим с художественной деятельностью, заставить художественных критиков, историков искусств, руководителей музеев и владельцев галерей признать, что, согласно новой оценке, художественным произведением может быть любое производное творческой активности, отражающее идею, причем, его исполнение не требует ни особого мастерства, ни особых навыков, ни специальной художественной подготовки. Взяв, таким образом, курс на уничтожение границ между художественной и нехудожественной деятельностью, Концептуалисты всячески способствовали борьбе за слияние искусства с повседневной жизнью и уничтожение различий между художественными и нехудожественными произведениями. Их пропаганда велась настолько успешно, что к началу 1976-х гг. им удалось убедить многих теоретиков искусства, художественных критиков и коллекционеров отказаться от «устаревших» взглядов на традиционное искусство и общепризнанные шедевры мировой классики и принять новую, прогрессивную концепцию слияния искусства с повседневной жизнью в качестве основополагающей и единственной.

Путь к Концептуальному искусству был проложен небезызвестным французским Редимейдистом Марселем Дюшаном (1887–1968 гг.), который обеспечил Концептуалистов образцами «Редимейда». Первым из них был "Fountain-Cum-Urinal" («Фонтан-Писсуар» / 1917 г.), стандартный фаянсовый писсуар, подписанный Дюшаном псевдонимом "R. Mutt" («Р. Мутт») и представленный на ежегодную выставку Общества независимых Художников в Нью Йорке. «Фонтан» был, естественно, отвергнут, поскольку художественная традиция того времени еще не допускала возможности признания художественным произведением объект общего назначения, изготовленный промышленным способом и не только не созданный художником, но и ориентированный на удовлетворение естественных (утилитарных) потребностей человека. Однако по прошествии пятидесяти лет ситуация резко изменилась. Джозеф Кошут (р. 1945 г.), американский Концептуалист, в своем эссе "Art After Philosophy" («Искусство Согласно Философии» /1969 г.) оценил теоретическую и практическую значимость концепции Дюшана для дальнейшей популяризации Концептуального искусства. Согласно Дюшану, писал Кошут, все искусство, по своей природе, становится Концептуальным и может существовать отныне только в этом качестве.

Термин "Conceptual Art" («Концептуальное искусство»), изобретенный Генри Флинтом (р. 1940 г.), антихудожественным активистом, впервые появился в его статье «Концептуальное искусство» в 1961 г. Как отмечал Сол Левит (1928–2007 гг.), американский Концептуалист, в Концептуальном искусстве идея или концепт рассматриваются в качестве важнейших аспектов творческой ментальной активности художника. И когда Концептуалисты обращаются к концептуальной форме искусства, это означает, что все, спроектированное и спланированное заранее, отбрасывается как ненужное и поверхностное. Идея трансформируется, при этом, в механизм, генерирующий искусство [98]. В самом деле, в Концептуальном искусстве идея, инкорпорированная в производные творческой деятельности, преобладает над традиционными эстетическим и материальным концептами. Так, постепенно, из инновационного Контр-искусства, препарирующего природу искусства, Концептуальное искусство к 1967 г. трансформировалось в «эксклюзивный», базирующийся на языке вид, провозглашенный вновь сформировавшейся группой "The Art & Language" («Искусство и Язык»), в которую вошли известные Концептуалисты: Тэрри Аткинсон (р. 1939 г.), Дэвид Бэнбридж (р. 1941 г.), Майкл Бальдуин (р. 1945 г.) и Харольд Хёррел (р. 1940 г.) [99, Р. 165]. Ян Бёрн (р. 1939–1993 гг.), австрийский Концептуальный художник, Майкл Коррис, британский историк искусств, Теренс Эдвин Смит (р. 1944 г.), американский историк искусств и художественный критик, присоединились к группе в 1971 г. [100, Р. 47]. Вскоре Джозеф Кошут, Лоуренс Вайнер (р. 1942 г.) и "The Art & Language Group" взяли курс на крайне радикальный подход

к искусству и художественной деятельности с целью возведения Концептуального художника в статус «социокультурного фактора» эволюции художественной культуры.

С середины 1960-х до середины 1970-х гг. Концептуалисты настолько преуспели в пропаганде концепции слияния искусства с повседневной жизнью и уничтожения границ между художественными и нехудожественными произведениями и художественной и нехудожественной деятельностью, что многие известные историки искусств, художественные критики и руководители музеев мирового значения перестали понимать, что следует понимать под искусством, чем оно стало и чем оно вообще должно быть. И возможно ли то, что Концептуалисты представляют в качестве «искусства», признать таковым, если оно в корне противоречит традиционному понятию искусства? Имеем ли мы право отнести к категории художественных такие инсталляции Концептуалистов, как "One and Three Chairs" («Один и Три Стула» /1965 г.) Джозефа Кошута, "Total Art Matchbox" («Полностью Художественный Коробок Спичек» / 1966 г.), или "Make a Salad" («Приготовим Салат» / 1962) Элисона Ноулза, сокрушающие все эстетические стандарты и подменяющие художественные образы социальными концептами?

II. Второй подход продемонстрировали Минималисты, которые стремились к дематериализации искусства (посредством сокращения до минимума материальных носителей), разрушению традиционных понятий искусства, отказу от универсальных закономерностей художественного творчества и разрыву с художественной деятельностью, подлежащей слиянию с повседневной жизнью. Знаменем Минималистов стали работы Ива Кляйна (1923–1961 гг.), лидера движения Минималистов и основоположника Нового Французского Реализма (Nouveau Réalisme), в соответствии с идеей которого любые производные Минималистов, для того чтобы быть признанными художественными, должны были обладать качествами привлекательности. Именно этой цели служат знаменитые «Монохромы» Ива Кляйна (в частности, его "Internartional KleinBlu" / «Международный Голубой Кляйна» /КВ 1962), лишенные не только художественных образов, но и требуемой гармонии контрастов и равновесий.

В середине 1960-х гг. прошлого столетия в русле Минимализма сформировались такие течения как "Assemblages", "Arte Povera" и "Earth Art", которые боролись за отмену всех универсальных закономерностей в искусстве и за его слияние с повседневной жизнью, однако выступали против «научного рационализма» Минималистов. Так, "Arte Povera" («Обедненное искусство») оправдывало свое название скудностью подбора природных материалов, доступных для реализации их работ и их близостью к потребительской культуре. Считая, что современное потребительское общество угрожает стереть человеческую память вместе со всеми переживаниями прошлого, художники Arte Povera стремились к демонстрации контраста нового и старого во имя возрождения человеческой памяти о прошедших

событиях. Они пытались показать пагубные последствия модернизации, разрушающей социокультурный опыт локальных культур и память о социокультурных достижениях прошлого.

Производным синтеза Концептуализма и Минимализма в конце 1960-х гг. послужило течение "Earth Art / Land Art" («Искусство Ландшафта»), чьи апологеты использовали естественный ландшафт для воссоздания на нем специфических конструкций, вдохновленных доисторическими памятниками типа Stonehenge в Вилтшире в Англии, возведенными ок. 2400–2200 гг. до н.э. Эти инновационные формы деятельности Earth Art восходили к движению Защитников Окружающей Среды, в поддержку которого художники Earth Art выстраивали на открытой местности громадные сооружения, предоставляя их действию Четырех Стихий и, тем самым, публично декларируя свой отказ от традиционных форм искусства, локализующихся, преимущественно, в музеях и галереях, и заявляя протест против коммерциализации художественных инноваций и их продажного характера.

III. Третий подход был продемонстрирован движением "Pop Art", возникшим в середине 1950-х гг. двадцатого века в Британии и в конце 1950-х гг. в Соединенных Штатах [41]. Порвавшие с традиционными формами искусства, апологеты Поп-искусства прославляли предметы общего потребления и повседневную жизнь простых людей, стремясь к возведению Pop Art (массовой культуры) в статус Художественной. Художники Pop Art бросили вызов традициям искусства своим изображением банальных фрагментов повседневной жизни, сопровождаемых обильной рекламой и показом новостей, которые следовало воспринимать отдельно от контекста или соотносить с тем, что вообще не имело отношения к изображаемым объектам. Целью Pop Art служило слияние массовой культуры с художественной культурой, трансформируемой в Kitsch (Китч) посредством юмора, иронии и сарказма. Но, в отличие от Анти-искусства (в особенности, Дадаизма), Поп-искусство заменило деструктивные (анархический и сатирический) аспекты Анти-искусства сентиментальными Артефактами массовой культуры, демонстрируемыми с известной долей юмора. Стремление художников Pop Art к слиянию искусства с повседневной жизнью восходило к концепции Жан Жака Руссо (1712–1778 гг.), Женевского политического философа, отвергавшего отрыв искусства от жизни.

Рост популярности Pop Art объяснялся послевоенным потребительским бумом 1950-х – 1960-х гг., ознаменовав собой «красно-черный» оптимизм его последователей, их враждебность ко всем социокультурным институтам и саркастические взгляды на потребительское общество послевоенной Америки и образ жизни его членов. Художники Pop Art стремились освободиться от всех ограничений, накладываемых буржуазными культурными институтами на искусство и художественную деятельность, полагая, что именно они душат искусство. Среди ведущих представителей Поп-искусства можно назвать Сэра Эдуардо Луиджи Паолоцци (1924–2005 гг.), шотландского скульптора, Рыцаря,

выпускника Шотландской Королевской Академии Искусств, признанного знаменосцем Pop Art (который ввел термин "Pop" в американскую культуру) и известного своим агитплакатом «Я была Игрушкой Богача»(1947 г.), Ричарда Вильяма Хамильтона (1922–2011 гг.), британского художника, Кавалера Почетного Ордена Британии, известного своей выставкой «Человек, Машина и Движение» в Hatton Gallery (New castle upon Tyne) и его коллажем «Что делает сегодняшние дома разными и столь привлекательными?»(1956 г.); Роберта Раушенберга (1925–2008 гг.), американского художника, который не только предвосхитил Pop Art, но и изобрел термин "Combines" для работ, выполненных по принципу «Найденного объекта» ("Objectfound") и включающих утильсырье типа выцветших черно-белых фотографий, рваной одежды, старых газет, лопнувших шин, вышедшей из употребления чугунной посуды и даже выброшенной мебели, под лозунгом, гласящим, что произведением искусства может и должно считаться, «что угодно» и «где угодно», включая свалки. Тем самым, работы Раушенберга бросали вызов даже радикальной доктрине Клемента Гринберга (1909–1994 гг.), американского эссеиста, заявившего в своем эссе "Avant-Garde and Kitsch" («Авангард и Китч»), что Авангард и Модернистское искусство были необходимым средством сопротивления "dumbing-down"<sup>1</sup>(онемевшей) художественной культуре, задавленной потребительством [43, P. 235–236]. К этому списку можно добавить Джаспера Джонса (р. 1930 г.), американского художника, известного своим агитплакатом «Флаг» (1954–1955 гг.), исполненным восковыми красками и маслом в технике коллажа на фанере, покрытой старыми газетами, и Роя Фокса Лихтенштайна (1923–1997 гг.), американского художника, известного такими плакатами в ироничной манере «tongue-in-cheek», как «Тонущая Девушка, или Тайны Сердца» /1963 г./: «Мне все равно! Я скорее утону, чем позову на помощь Брэда!»).

В русле Pop Art, как реакция на индустриализацию, урбанизацию и потребительство американского общества, чьи массы, для которых были недоступны ни образование, ни средства для приобретения произведений искусства, изголодались по доступной дешевой культуре, возникло течение Китча (Kitsch), заменившего художественные образы, ориентированные на эстетические идеалы, демонстрацией безвкусных банальных картинок, рассчитанных на сентиментальные настроения публики. Как заявлял К. Гринберг, Китч служил цели защиты эстетических стандартов от посягательства прогнивших вкусов потребительского общества и намеренно использовал дешевое сырье для имитации произведений псевдо-искусства, которые мог приобрести каждый обыватель. Китч, таким образом, не претендовал ни на что, кроме денег обывателей, желающих приобрести подобные имитации, потворствующие их вкусам и удовлетворяющие их утилитарные потребности и низменные желания [43].

IV. Четвертый подход был представлен Анти-искусством (Anti-Art). Сам термин "Anti-Art" свидетельствует об ориентации этого движения на сокрушение понятия искусства, отмену универсальных закономерностей

художественного творчества и на разрыв не только с художественной деятельностью, но и с художественной культурой. Изобретение термина "Anti-Art" приписывается Марселю Дюшану, когда в 1913 г. он произвел свои первые *Readymades*, «вдохновенные образцы» использования уже готовых материалов (вопреки традиционному определению искусства и универсальным закономерностям художественного творчества), которые рассматривались в качестве первых антихудожественных произведений. Вскоре Антиискусство стало ассоциироваться с движением Дадаистов — литературно-художественным течением, в 1916 г. основанным в Цюрихе и Нью Йорке. Основываясь на концепции Дюшана об искусстве как внутреннем токе человеческой души, не требующем определения, Антихудожники бросили вызов самому понятию искусства и отмени эстетические идеалы, художественные образы и универсальные закономерности художественного творчества как устаревший ненужный хлам. Вслед за Дюшаном они устремились к изменению сущностного ядра художественной культуры посредством реконструкции художественной истории, весьма удовлетворенные той реакцией, которую вызвали первые производные Редимейдизма.

