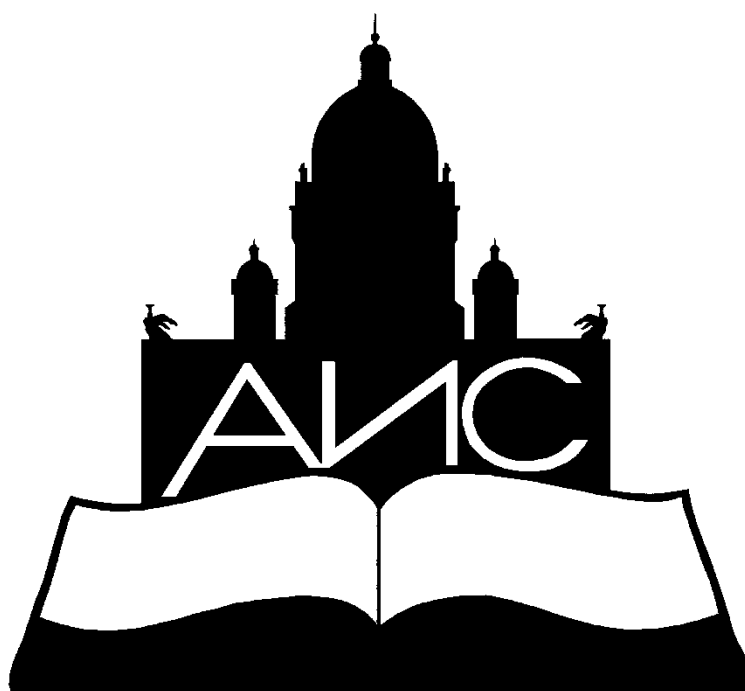


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 44



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2017

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради

Статьи по истории искусства. СПб., 2017. 284 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 978-5-906442-07-9

© Ассоциация искусствоведов, 2017.

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

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

Бахтияров Руслан Анатольевич — искусствовед. Кандидат искусствоведения. Специалист по координации научной работы Государственного Русского музея. Член Союза художников России. Преподаватель СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. Действительный член Петровской академии наук и искусств (ПАНИ). Дипломант ПАНИ и Союза художников России. Награжден дипломом Международного университета. Удостоен благодарности Президиума Российской Академии художеств. Автор статей по отечественному искусству XX–XXI веков и творчеству современных художников.

Башкова Елена Александровна — искусствовед, директор центра творчества «Байкал – ART». Действительный член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ), член Иркутского землячества «Ангара» в Санкт-Петербурге, действительный член Общероссийской профессиональной психотерапевтической лиги (ОППЛ), 2015, участник научной конференции «Сукачёвские чтения – 2012». Награждена нагрудным знаком «Почетный работник общего образования Российской Федерации», 2003, Ветеран труда, 2013.

Бундин Юрий Иванович — помощник ректора Санкт-Петербургской государственной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза писателей России. Специализируется на исследованиях роли культуры и искусства в общественном развитии.

Григорьянц Елена Игоревна — библиограф, культуролог, психолог, декан факультета издательского дела, рекламы и книжной торговли Северо-Западного института печати СПГУПТД, кандидат философских наук, доцент кафедры рекламы.

Дмитренко Анатолий Фёдорович — историк-музеевед, историк искусства, художественный критик, куратор художественных выставок в России и за рубежом, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. Член Союза художников России, член Союза журналистов, действительный член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ), почетный член Российской Академии художеств (РАХ). Медаль РАХ «Достойному», серебряная медаль РАХ, лауреат премии ПАНИ «За верность России». Государственные награды: орден «Знак почета», медали; заслуженный работник культуры РСФСР. Лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры. Награжден дипломами и грамотами МК СССР, РСФСР и РФ; СХ СССР и РФ. Печатается с 1957 года. Автор более 500 публикаций в области художественной критики и истории искусства, более 100 радио- и телепередач по изобразительному искусству.

Дьяченко Андрей Петрович (псевдоним Сергей Макухин, Михаил Церувадзе) — искусствовед, филолог, переводчик фирмы «Хилби». Занимается экскурсоводческой и научной деятельностью. Член Санкт-Петербургского Союза Ученых. Автор более 600 печатных работ по изобразительному искусству и художественной литературе. Опубликовано переводы с английского и немецкого языков, среди изданий на английском языке в переводе Дьяченко книги В. Худолея «Слово и штрих. Эклибрисная Пушкиниана» (1999), «Эклибрис Серебряного века» (1998), очерк о художнике Ю. Ноздрине. Ряд работ опубликован в Великобритании. Член Чешского общества им. братьев Чапек при Консульстве Чешской Республики. Кавалер медали «За вклад в развитие коллекционирования». Дипломант интернет-конкурса «Мое лето» и «Рисунки цветным карандашом». Участник 20-ти книжных выставок в качестве библиофила (1991–2014). Организатор 5 выставок печатной графики и литературы по изобразительному искусству. Лектор галереи «Мольберт».

Изотова Маргарита Дмитриевна — искусствовед, художник, член Союза художников России, действительный член Петровской Академии Наук и Искусства (ПАНИ) и Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина, заместитель председателя секции искусствоведения и критики, член Правления Санкт-Петербургского Союза Художников. Автор многочисленных исследовательских и публицистических работ по вопросам современного искусства.

Казимов Юрий Иванович (псевдоним — Коробовский Георгий Иванович) — историк искусства, коллекционер, инженер, имеет Знак «Изобретатель СССР», Золотую и Бронзовую медали ВДНХ. Почетный член Академии народного искусства (Москва), член Союза художников народного искусства. Специализируется в области истории ленинградской печатной графики.

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

Карпова Елена Вениаминовна — искусствовед, заведующая отделом скульптуры Государственного Русского музея, кандидат искусствоведения, Заслуженный работник культуры РФ. Участвует в организации выставок ГРМ с 1976 по 2015 год. Область исследований — русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века.

Киреева Елена Александровна (псевдоним Кира Ленина) — искусствовед, журналист-фрилансер.

Кривдина Ольга Алексеевна — искусствовед, доцент, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Член Союза художников России, ИКОМ. Автор монографий о П. К. Клодте (2005), И. П. Витали (2006), Н. С. Пименове (2007), М. М. Антокольском (2008), «Ваятели и их судьбы» (2006) и «Размышления о скульптуре» (2010) в соавторстве с Б. Б. Тычининим. За создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007» в 2008 году награждена Золотой медалью Российской Академии художеств. Автор 200 публикаций и 60 научных трудов.

Кутейникова Нина Сергеевна — искусствовед, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ. Член Союза художников России. Член Санкт-Петербургской епархиальной комиссии по архитектурно-художественным вопросам. Автор ряда статей и книг-альбомов о творчестве Ленинградских-Петербургских живописцев, мастеров современного религиозного искусства.

Мартыненко Виктор Петрович — искусствовед, старший преподаватель факультета искусств СПбГУ, член Союза художников России, постоянный участник выставок СПб СХ с 1990 года. Член Общества Данте Алигьери в Санкт-Петербурге. Медаль к 300-летию основания Санкт-Петербурга.

Мельников Всеволод Михайлович — архитектор, скульптор. Изобретатель СССР, Нагрудный Знак Госкомстата России. Директор музея литературных героев им. «Барона Мюнхаузена». Присуждено первое место в конкурсе «Трехсотлетие Российского флота», второе и третье место в конкурсе «Борцам за установление Советской власти», третье место в конкурсе «Памятник жене моряка». Член клуба Сатиры и Юмора с 1977 года. Член общества «ВООПИК». Лауреат международных и отечественных конкурсов по архитектурно-декоративной пластике, Всесоюзного фестиваля «Мастерство и поиск молодых» за проект памятника Г. Е. Котельникову. Автор историко-литературного обоснования и эскизно-графического проектного задания на «расширенный памятный знак» клубам «Восток» и «СиЮ». Имеет более 100 публикаций по истории и теории архитектуры. Участвовал в проектировании городов Наваи и Зарафшан (Бухарская область), в обосновании памятника «Ходже Насредину» для Средней Азии (скульптор Б. Свинин). Участник формирования историко-художественных панно. Постоянный участник выставок в СПб: «Весь Петербург»; в СХ «Весенние» и «Осенние». Ветеран клубов: Космонавтики; Сатиры и Юмора; Бега (марафонские и сверхмарафонские дистанции).