Хотя в настоящее время термин "Anti-Art" употребляется для обозначения антихудожественных концепций, не только отрицающих традиционное понятие искусства и универсальные закономерности художественного творчества и художественного восприятия, но и ставящих под сомнение существование искусства вообще [1, С. 279], изначально он относился только к революционным формам Контр-искусства, ориентированного на новые, эстетические контридеалы. В частности, контрхудожественные произведения Концептуальных художников, которые порвали с традиционными формами художественной деятельности, чтобы их производные не могли продаваться, ошибочно отождествлялись с антихудожественными произведениями [45, Р. 7]. Так, к антихудожественным была отнесена "Readymade" Дюшана "L.H.O.O.O." (1919 г.), представлявшая собой репродукцию с дешевой почтовой открытки с изображением «Моны Лизы» (Леонардо да Винчи) с усами и бородой, дорисованными карандашом. Правда, несмотря на претензии Дюшана считаться пионером в этой области, он опоздал на тридцать лет, уступив пальму первенства Бонавентуре Батаю (Eugène François Bonaventura Bataille), известному под псевдонимом Артур Сапек (Arthur Sapeck / 1853–1891 гг.), лидеру французских "Hydropathes" и Движения "Incohérents" («Противоречивых»), который воспроизвел «Мону Лизу» курящей трубку ("Mona Lisa fumant la pipe ou le Rire" / «Мона Лиза, курящая трубку, или Смех»), выставленную в 1883 г. Никакого намерения оскорбить великое произведение «Старого Мастера» у Дюшана не было, поскольку он рассматривал свою «readymade» в качестве каламбура, читающегося как "Ellechaudaucul" («У нее огонь в заднице»), что означает «сексуальное вожделение». Дюшан так и расшифровал название внизу под изображением, добавив свой псевдоним "Erose Selavy" («"Eros, c'estlavie" /

«Эрос — это жизнь»). Бурная реакция наподобный "épatage" (эпатаж) Дюшана не заставила себя ждать, вылившись в виде пасквилей на голову осквернившего Леонардо да Винчи и (в его лице) всех «Старых Мастеров». Ничуть не смутившись, Дюшан объяснял в прессе, что его протест был направлен не против Старых Мастеров», а против самодовольной французской буржуазии, считающей себя покровителем искусств и защитником "Jocondism" (Культа Джоконды), который уже давно пора сокрушить ради провозглашения нового, анти-эстетического идеала Дадаизма и замены им прогнивших доминирующих социокультурных идеалов коррумпированного французского общества. Какую же цель преследовал Дюшан своим эпатажем? Уничтожение светского культа "Jocondism" французской буржуазии 1920-х гг., не более, не менее.

В 1959 г в русле Анти-Искусства сформировалось еще одно сильное международное течение "Fluxus" («Вечное Обновление»), носившее ярко выраженный антикоммерческий и антихудожественный характер. Вдохновленные идеями Джона Мильтона Кейджа (1912–1992 гг.), американского теоретика музыки и художника, апологеты движения потребовали, чтобы Анти-художники, приступая к работе, не имели ни концепции, ни представления о конечном результате, поскольку важен только сам процесс антихудожественного творчества, а не его производные. Эта идея была положена в основу разработки основных принципов Анти-искусства:

I. Ни один Анти-художник не должен соглашаться с руководителями музеев в том, что оценка и восприятие произведений искусства требует специальной подготовки.

II. Каждый Анти-художник должен стремиться не только к тому, чтобы искусство было приближено к массам, но и к тому, чтобы каждый из масс мог продуцировать искусство, стирая границы между искусством и повседневной жизнью.

III. Каждый Анти-художник должен заявить, что любая попытка определения искусства ограничивает процесс творчества и потому не только бесполезна, но и опасна.

IV. Каждый Анти-художник должен стремиться к изменению мировой истории посредством изменения истории искусств.

V. Непреходящей целью каждого Анти-художника должно стать очищение мира от буржуазной гнили, самодовольства и суеты.

VI. Антихудожественная деятельность должна быть нацелена на ликвидацию границ, разделяющих искусство и повседневную жизнь.

VII. Каждый Анти-художник должен сформировать свой революционный метод осмысления теории и практики искусства.

VIII. Каждый Анти-художник должен стремиться отойти от «элитизма» «Великой Культуры» и «Великого Искусства» и найти свой собственный путь несения искусства в массы, в соответствии с социокультурными требованиями времени.

IX. Каждый Анти-художник должен использовать "Black Humour" (Черный Юмор)<sup>2</sup> для выражения своих антихудожественных намерений.

X. Каждый Анти-художник должен стремиться к смещению баланса сил в художественной культуре, проявляя ярко выраженное пренебрежение к «Великому Искусству», чтобы заставить руководителей музеев понять, кто и что, в конечном счете, конституирует искусство.

XI. Каждый Анти-художник должен инкорпорировать зрителя в производные своей антихудожественной деятельности, полагаясь на элемент случайности, или шанс,<sup>3</sup> с целью успешного завершения антихудожественного произведения.

XII. Каждый Анти-художник должен знать, что функция Анти-искусства заключается не в передаче антихудожественной информации зрителю, но в воспроизведении биологических действий природы.<sup>4</sup>

Концепция Анти-искусства предполагает полный отказ от традиционных критериев оценки художественных произведений и определения, чем должно быть искусство, чем оно перестало быть и чем оно должно стать [46, Р. 226]. Опровергая универсальные закономерности художественного творчества, эстетические идеалы и художественные образы, отрицая индивидуальный фактор исполнения антихудожественных произведений [47, Р. 40], Анти-художники ставят под вопрос само существование искусства [48, Р. 244].

Весьма примечательно, что Анти-искусство, этот парадоксальный неологизм, сформировалось как Контрискусство, чьи апологеты стремились к разрушению не универсальных традиционных закономерностей художественного творчества и избавлению от ограничений, навязываемых академическими требованиями в соответствии с коррумпированными доминирующими идеалами общества. Как отмечает основоположник Санкт-Петербургской Научной Школы Социальной Синергетики, Владимир П. Бранский (р. 1930 г.), все искусство Модернизма, начиная с самых ранних попыток Дадаистов порвать с универсальными закономерностями художественного творчества и художественного восприятия, может рассматриваться в качестве Анти-искусства. [19, С. 102,110–111]. Несмотря на многочисленные негативные прогнозы, Анти-искусство не только не утратило своей актуальности, но и продолжает наращивать свой потенциал, оставаясь в фокусе внимания гораздо дольше, чем любое из породивших его течений. Даже не маскируясь под Контрискусство, Антиискусство было почти единогласно признано искусством с ярлычком «Anti» только в качестве отличительного признака. И более того, Анти-искусство никогда не стремилось маскироваться под искусство, всячески подчеркивая свою антихудожественную миссию деструкции искусства и художественной культуры [46, Р. 226]. Однако парадокс, базирующийся на кардинальной дуальной оппозиции «Художественное — Антихудожественное», и заключается в том, что ни одно течение в художественной культуре не

может называться антихудожественным в силу своей принадлежности к художественной культуре [1, С. 280].

Как справедливо отмечал Теодор Адорно (Theodor Ludwig Wiesegrund Adorno / 1903–1969 гг.), германский философ и социолог, известный своей критической теорией общества, «даже отмена искусства выглядит более уважительной, поскольку не нацелена на деструкцию его фундаментальных основ и принципов» [49, Р. 43].

Хотя Anti-Art, в конечном счете, удостоилось признания мировой общественности, далеко не все художественные круги восприняли это с одобрением. Так, художники-"Stuckists", апологеты Международного художественного движения "Stuckism", основанного в 1999 г. фигуративными художниками Джоном Харпером (по прозвищу Billy Childish / р. 1953 г.) и Чарльзом Томпсоном (р. 1953 г.), решительно выступили против антиискусства. В своих Манифестах "The Stuckists" («Пронзающие» / Stuckism — не что иное как поиски аутентичности), "Re Modernism" («Критика Постмодернизма) и Anti-Anti-Artor Anti-ism (Отрицание Анти-искусства) Стакисты опровергали "Shock-tactics" (Тактика шока), использование утильсырья в качестве материала, давление на прессу и методы достижения Анти-художниками доминирующего положения в мировой художественной культуре.

Основные формы Анти-искусства включают:

- Readymades (уже готовые).
- Foundobjects (найденные объекты).
- Détournements (изменившие назначение).
- Combines (комбинированные).
- Appropriations (имеющие назначение).
- Happenings (событийно-случайные).
- Performances (зрелищные).
- Body Art (татуировки и пирсинг ни теле).

Техника "Détournements" была впервые использована в 1952 г. апологетами Международного Движения "Lettrism" в составе радикально настроенных парижских художников и теоретиков, в 1952–1957 гг. Движение, в 1952 г. основанное Ги Луи Дебором (1931–1994 гг.), французским марксистом, одним из учредителей "Situationist International" («Ситуационистский Интернационал»), фракции «Леттризма» (основанной Исидором Изу / Исидор Голштейн / 1925–2007 гг. /, французским художником румынского происхождения), и продержавшееся до 1957 г., успело, тем не менее, достичь отметки популярности благодаря концепции Дебора о "Détournements" как прогрессивном методе пропаганды Марксистских идей в социокультурной сфере художественными средствами, позволяющем обратить экспрессию капиталистической системы и ее утратившей актуальность художественной культуры против самой системы, как если бы

реклама восстала против ее рекламодателей и их утилитарных и политических идеалов [50, Р. 252].

"Appropriations", "Foundobjects" и «Combines», как следует из названий, предполагают использование уже готовых объектов с внесением незначительных изменений. «Happenings», предполагающие событийно-ситуативные розыгрыши или представления, преимущественно, без предварительной подготовки, отличаются от "Performances" только заранее спланированными действиями исполнителей, хотя оба вида включают одинаковые элементы: пространство, время, наличие исполнителей, зрителей и взаимосвязи между ними [51, Р. 1]. "Body Art" характеризуется манипуляциями с человеческим телом в виде татуировок, пирсинга и других телесных злоупотреблений с целью их демонстрации.

В определении Анти-искусства мы не должны упустить из виду основной аспект его специфической природы, независимо от форм, какие оно принимает, а именно, что Анти-искусство всегда ориентировано на подрыв художественной культуры, на отказ от универсальных закономерностей художественного творчества и художественного восприятия, на деструкцию искусства и его трансформацию в свалку утильсырья [1, С. 280]. Подрывая социокультурные идеалы и толкая общество к художественному и социокультурному хаосу, Анти-искусство стремится стать господствующей тенденцией в эстетической глобализации художественной культуры посредством изощренной пропаганды всех его форм и использования промышленных процессов в воспроизводстве псевдо- и антихудожественной культуры [52, Р. 51]. Анти-художники склонны работать анонимно, отрицая индивидуальное творчество и предпочитая коллективное, отказываясь от признания [53, Р. 44]. В частности, возникнув в 1960-х гг. прошлого века "Auto-Destructive Art» (Авто-Деструктивное Искусство, чей термин был изобретен Густавом Метцгером (р. 1925 г.), польско-еврейским художником и политическим активистом) базировалось на идее Метцгера о Художественной Забастовке, провозглашенной им в статье "Machine, Auto-Creative and Auto-Destructive Art" («Механическое, Творческое и Авто-Деструктивное Искусство»), опубликованной в летнем выпуске «Arc». Метцгер был изобретателем авто-деструктивных антихудожественных работ, создаваемых специально с целью их публичного уничтожения.

Роджер Тэйлор (р. 1961 г.), американский философ, один из ведущих апологетов Антихудожественной эстетики, определял искусство как буржуазную идеологию, навязанную капитализмом с его жесткой анти-эссенциалистской позицией, которая существовала не всегда и потому не может претендовать на право считаться универсальным средством мировой коммуникации. Искусство, утверждал Р. Тэйлор, столь же разрушительно для мирового сообщества как рак, поскольку способствует разложению общества, углублению его социокультурного раскола и борьбе оппозиционных социальных страт, провоцируя непредсказуемые социо-

культурные трансформации. Тем самым, Тэйлор отождествляет искусство с идеологией, ввиду его ориентации на социокультурные, в частности, этические и эстетические идеалы и вклада в дегуманизацию мирового сообщества и рост отчужденности его членов, вследствие их вечной борьбы за идеалы [55, Р. 3–4.]

Эти идеи Р. Тэйлора разделял и другой американский теоретик искусства, Ларри Шайнер (р. 1934 г.). Так, в своем эссе "The Invention of Art: A Cultural History" («Изобретение искусства: Культурная история») Шайнер дал определение искусства в качестве социального конструкта, не всегда существовавшего в человеческой истории, а потому способного исчезнуть в любой момент с наступлением гуманитарной катастрофы [105].

Как ни парадоксально, но большинство форм Анти-искусства, в конечном счете, ассимилировалось художественной культурой под давлением социальных институтов в качестве «инновационных». В частности, многие современные художественные школы Европы, Америки и России восприняли "Readymades" как новую теоретическую парадигму [48, Р. 246]. Более того, производные деконструктивных антихудожественных движений, которые отвергали и низвергали искусство с наибольшей яростью, в настоящее время находятся в собраниях самых престижных музеев и галерей мира. Как не без сарказма отмечал Эндрю Галликс в его «Воскресении Ги Дебора», даже скандально известный Ги Эрнест Дебор перевернулся бы в гробу, не будь он кремирован, вследствие самодеструкции (самоубийства), в 1994 г., если бы узнал о возведении его персоны "Non Grata" в статус «Носителя теоретической парадигмы». Дебор, Анти-Герой, Бунтовщик, гордившийся маргинальным положением и общественным неприятием, неожиданно был признан «Национальным Достоянием Франции» и одним из последних «великих», французских интеллектуалов второй половины двадцатого столетия [56].

Результаты анализа экстраординарных подходов к инновациям в художественной культуре позволили нам сделать вывод о том, что с размытием понятий «Великой Культуры» и «Великого Искусства» многие художники вполне оправданно устремились к реализации производных надситуативной, творческой ментальной активности в направлении, как им казалось, очищения художественной культуры от продажности, рыночного характера, потребительства, намеренного упрощения и выхолащивания интеллектуального аспекта художественных произведений и служения утилитарным идеалам коррумпированной буржуазии. Тем самым, даже адекватно оценивая кризисное состояние художественной культуры, эти художники выбрали деконструктивный путь самоопределения в направлении глобальной эстетизации общества посредством слияния искусства с повседневной жизнью, что, в значительной мере, способствовало росту популярности деконструктивных инноваций в художественной культуре в виде различных форм Анти-искусства [19, С. 108–112].

## 5. Контр-Искусство и Анти-Искусство

Хотя двадцатое столетие ознаменовалось пугающими трансформациями в художественной культуре и особенно в визуальных искусствах, подобные деконструктивные инновации одобрялись далеко не всеми социальными кругами и зачастую отождествлялись с патологией коррумпированного общества, расколотого на оппозиционные страты. Несомненно, отмечал Арнольд Хаузер, что такое повальное безумие, напоминающее массовый психоз, может объясняться только индивидуальной и коллективной деградацией членов мирового сообщества, приближающегося к гуманитарной катастрофе. Нет сомнения также в том, что все эти деконструктивные инновации, выражающиеся фальшивым маскарадом псевдоискусства, могут исходить только от того, кто абсолютно лишен художественного таланта, вкуса и любых намеков на мастерство. Однако Анти-искусство становится более опасным в том случае, когда неискушенную публику приглашают посмотреть на антихудожественные «инсталляции», выдаваемые за произведения искусства, и убеждают ее в том, что это, действительно, искусство, поскольку рано или поздно она этому начнет верить [12, Р. 124]. Поэтому, как заявлял Гордон Грэхэм, профессор философии искусства Принстонской Теологической Семинарии, чтобы научиться отличать художественное от нехудожественного, или Китч от искусства, не требуется искать метафизический смысл различий, необходимо просто сформулировать четкие определения каждого, но не произвольные, а на строго научной методологической базе, ввиду того, что туманные определения угрожают нам утратой уже существующих традиционных различий и полным слиянием художественного с нехудожественным. Все, в чем мы нуждаемся для сохранения искусства, четко сформулированные определения и закономерности, управляемые процессом художественного творчества [20, Р. 200].

Что же такое Искусство? — озабоченно спрашивает Арнольд Хаузер. — Представление ли это объектов реальности или прозаические фотографии с них? Отражение эмоционального отношения художника к этим реально существующим объектам или, скорее, совокупности всех объектов, когда-либо виденных художником, в виде производных его зрительной памяти и опыта? Является ли искусством изображаемый в работе «найденный объект», обнаруженный на свалке утильсырья и не вызывающий никаких эмоций, кроме отвращения? Являются ли искусством все те бездарные поделки, которыми изобилуют галереи современного искусства, все эти банальные вырезки из старых объявлений, рваная одежда, сломанная мебель, лопнувшие шины, оторванные руки, ноги и головы кукол, инкорпорированные в производные Дадаистов, Редимейдистов и Нео-Дадаистов, в совокупности именуемые «Анти-Искусством»? Разве могут они претендовать на большее, чем считаться озлобленной сатирой на художественное произведение? [11, Р. 125]

Примененный нами метод дуальных оппозиций позволил выявить и проанализировать два оппозиционных подхода к Контр- и Анти-

Искусствам с позиций Тоталитарной и Анархистской Эстетики. Так, Тоталитарное искусство [31], в частности, Нацистский Реализм (в Нацистской Германии) и Социалистический Реализм (в Советском Союзе) были единственно допустимыми художественными стилями, установленными Нацистской и Коммунистической партиями, ввиду их соответствия доминировавшему в этих тоталитарных обществах тоталитарному идеалу. Поскольку и Нацисты, и Коммунисты рассматривали художественную культуру в качестве неотъемлемой части идеологической пропаганды тоталитарных ценностей в реалистичной манере, Нацистский и Социалистический «Реализмы» были не только доминирующей, но и единственно легальной формой искусства в тоталитарном обществе. Поэтому Тоталитарная Эстетика считала «подлинным» и «правдивым» искусство, ориентированное на тоталитарный эстетический идеал, тогда как все другие направления, объявленные Анти-Искусством, находились под запретом Закона. Любое новшество, любой художественный эксперимент в тоталитарном обществе подлежал искоренению. Тоталитарные правительства, манипулирующие людьми, возвели идею формирования «нового» человека, подчиненного требованиям тоталитарного идеала, в статус общегосударственной эстетической задачи. Эстетика, вынужденная принять тоталитарную форму, трансформировалась, таким образом, в Тоталитарную Эстетику, не нуждающуюся больше в этических нормах, которые провозглашались обломками прежнего режима. В то время как Тоталитарная Эстетика отстаивала односторонний культ Художественного Порядка, навязывая художникам жесткую ответственность за производные их художественной деятельности, Анархистская Эстетика провозглашала односторонний культ Творческого Хаоса, а именно, свободу искусства от всех ограничений, предоставляемую Художественным Анархизмом. Тем самым, согласно концепции Анархистской Эстетики, Анти-Искусство было не чем иным как Контр-Искусством, ориентированным на контридеалы. Иными словами, и Тоталитарная, и Анархистская Эстетика отождествляли Анти-Искусство, ориентированное на антиэстетические идеалы и деструкцию художественной культуры, с Контр-Искусством, ориентированным на контридеалы и нарушающим традиционные неуниверсальные закономерности художественного творчества. И если с позиции Анархистской Эстетики, любая форма Анти-Искусства считается приемлемой, то с позиции Тоталитарной Эстетики, любая форма Контр-Искусства, рассматриваемая в качестве Анти-Искусства, запрещается ввиду идеологической несовместимости. Возникает парадокс, основанный на том, что в каком бы направлении, Творческого Хаоса или Художественного Порядка, не развивалась глобальная художественная культура, пути ее самоопределения окажутся, в конечном счете, безальтернативными и деконструктивными. Преодолеть подобный парадокс позволяет Синергетическая Философия Истории, предлагающая поиск меры синтеза Творческого Хаоса и Художественного Порядка,

Художественной Свободы и Художественной Ответственности, поскольку односторонний культ Художественного Порядка, навязывающий художникам доминирующий эстетический идеал, так же опасен, как и односторонний культ Творческого Хаоса, предоставляющий художникам неограниченную свободу. Только мера синтеза Художественной Свободы и Художественной Ответственности может обеспечить прогрессивный глобальный синтез двух непримиримых полюсов кардинальной дуальной оппозиции «Художественный Порядок — Творческий Хаос» и достижение этой меры в Контрхудожественной Культуре в соответствии с законом самоорганизации эстетических идеалов.

Поскольку фокусом настоящего исследования служит выявление и анализ специфики экстрарадикальных деконструктивных подходов к художественной деятельности, охарактеризованных нами в предыдущем параграфе, мы обращаем внимание на тот факт, что всем экстрарадикальным подходам предшествовали радикальные контрхудожественные подходы, разработанные Контрхудожественной эстетикой, ориентированной как на поиск меры синтеза Творческого Хаоса и Художественного Порядка, Свободы и Ответственности в художественной деятельности, так и на борьбу с попытками превращения искусства в средство массовой пропаганды доминирующих политических и социокультурных идеалов. Поэтому Контрхудожественную Эстетику никоим образом не следует отождествлять ни с Анти-Художественной, ни с Анархистской Эстетиками [19, С. 110–111].

Анархистская эстетика, ориентированная на социальный идеал больших сообществ, лишенных государственности и правительственного аппарата, фактически отстаивает Анти-Искусство, маскируемое под Контр-Искусство в его первоначальном радикальном виде, ориентированном на нарушение неуниверсальных закономерностей художественного творчества и новые контр-эстетические идеалы и в ходе развития трансформировавшемся в деконструктивные инновации Анти-Искусства [59, Р. 26]. Выступая за ликвидацию всех ограничений, накладываемых на искусство, и регулирующих принципов художественной деятельности. Анархистская Эстетика сохраняет сущностное ядро социокультурных и художественных традиций, без которых человеческое общество не смогло бы существовать. Провозглашая Творческий Хаос и отмену любых закономерностей художественного творчества, признанных устаревшими и прогнившими, Анархистские контрхудожники выступают за свободу от всех этических догм, апеллируя к индивидуальной совести художника в качестве критерия меры его ответственности за производные конструктивной ментальной активности [56]. Анархистская Эстетика провозглашает Художественную Свободу, базирясь на идеях Эрнеста Армана (Lucien-Ernest-JuinArmand / 1872–1962 гг.), французского анархиста и антимилитариста, автора призывов к международным анархистам "L'Ideallibertaireetsaréalisation" («Анархистский Идеал и его реализация» /1904 г.) и "PetitManueldel' Anarchisteindividualiste" («Малый Труд

Анархиста-Индивидуалиста» / 1911 г.) [60, 61], и на идеях философии взаимопомощи («Mutualism») Пьера Жозефа Прудона (Pierre-Joseph-Proudon / 1809–1865 гг.), французского основателя Анархистской Школы Мысли, отстаивающей общество, в котором каждый художник располагает средствами творить художественные произведения индивидуально или коллективно [61, Р. 714].

Первым художником, провозгласившим себя Художественным Анархистом, был лидер французского Реализма, Жан Дезирэ Гюстав Курбе (Jean Desiré Gustav Courbet / 1819–1877 гг.). Посвятивший себя выражению того, что он видит и чувствует, Курбе отринул академические традиции и эстетический идеал Романтизма прежнего поколения художников, считая его утратившим актуальность и не соответствующим требованиям нового времени [1, С. 183–184, 201]. Его независимость в контрхудожественной деятельности стала наглядным примером для художников, последовавших провозглашенному им новому эстетическому идеалу Реализма, который генерировал новое поколение контрхудожников, подобных Импрессионистам, Конструктивистам, Кубистам, Футуристам, Метафизическим художникам, Сюрреалистам, художникам Цветовых Пространств и Абстрактным Экспрессионистам. Курбе занял ведущее место в пантеоне художественных течений Франции второй половины XIX-го столетия как новатор и контрхудожник, отличавшийся дерзкими идеями и не менее дерзким их воплощением. Его первая контрхудожественная инновация, реализованная в "L'Origine dumonde" («Первоприрода мира» / 1866 г.), живопись маслом, представляла с близкого расстояния, как уже упоминалось, чарующие гениталии и живот обнаженной Джоанны Хифферман, "La Belle Jo" («Прекрасной Ио» / ок. 1843 — после 1903 гг.), раскрывающей шокированному подобной близостью зрителю все тайны первозданной женской природы Евы, лишенной традиционного обрамления (головы, верхних и нижних конечностей), с тем чтобы ничто не препятствовало наслаждению этой откровенной красотой, утраченной в океане утилитаризма. (Как известно, Курбе делил эту натурщицу с британским художником американского происхождения Джеймсом Эбботом Мак Нейлом Вистлером (James Abbot Mc Neil Whistler / 1834–1903 гг.).

Тем самым, уже в первых своих контрхудожественных работах Курбе провозгласил ориентацию на новый эстетический идеал Реализма [24, С. 97–98] и на принцип передачи художественных эмоций зрителю с намерением вызвать у него сопереживание [39, Р. 7]. Однако критики обвинили Курбе в намеренном смаковании уродливости, оскорбляющей ум и чувства зрителя [39, Р. 4]. В конечном итоге, публика, пресыщенная академической и салонной живописью, уступила давлению Курбе и приняла его художественные инновации [1, С. 183–184, 201–203], что увенчалось триумфом его работы "Unenterrement à Ornans" («Похороны в Орнане» / 1848–1850 гг.), имевшей эффект разорвавшейся бомбы в Парижском Салоне 1850–1851 гг. и окончательно похоронившей эстетический идеал Роман-

тизма [39, Р. 4]. Следует, правда, признать, что такой триумф был, скорее, результатом массовой пропаганды инновационного искусства в прессе, чем признанием публики, однако идеи Художественного Анархизма заложили принципы Анархистской Эстетики, о которых в 1857 г. писал Прудон, а именно Художественной Свободы, понимаемой Курбе как свобода самовыражения, ограниченная совестью художника, ответственного за его производные [59, Р. 26]. По мнению Прудона, Курбе стал первым художником, реализовавшим анархистские принципы в художественной практике, освободившись от академических ограничений и ставшим Мастером и Покровителем Искусства в одном лице [63, Р. 39].

В начале двадцатого столетия принципы Художественного Анархизма Курбе были восприняты многими художниками в качестве анархистской идеологии художественной деятельности, в частности, Школой Американского Реализма "The Ash Can School", новым контрхудожественным движением в Соединенных Штатах, объединившим таких контрхудожников, как Роберт Хенри (1865–1929 гг.), Джордж Лакс (1867–1933 гг.), Вильям Глакенз (1870–1938 гг.), Джон Слоан (1871–1951 гг.) и Эверетт Шинн (1876–1953 гг.). Эти ведущие фигуры Американского Контрхудожественного искусства протестовали против ограничений, навязываемых художникам могущественной консервативной Национальной Академией Рисунка (основанной в Нью Йорке в 1825 г.), диктующей выставочную политику и формирующей мнение о художниках в прессе. Целью этого движения было, однако, стремление донести до зрителя правду о тех, кто обитает в Нью Йоркских трущобах в нищете и отчаянии, и продемонстрировать разрыв, существующий между социальными стратами крупной и средней буржуазии и рабочим классом в капиталистической Америке, игнорируя навязываемую Академией "Genteel Tradition" (Мещански-претенциозную Традицию благопристойности), ориентированную на услаждение мещанских вкусов потребительского общества. Изобретение термина "Ash Can Realist Art" приписывается американскому карикатуристу Артуру («Art») Хенри Младшему (1866–1916 гг.), основателю группы «Пять из Филадельфии» (1916 г.) [63, Р. 218–219]. Эта группа контрхудожников состояла из пяти членов: Джорджа Бэллоу (1882–1925 гг.), Джерома Майерса (1867–1940 гг.), Клиффорда Била (1879–1959 гг.), Эдварда Хоппера (1882–1959 гг.) и их финансового покровителя Юджина Хиггинса (ум. 1948 г.), богатого наследника владельца производства ковров. Контрхудожники обеих групп протестовали против эстетических идеалов Американского Импрессионизма и Академического Реализма, самых уважаемых и популярных стилей в Соединенных Штатах на рубеже двух столетий. Порвав с академической традицией, контрхудожники сосредоточили свое внимание на убогой реальности беднейших кварталов Нью Йорка и их обитателей, навсегда покинув русло господствующей коммерческой традиции американского искусства.

Однако, согласно закону самоорганизации эстетических идеалов [2, С. 93–113], бунт контрхудожников, нацеленный на низложение устаревших эстетических идеалов и утверждение новых контр-эстетических идеалов, очень скоро утратил свою актуальность и то, что в 1910-е гг. казалось инновационным и экстраординарным, к середине 1920-х гг. безнадежно устарело [63, Р. 127–140].