Миненков Сергей Васильевич — историк-искусствовед, член Союза художников России, член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ). Автор и составитель многочисленных выставочных проектов и публикаций, в том числе вступительных статей к каталогам, книгам и буклетам. Постоянный участник выставок Союза Художников в Санкт-Петербурге.

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 Малышевой «В поисках себя», о незрячем художнике Олеге Зиновьеве «Золотое сечение судьбы» и книги «Уроки Тьмы» (проза). Соавтор з. д. и. РФ А. Г. Раскина в книге «Скульптор Швецкая — классик реставрации», монографии «Строгий талант» о петербургском скульпторе Т. В. Дмитриевой и других 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» (Диплом Германского Международного литературного конкурса «Лучшая книга года», Берлин-Франкфурт, 2015). Составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради».

Мудров Юрий Витальевич — искусствовед, член Президиума Правления и председатель Секции искусствоведения и художественной критики Санкт-Петербургского 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 Палестинского Общества, президент Санкт-Петербургского Общественного Фонда по содействию развития 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 500 журнальных и газетных публикаций, радио- и телепередач, автор более 50 статей в научных сборниках и каталогах, более 30 книг и альбомов. Член Ученых Советов ряда музеев, редколлегий газет и журналов. Действительный член Петровской Академии наук и искусств.

Мудрова Ольга Викторовна — искусствовед, куратор ряда выставочных проектов в России и за рубежом. Занималась исследовательской работой в Национальном Музее Современного Искусства (Южная Корея). Член ИКОМ.

Николаева Тамара Ивановна — искусствовед, Заслуженный работник культуры РФ, почетный реставратор Санкт-Петербурга. Более 100 публикаций. Книги: В. А. Шретер — И. С. Китнер, Театральная площадь, Театральная архитектура Петербурга, Балконы Санкт-Петербурга, Архитекторы об архитекторах, Подвижники города, научные сборники КГИОП, журналы Искусство, Художник, Зодчий, АРДИС, Адреса и др. Участник городских и международных конференций, в том числе VII Международного конгресса в Берлине. Инициатор фотовыставок в Доме архитектора, Музее истории Петербурга, Русском музее. Отмечена Фондом папы Иоанна Павла II за подготовку к изданию книги Ромуальда Ханковска «Храм Святой Екатерины в Петербурге». Один из инициаторов и создателей памятника жертвам политических репрессий на территории Пулковской астрономической обсерватории.

Обозная Валентина Ивановна — художник, поэт, искусствовед, независимый исследователь. Атрибуция более 40 портретов XVIII–XXI вв.; творческая работа по живописи (интернет); литературная деятельность (поэтический сборник «Знак Водолея»), доклады в Пушкинском Доме. Участник научных конференций с 2006 года — ГТГ, ГИМ (Москва) и др. Издано две книги: «Неизвестная: разгадка тайны», СПб, 2013; «Тайна чарующего облика», СПб, 2006.

Парыгин Алексей Борисович — художник (живописец, график, художник книги). Автор двух монографий по истории шелкографии и более 70 статей по вопросам современного искусства. Кандидат искусствоведения. Участник более 200 выставок и международных конференций. Член Союза художников России. Арт-директор мастерской авторской печати AP-TM Printmaking. Преподавательская работа в ВУЗе с 1995 года. Основной предмет исследования и эксперимента — знак как коммуникативная составляющая современного социума.

Прожерова Ольга Николаевна — музеевед, арт-куратор. Работает с петербургскими художниками, сотрудничает с музеями. Член Союза художников России. Автор и куратор более 60-ти выставочных проектов.

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 (АИС), Вице-председатель Санкт-Петербургского Общества акварелистов, автор более 650 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, автор двена-

дцати поэтических сборников. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Смирнова Вера Георгиевна — писатель, искусствовед, кандидат искусствоведения. Автор более 30 искусствоведческих статей, в том числе, начиная с 2006 года в «Петербургских искусствоведческих тетрадях». Тематика публикаций охватывает проблемы зарубежного искусства XIX–XX вв. Член Российского Союза профессиональных литераторов. Автор нескольких литературных сборников, в том числе: «В стиле ретро» (СПб.: Любавич, 2011), «Пустячки» (СПб.: Любавич, 2012), «Двое» (СПб.: Любавич, 2013), «Бедные люди» (СПб.: Любавич, 2014), «Шум времени» (СПб.: Любавич, 2015), «Мир полон Богом» (СПб.: Любавич, 2015).

Соловьёва Вера Андреевна — киноинженер, редактор, писатель-валеолог, искусствовед, член-корреспондент Международной академии информатизации, член международного русско-немецкого общества «Друзья Дома Ольденбургского». Организатор и участник научно-практических конференций, куратор фотовыставок, автор книг по валеологии и эзотерике, автор публикаций по вопросам этнокультурного пространства.

Сталинская Екатерина Павловна — музеевед. Старший преподаватель кафедры искусствоведения и культурологии СПГХПА им. А. Л. Штиглица, дисциплина: история искусства, история культуры и традиции СПб. Доцент кафедры искусствоведения. Участник научно-практических конференций.

Тычинин Борис Борисович — художник, искусствовед, фотограф. Ведущий художник Центрального музея железнодорожного транспорта РФ. За создание энциклопедии «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007» в 2008 году награжден Золотой медалью Российской Академии художеств. Соавтор О. А. Кривдиной книги «Размышления о скульптуре» (2010). Один из авторов книги «Страницы истории железнодорожного транспорта России», удостоенной Золотой медали ВДНХ в 2014 году. Член Союза художников России, член Творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области.

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

Фобо Ханнелоре — лингвист, свободный куратор, стипендиат Фонда высшего образования немецкого народа, стипендиат Фонда Фольксваген, Магистр Артиум. Директор Ассоциации «Арт-контакт СПб-Берлин e. V». Куратор и сокуратор многочисленных выставок с 1989 года, сотрудничество с куратором Венецианской биеннале 2013. Статьи на немецком, английском и русском языках опубликованы на сайте www.e-e.eu.

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

Чурилова Елена Борисовна — искусствовед, музейный работник, художник-график. С 1984 года работает в музеях Санкт-Петербурга: Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств; Государственный музей современного искусства «Царскосельская коллекция», Царское Село; в настоящее время — Государственный Русский музей (старший научный сотрудник-хранитель). Автор книг по истории искусства XIX–XX вв., многочисленных статей на исторические темы и о современном искусстве. Награждена специальным дипломом Администрации Пушкинского района СПб за участие в творческом конкурсе и значительный вклад в развитие культуры Царского Села (2009). Участник, автор статьи к альбому выставочного проекта «Степан Эрзя — скульптор мира» (Самара–Саранск, 2014). Участник V международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (28.10–01.11.2014; ГЭ, СПбГУ). Доклад в разделе «Современные художники и античность». Автор заглавной статьи «Структурализм как парадигма искусства XX – начала XXI вв.» для альбома и выставочного проекта: Саранск (2015), Тольятти (2016).

Шалыгин Аркадий Сергеевич — член Санкт-Петербургского Союза художников секции критики и искусствоведения. Заслуженный деятель науки и техники РФ, академик Российской академии ракетных и артиллерийских наук (РА РАН), академик МАШ ВШ, преподаватель БГТУ (Военмех), доктор технических наук, профессор. Председатель Художественного Совета Санкт-Петербургского отделения Международной академии наук Высшей школы, куратор Университетской галереи современного искусства, активно сотрудничает с журналом «Арт-город». Продолжает работы над изданием книг «Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве. Творчество в контексте времени». Автор предложения по проведению I биеннале «Петербургские искусствоведческие чтения». Автор серии книг «Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве».

Шлыкова Татьяна Викторовна — художник, реставратор, искусствовед, педагог. Художник по художественной керамике и художественному стеклу, художник-реставратор керамики и стекла I квалификационной категории (Государственный Эрмитаж), доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры Санкт-Петербургского государственного института Культуры. Член Союза художников России. Кандидат искусствоведения СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. Обладатель правительственной награды — диплома победителя Городского конкурса для студентов, аспирантов и молодых специалистов «Музы Санкт-Петербурга». Победитель конкурса Государственного Эрмитажа и компании «Кока-Кола» «Сохраним культурное наследие вместе!» Участник более 70-ти художественных выставок, в том числе 2-х персональных (2013, 2015). Автор более 60 публикаций, в том числе одной монографии. Область научных интересов: вопросы теории и истории реставрации произведений искусства; проблемы реставрации произведений из керамики и стекла; керамическое искусство стран мусульманского Востока; творчество и выставочная деятельность современных художников Петербурга.