Следующим Контрхудожественным течением, пришедшим на смену Американскому Реализму, стал Итальянский Футуризм (Futurism), основанный в Милане в 1909 г. итальянским поэтом Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944 гг.) и ассоциирующийся с символично-утопическим Контрхудожественным Сообществом "AbbeydeCréteil / AbbeyGroup", основанным в 1906 г. [66, Р. 97]. Движение итальянских Футуристов началось с Футуристского Манифеста Маринетти [64, Р. 97], провозгласившего Футуризм в качестве контрхудожественной философии, отвергавшей прошлое, прославляющей скорость, механизацию, насилие, юность, промышленность и отстаивавшей все формы модернизации и культурного обновления общества [63, Р. 97]. Футуристы выражали их страстное неприятие ко всему старому и отжившему, особенно, к политическим и социокультурным традициям, согласно их девизу «Мы, молодые и энергичные Футуристы, мы не часть отжившего Прошлого» [68]. Страстные и убежденные националисты, Футуристы приветствовали триумф новых технологий и победу человека над природой, прославляли оригинальность, какой бы смелой и яростной она не была, отвергали культ прошлого, гордились гениальной печатью безумия, отвергали теоретиков и критиков искусства как бесполезный и ненужный балласт, восставали против гармонии и потребительских вкусов, отменяли все традиционные темы и сюжеты прежнего искусства, как утратившие актуальность, и опровергали все принципы Традиционной Эстетики. Поскольку, однако, Манифест был лишен необходимой для развития движения конструктивной контрхудожественной программы, в 1914 г. был выдвинут новый Технический Манифест Футуристической Живописи ("Technical Manifesto of Futurist Painting"), который придал движению требуемый универсальный динамизм, представляемый Футуристами в их контрхудожественных произведениях. Поскольку, согласно Футуристической концепции, объекты в реальности не были изолированы ни друг от друга, ни от окружающей среды, их следовало исполнять в соответствии с тем впечатлением, которое они производили в реальности, а именно, передавать ощущение их неразделенной слитности, как если бы мы находились в мчащейся с огромной скоростью машине и смотрели на проносящиеся мимо дома и пейзажи, которые бы сливались в нашем восприятии.

Успешно сформировав свой специфический стиль, Футуристы, тем не менее, не нарушили ни одной универсальной закономерности художественного творчества. Даже заимствуя у Джиованни Сегантини (1858–

1899 г.), швейцарского художника австрийского происхождения, технику «Divisionism»,<sup>5</sup> которая заставила Футуристов отказаться от световых и цветовых контрастов, и перейти к их трансформации в цельное цветовое поле, усеянное точками и полосками, Футуристы не отступали от Принципа гармонии контрастов и равновесий.

Первым футуристом, усвоившим контрхудожественные методы и приемы Кубизма, стал Джино Северини (1883–1966 г.), ведущий представитель движения Футуристов, наполнивший Футуристическую живопись не достававшими ей энергией и экспрессивным динамизмом. Не отказываясь ни от эстетического идеала, ни от универсальных закономерностей контрхудожественного творчества, Футуристы сумели сформировать новый контр-эстетический идеал Футуризма, стремясь к передаче зрителям эмоциональной информации, которую они считали общезначимой, с тем чтобы вызвать у них сопереживание, созвучное тому, какое вызывали художественные образы у контрхудожника в процессе его работы над произведением. Находясь под сильным влиянием идей Анри-Луи-Бергсона (Henri-Louis Bergson / 1859–1941 г.), известного французского философа, Футуристы базировались на провозглашенной им идее интуиции, определяемой как незримое ощущение, посредством которого зрители сопереживают художественному произведению, улавливая в нем нечто уникальное [69]. Своим пониманием интуиции Бергсон предвосхитил принцип идеологического резонанса, сформулированный В. П. Бранским (в качестве тождества эстетических идеалов художника и зрителя, служащих объективным основанием выразительности, в свою очередь, обеспечивающей тождество объективной гармонии контрхудожественного произведения [19, С. 106]. Футуристы усвоили подход Бергсона к инновации как производного непреднамеренного, а не predetermined заранее, творческого акта, не ориентированного на результат, и стремления к выражению живописными средствами движения и динамики, символизирующих непредвиденную и непредсказуемую творческую свободу. Подобный процесс художественного творчества и восприятия, описанный Бергсоном, предполагал специфические взаимоотношения между интеллектом и интуицией художника и зрителя, вовлеченных в процесс передачи общезначимой эмоциональной информации, закодированной в художественном образе и воспроизведенной в завершенном произведении [19, С. 106–111].

Стремясь ориентировать своих зрителей на восприятие внутренней сущности их контрхудожественных произведений, Футуристы прославляли Войну как единственное средство Глобальной Гигиены, Militarism, Патриотизм и любое деструктивное проявление Носителей Свободы, в какой бы форме оно не проявлялось, и новые Контридеалы, во имя которых стоило принести в жертву свою жизнь [70].

Однако, в силу действия закона самоорганизации эстетических идеалов, начало Второй Мировой Войны продемонстрировало очевидный упадок Футуризма, даже несмотря на попытки Маринетти в 1960 г. трансформировать

утратившее актуальность движение в "Il Secondo Futurismo" (Второй Футуризм). Поэтому движение Футуризма подразделяется на три фазы:

- Пластический Контрхудожественный Динамизм (1910-е гг.).
- Механический Контрхудожественный Футуризм (1920-е гг.).
- Аэро-Контрхудожественная Эстетика (1930-е гг.).

Одним из наиболее влиятельных итальянских Футуристов первых двух фаз был Умберто Боччиони (1882–1916 гг.), внедривший свои контрхудожественные инновации в глобальную художественную культуру и сформировавший свой индивидуальный синтетический контрхудожественный стиль, служащий производным синтеза динамического стиля Кубистов и Дивизионизма Нео-Импрессионистов. Он даже умер за свои Футуристические идеалы, сражаясь добровольцем в Итальянской армии в 1916 г., в возрасте тридцати трех лет, и став эмблематическим символом Футуристического прославления Милитаристской Машины. Изначально следуя контр-эстетическому идеалу Нео-Импрессионизма и присущему ему контрхудожественному стилю, Боччиони усвоил динамический контрхудожественный стиль Кубизма, синтезировав оба в контрхудожественный стиль Футуризма и получив производное синтеза двух стилей в качестве контр-контр-универсального стиля, не порывая, при этом, ни с универсальными закономерностями художественного творчества, ни с эстетическими идеалами, ни сориентированными на них художественными образами. Именно Боччиони сформулировал три основных принципа Футуризма:

I. Все эти научные достижения и опыт модернизации требуют от Футуриста отказа от традиционного изображения статически на подвижных объектах.

II. Каждый Футурист должен усвоить концепцию физического трансцендентализма, которая объявляет общество и его институты разлагающимися первозданную чистоту природы индивидуума и базируется на трансцендентальной философии Иммануила Канта (1724–1804 гг.) [18, S. 241–242] и Германского Идеализма, тяготевшего к субъективной интуиции. Опираясь на эту концепцию, каждый Футурист должен стремиться к последовательному воспроизводству индивидуальных качеств самореализации, самополагания и независимости от общества.

III. Каждый футурист должен усвоить, что три компонента: физическое движение, динамика и интуиция, — имеют значение для моделирования контрхудожественных образов и их воспроизводства в контрхудожественном произведении. Именно интуиция способствует формированию нового контрхудожественного подхода к изображению модернизирующегося мира и побуждает контрхудожников придавать ему символический, даже мистический смысл, пробуждая новые контрхудожественные эмоции и чувства, аналогичные тем, которые пробуждает в художнике объективная реальность модернизирующейся жизни. Этим Футуристический контрхудожественный подход отличается от подхода Нео-Импрессионистов и Кубистов, чьи

производные характеризуются более пристальным вниманием к физическому характеру объектов.

Переход от Футуризма к Сюрреализму был реализован посредством формирования промежуточного звена в виде Метафизического Искусства (Metaphysical Art), основанного Джорджио де Кирико (Giorgio de Chirico / 1888–1978 гг.), итальянским художником, основоположником Scuola (Pittura) Metafisica (Метафизическая Живопись), контрхудожественного стиля, ставшего популярным в 1911–1920-е гг. Начало этому контрхудожественному стилю было положено Джорджио де Кирико, его братом Альберто Савино (Andrea Francesco Albertode Chirico / 1891–1952 гг.) и Карло Карра (1881–1966 гг.), чьи сновидческие работы с резкими контрастами света и тени, смутно угрожающие и мистические, демонстрировали тот ускользающий, невидимый глазу мир подсознания, доступный лишь восприятию внутренним зрением [71]. Контрхудожественные принципы Метафизической Школы Живописи были окончательно сформулированы братьями Кирико и Карло Карра в 1917 г. И пока итальянские Футуристы боролись с Прошлым, Кирико сумел уловить нарастающую ностальгию увязшего в модернизации общества по утонченному Классическому величию Италии и Рима. Сформированный к 1917 г. индивидуальный контрхудожественный стиль Кирико фокусировался, преимущественно, на изображении странных мистических пространств, восходящих к величественной Итальянской и Римской архитектуре и воскрешающих ностальгическое чувство по этой утраченной Классической красоте. Метафизический стиль Кирико был производным синтеза художественных стилей Нео-Классицизма и Нео-Барокко, базирующимся на переосмыслении художником объектов его ранних работ. Так, Джорджио де Кирико стал одним из немногих транзитных фигур, сплавившим философские и визуальные аспекты Футуризма и Сюрреализма в единый метафизический синтез, генерировавший формирование нового контрхудожественного направления Сюрреализма. Пожалуй, единственный, кто, действительно, смог ассимилировать этот не декоративный, тяжело усваиваемый стиль Кирико, был Джорджио Моранди (1890–1946 гг.), специализировавшийся на натюрмортах, чьи работы отличались такой же тяжело воспринимаемой тональностью и динамическим подходом к изображению статичных объектов (цветов, ваз, чаш и бутылей).

В 1924 г., под значительным влиянием Метафизического Искусства, Джоан Миро (1893–1983 гг.), испанский художник, и Андрэ-Ренэ Массон (1896–1987 гг.), французский художник, впервые применили основные принципы Метафизического Искусства в своих сюрреалистических произведениях, стремясь к освобождению Подсознательного из-под контроля Рационального и воссоединению его с Воображением. Отвергая Рационализм и Реализм и апеллируя к методам Психоанализа, контрхудожники-Сюрреалисты полагали, что человеческий интеллект подавляет силу воображения и способность к внутреннему видению, препятствуя контрхудож-

никам свободно творить. Под воздействием доктрины Карла Маркса, Сюрреалисты верили, что человеческая душа обладает способностью к ликвидации противоречий общественной жизни и силой побуждать контрхудожников к социокультурной революции. Акцент Сюрреалистов на силе воображения заставил их не только воскресить эстетический идеал Романтизма, но и построить на нем систему поиска Откровений, скрывающихся под Маской Обыденности.

Основные контрхудожественные принципы Сюрреализма, восходившие к идеям Сигизмунда Фрейда (Sigismund Schlomo Freud / 1856–1938 гг.), австрийского еврейского невролога, отца психоанализа, и его клиническому методу лечения психопатологий посредством диалогов между психоаналитиком и его пациентами [72, Р. 109], базировались, преимущественно, на интерпретации сновидений, техника которой была изложена в его труде «Traumdeutung»<sup>6</sup> («Интерпретация Сновидений» /1899 г.) [73].

Эти принципы Сюрреализма могут быть представлены следующим образом:

I. Каждый Сюрреалист должен полагаться на периодически поступающие из его Подсознательного эмоциональные импульсы, проявляющиеся в его сновидениях, неестественная образность которых, смущая и озадачивая, обладает чудесной силой выводить зрителя из его нормального уравновешенного состояния и заставлять задуматься над увиденным.

II. Каждый Сюрреалист должен овладеть спецификой параноидально-критического подхода к живописи с целью моделирования параноидальных состояний, ведущих его к освобождению от производимых над ним манипуляций и контроля, переосмысления психологических аспектов его идентичности и концентрации на субъективности восприятия в ходе анализа сновидческой деятельности мозга.

III. Каждый Сюрреалист должен научиться переосмыслять изображенный им объект не только в качестве фиксируемого зрением, но и как его почти неуловимый переход в собственное субъективное «Я» художника в качестве специфического продолжения этого субъективного «Я». Для достижения подобной цели более всего подходят объекты-фантомы [79, Р. 3–10], способствующие активизации фантазии и освобождению фантомных образов из подсознания контрхудожника.

IV. Каждый Сюрреалист должен овладеть автоматической техникой Фроттажа (Frottage), состоящей в протирании шероховатой, неровной поверхности пастелью, карандашом или мелом, позволяя «считывать» и интерпретировать проявляющиеся на фактуре фантомные образы<sup>7</sup>.

Идея сюрреалистического синтеза элементов объективной реальности с производными их трансформации посредством внутреннего видения восходит к "ManifesteduSurréalisme" («Манифест Сюрреализма»/1924 г.) [66] Андрэ Бретона (1896–1996 гг.), который, в свою очередь, заимствовал ее у французского поэта Пьера Реверди (1889–1960 гг.), провозгласившего

ее в 1918 г. Так, Реверди полагал, что синтез элементов двух, далеких друг от друга, реальностей придает контрхудожественному образу энергетический динамизм и эмоциональную напряженность [66, Р. 26].

Сюрреалисты сформировали новый, синтетический контрэстетический идеал Сюрреализма, в качестве производного синтеза контрэстетических идеалов Реализма, Футуризма, Метафизического Искусства, Фовизма, Кубизма и Дадаизма, и ориентированный на него Сюрреалистический контрхудожественный стиль, характеризующийся постоянными поисками, экспериментированием и бегством от объективной реальности, но не нарушающий ни одной универсальной закономерности художественного творчества в его стремлении служить нематериальным потребностям зрителей, касающимся духовных, интеллектуальных и культурных аспектов их существования.

Возникнув в начале 1920-х гг. в русле движения Дадаизма, Сюрреализм был, по сути, бунтом против самодовольства средних классов, с одной стороны, и культурным движением, ориентированным на преодоление противоречий между сновидением и реальностью контрхудожественными средствами, с другой [79, Р. 3–10]. Термин "Surrealist" («Сюрреалистический»), изобретенный Гийомом Аполлинэром (1880–1918 гг.), французским поэтом польского происхождения и художественным критиком, впервые появился в его пьесе "Les Mamelles de Tirésias" («Женские груди Тиресия» / 1903 г.), премьера которой состоялась в 1917 г. в Париже. Так, Аполлинэр уподоблял Сюрреалистов Тиресию (Τειρεσίᾱς), слепому прорицателю храма Аполлона в Фивах, Мужчине-Женщине, который жил в течение девяти поколений и был вынужден трижды сменить пол, существуя как мужчина-женщина-мужчина, поскольку каждые три поколения любому человеческому существу предназначено менять пол. Тиресий, превращенный в женщину в результате нанесения увечья совокуплявшимся змеям, был обречен возвращаться на место своей трансформации каждые три года, чтобы поменять пол. И каждый раз, когда он возвращался на это место, он видел одних и тех же совокуплявшихся змей и превращался в мужчину. Подобный опыт существования Тиресия в качестве обоих полов стал причиной его слепоты, рассматриваемой как неспособность видеть физический мир, но облеченность даром прозрения.

Идея автоматизма, на которой базируется автоматическая техника живописи Сюрреалистов, была провозглашена двумя французскими писателями, анархистами и антифашистами, Андрэ Бретоном и Филиппом Суполем (1897–1990 гг.), в их эссе «Les Champs Magnétiques» («Магнетические Поля»), опубликованном в Париже в 1920 г. Считая автоматизм лучшей тактикой для социальных сдвигов, чем Дадаистские атаки на устаревшие доминирующие ценности, оба рассматривали Сюрреализм как культурно-политическое движение, ориентированное на самовыражение, имеющее смысл только в том

случае, если оно способно возбуждать воображение и сочувствие зрителей в соответствии с принципами Фихтовской Диалектики<sup>8</sup>.

Философская концепция Сюрреализма, постулируемая Бретоном и Суполем, апеллировала к четырем принципам Фихтовской Диалектики:

I. Все преходяще и конечно, существуя во времени.

II. Все уравнивается оппозиционными силами.

III. Постепенные изменения ведут к кризисам, переворотам и катастрофам, когда одна сила сокрушается другой.

IV. Изменения носят спиральный, а не циклический характер, что означает отрицание отрицания.

Связанный изначально с Коммунистической партией, Сюрреализм быстро переориентировался на Художественный Анархизм и его доктрину Творческого Хаоса и Художественной Свободы, начав воспринимать себя в ее «Непроницаемом Черном Зеркале» в полном соответствии с работой Сальвадора Дали Параноидально-критического периода «Метаморфоза Нарцисса» (1937 г.) [1, С. 221–224; 74, Р. 120–121; 75, Р. 222]

Основные принципы Сюрреализма как контрхудожественного направления можно представить следующим образом:

I. Ни один Сюрреалист не должен пытаться давать определение искусству, поскольку оно неизбежно трансформируется в его оковы.

II. Каждый Сюрреалист должен научиться видеть, поскольку внутреннее видение — единственный путь к революционному самовыражению.

III. Каждый Сюрреалист должен научиться синтезировать и интерпретировать культурный опыт, накопленный искусством всех ушедших поколений художников и цивилизаций, чтобы видеть все одновременно, как если бы пространство заместило время, с тем чтобы память о художественных произведениях всех веков слилась с переживаниями художника.

IV. Каждый Сюрреалист должен знать, что все зримое скрывает незримое и он, подобно слепому Тирегию, должен всегда стремиться пронизать то, что скрыто за тем, что он, как ему кажется, видит.

V. Каждый Сюрреалист должен стремиться к Художественной Свободе, но при этом понимать, что не одна Свобода позволяет ему творить.

VI. Каждый Сюрреалист должен знать, что живопись не пустое развлечение или пластическая передача ощущаемой реальности; поэтому каждый раз, приступая к акту творения, он должен воспринимать его как синтез изобретения, открытия и Откровения.

VII. Каждый Сюрреалист должен знать, что природа не создает художественных произведений; только конструктивная ментальная активность и способность контрхудожника к новому синтезу и новой интерпретации, недоступная обычным умам, позволяет реализовывать этот дар внутреннего видения и создавать контрхудожественные произведения.

Ориентированный на революционизацию социокультурного опыта, накопленного человечеством, Сюрреализм стремился к освобождению лю-

дей от фальшивой рациональности и ограниченных, архаических ментальных шаблонов [76, Р. 409–448, 451–478], провозглашая своей единственной целью Социокультурную Революцию [77, Р. 79; 78, Р. 63–74].

Неизвестно, как бы развивался Сюрреализм в ближайшем будущем, если бы не Маргарет «Пегги» Гуггенхайм (1898–1979 гг.), знаменитая американская светская львица, коллекционер и племянница знаменитого филантропа и коллекционера Соломона Гуггенхайма (1861–1948 гг.). Эта «Богемная Пегги», без памяти влюбившаяся в германского сюрреалиста Макса Эрнста [1891–1976 гг.] и к тому моменту унаследовавшая состояние в 2,5 миллиона долларов [81], вступила с ним во второй брак в декабре 1941 г. и начала активно продвигать его работы [80, Р. 69]. Однако в 1943 г. пара развелась, и «Бесценная Пегги» стала поддерживать группу молодых контрхудожников никому не известного в то время движения Абстрактного Экспрессионизма, выставляя их работы в своей Галерее "Art of This Century" («Искусство этого Столетия»), построенной для этой цели в 1942 г. в Нью Йорке австрийским архитектором румынского происхождения Фредериком Джоном Хислером (1890–1965 гг.).

Итак, «Пегги» Гуггенхайм выдвинула Абстрактных Экспрессионистов на мировой художественный рынок, что послужило своеобразным толчком для их дальнейшего развития в 1950–1960-е гг. К этому движению относились малоизвестные в то время американские художники Роберт Матервелл (1915–1991 гг.), Вильям Совель (1894–1958 гг.), Клиффорд Стилл (1904–1980 гг.) и Джексон Поллок (1912–1955 гг. / с июля 1943 г. получавший от «Пегги» Гуггенхайм ежемесячную стипендию), чьи контрхудожественные работы выставлялись и активно продавались в ее Нью Йоркской галерее. Тем временем, Сюрреализм постепенно пришел в упадок, и смерть Андрэ Бретона в 1966 г. ознаменовала одновременно похороны Сюрреализма как организованного политического и социокультурного движения, с одной стороны, и его основоположника и вдохновителя, с другой. Следует, однако, признать, что это контрхудожественное движение породило таких известных Сюрреалистов, как испанские художники Джоан Миро (1893–1938 гг.) и Сальвадор Дали (1904–1989 гг.), французские художники Андрэ Массон (1896–1987 гг.) и Ив Танги (1900–1955 гг.), бельгийский художник Рэнэ Магрит (1898–1967 гг.), швейцарские художники и скульпторы Альберто Джакометти (1901–1966 г.) и Мерет Оппенхайм (1913–1985 гг.), германский художник и скульптор Макс Эрнст (1891–1976 гг.), английский художник Джон Таннард (1900–1971 гг.), американский художник Мэн Рэй (1890–1976 гг.), а также американская художница Доротей Маргарет Таннинг (1910–2012 гг.) и Аргентинская художница-бисексуал Леонор Фини (1907–1996 гг.).

Хотя, согласно действию закона самоорганизации эстетических идеалов, Сюрреалистическое контрхудожественное движение, подобно прочим, утратило свою актуальность, оно сыграло значительную роль в формировании движения "Abstract Expressionism" (Абстрактный Экспрессионизм),

начавшегося с основания в конце 1940-х — начале 1950-х гг. Нью Йоркской Школы (New York School). Неожиданно смелая палитра ее представителей, заимствованная у Сюрреалистов, и Хромолюминализм, заимствованный у Нео-Импрессионистов, генерировали в русле Абстрактного Сюрреализма контрхудожественное течение "Colour-Field Painting" («Живопись Цветовых Полей»). Его представители довольно успешно насыщали холсты синтезом цветовых эффектов и абстрактных форм, выплескивая гамму негативных и позитивных эмоций, апеллирующих к Сюрреализму и хорошо гармонирующих с депрессивными настроениями травмированного послевоенного общества. Их контрхудожественные произведения как нельзя более удачно выражали свободный американский дух своей монументальностью, романтизмом и прославлением Американской Свободы посредством изображений в различных абстрактных вариациях элементов «Статуи Свободы, Просвещающей Мир», установленной на острове Свободы в Гавани Йорк в 1886 г. по проекту французского скульптора Фредерика Августа Бартольди (1834–1904 гг.) французским инженером и архитектором Гюставом Боникхаузенем по прозвищу Эйфель (1832–1923 гг.).

Основные принципы Абстрактного Экспрессионизма могут быть представлены следующим образом:

I. Единственной техникой Абстрактного Экспрессиониста должен служить метод поиска меры синтеза цветовых эффектов.

II. Каждый Абстрактный Экспрессионист должен быть заинтересован в выражении пограничных общечеловеческих эмоций на грани трагедии и фарса, экстаза и отчаяния, любви и ненависти, посредством синтеза цветовых эффектов.

III. Ни один Абстрактный Экспрессионист не должен уклоняться от выражения эмоций, эманулируемых окружающей средой, какими бы разрушительными они не были.

IV. Поскольку традиционные формы искусства утратили свою актуальность, каждый Абстрактный Экспрессионист должен стремиться находить новые пути выражения общезначимых эмоций новыми средствами с целью их объективации в контрхудожественных произведениях.

V. Каждый Абстрактный Экспрессионист должен воспринимать искусство в качестве сырья, произведенного человеческим одиночеством, страхами, психозами, агрессивностью, ненавистью и борьбой за выживание, генерируемыми капиталистической системой, манипулирующей людьми и калечащей их.

Быстро утративший актуальность, согласно закону самоорганизации эстетических идеалов, Абстрактный Экспрессионизм успел, тем не менее, породить таких влиятельных представителей этого движения, как Джексон Поллок (1912–1956 гг.), Марк Ротко (Маркус Роткович / 1903–1970 гг.), Барнет Ньюман (1905–1970 гг.), Франц Кляйн (1910–1962 гг.), Филип Гастон (1913–1980 гг.), Джон Чемберлен (1927–2011 гг.), Виллем Кунинг (1904–1997 гг.), Дэ-

вид Смит (1906–1965 гг.) и художница Леноре (Ли) Краснер (1908–1984 гг.), жена Джексона Поллока (с 1945 г. до его смерти в 1956 г.).

«Живопись Цветовых Полей», представленная контрхудожественными инновациями Марка Ротко, Барнета Ньюмана и Клиффорда Стилла и сформировавшаяся в русле движения Абстрактного Экспрессионизма, характеризовалась отказом от традиционных форм искусства и переходом к выражению пограничных состояний счастья и отчаяния, жизни и смерти, трагедии и фарса посредством синтеза их элементов. Разжигая пламя губительных страстей, представители этого течения полагали, что подобные пограничные эмоции способны очистить человеческую душу и освободить мозг от всех архаических ментальных стереотипов, интуитивно улавливая назревшую в обществе тоску по трансцендентному и непреходящему, растворившимся в потребительских вкусах, утилитарных идеалах и жажде наживы любой ценой. Термин «Colour-FieldPainters» был изобретен в 1964 г. Клементом Гринбергом специально для представителей контрхудожественного течения "Colour-Field Painting", синтетический стиль которых служил производным синтеза многочисленных, утративших актуальность художественных стилей. К 1959 г. «Colour-Field Painters» разделились на два направления: "Hard-Edge Painting" («Живопись Пограничных Состояний») или "Abstract Classicist Painting" («Абстрактная Классическая Живопись») и «Washington Colour School» («Вашингтонская Школа Цветовых Эффектов»). Обе утратили актуальность к 1970-м гг.

Термин "Hard-Edge Painting" был изобретен в 1959 г. американским художественным критиком и психиатром Жилем Лангнер (1911–1967 гг.) для обозначения синтетического нефигуративного геометрического абстрактного стиля, ориентированного на отказ от экспрессивности и замену замкнутых статичных живописных пространств Пост-Кубизма открытыми динамичными цветовыми полями. Среди известных Пограничных Абстракционистов можно выделить американских художников Хелен Франкенталлер (1928–2011 гг.), Мориса Льюиса (1912–1962 гг.), Кеннета Нолада (1924–2010 гг.) и Жюля Олицки (1922–2007 гг.).

Как мы можем заключить, основываясь на результатах проведенного анализа специфики контрхудожественных направлений, их взлеты и падения, согласно действию закона самоорганизации эстетических идеалов, были обусловлены социокультурными, экономическими и политическими сдвигами, способствовавшими перемещению центра культурной и художественной жизни из Парижа в Нью Йорк в конце 1940-х — начале 1950-х гг., в результате которого такие Европейские государства, как Франция, Англия, Бельгия, Италия и Западная Германия превратились в периферийные части мира, лишившись былого влияния на Новый Мир и позволив Соединенным Штатам занять их место у глобального политического и социокультурного кормила.

## **6. Два подхода к эстетической глобализации общества. Актуальное искусство и его роль в эстетизации социокультурной жизни**

Результаты предпринятого нами детального анализа специфики функционирования закона самоорганизации эстетических идеалов в процессе воспроизводства социокультурного опыта и человеческих отношений [26], с одной стороны, и роли деконструктивных антихудожественных инноваций в эстетической глобализации социокультурной жизни [28], с другой, позволили выявить два оппозиционных подхода к эстетической глобализации общества:

I. Постмодернистский подход, постулируемый его апологетами как "The Approach to the Aestheticization of Everyday Life of Global Society" (Подход к Эстетизации Повседневной Жизни Глобального Общества), базируется на идеях таких влиятельных философов, социологов и художественных критиков, как Джордж Эдвард Мур (1873–1953 гг.), Херберт Маркузе (1893–1979 гг.), Макс Хоркхаймер (1895–1973 гг.), Анри Лефевр (1901–1991 гг.), Артур Клив Белл (1891–1964 гг.), Роджер Фрай (1866–1934 гг.) и члены "Old Bloomsbury Group" («Старой Группы Блумсберри» / 1899–1912 гг.), и ориентирован на эстетизацию повседневной жизни локальных и глобального обществ посредством реализации десяти кардинальных субтенденций в глобальной художественной культуре:

- Отождествления Анти-искусства с Контр-искусством, художественных произведений с контрхудожественными, антихудожественной деятельности с контрхудожественной, и антихудожественной культуры с контрхудожественной.