I

Юрий Казимов

ЧЛЕНЫ ЛЕНИНГРАДСКОГО СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ, РЕПРЕССИРОВАННЫЕ В ГОДЫ БОЛЬШОГО ТЕРРОРА (1918–1956 гг.)

В 2017 году исполняется 100 лет со дня Октябрьского переворота, который в последствии получил название Великая октябрьская социалистическая революция. Практически с первых дней установления Советской власти начались гонения и репрессии на «социально-чуждых» и «социально-опасных» для власти граждан СССР. Со временем сформировалась целая система наказаний для репрессированных, а именно: лишение прав, отправка в концлагерь, тюремное заключение, ссылка, отправка в исправительно-трудовой лагерь и высшая мера наказания — расстрел. В годы войны к ним добавились: депортация, мобилизация в Трудовую армию, отправка на спецпоселение. Пик репрессий пришелся на 1937 год. Именно в 1937 году было принято решение о проведении широкомасштабной операции по репрессированию бывших кулаков, антисоветских элементов и уголовников. По «разнарядке», пришедшей в Ленинград, «тройки» должны были за несколько месяцев приговорить к расстрелу 4000 человек, к заключению в лагеря и тюрьмы — 10 000 человек. В это же время началась операция по борьбе со «шпионами и диверсантами», было решено репрессировать жен и детей «изменников Родины». Арестовывали по анкетным данным: за политическое прошлое, за социальное происхождение, по национальному признаку... Арестовывали по доносам. Изуверские пытки стали нормой следствия. Все планы на аресты и приговоры к декабрю 1937 года были выполнены и перевыполнены. Сегодня не возможности точно определить количество жителей Ленинграда, подвергшихся различным видам репрессий в период с 1918 года по 1956 год так многие документы утрачены, другие еще полностью не разобраны в архивах. Известно, что только по официальным данным, в эти годы в Ленинграде были расстреляны 46 771 человек, из них 40 485 — по политическим обвинениям. А по остальным видам репрессий точное число жертв репрессий не установлено. Автором сделана попытка вычленить из числа репрессированных жителей Ленинграда такую категорию как художники и искусствоведы —

члены ЛОССХ-ЛССХ-ЛОСХ-СПСХ. Задача оказалась весьма сложной, так как списки членов ЛОССХ до мая 1941 года не сохранились. Поэтому помимо категории — члены Ленинградского союза художников, добавлена категория — художники и искусствоведы возможные члены ЛОССХ (т. е. те, кто по мнению автора могли бы быть членом ЛОССХ на момент ареста). Ясно, что список не полный и требует дополнения. Основными источниками информации являются компьютерные базы: «Репрессированные художники, искусствоведы», «Возвращенные имена. Книги памяти. Ленинградский мартиролог» (Т. 1–12); «Жертвы политического террора в СССР», «Заклейменные властью». Всего автором статьи на сегодняшний день удалось установить 276 репрессированных: искусствоведов, музейных работников и художников — проживавших в Ленинграде и Ленинградской области, включая проживавших в Новгородской и Псковской областях (территория которых до 1944 года входила в состав Ленинградской области). Дополнительно включены преподаватели, сотрудники и студенты ИЖСА ВАХ, ЛХПТ, а также фотографы-художники. В числе репрессированных 45 художников и искусствоведов, сведения о которых приведены ниже, являлись членами Ленинградского союза художников или могли по мнению составителя быть таковыми.

Басманов Павел Иванович (3.01.1906 г. с. Баталовское, Шипуновская волость, Барнаульский волость, Барнаульский уезд, Алтайская губерния — 5.09.1993 г. Санкт-Петербург) 1920–1922 гг. Обучался в Алтайских художественных мастерских. Учился у М. И. Курзина. 1923–1927 гг. Обучался в Ленинградском художественно-промышленном техникуме. Учился у М. М. Авилова и В. Н. Левитского. 1924–1931 гг. Член объединения «4 искусства». С 1929 года начал работу в детской книге, первая книга — Г. Куклин «Игренька» была издана в Детгизе, у В. В. Лебедева». В списках ЛОССХ с 1932 года. Вместе с членами группы живописно-пластического реализма (В. Стерлиговым, О. Карташёвым, М. Казанской, Л. Юдиным, А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Коган и другими) художник участвовал во встречах, проходивших на квартире художницы М. Ермолаевой. 27 декабря 1934 года был арестован по «делу группы пластического реализма». Постановлением НКВД от 13 марта 1935 года следствие по нему было прекращено. Участник выставок с 1935 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. 1941–1946 гг. — служба в РККА. Участник ВОВ. С 1959 г. начал работать в технике офорта. График.

Батурин Александр Борисович (1914 г. Гельсингфорс (Хельсинки) — 10.09. 2003 г. Санкт-Петербург) Родился в семье офицера царской армии и дочери генерала. В 1925 году поехал с матерью вслед за сосланным в Шадринск отцом, где проживал до 1930 года. В 1930 г. разрешено вернуться в Ленинград. 1931–1932 гг. посещал мастерскую художника В. В. Стерлигова. В 1932 году принят на рабфак ИЗО при ИнЖСА, но вскоре был исключен за происхождение. В 1934 году принят в Ленинградский горком художников. Вместе с членами группы живописно-пластического реализма (В. Стерлиго-

вым, О. Карташёвым, М. Казанской, Л. Юдиным, А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Коган и другими) художник участвовал во встречах, проходивших на квартире художницы М. Ермолаевой. 27 марта 1935 года арестован. Инкриминировано недонесение на В. В. Стерлигова, который якобы проводил антисоветскую агитацию. Особым совещанием НКВД СССР 29 марта 1935 года осужден как «социально опасный элемент» на пять лет ссылки в Саратов. Постановлением Особого совещание НКВД от 9 сентября 1936 года сослать в Уфу на оставшийся срок. Выехал к матери в Уфу. Вторично арестован 11 января 1938 года. Инкриминирована дискретизация органов НКВД, антисоветская агитация и пропаганда. Приговорен по ст. 58-10 к восьми годам лагерей с последующим поражением в правах (минус 36). Срок отбывал в исправительно-трудовом лагере (ИТЛ) Соликамбумстроя, затем на лесоповале в Усольлаге. В 1944 году по выходу из лагеря получил разрешение проживать в гор. Багульма (Татарская АССР), где проживал до 1956 года. Заведовал художественной мастерской. В 1956 г. реабилитирован и вернулся в Ленинград. 1956–1983 гг. работал в КГИ ЛОХФ РСФСР. Занимался промграфикой, рисунком и живописью. Участник всех выставок «Школы Стерлигова». Член ЛОСХ с 1973 года. Почетный член Международной федерации художников (IFA) с 1991 года. В 1994 г. стал Лауреатом премии им. Н. Н. Пунина. По первому делу реабилитирован 27 сентября 1989 года, а по второму делу 17 сентября 1955 года. График.

Визель Эмиль Оскарович (11.03.1886 г. Санкт-Петербург – 02.05.1943 г. Ленинград) 1899 году окончил физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета. Посещал занятия РШ ОПХ. 1889–1891 гг. Обучался на архитектурном, затем живописном факультете ВХУ ИАХ (1891–1893 гг.). Обучался в студиях Вагнера (Мюнхен) и Ф. Кормона (Париж) (1894–1907 гг.). Помощник хранителя Музея Академии художеств. 1907–1928 гг. Хранитель Музея Академии художеств. 1928–1931 гг. Хранитель отдела рисунков Государственного Эрмитажа. С 1931 года на пенсии. В списках ЛОССХ до 1935 года. В 1935 г. выслан с семьей в поселок Челкар (Казахская ССР). В конце 1937 года благодаря ходатайствам близкого друга семьи пианиста В. В. Софроницкого разрешено вернуться в Ленинград. Утвержден членом ЛССХ в 1941 году. Житель блокадного Ленинграда. Умер во время блокады Ленинграда 2 мая 1943 года. Художник. Хранитель музея.

Власов Василий Андрианович (15.05.1905 гг. Санкт-Петербург – 1979 г. Ленинград) Учился в частной художественной студии А. И. Савинова (Ленинград). 1925–1927 гг. Обучался в ЛВХТИ. Учился у К. С. Петрова-Водкина, А. И. Савинова. 1927–1928 гг. Обучался на отделении кино Высших Государственных курсов искусствоведения Государственного института истории искусств. Учился у Л. З. Трауберга и Г. М. Козинцева. Участник выставок с 1935 года. В списках ЛОССХ с 1936 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. 1918–1923 гг. проживал в Финляндии. 1925–1928 гг. художник издательств «Прибой» и «Красная газета». В 1932 году сотрудник издательства

«Молодая гвардия». Арестован 9 марта 1932 года. Постановлением Выездной сессии Коллегии ОГПУ ЛВО от 17 июня 1932 года по ст. 58-10–11 выслан в г. Уфа на 5 лет. 1932–1933 гг. преподавал в Уфимском художественном техникуме (Башкирская АССР). 1934 году освобожден досрочно. Реабилитирован в 1989 году. 1934–1940 гг. преподавал в ЛИКС, изостудии Дома архитектора. С 1939 года работал в экспериментальной литографской мастерской ЛОССХ. Житель блокадного Ленинграда. 1944–1946 гг. Преподавал в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. 1946–1952 гг. преподавал в Изостудии при Доме кино (Ленинград). Работал художником-постановщиком на киностудии Ленфильм. Отец художника Б. В. Власова. График.

Гальперин Лев Соломонович (1886 г. дер. Броневка, Проскуровский уезд. Подольская губерния, Украина – 5.02.1938 г. Москва) В 1910 году скрываясь от воинской повинности, бежал во Францию. 1910–1911 гг. учился в художественной школе. Получил специальность художника-скульптора. 1911–1914 гг. Обучался в Русской художественной академии (Париж) и Академии Гранд Шомьер (Париж). 1914–1919 гг. проживал в Александрии (Египет). Давал частные уроки лепки, занимался скульптурой. В Россию возвращался через Палестину (1920 г.) и Австрию (1921 г.). 1921–1928 гг. проживал в Москве. Работал литературным сотрудником в журналах. Временами бедствовал, получал пособие по безработице. С 1928 года проживал в Ленинграде. Член Горкома художников. Был в списках ЛОССХ до 1934 года. Участник Всесоюзной юбилейной выставки «Художники РСФСР за 15 лет». С сентября 1934 года преподавал лепку в Детской художественной школе Выборгского района Ленинграда. Вместе с членами группы живописно-пластического реализма (В. Стерлиговым, О. Карташёвым, М. Казанской, Л. Юдиным, А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Коган и другими) художник участвовал во встречах, проходивших на квартире художницы М. Ермолаевой. Друг художницы В. М. Ермолаевой. Арестован одновременно с ней 25 декабря 1934 года. Инкриминирована попытка наладить нелегальную связь с границей. Особым совещанием при НКВД СССР 29 марта 1935 года осужден по ст. 58-10 ч. 2 УК СССР на 5 лет ИТЛ. Отбывал наказание в Карлаге, затем с 5 декабря 1938 года в Дмитлаге, где работал нормировщиком продбазы при 1-ом Дмитровском участке. Вновь арестован 25 января 1938 года. Тройкой УНКВД по Московской области 2 февраля 1938 года за «контрреволюционную пропаганду среди заключенных и восхвалении фашистского режима в Германии» к высшей мере наказания. Расстрелян 5 февраля 1938 года г. Москва (Бутовский полигон НКВД). Захоронен на Бутовском полигоне. Реабилитирован по первому делу 20 сентября 1989 года, а по второму 21 октября 1993 года. Художник. Журналист.

Геокчакян Каракет-Герас Григорьевич (29.12.1916 г. Гюмри, Армения — 1999, г. Санкт-Петербург) Окончил отделение живописи Ереванского художественного училища. 1936–1940 гг. — студент ИЖСА ВАХ. Учился у А. А. Мыльникова, Р. Р. Френца. Участвует в выставках с 1940 года. Аресто-

ван в 1940 году. До 1946 года отбывал заключение в Коми АССР. В 1957 году реабилитирован и получил разрешение вернуться в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. В 1960 году окончил ЛИЖСА им. И. Е. Репина (мастерские В. М. Орешникова, А. А. Осмеркина и А. А. Мыльникова). Преподавал в художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной. До конца жизни жил в г. Колпино. С 1962 года член ЛОСХ. Живописец. График. Педагог.

Гершов Соломон Моисеевич (23.09. 1906 г. Двинск, Витебская губерния, Белоруссия — 14.06. 1989 г. Учился в Художественном училище (г. Москва). Учился в Художественных мастерских у М. Шагала (г. Витебск). 1921–1924 гг. Обучался в ЛХПТ. Учился у А. Эберлинга. 1924–1928 гг. Обучался во ЛВХТИ. Учился у А. А. Рылова. С 1926 года работал в Музее революции (Ленинград). 1927–1928 гг. Обучался у П. Н. Филонова в Мастерской аналитического искусства. Участвовал в выставках с 1929 года. Арестован в апреле 1932 года. В ноябре 1932 года высылка из Ленинграда с формулировкой — «за разложение Изо-фронта» («Изо-фронт» вел классовую борьбу на фронте пространственных искусств). Приговорен к 3 годам ссылки, которую отбывал в Курске и Борисоглебске, где вместе с художником Б. М. Эрбштейном работал художником в Театре музыкальной комедии. Освобожден в сентябре 1934 года с помощью И. И. Бродского. Возвратился в Ленинград, затем переехал в Москву. В списках МОССХ с 1934 года. В октябре 1941 года вместе с группой московских художников эвакуируется в Новосибирск. Талант художника востребован в «Окнах ТАСС», он активно участвует в выставках. Идеологически выверенное (другого быть не могло) оформление Музея И. В. Сталина, не спасло художника от нового ареста. А то этого было возвращение в Москву, участие во Всесоюзной выставке художников. Повторно арестован в январе 1948 года. Приговорен к 15 годам ИТЛ. После пребывания в Бутырской, Лефортовской, Горьковской тюрьмах и конструкторском бюро под Москвой отправлен в Воркуту. Работал на шахтах № 10 и № 29, а также в качестве художника. Освобожден в августе 1956 года, тогда же реабилитирован. Член ЛССХ с 1956 года. С 1958 года проживал в Ленинграде. Участвовал почти во всех выставках ленинградских художников. Живописец. График.

Гидони Григорий Иосифович (1895 г. Ковно, Литва — 10.11.1937 г. Ленинград) 1910 г. Учился в студии при ВХУ ИАХ. Обучался в Сорбонне (Париж, Франция). Технике гравюры обучался у В. В. Войнова. Считается одним из пионеров кинетического искусства и светомузыки. Член ЛОССХ до 1937 года? Арестован 11 октября 1937 г., как японский шпион. Комиссией НКВД и Прокуратуры СССР 2 ноября 1937 г. приговорен по ст. ст. 58-6-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян 10 ноября 1937 года. Реабилитирован в 1956 году. График. Литератор. Изобретатель цветомузыки. Искусствовед.

Гудзенко Родион Степанович (1931 г. Полтава, Украинская ССР — 1999 г. Санкт-Петербург) 1944–1947 гг. Обучался в СХШ им. И. Е. Репина.

(Был отчислен). 1953–1956 гг. Обучался в У КП МПИ (не окончил). Арестован 1 августа 1956 года. Инкриминированы «антисоветская агитация и пропаганда». Следственным отделом У КГБ по ЛО по ст. 58-10 ч. 1 УК РСФСР осужден на 10 лет ИТЛ. 1956–1966 гг. (?) — политзаключенный мордовских лагерей). Фактически отсидел 10 лет за то, что пытался бежать во Францию. Художник круга Арефьева. Представитель неофициального искусства Ленинграда. Член ЛОСХ с 1978 года. Живописец