- Ликвидации границ между искусством и повседневной жизнью посредством трансформации «писсуаров» и подобных им объектов в художественные произведения.

- Ликвидации различий между «Великой Художественной» и массовой антихудожественной культурами; культивирования стилистической неразборчивости; игровизации художественной деятельности и фальсификации ее основных принципов; деклассификации искусств; упразднения универсальных закономерностей художественного творчества и художественного восприятия.

- Искоренения «антропоморфического» аспекта искусства, а именно, принципов его регулирования универсальными закономерностями художественного творчества и художественного восприятия и подчинения действию закона самоорганизации эстетических идеалов; освобождения художественной деятельности от ответственности художников за их производные; насаждения Творческого Хаоса с целью ликвидации Художественного Порядка и установления Художественной Свободы.

- Деструкции «Священного Ореола Искусства» посредством борьбы за право считать художественным произведением «что угодно», находящееся «где угодно», а не только в респектабельных мировых собраниях.

- Провозглашения повседневной жизни в качестве Особого Художественного Проекта, идея которого восходит к концепции "Old Bloomsbury Groop" об эстетической жизни человека, подчиненной реализации его амбиций, прямопропорциональных степени гипертрофии его «Эго».

- Нарращивания рекламной и шоу индустрии, навязывающей членам локальных сообществ потребительские вкусы посредством внедрения в их сознание условных обозначений и знаков, подменяющих языковой и надъязыковой уровни коммуникации с целью виртуализации повседневной реальности и ее трансформации в виртуальный симулякр.

- Слияния искусства и его производных с гиперреальной обыденностью посредством синтеза искусства и повседневной жизни.

- Нарращивания антихудожественной культуры с целью установления ее господства в глобальной художественной культуре.

- Выхолащивания содержательных аспектов художественной культуры, ее деиерархизации и карнавализации.

Очевидно безальтернативный деконструктивный характер Постмодернистского подхода, приближающего глобальное общество к гуманитарной катастрофе, отмечался многими художественными критиками, социологами и философами, обращавшими особое внимание на угрожающие последствия уничтожения различий между художественной и антихудожественной деятельностью, ликвидации границ между художественной и антихудожественной культурой и устранения различий между художественными и антихудожественными произведениями [65; 82; 83; 84; 85; 86; 87].

Концепция Постмодернистского подхода, с одной стороны, базируется на идеях Старой Группы Блумсбери / 1899–1912 гг.) [88, Р.103–107; 91, Р. 19] и ее идеолога Джорджа Эдварда Мура (1878–1954 гг.), английского философа, одного из основоположников аналитических традиций в философии, провозгласившего самым большим благом для человечества максимальное эстетическое наслаждение каждым мгновением повседневной жизни [89, Р. 2]. Следуя идее Мура, Роджер Фрай (1866–1934 гг.), английский художник и художественный критик, присоединившийся к группе Bloomsbury в 1910 г., заявил о необходимости ликвидации утративших актуальность традиционных различий между Изыщными и прикладными искусствами [92;93, Р. 265]. Декларацию Фрая поддержал Артур Клайв Белл (1881–1964 гг.), английский художественный критик, апологет «Формализма» и автор концепции «Значимой формы», изложенной в его труде "Art" («Искусство» / 1914 г.), согласно которой форма, отделенная от содержания художественного произведения, начинает доминировать над его содержанием [90, Р. 142]. С другой стороны, эта концепция восходит к идеям Херберта Маркузе (1898–1979 гг.), американского философа и социолога германского происхождения, Международных Ситуационистов (The International Situationists) [47] и их идеолога Анри Лефевра (1901–1991 гг.), французского марксистского философа и социолога. Их призыв к

политикам и художникам позволить повседневной жизни, служащей сферой пересечения иллюзии и истины, силы и бессилия, как подлежащей, так и не подлежащей управлению человеком, быть трансформированной в произведение искусства, был провозглашен в "Der Versuch über die Befreiung" («Эссе об Освобождении» / 1969 г.) Херберта Маркузе [86] и "La Critique d'une vie quotidienne" («Критика повседневной жизни» / 1937 г.) [94] Анри Лефевра. Таким образом, деконструктивное антиэстетическое ядро Постмодернистского подхода служило производным синтеза формалистской концепции Белла, художественного критицизма Фрая, этической философии Мура и революционной концепции Маркузе, Международных Ситуационистов и Лефевра, ориентированным на ликвидацию границ между искусством и повседневной жизнью.

II. Синергетический подход, постулируемый ведущими представителями С. Петербургской Научной Школы Социальной Синергетики (основанной в 1999 г.) как "The Approach to the Aesthetic Globalization of Social and Cultural Life of Society" (Подход к Эстетической Глобализации Социокультурной Жизни Общества) с позиций Синергетического Историзма, базируется на законе самоорганизации социокультурных идеалов и методе дуальных оппозиций и ориентирован на эстетическую глобализацию социокультурной жизни общества посредством реализации кардинальных субтенденций в глобальной художественной культуре:

- Реставрации прежнего высокого статуса искусства, художественной культуры и художественных произведений.

- Установления четких границ между художественной, нехудожественной, контрхудожественной, псевдохудожественной и антихудожественной деятельностью и их производными.

- Формулировки четких определений искусства, контр-искусства, псевдоискусства и антиискусства.

- Установления четких различий между конструктивной контрхудожественной и деконструктивной антихудожественной деятельностью.

- Минимизации деконструктивных антихудожественных и наращиванием контрхудожественных инноваций.

- Канализации деконструктивных антихудожественных инноваций в ходе потенциально бесконечного движения человечества к Абсолютному Эстетическому Идеалу и Абсолютному Художественному Произведению.

- Использованию метода умозрительного выразительного моделирования художественных образов, ориентированных на эстетический идеал с целью их последующей реализации в художественных произведениях.

- Установления взаимообусловленности специфической природы художественного произведения универсальными закономерностями художественного процесса в качестве единства художественного творчества и художественного восприятия.

- Обоснования принципа идеологического резонанса, предполагающего тождество эстетических идеалов художника и зрителя в качестве объективного основания выразительности художественных произведений.

- Перехода к выражению качественно новых общезначимых эмоций, не подлежащих кодированию традиционными художественными средствами и требующих моделирования качественно новых художественных образов на уровне надязыковых художественных коммуникаций, обеспечивающих передачу идеологического кода последующим поколениям [1, С. 612–613].

Результаты предпринятого нами сравнительного анализа специфической природы контрхудожественных и антихудожественных инноваций позволили выявить господствующие субтенденции процесса эстетической глобализации социокультурной жизни общества: стремление к ликвидации различий между художественным и нехудожественным в искусстве; к слиянию искусства с повседневной жизнью; к упразднению универсальных закономерностей художественного творчества и художественного восприятия; и к отождествлению контрхудожественных и антихудожественных инноваций. Однако, даже несмотря на возрастающую с каждым днем актуальность выбора пути дальнейшего развития контрхудожественной культуры посредством наращивания конструктивных контрхудожественных и минимизации деконструктивных антихудожественных инноваций, эта проблема до сих пор остается за пределами внимания исследователей социокультурной динамики.

В этой связи, Актуальное Искусство ("Actual Art"), в качестве Контр-искусства инсталляций, становится одной из конструктивных альтернатив дальнейшего развития контрхудожественной культуры, ввиду динамичности его выразительных материальных моделей и сознательного вовлечения энергии пневмосферы в процесс художественного творчества и художественного восприятия, ориентированный на поиск меры синтеза Художественной Свободы и Творческого Хаоса. Критическое осмысление Актуалистами Постмодернистского подхода к глобальной эстетизации повседневной жизни общества позволяет рассматривать их как движущую силу в борьбе с деконструктивными антихудожественными инновациями, способную воспрепятствовать приближению гуманитарной катастрофы и, в значительной мере, способствовать трансформации "Homo Sapiens" в "Homo Faber" и в "Homo Super" в ходе движения человечества к суперменезу. Осмысляя проблему времени, Актуалисты сумели не только уловить ее взаимосвязь с проблемой смысла социальной истории и смысла индивидуального существования, с одной стороны, и проблемой достижения меры синтеза Творческого Хаоса и Художественного Порядка, с другой, но и продемонстрировать, что человеческая история обретает смысл в мире, который не подчиняется законам детерминизма и в котором неопределенность становится предпосылкой воспроизводства конструктивных инноваций, ориентированных на социокультурные идеалы, когда время уже не отделяет человека от природы. Интуитивно ощущая ошибоч-

ность концепций древнееврейской культуры, конституирующей взаимообусловленность всех жизненных ритмов аспектами Единого Бога (Иеговы), содной стороны, и рефлексию этого Бога в качестве желанного Бога катастроф, объединяющего смерть и рождение, с другой, Актуалисты обнаружили взаимообусловленность свободы воли на нижнем уровне мироздания выбором представителей Высшего уровня. Знакомые с теорией изменений, базирующейся на понятии диссипативной структуры, согласно которой система в сильно неравновесном состоянии, подвергающаяся воздействию флуктуаций, угрожающих ее организации, переживает критический момент достижения точки бифуркации (в которой невозможно предсказать, какой путь развития система изберет), осуществляя выбор альтернативного пути, после чего в силу вновь вступает закон детерминизма (до достижения следующей точки бифуркации), Актуалисты в своих работах стремятся показать, что далеко не все бифуркации ведут к возникновению новых исторических систем, вследствие обусловленности специфики социальной истории последовательностью четко определенных событий, микроструктура которых позволяет отличать прошлое от будущего, а идея эквивалентна идее бифуркации как выражения нелинейных законов эволюции. Шаг за шагом, актуалисты испытывают специфическую природу событий повседневной жизни, ассоциируемых с неопределенностью и обусловленную степенью их предсказуемости или непредсказуемости, чтобы проиллюстрировать конструктивную или деконструктивную природу бифуркаций, обусловленную конструктивным или деконструктивным характером событий. Именно художественные инновации в качестве производных на адаптивной ментальной активности приближающие общество к точке бифуркации, позволяют Актуалистам сделать выбор одного из двух предлагаемых путей самоопределения: конструктивного, ориентированного на самовоспроизводство и воспроизводство социокультурных идеалов и препятствующего росту энтропии, или деконструктивного, ориентированного на рост дезорганизации, деструкцию социокультурных идеалов и воспроизводство антиидеалов, вергающих общество в хаос. Выбором конструктивного пути самоопределения Актуалисты осознанно принимают на себя этическую ответственность за производные их творческой ментальной активности, направленной на конструктивные изменения мира, хорошо понимая, что социальная история (как совокупность бифуркаций) обладает предельной чувствительностью к индивидуальным усилиям субъектов самореализации.

Основные принципы Актуального Искусства можно представить следующим образом:

I. Каждый Актуалист должен воспринимать общество в качестве динамического процесса самоорганизации социокультурных идеалов. Однако саморазвитие общества посредством поиска и достижения меры синтеза свободы и ответственности препятствует неспособности его членов осознать себя единым целым, вследствие углубляющегося социокультурного раскола.

II. Главная задача, стоящая перед Актуалистами, состоит в поиске конструктивных путей социокультурной трансформации локальных сообществ, взаимодействующих друг с другом и с видимой частью вселенной, в которой огни существуют.

III. Каждый Актуалист должен признать традиционный концепт неизменной вселенной, которая существовала и будет существовать вечно, утратившим актуальность, с тем чтобы заменить его понятием о динамической вселенной, которая существовала не всегда и в любой момент может прекратить свое существование [97, Р. 33].

IV. Девиз Актуалистов гласит: "Creative Chaos always lurks behind a facade of Artistic Order, and, in the contrary, Artistic Order always lurks deep in the heart of Creative Chaos" («Творческий Хаос всегда прячется за фасадом Художественного Порядка, и наоборот, Художественный Порядок всегда скрывается в глубине Творческого Хаоса»).<sup>9</sup>

V. Стратегия и тактика Актуалистов, базирующаяся на теории самоорганизации, гласит, что универсальные привила контрхудожественной игры всегда опровергаются оппозиционными правилами антихудожественной.<sup>10</sup>

VI. Принимаясь за решение задач эстетической глобализации социокультурной жизни общества, Актуалисты должны осознавать, что Актуальное Искусство служит единственным конструктивным путем возрождения здоровых социокультурных отношений между локальными сообществами, вовлеченными в процесс эстетической глобализации в ходе потенциально бесконечного приближения человечества к Абсолютному Эстетическому Идеалу.

VII. Каждый Актуалист должен рассматривать синергетический подход к эстетической глобализации социокультурной жизни общества как единственно приемлемый для конструктивного воспроизводства художественной культуры и человеческих отношений.

VIII. Каждый Актуалист должен переосмыслить себя в качестве «трехслойного» существа, состоящего из трех взаимодействующих пластов: пласта художественных эмоций, пласта художественной мысли и пласта, нацеленного на эстетические идеалы художественного творчества.

IX. Каждый Актуалист должен найти свое собственное место в динамичном художественном процессе художественного творчества и художественного восприятия посредством формирования контр-эстетического формирования идеала Актуализма и ориентированного на него синтетического контрхудожественного стиля, поскольку без них его конструктивная ментальная активность будет саморефлексивной, самоценной и самодеструктивной.

X. Основную цель Актуалистов составляет производство контрхудожественных инноваций, соответствующих требованиям эстетической глобализации социокультурной жизни общества на стадии движения к суперменезу.

XI. Только принимая на себя ответственность за производные своей конструктивной ментальной активности, Актуалисты могут приниматься за решение задач эстетической глобализации социокультурной жизни.