Емельянов Николай Дмитриевич (1903 г.? с. Саломатово, Ялуторский уезд, Тобольская губерния — 20.05. 1938 г. Ленинград) С 1914 по 1917 год Емельянов учился в рисовальном классе Тюменского коммерческого училища (преподаватель К. П. Трофимов) и там же работал заведующим библиотекой. Преподавал рисование в тюменской школе № 1. Продолжил образование в тюменской изостудии у Е. Л. Кропивницкого, М. И. Авилова (1918–1923). Емельянов жил в Ленинграде с середины 1920-х годов. В 1923 г. поступил во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИ, там учился у А. Е. Карёва. С 1923 г. принимал участие в выставках. С 1929 года (уже на излете существования объединения) вошел в ленинградское общество «Круг художников» и в 1929—1930 годах участвовал в выставках «круговцев» с картинами на тему спорта. На жизнь Емельянов зарабатывал службой на фабрике «Лакокраска» (Ленинград). В повседневной жизни Емельянов любил вставлять в разговор французские слова, подписывал свои картины по-французски, увлечение «французским» имело у художника бытовой характер и не отражалось на его творчестве. В списках ЛОССХ до 1938 года? В 1934 году произведения Емельянова были замечены на одной из ленинградских выставок французским художником А. Марке, который дал его работам высокую оценку. Вместе с членами группы живописно-пластического реализма (В. Стерлиговым, О. Карташёвым, М. Казанской, Л. Юдиным, А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Коган и другими) художник участвовал во встречах, проходивших на квартире художницы М. Ермолаевой. 27 декабря 1934 года Н. Емельянов был арестован, в тот же день вместе с ним были взяты под стражу А. Батулин и О. Карташёв. 26 февраля 1935 года следствие в отношении Н. Емельянова было прекращено. Вторичный арест последовал в 1937 году, однако вскоре художник был освобожден. Последний раз Емельянов был арестован 18 марта 1938 году. Комиссией НКВД и Прокуратуры СССР 23 апреля 1938 г. по ст. 58-1 а УК РСФСР приговорен к высшей мере наказания. Расстрелян в Ленинграде 20 мая 1938 года. Его немногочисленные сохранившиеся работы остались у друзей, позднее перешли в собрания музеев Петербурга и Москвы — известны 15 его картин маслом и 5 акварелей. Живописец.

Еней Евгений Евгеньевич (9.06.1890 г. Раднот, ныне Ернут, Румыния — 6.06.1971 г. Ленинград) Учился на архитектурном факультете Политехнического университета (Будапешт, Венгрия). 1910–1914 гг. Обучался в Академии художеств (Будапешт, Венгрия). Участник Первой мировой вой-

ны. В 1916 году оказался в России, как военнопленный. Участник Гражданской войны в составе отряда венгров-интернационалистов. С начала 1920-х гг. в Петрограде. В 1923–1937 гг. и с 1944 г. работал на киностудии «Севзапкино» — «Ленфильм». Оказал большое влияние на становление профессии художника кино. Использовал романтические и реалистические традиции живописи, мастерски владел светом. Фильмы: «Обломок империи» (1929), «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Дон Кихот» (1957), «Гамлет» (1964) и другие. Постоянно работал с режиссерами Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом. В списках ЛОССХ с 1932 года Репрессирован в 1937 году. В 1938 году выслан из Ленинграда. Освобожден в 1944 году, В этом же году вернулся к профессиональной деятельности. 1948 г. — Лауреат Сталинской премии второй степени. 1969 г. — Народный художник СССР. Награжден орденом Ленина, орденом Трудового Красного знамени. Художник кино.

Ермолаева Вера Михайловна (2.11.1893 г. Петровск, Саратовская губерния — 26.09.1937 г. Карагандинская область) Из дворян. Инвалид (парализованы ноги, передвигалась на костылях). 1911–1914 гг. Обучалась в частной студии М. Б. Берштейна. 1914–1917 гг. обучалась в Археологическом институте (Петроград). Участвует в выставках с 1920 года. 1918–1919 гг. член артели художников «Сегодня» (Петроград). 1919–1923 гг. Преподавала в Витебской народной художественной школе — Витебском художественно-практическом институте. Ректор. 1923–1927 гг. Работала в ГИНХУК у К. С. Малевича и ЛВХТИ. Член Ленинградского горкома художников. В списках ЛОССХ 1932 года? Иллюстрировала и оформляла детские книги для Госиздата, издательств «Радуга», «Молодая гвардия» и других. 1933–1934 гг. Работала в Экспериментальной литографской мастерской ЛОССХ. Вместе с членами группы живописно-пластического реализма (В. Стерлиговым, О. Карташёвым, М. Казанской, Л. Юдиным, А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Коган и другими) участвовал во встречах, проходивших на ее квартире. Арестована. 25 декабря 1934 года. Особым совещанием при НКВД СССР 29 марта 1935 г. осуждена, как «социально-опасный элемент» на 3 года ИТЛ. Срок отбывала в Карлаге (Карагандинский исправительно-трудовой лагерь — пос. Долинка, Карагандинская область). Тройкой УНКВД Карагандинской области 20 сентября 1937 года приговорена по ст. ст. 58-10-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. 26 сентября 1937 года расстреляна. В 1989 году была реабилитирована. Живописец. График.

Зальцман Павел Яковлевич ((2.02. 1912 г. Кишинёв, Бессарабская губерния — 20.12.1985 г., г.Алма-Ата, Казахская ССР) с 1928 года работал стажером на киностудии «Белгоскино» у художников А. А. Арапова и В. Егорова. В 1929 году познакомился с П. Н. Филоновым стал его последователем и членом группы «Мастеров аналитического искусства (МАИ). В списках ЛОССХ с 1932 года. С 1930 года работал на Ленфильме ассистентом художников, а 1931–1941 гг. был художником—постановщиком на Лен-

фильме. Житель блокадного Ленинграда. Работал проектировщиком маскировочных работ. 27 июля 1942 года был эвакуирован с «Ленфильмом» и 20 августа 1942 года прибыл в Алма-Ату. В Казахстане работал в ЦОКС (Центральной объединенной киностудии). В 1944 году был лишен возможности уехать из Алма-Аты — за ним, как за немцем по паспорту, был закреплён статус спецпоселенца. Работал художником-постановщиком киностудии Казахфильм, с перерывом на время кампании по борьбе с космополитизмом 1948–1953 гг.; 1955–1985 гг. работал главным художником киностудии. С 1948 года преподавал историю искусства в художественном училище, Архитектурной академии, педагогическом институте, на филологическом факультете Казахского университета и на сценарных курсах при киностудии «Казахфильм» в Алма-Ате. С 1957 года — член Союза кинематографистов, с 1967 года — член Союза художников Казахской ССР. 1962 г. — Заслуженный деятель искусств Казахской ССР. Умер в 20 декабря 1985 года в г. Алма-Ата. Художник кино. График. Писатель. 1992 года. Заключением Прокуратуры Мордовской АССР. Эмигрировал в США. Художник.

Каменский Михаил Матвеевич (1900 г. — Кременчуг, Украина — 20.12.1937 г. Ленинград) Художник Ленинградского горкома ИЗО. Член ЛОССХ до 1937 года? Арестован 5 ноября 1937 года. Инкриминированы шпионаж, антисоветская пропаганда, участие в контрреволюционной организации. Комиссией НКВД и Прокуратуры СССР 16 декабря 1937 г. приговорен по ст. ст. 58-6-10-11 УК РСФСР к высшей мере. Расстрелян в г. Ленинград 20 декабря 1937 года. Захоронен в пос. Левашово (Ленинград). Художник.

Каплун -Спасская Софья Гитмановна (9.05.1901 г. Санкт-Петербург — 1962 г. Ленинград) Жила и работала в Ленинграде, на Мойке, д. 11. В квартире, где она жила с матерью и братом, бывало много писателей, поэтов и людей искусства. Это был последний дом, в котором был в гостях Н. Гумилёв за день до своего ареста. 1920–1925 гг. обучалась на скульптурном факультете ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН-ЛВХТИ. 5 марта 1926 г. выдана справка об окончании института. Диплом не выдан, в связи с неоплатой обучения. Член творческого объединения «Круг художников». Посещала занятия и лекции А. Белого в Вольной философской ассоциации, была его другом и конфидентом. В 1920-х вышла замуж за писателя С. Д. Спасского. Член ЛОССХ до 1937 года? В 1937 г. была арестована по статье 58-8 (террор). На допросах перечисляла собрания и лекции, на которых молодой девушкой бывала в революционные годы, в том числе и клуб террористов. В 1938 г. приговорена в 8 годах заключения и ссылки. Муж, не дождавшись ее возвращения, женился на ее сестре Кларе Гитмановне, певице и художественном редакторе одного из ленинградских издательств. Освободилась в 1946 году. Жила в Луге (Ленинградская область). В декабре 1948 г. вновь арестована и получила второй срок. Отправлена в один из районов Красноярского края. Освободилась в 1954 году. Вернулась в Ленинград. Работала скульптором. В судьбе С. Г. Спасской принял

участие Союза художников помог найти комнату, выделил мастерскую, снабдил скульптурными заказами. Скульптор. Антропософ.

Карташёв (Карташов) Олег Николаевич (1910 г. Москва — 1965 г. Куйбышев) В 1920 году посещал Студию ИЗО Рыбинского Пролеткульта. В первой половине 1930-х годов обучался в ЛЕНИЗОРАМе. Обучался у Л. И. Каратеева и М. С. Бродского? 1931–1935 гг. обучался в 1-ом Ленинградском художественном училище. Обучался у В. В. Войнова, Л. И. Каратеева. Участвует в выставках с 1935 года. Вместе с членами группы живописно-пластического реализма (В. Стерлиговым, М. Казанской, Л. Юдиным, А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Коган и другими) художник участвовал во встречах, проходивших на квартире художницы В. М. Ермолаевой. Арестован 27 декабря 1934 года. Особым совещанием при НКВД СССР 29 марта 1935 года осужден, как «социально-опасный элемент» на 3 года ссылки. 1937–1939 гг. преподавал в 1-ом Ленинградском художественном училище. Участник ВОВ. Награжден орденами: Красного знамени, Красной звезды и орденом Отечественной войны I и II степени. После войны проживал в Ленинграде. Член ЛССХ с 1949 года. С 1959 года проживал в Куйбышеве. С 1959 года был Председателем правления Куйбышевского областного СХ РСФСР. 1963 г. — Заслуженный художник РСФСР. Живописец.

Кибрик Евгений (Герц) Адольфович (08.02.1906 г. Вознесенск, Николаевская губерния — 16.07.1978 г. Москва) 1922–1925 гг. Обучался в Одесском институте изобразительного искусства. Учился у П. Г. Волокидина. 1925–1927 гг. Обучался в ЛВХТИ. Учился у А. А. Риттих, П. Н. Филонов, Т. Б. Фраерман. Участвовал в выставках с 1927 года. 1927–1930 гг. Член объединения Мастера Аналитического Искусства (руководитель П. Н. Филонов). 1929–1932 гг. проживал в Москве. 1929–1932 гг. преподавал в Изостудии рабочей молодежи (ИЗОРАМ) (Москва). С 1932 года проживал в Ленинграде. В списках ЛОССХ с 1932 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. 1939–1940 гг. Работал в экспериментальной литографской мастерской ЛОССХ. Житель блокадного Ленинграда. До сентября 1941 г. проживал в Ленинграде. В сентябре 1941 года арестован и отправлен в Мариинское отделение Сиблага (Новосибирская область). 12 июля 1942 года освобожден, в связи с прекращением дела. Освобождением был обязан депутату Верховного Совета СССР артисту Н. К. Черкасову». 1942–1943 гг. проживал в Самарканде. Преподавал в ИЖСА. Руководил графическим факультетом (Самарканд). С 1943 года проживал в Москве. 1948 г. — Лауреат Сталинской премии третьей степени. 1953–1978 гг. Преподавал в МГХИ им. В. И. Сурикова. С 1954 г. — профессор, руководитель мастерской станковой графики МГХИ им. В. И. Сурикова. С 1962 г. — академик, член Президиума АХ СССР. 1967 г. — Народный художник СССР. График.

Коган Нина Иосифовна (Осиповна) (25.03(6.04)1886 г. Москва — июнь 1942 г. Ленинград) 1905–1908 г. училась в РШ ОПХ. Училась у А. Эбер-

линга и А. А. Рылова. 1908 г. обучалась в Студии Я. Ф. Циоглинского. 1911-1913 гг. Вольнослушатель в МУЖВЗ (Москва). 1919–1920 гг. Преподавала в Витебской народной художественной школе. С 1926 года проживала в Ленинграде. Вместе с членами группы живописно-пластического реализма (В. Стерлиговым, О. Карташёвым, М. Казанской, Л. Юдиным, А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Коган и другими) участвовала во встречах, проходивших на квартире художницы М. Ермолаевой. В списках ЛОССХ с 1932 года. 25 декабря 1934 года арестована вместе с В. Стерлиговым, Л. С. Гальпериним, М. Б. Казанской и В. М. Ермолаевой. 13 марта 1935 года следствие в отношении Н. Коган было прекращено. Во второй половине 30-х годов работала в Детской художественной студии Нарвского района Ленинграда. Утверждена членом ЛССХ с 1941 года. Житель блокадного Ленинграда. В июне 1942 года умерла в блокадном Ленинграде. Захоронена на Пискаревском кладбище (Ленинград). График. Живописец.

Кондияйн Элеонора Максимилиановна (27.10. 1900–1902 г. Дрезден, Королевство Саксония, Германская империя. — 1.04.1986 г. Ленинград) Дочь архитектора М. Г. Месмахера. 1918–1921 гг. Обучалась в ПГСХУМ (не окончила). Училась у А. И. Попова. Участвует в выставках с 1936 года. До 1937 года проживала в Ленинграде. Арестована 19 сентября 1937 года. Обвинение: член семьи изменника Родины (ЧСИР). Приговорена Особым совещанием НКВД СССР 9 октября 1937 года на 8 лет ИТЛ. В заключении была в Томском лагере ЧСИР. 13 ноября 1937 года прибыла в Сиблаг, находилась в 3-м отделении, Нарымском спецотделе, Яйском отделении, 1 апреля 1943 года переведена из Яйского отделения в Кемеровское ОИТК. В Сибири провела 19 лет, из которых 8 лет — в лагерях и 11 лет — на поселении в Кемеровской области, без права проживания в других районах страны. 1950–1956 гг. Проживала в Кемерово. Преподавала в средней школе. Реабилитирована 22 августа 1956 года Военный трибунал ЛВО. и вернулась в Ленинград. Оформляла и издавала книги, писала акварели, рисовала пером. Член ЛССХ с 1959 года. График. Художник детской книги.

Коэнте Марсель Георгиевна (1898 г. Санкт-Петербург — 1971 г. Ленинград) 1928 г. окончила Ленинградский художественно-промышленный техникум. Работала в Ленинградском горкоме художников. Участвует в выставках с 1937 года. Член ЛССХ. Впервые арестована по обвинению в участии в «контрреволюционной церковно-модернистской организации — «Общине сочетания Религии и Жизни»». Проживала: г. Ленинград. Арестована 19 апреля 1933 года. 19 мая 1933 года дело прекращено. Перед вторым арестом работала в мастерской Лениздата. Вторично арестована 13 февраля 1950 года. Инкриминирована антисоветская пропаганда. Приговорена 23 февраля 1950 года Особым совещанием МГБ СССР по ст. 58-10 ч. 1 УК РСФСР к восьми года исправительно-трудовых лагерей (ИТЛ). В заключении в Каргопольлаг (ст. Ерцево, Архангельская область). В октябре 1953 года переведена

в отдельную исправительно-трудовую колонию в районе г. Шилуте (Литовская ССР). Освобождена 19 июля 1954 года. Вернулась в Ленинград. Много работала в акварели. График.

Крейцер Борис Генрихович (1905 г. Грозный — 1979 г. Ленинград) 1922–1923 гг. обучался в Училище по архитектурной отделке зданий при Городском исполнительном комитете. 1923–1926 гг. Обучался на архитектурном факультете ЛВХТИ. Окончил 3 курса. До 1938 года работал архитектором в проектно-институте. Арестован 5 февраля 1938 года. Осужден на 8 лет за «шпионаж». 1938–1946 гг. отбывал срок в Котласе (Севжелдорлаг). 1947–1949 гг. проживал в Сыктывкаре и Пскове. С 1949 года заведовал бюро экспертизы Псковского областного отдела по делам архитектуры и был старшим архитектором Облпроекта. 12 мая 1949 года повторно арестован. Отправлен на пожизненное поселение в Норильск (Красноярский край). До 1956 года отбывал срок. С 1956 года работал в книжной графике. После 1956 года проживал в Ленинграде. Член ЛССХ с 1956 года. Реабилитирован в 1956 году. Книжный график. Художник ДПИ.

Лапицкий Савелий Яковлевич (1924 г. Ленинград — 2013 г. Санкт-Петербург) Занимался в Доме художественного воспитания школьников. Житель блокадного Ленинграда. 1941 г. 1942 г. был эвакуирован в Миасс (Челябинская область). 1942–1946 гг. — служба в РККА. Участник ВОВ. 1947–1948 гг. Студент заочного отделения факультета журналистики ЛГУ. 1948–1956 гг. заключенный ГУЛАГ. 1960–1963 гг. Обучался в рисовальных классах при ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Участвует в выставках с 1954 года. В 1959 году реабилитирован. 1966–1969 гг. Проживал в г. Луге. Член ЛОСХ с 1966 года. С 1969 года проживал в Ленинграде. 1998 г. — Заслуженный художник РФ. Плакатист.