Результаты анализа важнейших факторов, оказывающих воздействие на производство конструктивных и деконструктивных инноваций в художественной культуре, продемонстрировали, что самоорганизующийся процесс эстетизации глобального общества характеризуется двумя стадиями. Первая стадия предполагает трансформацию утилитарных идеалов в эстетические на основе конструктивной ментальной активности субъектов самовыражения, ассимилирующей все отличительные особенности художественной культуры, с одной стороны, и утилитарного мастерства в художественное мастерство, с другой. А вторая — ориентирована на наращивание контрхудожественных инноваций, преобладающих в глобальной художественной культуре над псевдо- и антихудожественными инновациями.

Согласно концепции синергетической философии истории, контрхудожественная активность служит производным закона самоорганизации социокультурных идеалов, механизм действия которого заключается в дифференциации и интеграции идеалов, подверженных трансформации, разложению и деструкции. Посредством ожесточенной борьбы идеалов локальные сообщества приближаются к общечеловеческому эстетическому идеалу. Этот потенциально бесконечный процесс обеспечивает движение человечества к Абсолютному Эстетическому Идеалу, предполагающее взаимопереходы в межполюсном пространстве кардинальной дуальной оппозиции «Абсолютная Красота — Абсолютная Уродливость», на одном полюсе которой реализуется потенциально бесконечное приближение человечества к Абсолютной Красоте, а на другом — к Абсолютной Уродливости, рассматриваемой как Абсолютная Анти-Красота [91, Р. 60]. Поэтому Абсолютная красота становится мерой, призванной обеспечить Художественный Порядок, в то время как Абсолютная Уродливость, в качестве Нео-Анти-Красоты, должна привести человечество к гуманитарной катастрофе и Творческому Хаосу. Очевидно, что подобное противоречие легко преодолевается предлагаемым с позиций синергетической философии истории подходом, который помогает решить эту ключевую проблему. И поскольку, согласно закону самоорганизации социокультурных идеалов, социальная самоорганизация человечества характеризуется чередованием социокультурного хаоса и социокультурного порядка, социальный хаос, вызывающий кризис, формирует базу для реализации деконструктивных антихудожественных инноваций, которые, как это ни парадоксально, в свою очередь, обеспечивают преобладание контрхудожественных инноваций. Таким образом, прогресс эстетизации глобального общества обеспечивается преобладанием элементов, присущих человеческим существам как «идеологическим животным», над их инстинктивной биологической природой. Эта духовная доминанта призвана полностью искоренить псевдо- и антихудожественные инновации в глобализующейся художественной культуре.

Тем самым, исследуемая нами проблема решается с позиций синергетического историзма посредством применения нелинейных характеристик са-

моорганизующихся систем, способных не только к взаимодействию с другими системами, но и к самодействию. Процесс подобной самоорганизации обусловлен факторами отбора новых альтернативных путей на каждом этапе завершения очередной стадии эволюции. Творческий элемент идеологического хаоса реализуется посредством социокультурных бифуркаций, выражаясь в сдвигах культурных смыслов и социокультурных трансформациях, приближающих человечество к Абсолютному Эстетическому Идеалу и Абсолютной Художественной Ценности [19, С. 110–111].

## 7. Заключение

Результаты предпринятого нами анализа специфических закономерностей формирования конструктивных и деконструктивных инноваций в художественной культуре и их роли в эстетической глобализации социокультурной жизни общества позволили сделать выводы, имеющие немаловажное методологическое значение для исследований социокультурной динамики:

1. Согласно концепции синергетического историзма, конструктивный хаос (в качестве производного деструкции утративших актуальность идеалов и провозглашаемых ими ценностей) обладает способностью к самоорганизации, предполагающей формирование творческого тезауруса (множества альтернативных возможностей в каждой точке бифуркации). Функция творческого детектора, производящего отбор и выбирающего один из альтернативных путей развития, возлагается на субъектов самовыражения, а функции селектора — на идеал, направляющий выбор этих субъектов в ходе поиска новой ценности. Глобальный творческий процесс воспроизводства новых частночеловеческих ценностей на основе имеющихся ресурсов предусматривает бесконечную последовательность подобных творческих процессов на пути приближения человечества к глобальному идеалу [107, С. 224].

2. Основной угрозой, подстерегающей субъектов самовыражения на пути к общечеловеческому идеалу, служит опасность возврата к утратившим актуальность частночеловеческим ценностям, ведущего к цикличности социальных преобразований, когда жизнь лишается смысла ввиду неосуществимости воспроизводства новых ценностей ни в краткосрочной, ни в долгосрочной перспективе. Эта цикличность ценностей, имеющая стохастический характер, вследствие многочисленных ценностных флуктуаций, под действием которых ценности трансформируются в антиценности, подвергается действию ценностных автоколебаний, базирующихся на идеологических автоколебаниях, не обусловленных внешними причинами. Идеологические автоколебания, присущие любому развитому обществу, обусловлены борьбой светских и религиозных идеалов [108, С. 158], способствующей поляризации ценностей и придающей социальной жизни и истории не только смысл, но и трагический оттенок. Производным борьбы идеалов становится их деструкция, лишаящая приверженцев этих иде-

алов смысла жизни. Тем самым, идеологическая борьба ввергает общество, ориентированное на воспроизводство новых идеалов и ценностей, в идеологический (духовный) кризис, в условиях которого духовные ценности подвергаются переоценке и девальвации, вызывая потребность в воспроизводстве утилитарных ценностей.

3. Производным духовного кризиса идеологического общества становится деидеологизация социальной жизни, выражающаяся в глобальном переходе от идеологии трансформизма (преобразования реальности) к идеологии конформизма (адаптации к реальности), процесс которого характеризуется отказом от идеалов и воспроизводства новых ценностей, формированием тенденции к трансформации идеологического общества в потребительское и подменой культа творчества культом потребления. И поскольку решение проблемы смысла жизни в потребительском обществе сводится только к потреблению уже произведенных новых ценностей, проблема востребованности новых ценностей не замедлит актуализироваться.

4. Если в идеологическом обществе первичность творчества обуславливает доминанту духовных ценностей, служащих целью, над утилитарными, служащими лишь средством для ее достижения, то в потребительском обществе духовные ценности становятся вторичными, вынужденными обслуживать утилитарные. Подобная целевая инверсия, свидетельствующая, что цель и средство поменялись социальными ролями, становится основной тенденцией (трансформация утилитарных ценностей из средств воспроизводства духовных ценностей в самостоятельную цель, а духовных ценностей — в средство воспроизводства утилитарных ценностей) в осмыслении механизма перехода от идеологизированного(творческого) общества к деидеологизированному (потребительскому). Деидеологизация творческого общества (подмена стремления к идеалу стремлением следовать моде) ведет к радикальным преобразованиям структуры общества, потребление членами которого утилитарных ценностей становится новым смыслом их жизни, способствующим не только игровизации социополитической и социокультурной деятельности, но и отрицанию трудового характера художественной деятельности, с одной стороны, и игрового характера научной деятельности, с другой.

5. Непрерывающаяся борьба систем ценностей за доминирующее положение в обществе предопределяет решение проблемы смысла жизни для субъектов самовыражения, поскольку позволяет обеспечить самореализацию в культуре, в которой раскрывается их подлинная природа. История мировой культуры в целом и художественной в частности демонстрирует, что жизнь, как правило, лишена смысла только для тех, кто терпит фиаско в ожесточенной борьбе идеалов. Тем самым, можно констатировать, что смысл жизни субъектов самовыражения служит производным синтеза созидания, распространения и потребления ценностей в динамическом процессе эстетической глобализации социокультурной жизни общества [1, С. 605–607].

## Примечания

<sup>1</sup>Термин "dumbing-downart" («онемевшее искусство»), в 1933 г. изобретенный Клементом Гринбергом, означал умышленное упрощение интеллектуального содержания художественных произведений с целью удовлетворения вкусам тех, кто не способен воспринять его изошренность [44, Р. 235–236].

<sup>2</sup> Фактически Дадаизм и "Fluxus" были единственными течениями в русле Антиискусства, которые использовали "Dark Humour" («Черный Юмор») в своих антихудожественных произведениях.

<sup>3</sup>Идея использования «шанса» была заимствована у Дадаистов и М. Дюшана.

<sup>4</sup> Идея принадлежала Джорджу (Юргису) Масинаусу (1931–1978 гг.), американскому художнику литовского происхождения, одному из основоположников и координаторов "Fluxus".

<sup>5</sup> Divisionism (Chromoluminarism), контрхудожественный стиль, разработанный ок. 1884 г. Жоржем Сёра (George Seurat / 1859–1891 гг.), представителем контрхудожественного течения Нео-Импрессионизма. Стиль предполагал разделение цветов на изолированные точки и пятна, которые оптически воспринимались на холсте взаимодействующими друг с другом, когда зритель смотрел на них. Chromoluminarism был заимствован Сёра из научных теорий Мишеля Ожана Шевроля (1786–1889 гг.), французского химика, Огдана Руда (1881–1902 гг.), американского физика, и Шарля Бланка (1813–1882 гг.), французского художественного критика [106].

<sup>6</sup>Указанный метод был разработан Сальвадором Дали (1904–1989 гг.) в начале 1930-х гг. [79, Р. 10]

<sup>7</sup>Указанный метод был разработан Максом Эрнстом (1891–1976 гг.).

<sup>8</sup> Фихтовская Диалектика (Fichte'sDialektic) была реакцией германского философа-идеалиста Иоханна Готтлиба Фихте (1762–1814 гг.) на работу Иммануила Канта «Критика Чистого Разума» ("KritikderreinenVernunft" / 1781 г.), в которой он определяет природу сознания и непримиримые противоречия, генерируемые рассудком.

<sup>9</sup>Девиз Актуалистов является парафразом высказывания американского философского журналиста Джеймса Глика (р. 1954 г.) [95].

<sup>10</sup>Это перефразированное Актуалистами утверждение принадлежит Дугласу Р. Хофштедтеру (р.1945 г.), американскому академику, и заимствовано из его труда "MetamagicalThemes: Questing for the Essence of Mindand Pattern" («Метамагические сюжеты: Поиски Сущностной Природы Мозга и его Шаблонов»).

## Источники

1. Микайлова, И. Г. Идеалы и их роль в социокультурном воспроизводстве цивилизаций с позиций синергетической философии истории / И. Г. Микайлова. — СПб.: Алетея, 2015.
2. Синергетическая философия истории. Коллективная монография / Под ред. В. П. Бранского и С. Д. Пожарского. — Рязань: Копи-Принт, 2009.
3. Collingwood, R. G. The Principles of Art / R. G. Collingwood. — New York: Oxford University Press, 1958.
4. Crane, D. The Transformation of the Avant-Garde: the New York Art World / D. Crane. — Chicago: University of Chicago, 1987.
5. Batteux, Ch. Les Beaux Arts réduits à un même principe / Ch. Batteux. — Paris: Durand, 1716.
6. Armenini, G. B. De veri precetti della pittura. Libri Tre / G. B. Armenini. — Ravenna: Francesso Tebaldini. 1587.

- 
7. Marcus, G. *Lipstic Traces: A Secret History of the Twentieth Century* / G. Marcus. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
  8. Михайлова, И. Г. *Художественное моделирование как фактор фантастического видения реальности* / И. Г. Михайлова. — СПб.: Б&К, 2005.
  9. Barrow, J. D., Tipler, F. J. *The Anthropic Cosmological Principle* / J. D. Barrow, F. J. Tipler. — New York: Random House, 1986.
  10. Carter, B., McCrea, W. H. *The Anthropic Principle and Its Implications for Biological Evolution* / B. Carter, W. H. McCrea // *Philosophical Transactions of The Royal Society*. — London: 1983.
  11. Wheeler, J. A. *Art Home in the Universe* / J. A. Wheeler. — New York: Random House, 1994.
  12. Croce, B. *Guide to Aesthetics* / B. Croce. — Indianapolis: Library of Liberal Art, 1965.
  13. Hauser, A. *The Social History of Art* / A. Hauser. — New York: Alfred A. Knopf, 1952.
  14. Rank, O. *Life and Creation* / O. Rank // *Art and Psychoanalysis*. — New York: Random House, 1963.
  15. Михайлова, И. Г. *Специфика воспроизведения и рефлексии художественного пространства* / И. Г. Михайлова // *Мир психологии*. — 2009. — № 1. — С. 147–158.
  16. Михайлова, И. Г. *Креативная личность и художественное творчество* / И. Г. Михайлова // *Мир психологии*. — 2005. — № 1. — С. 60–70.
  17. Михайлова, И. Г. *Философско-методологический анализ искусства Фантастического Реализма* / И. Г. Михайлова. — СПб.: Б&К, 2005.
  18. Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft* / I. Kant. — Leipzig: Verlag Philip Reclam jun., 1979.
  19. Бранский, В. П., Михайлова, И. Г. *К вопросу о взаимопроникновении-взаимоотталкивании художественного и нехудожественного в искусстве* // В. П. Бранский, И. Г. Михайлова // *Философские исследования*. — 2007. — № 3–4. — С. 98–112.
  20. Gordon, G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics* / G. Gordon. — London: Peter Nevill, 2000.
  21. Reid, L. A. *Beauty and Significance* / L. A. Reid // *Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1960.
  22. Mill, J. S. *Utilitarianism* / J. S. Mill. — London: Fontana, 1985.
  23. Bayer, R. *The Essence of Rhythm* / R. Bayer // *Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1960.
  24. Михайлова, И. Г. *Самореализация в художественной деятельности* / И. Г. Михайлова // *Мир психологии*. — 2010. — № 4. — С. 91–102.
  25. Gombrich, E. H. *Art and Illusion* / E. H. Gombrich. — London: Peter Nevill, 1960.
  26. Михайлова, И. Г. *Динамика воспроизводства художественного мышления и продуцируемой им творческой ментальной активности* / И. Г. Михайлова // *Мир психологии*. — 2014. — № 1. — С. 92–104.
  27. Langer, S. *The Problems of Art* / S. Langer. — Cambridge: Cambridge University Press, 1942.
  28. Михайлова, И. Г. *Динамика качественных трансформаций художественной деятельности* / И. Г. Михайлова // *Философские исследования*. — 2008. — № 3–4. С. 102–122.
  29. Baensch, O. *Art and Feeling* / O. Baensch // *Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1960.
  30. Михайлова, И. Г. *Фантастический Реализм как интерпретация и синтез. Путь креативного художника в диалектике смены синтетических архетипов и идеалов* / И. Г. Михайлова. — СПб.: Б&К, 2005.