Ленкаренко (Носкович) Нина Алексеевна (08.02.1911 г. Санкт-Петербург — 1995 г. Санкт-Петербург) Обучалась в ЛВХТИ. Окончила Московский художественно-технологический полиграфический институт (перевелась из ЛВЧТИ). 1929–1930 гг. сотрудничала в художественном отделе журнала «Ревизор». 1931–1937 гг. работала в Ленинградском отделении издательства детской литературы. В списках ЛОССХ до 1937 года. 17 января 1937 года — арестован ее второй муж Борисов М. Н. — начальник КБ завода «Двигатель». 5 мая 1937 года приговорен по ст. 58 к расстрелу, приговор приведен в исполнение 6 мая 1937 года. Арестована осенью 1937 года, как член семьи изменника Родины (ЧСИР) и осуждена на пять лет. В заключении находилась в Томском лагере для ЧСИР, с 1939 г. — в ПромИТК № 1 Сиблага (ст. Яя, Западно-Сибирский край). Была освобождена 1 сентября 1942 года и направлена для работы на производстве на Таштагольский лесозавод, Горно-Шорский район, Новосибирской области (ныне Кемеровской область) с прикреплением до окончания войны. В августе 1943 года, после окончания срока удалось приехать к родственникам в Каменск-Уральский. 1945–1953 гг. проживала в Луге (Ленинградская область).

После 1953 года проживала в Ленинграде. По возвращению из ссылки работала в различных ленинградских издательствах. Иллюстрировала много книг, журналов. Реабилитирована Военным трибуналом ЛВО 22 февраля 1957 года. Скончалась в 1995 году. График.

Малаховский Бронислав Брониславович (21.09.1902 г. Санкт-Петербург — 27.08.1937 г. Ленинград) Из старинного дворянского польского рода Наленч-Малаховских. Отец — Б. С. Малаховский — инженер, организатор советского паровозостроения и конструктор паровозов; брат — Л. Б. Малаховский — художник-график. Учился в Музыкальном училище. 1919–1926 гг. обучался на архитектурном факультете ПГСХУМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИ-ЛВХТИ. Получил диплом об окончании института. Присвоено звание архитектора-художника. В 1925 г. вместе с художником Н. Снопковым выполнил для издательства «Радуга» иллюстрации к детской книге Н. Асеева «Песни Пищика». Это был первый опыт работы в книжной иллюстрации. Занимался карикатурой. С 1926 года, рисунки постоянно появлялись на страницах «Бегемота», «Смехача», «Чудака», «Пушки», в 1930-х годах — «Крокодила». Был сотрудником журналов «Чиж» и «Ёж». Участвовал в выставках с 1931 года. 1932 г. — участник выставки «Художники РСФСР за 15 лет». В 1934 г. — участник Международной выставки карикатуры. Член ЛОССХ до 1937 года? Арестован 23 июля 1937 г. Инкриминирован шпионаж. Возможно его коснулась массовая кампания охоты на граждан неблагонадежного этнического происхождения, в первую очередь немецкого и польского, которая была начата руководством ВКП(б) в 1937 году. Комиссией НКВД и Прокуратуры СССР 25 августа 1937 г. приговорен по ст. ст. 58-6 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян в г. Ленинграде 27 августа 1937 г. Захоронен в пос. Левашово (Ленинград). Реабилитирован посмертно Военным трибуналом ЛВО 8 января 1958 г. за отсутствием состава преступления. График. Архитектор.

Малевич Казимир Северинович (11(23).02.1879 г. Киев — 15.05.1935 г. Ленинград) 1895–1896 г. посещал Киевскую рисовальную школу Н. И. Мурашко, учился у Н. К. Пимоненко. 1896–1904 г. жил в Курске. Работал чертежником на Московско-Курской железной дороге. 1907–1910 г. посещал занятия в студии Ф. И. Рерберга (Москва). В ноябре 1917 года московский Военно-революционный комитет назначил Малевича комиссаром по охране памятников старины и членом Комиссии по охране художественных ценностей. С 1919 года проживал в Витебске. Руководил мастерской в Народном художественном училище. В 1920 году сложилась группа преданных учеников — УНОВИС (Утвердители Нового Искусства). В июне 1922 года переехал в Петроград. В 1923 году был назначен временно исполняющим обязанности директора Петроградского Музея художественной культуры (МХК). В 1924 году МХК был переименован в Ленинградский государственный институт художественной культуры (ГИНХУК). С 1924 г. по 1926 г. Малевич был директором ГИНХУКа. 29 марта 1927–5 июня 1927 г. был в заграничной командировке (Варшава-

Берлин). По возвращении арестован и провел в заключении три недели. С 1928 г. до 1930 г. преподавал в Киевском художественном институте. 20 сентября 1930 года арестован ОГПУ, как «германский шпион». Пытались вменить ст. 58-б. В тюрьме он пробыл до 6 декабря 1930 года, 1932 г. получил должность руководителя Экспериментальной лаборатории в Русском музее. Член ЛОССХ с 1932 года? Скончался в Ленинграде 15 мая 1935 года. Живописец. Преподаватель.

Острецов Иван Андреевич (?08.1890 г. дер. Острецово Никольско-Тортской волости Кирилловского уезда Череповецкой губернии — 1944 г.) Окончил Пропагандистскую школу группы «Вперед», г. Болонья в Италии и г. Париж, Франция. Член РСДРП с 1908 года. До революции профессиональный революционер. 1918–1922 гг. заведующий агитпропотделом Василеостровского райкома партии, заведующий экономическим отделом райисполкома, председатель Василеостровского районного исполнительного комитета г. Петроград. 1922–1924 гг. заведующий АПО Петроградского райкома партии г. Петрограда 1924 г. — октябрь 1925 г.; заведующий Ленинградским губернским управлением литературы (ЛИТО), одновременно, преподавал в Институте живых восточных языков, Военно-топографической школе и НИИ им. Г. Зиновьева. 28 октября 1925 года снят со всех постов на основании решения ЦК ВКП(б) за принадлежность к «зиновьевской оппозиции» и откомандирован в распоряжение ЦК ВКП(б). С 26 февраля 1926 года — уполномоченный Наркомата иностранных дел СССР в Туркмении. В апреле 1926 года утвержден решением Секретариата ЦК ВКП(б). С 1929 года — заведующий историко-бытовым отделом Государственного Русского музея. В 1930–1932 гг. — директор Государственного Русского музея. В списках ЛОССХ с 1932 года? Утвержден членом ЛССХ в 1941 году. Арестован Тройкой НКВД Казахской ССР 21 октября 1935 года. Тройкой Управления НКВД Казахской ССР осужден 15 марта 1936 года по ст. ст. 58-10-11 УК РСФСР на пять лет исправительно-трудовых лагерей. 9 июня 1956 г. посмертно реабилитирован за отсутствием состава преступления Следственным комитетом Верховного суда Казахской ССР. Партийный и музейный работник.

Приселков Сергей Васильевич (03.09.1892 г. Камышлов, Пермская губерния — 1959 г. Ленинград) в 1912 году окончил классическую гимназию (Екатеринбург). 1912–1918 гг. Обучался на историко-филологическом факультете Петербургского университета и в РИШ ОПХ. В 1916 году около года учился в частной студии академика Л. Е. Дмитриева — Кавказского, затем в студии «Новая школа» у Д. Н. Кардовского. 1918–1922 гг. Обучался в ПГСХУМ-ВХУТЕМАС. В 1922 году присвоено звание художника живописца. Учился у К. С. Петрова-Водкина. Участвует в выставках с 1923 года. В списках ЛОССХ с 1932 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. С 1922 года преподавал в ПГСХУМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИ-ЛВХТИ. В 1929 году — проректор ЛВХТИ. Доцент. В 1929 году вместе с женой С. Г. Венгеровской проходил по делу подпольной «контрреволюционной» организации правой интеллигенции

под названием «Воскресенье» (известное как «Дело «Воскресений» или «Дело А. А. Мейера»). Приговор суда: подвергнуть высылке и лишить права проживания в 6-ти промышленных пунктах СССР и погранполосы сроком на три года. Был выслан в Архангельск, где работал штатным художником в краевой газете «Правда Севера». В начале 1932 года после пересмотра дела вернулся в Ленинград и был восстановлен на работе в ИнЖСА-ИЖСА ВАХ. 1934–1959 гг. заведующий кафедрой живописи, проректор ИЖСА-ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Житель блокадного Ленинграда. 1942–1944 гг. проживал в эвакуации в Самарканде. 1942 г. — кандидат искусствоведения. Живописец.