- 
31. Steinberg, L. *The Eye Is a Part of the Mind* / L. Steinberg // *Reflections on Art. A Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers.* — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1960.
  32. Михайлова, И. Г. Специфика рефлексии синтетического художественного пространства в монументальном произведении Гюстава Климта «Фриз Бетховена» / И. Г. Михайлова // *Философские исследования.* — 2012. — № 1–2. — С. 192–208.
  33. Kahn, Sh. J. *Science and Aesthetic Judgement. A Study in Taine's Critical Method* / Sh. J. Kahn. — New York: The Humanities Press, 1953.
  34. Wölflin, H. *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art* / H. Wölflin. — New York: Dover Publications, 1929.
  35. Hume, D. *Essays, Moral, Political and Literary* / D. Hume. — Oxford: Oxford University Press, 1963.
  36. Михайлова, И. Г. Новый взгляд на мемориальный Портрет и его место в творческом наследии Яна ван Эйка / И. Г. Михайлова // *Петербургские Искусствоведческие Тетради. Статьи по истории искусства.* — 2015. — Вып. 35. — С. 261–312.
  37. Crawford, F. M. *Salve Venetia. 2 Vol.* / F. M. Crawford. — New York: 1905.
  38. Clark, K. *An Introduction to Rembrandt* / K. Clark. — London: John Murray, 1978.
  39. Faunce, S. *Gustave Courbet et Linda Nochlin* / S. Faunce. — Paris: Gallimard, 1998.
  40. Crenshaw, P. *Rembrandt's Bankruptcy. The Artists, His Patrons and the Art Market in Seventeenth-Century Netherland* / P. Crenshaw. — New York: Cambridge University Press, 2006.
  41. Livingstone, M. *Pop Art: A Continuity History* / M. Livingstone. — New York: Harry N. Abrams, Inc., 1990.
  42. Haskelt, B. *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958–1964* / B. Haskelt. — New York: W. H. Norton & Co., Inc., 1984.
  43. Greenberg, C. *Avant-Garde and Kitsch* / C. Greenberg // *Partisan Review.* — 1939 — No. 5–6. — P. 34–49.
  44. Algeo, J., Algeo, A. *Among the New World* / J. Algeo, A. Algeo // *American Speech.* — 1988. — No. 4 (63). — P. 230–240.
  45. Graver, D. *The Aesthetics of Disturbance: Anti-Art in Avant-Garde Drama* / D. Graver. — Michigan: University Michigan Press, 1995.
  46. Puchner, M. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* / M. Puchner. — Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006.
  47. Plant, S. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* / S. Plant. — New York: Taylor & Francis, 1992.
  48. Humble, P. N. *Anti-Art and the Concept of Art* / P. N. Humble // *A Companion to Art Theory.* — New York: Wiley-Blackwell, 2002.
  49. Adorno, T. W. *Aesthetic Theory* / T. W. Adorno. — London: Routledge, 1970.
  50. Douglas, B. H. *Cultural Strategy Using Innovative Ideologies to Build Breakthrough Brands* / B. H. Douglas. — Oxford: Oxford University Press, 2010.
  51. Carlson, M. *Performance: A Critical Introduction* / M. Carlson. — London: Routledge, 1996.
  52. Bürger, P. *Theory of the Avant-Garde* / P. Bürger. — Minneapolis: Minnesota Press, 1984.
  53. Osterwold, T. *Pop Art* / T. Osterwold. — Leipzig: Taschen, 2003.
  54. Malraux, A. *Les Vois du Silence* / A. Malraux. — Paris: Gallimard, 1951.
  55. Shiner, L. *Invention of Art: A Cultural History* / L. Shiner. — Chicago: Chicago University Press, 2001.
  56. Gallix A. *The Resurrection of Guy Debord* / A. Gallix // *The Gardian.* — 2009, March 18.
  57. Ayer, A. Y. *Language, Truth and Logic* / A. Y. Ayer. — London: Victor Gollanez Ltd., 1936.
  58. Golomstock, I. N. *Totalitarian Art* / I. N. Golomstock. — Moscow: Galart, 1994.
  59. Paraskos, M. *Four Essays on Art and Anarchism* / M. Paraskos. — Mitchaw: Orage Press, 2015.

- 
60. Armand, E. *L'Idéal libertaire et sa réalisation* / E. Armand. — Paris : Apache éditions, 1904.
  61. Armand, E. *Petit Manuel de l'Anarchiste Individualiste* / E. Armand. — Paris: Apache éditions, 1911.
  62. Egbert, D. D. *Social Radicalism and the Arts* / D. D. Egbert. — New York: Alfred J. Knopf, 1970.
  63. Leighton, P. *Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art* / P. Leighton // *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. — Oakland: AK Press, 2007.
  64. Loughery, J. *Sloan John, Painter and Rebel* / J. Loughery. — New York: Henry Holt, 1997.
  65. Jameson, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* / F. Jameson // *Media and Cultural Studies: Keywords*. — Malden: Blackwell Publishing, 2001.
  66. Breton, A. *Manifeste du Surréalisme* / A. Breton. — Paris: Gallimard, 1969.
  67. Lynton, N. *Futurism. Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism* / N. Lynton. — London: Thames & Hudson, 1994.
  68. Marinetti, F. T. *Il manifesto del Futurismo* // *Gazzetta dell'Emilia*. — 1909, 5 febbraio.
  69. Bergson, H. *La Pensée et le mouvant* / H. Berson. — Paris: Gallimard, 1934.
  70. Boccioni, U. *Pittura scultura futurista: Dinamico plastico* / U. Boccione. — Bologna: 1914.
  71. Conway, M. R. *De Chirico: Painting Landscapes of the Mind* / M. R. Conway // *International Herald Tribune*. — 2007, February 11.
  72. Ford, D., Urban, H. *Systems of Psychotherapy: A Comparative Study* / D. Ford, H. Urban. — New York: John Wiley & Sons, Inc., 1965.
  73. Freud, S. *Die Traumdeutung* / S. Freud. — Leipzig & Vienna: Franz Deuticke, 1899.
  74. Bradburry, K. *Essential Dali* / K. Bradburry. — London: Paragon, 2000.
  75. Etherington-Smith, M. *The Persistence of Memory: A Biography of Dali* / M. Etherington-Smith. — New York: Praeger Publishers, Inc., 1993.
  76. Vigneron, D. *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne, 1898–1931* / D. Vigneron. — Paris: Éditions Publibook, 2009.
  77. Balakian, A. *André Breton: Magus of Surrealism* / A. Balakian. — New York: Praeger Publishers, 1971.
  78. Durozoi, G. *History of the Surrealist Movement* / G. Durozoi. — Chicago: University of Chicago Press, 2002.
  79. Dali, S. *Eintausend und Ein Träume* / S. Dali. — Wien: Habarta Kunsthandel & Verlag, 1988.
  80. Guggenheim, P. *Out of This Century, Confessions of an Art Addict* / P. Guggenheim. — New York: Doubleday & Co, Inc., 1979.
  81. Walsh, J. *The Priceless Peggy Guggenheim* / J. Walsh // *The Independent*. — 2009, October 21.
  82. Chambers, R. *Globalization and Development. Themes and Concepts in Current Research* / R. Chambers, — London: Kluwer Academic Publishers, 1987.
  83. Featherstone, M. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity* / M. Featherstone. — London: Routledge, 1995.
  84. Featherstone, M. *Consumer Culture and Postmodernism* / M. Featherstone. — London: Routledge, 1997.
  85. Lash, S., Lury, C. *Global Culture Industry: The Meditation of Things* / S. Lash, C. Lury. — London: Routledge, 2007.
  86. Marcuse, H. *Der Versuch über die Befreiung* / H. Marcuse. — Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1969.
  87. *Modernity and Identity*. — Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
  88. Gadd, D. *The Living Friends: A Portrait of Bloomsbury* / D. Gadd. — London: The Hogarth Press, Ltd., 1974.
  89. Moore, G. E. *Selected Writings* / G. E. Moore. — London: Routledge, 1993.
  90. Bell, C. *Art* / C. Bell. — London: Independent Publishing Platform, 1914.

- 
91. Rosenbaum, S. *The Bloomsbury Group: A Collection of Memories and Commentary* / S. Rosenbaum. — Toronto: University of Toronto Press, 1995.
  92. Bell, O. *Bloomsbury* / O. Bell. — London: Futura, 1974.
  93. Wolf, V. *Roger Fry* / V. Wolf. — London: Harcourt Publishers, 1976.
  94. Lefebvre, H. *La Critique de la vie quotidienne* / H. Lefebvre. — London : Verso, 1947.
  95. Gleick, J. *Chaos: Making a New Science*. — New York: Viking Penguin, 1987.
  96. Stern, P. *On the Problem of Artistic Form* / P. Stern // *Reflections on Art. A source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, — 1960.
  97. Hawking, S. *A Brief History of Time*. — London: Bantam Press, 1988.
  98. Микайлова, И. Г. Субъект самовыражения в динамике взаимопереходов границ художественного пространства / И. Г. Микайлова // *Мир психологии*. — 2008. — № 3. — С. 118–130.
  99. Ingarden, R. *Studia z estetyki (Studies in Aesthetics)*. 3 Vols. / R. Ingarden. — Warszawa: 1957–1970.
  100. Roszak, Th. *The Making of a Counter-Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* / Th. Roszak. — New York: Doubleday, 1969.
  101. Godfrey, T. *Conceptual Art: Art and Ideas* / T. Godfrey. — London: Phaidon Press, 1998.
  102. LeWitt, S. *Paragraphs on Conceptual Art* / S. LeWitt // *Artform*. — 1967. — June.
  103. Mulholland, N. *The Cultural Devolution: Art in Britain in the Late Twentieth Century* / N. Mulholland. — London: Ashgate Publishing, Ltd., 2003.
  104. Green, Ch. *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism* / Ch. Green. — New York: UNSW Press, 2001.
  105. Shiner, L. *The Invention of Art: A Cultural History*. — Chicago: University of Chicago Press, 2001.
  106. Homer, W. *Seurat and the Science of Painting* / W. Homer. — Cambridge, Ma: The MIT Press, 1964.
  107. Микайлова, И. Г. Субъекты самоопределения в зеркале субъектных пространств / И. Г. Микайлова // *Мир психологии*. — 2015. — № 4. — С. 212–226.
  108. Микайлова, И. Г. Динамика и статика восприятия и рефлексии воспроизводства религиозной ментальности / И. Г. Микайлова, // *Мир психологии*. — 2013. — № 1 — С. 155–167.



## СОДЕРЖАНИЕ

### I

**Татьяна Уварова**

ПРЕОДОЛЕВАЯ ЗАБВЕНИЕ

О ленинградском живописце Сашине

и Пречистенской картинной галерее..... 5

**Анна Мудрова**

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ЕВГРАФОВ. СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ.

К первой выставке художника

в Государственном музее истории Санкт-Петербурга ..... 24

**Юрий Мудров**

**Алексей Мудров**

ХУДОЖНИКИ С «ПУШКИНСКОЙ ПРИВИВКОЙ»

и «УГОЩЕНИЕ УСАДЬБОЙ»

Наталья Аксёнова и другие —

на выставке в Пушкинском Заповеднике. Заметки..... 31

**Варвара Богородицкая**

ИСКУССТВО ФОТОПЕЙЗАЖА.

О ФОТОХУДОЖНИКЕ ФЁДОРЕ ЛАШКОВЕ..... 38

### II

**Юрий Мудров**

У МОЛЬБЕРТА — ИМПЕРАТРИЦА

Императрица Мария Фёдоровна (1759–1828) — художница ..... 42

**Галина Хвостова**

ЧАСОВНЯ СВЯТОГО БЛАГОВЕРНОГО КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО

В ОГРАДЕ ЛЕТНЕГО САДА ..... 51

**Галина Хвостова**

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ И ПОПОЛНЕНИЯ МУЗЕЙНОЙ КОЛЛЕКЦИИ.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГОЛЛАНДСКИХ МАСТЕРОВ В ЭКСПОЗИЦИИ

ЛЕТНЕГО ДВОРЦА ПЕТРА ПЕРВОГО ..... 65

**Галина Хвостова**

О РОСПИСИ К.П. БРЮЛЛОВЫМ КУПОЛА ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА ..... 74

### III

**Абрам Раскин**

**Татьяна Уварова**

ДОСТОЙНЫЙ ЮБИЛЕЙ ДОСТОЙНОЙ КНИГИ

К 55-летию издания монографического альбома: Н. И. Архипов,

А. Г. Раскин. Петродворец. — Л.-М.: Искусство, 1961. — 332 с.; илл. .... 84

**Марина Унксова**  
НИКОЛАЙ И АЛЕКСАНДРА. ПИСЬМА. СУДЬБА ..... 95

**Андрей Лазарев**  
ВИКТОР ВИЛЬНЕР. В НАЧАЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ ..... 142

**Татьяна Уварова**  
**Абрам Раскин**  
«ПОЭТ — ЭТО ВСЕГДА ЗАГАДКА»  
Интервью члена АИС Татьяны Уваровой  
с поэтом и искусствоведом Абрамом Раскиным ..... 180

#### IV

**Ирина Г. Микайлова**  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ЕЕ РОЛЬ  
В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА ..... 187

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ  
ТЕТРАДИ**

**Выпуск 42**

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

Выпускающий редактор А. Г. Раскин

Корректурa и компьютерная верстка В. А. Богородицкая

Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — май 2016.

Цифровая печать. Уч.-изд. л. 16

Тираж 200 экз.

Отпечатано в ООО "Спектр"

191002, Санкт-Петербург, а/я 10