Прохоров Николай Дмитриевич (6.12.1896 г. дер. Шалабино, Солигалический уезд, Костромская губерния — 1942 г. пропал без вести на фронте) 1912–1917 гг. Обучался в Пензенском художественном училище. 1922–1927 гг. Обучался на графическом факультете ВХУТЕИН-ЛВХТИ. Присвоена квалификация художника — графика. Учился у Д. И. Митрохина. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. Проживал в Ленинграде до 1935 года. Работал в Ленинградском книжном издательстве. В 1935 году репрессирован и выслан из Ленинграда. С 1935 г. проживал в Оренбурге. Участник ВОВ. В сентябре 1942 года пропал без вести. Рядовой. Творческое наследие художника хранится в Областном музее изобразительных искусств (Оренбург). График.

Пунин Николай Николаевич (16.11.1888 г. Гельсинфорс (Хельсинки) — 21.08.1953 г. Абезь под Воркутой, Коми АССР) В 1907 году — выпускник царскосельской гимназии. Окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета. 1913–1916 гг. сотрудник журнала «Аполлон». 1913–1934 гг. работал в Русском музее, после революции — комиссар при Русском музее и Государственном Эрмитаже. В 1918–1919 годах служил в ИЗО Наркомпроса. В октябре 1918 года вместе с В. Маяковским, О. Бриком и Э. Шталбергом входит в редакционный совет газеты «Искусство коммуны» В 1927 году возглавил отделение и создал экспозицию новейших течений в искусстве Русского музея. Заместитель директора Ленинградского Государственного Института Художественной Культуры (ГИНХУК), позже — профессор Ленинградского государственного университета и ИЖСА ВАХ. 1934 г. уволен из Русского музея. Житель блокадного Ленинграда. 1942–1944 гг. был в эвакуации в Самарканде. С 1944 года преподавал в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. Кандидат в члены ЛССХ с 1944 года. Член ЛССХ с 1945 года. Впервые был арестован 3 августа 1921 года по делу «Петроградской боевой организации». 5 октября 1921 года освобожден за недоказанностью состава преступления. Вторично арестован 24 октября 1935 года. Инкриминированы: антисоветская агитация и пропаганда, организационная деятельность, направленная к совершению контрреволюционного преступления. Освобожден 3 ноября 1935 года «по указанию врага народа Ягоды». Третий раз арестован 26 августа 1949 года. Инкриминировано подстрекательство к террористическому акту, антисоветская агитация и пропа-

ганда, организационная деятельность, направленная к совершению контрреволюционного преступления. Постановлением Особого совещания (ОСО) МГБ 22 февраля 1950 года приговорен к исправительно-трудовым лагерям сроком на десять лет. Скончался 21 августа 1953 года в больнице лагеря для нетрудоспособных заключенных заполярного поселка Абезь под Воркутой (Коми АССР). Посмертно реабилитирован. Искусствовед.

Снопков Петр Павлович (1900–1941 гг./ 1942 г.) В первой половине 20-х годов обучался во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. С 1925 года выполняет иллюстрации) вместе с Б. Б. Малаховским в издательстве «Радуга». Работал декоратором и художником по костюмам в театрах Ленинграда и Москвы. 1933–1935 гг. Муж художницы А. И. Порет. 1939–1940 гг. главный художник Ленинградского театра эстрады и миниатюр. С 1940 года- член Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества. Житель блокадного Ленинграда. Осенью 1941 года арестован в Ленинграде. 1941–1942 г. умер в лагере. Живописец. Театральный художник. График.

Стамов Василий Гаврилович (14.03.1914 г. Коктебель — 18.05.1993 г. Санкт-Петербург) В 1921 году семья Стамовых переезжает в г. Старый Крым. 1934 году окончил горно-металлургический техникум (Керчь) и был направлен на должность конструктора на Metallургический завод имени П. Л. Войкова. 1934–1935 гг. посещает художественный кружок; выполняет скульптурные работы для заводского клуба. 1935–1937 г. занимался в подготовительных классах при ИЖСА ВАХ у В. С. Богатырёва. 1937–1947 г. обучался на скульптурном отделении ИЖСА-ЛИЖСА им. И. Е. Репина у А. Т. Матвеева. В 1942 году мобилизован в Красную Армию, в том же году из-за болгарского происхождения мобилизован в Трудармию на тыловые работы под Архангельск. 1947 году — защита диплома (скульптура «Денис Давыдов»). 1947–1950 г. работал на ЛФЗ. 1959–1978 гг. — председатель скульптурной секции худсовета ЛО ХФ РСФСР. 1964–1969 гг. член правления ЛОСХ. 1975 г. — золотая медаль АХ СССР за цикл работ: «Ткачиха», «Рабочее утро», «Почтальон Женя Хохлова», «Лермонтов», «Петр I». 1986 г. — Государственная премия СССР. Член-корреспондент АХ СССР. Заслуженный художник РСФСР. Скульптор. Рисовальщик. Портретист.

Стерлигов Владимир Васильевич (5.03.1904 г. Варшава — 01.11.1973 г. Петродворец) 1922–1925 г. учился на Литературных курсах при Всероссийском Союзе Поэтов (Москва). 1923–1925 гг. учился живописи и рисунку в частных студиях. 1925–1934 гг. проживал в Ленинграде. 1925–1926 гг. Обучался в ГИНХУК у К. С. Малевича. В списках ЛОССХ с 1932 года. С 1929 г. занимался книжной иллюстрацией. Вместе с членами группы живописно-пластического реализма (В. Ермолаевой, О. Карташёвым, М. Казанской, Л. Юдиным, А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Коган и другими) художник участвовал во встречах, проходивших на квартире художницы М. Ермолаевой 25 декабря 1934 года арестован, 27 марта 1935 года

осужден по ст. 59-10, 58-11. 1935–1938 г. Отбывал срок в Карлаге (пос. Долинка, Карагандинская область). 1938–1939 гг. — кандидат в члены СХ Казахской ССР. 19 декабря 1938 года досрочно освобожден. 1939–1941 гг. Проживал в Московской области. 1941 г. переехал в Малую Вишеру. 1941–1942 гг. Служба в РККА. Участник ВОВ. 1942–1945 гг. был в эвакуации в Алма-Ате (Казахская ССР). 1942–1945 гг. — член СХ Казахской ССР. С 1945 года проживал в Ленинграде. Член ЛССХ с 1945 года. С 1958 года восстановил работу в книжной иллюстрации. Живописец. График.

Тотьмянин Эрик Михайлович (1901 г. Пермь — 24.12.1937 г. Ленинград) Увлекался с детства лепкой, поэтому, приехав в Москву, поступил на скульптурное отделение ВХУТЕМАСа. Тогда же, стал активистом Всесоюзного общества глухих (ВОГ). Избирался на I и II съездах ВОГ секретарем и членом правления. В 1929 г. переехал в Ленинград, где был избран Председателем правления Ленинградской организации ВОГ. Тотьмяниным Э. М. была организована для глухих швейная фабрика им. П. А. Савельева в Кирпичном переулке (Ленинград). Проработал Председателем правления ЛО ВОГ до ареста 1 ноября 1937 года. Член ЛОССХ до 1937 года? 1923–1934 гг. избирался членом Ленинградского городского совета. При аресте по «Делу ленинградского общества глухонемых» инкриминированы — создание фашистско-террористической организации, участие в контрреволюционной группировке и подготовке террористического акта (архивно-следственное дело №П-18209). Особой тройкой Управления НКВД ЛО 19 декабря 1937 года приговорен по ст. ст. 17-58-8, 58-11 УК СССР. Расстрелян в г. Ленинград 24 декабря 1937 г. Захоронен в пос. Левашово (Ленинград). В 1955 году реабилитирован Военным трибуналом ЛВО. Скульптор.

Ухналев Евгений Ильич (04.09.1931 г. Ленинград — 02.09.2015 г. Санкт-Петербург) Пережил блокаду Ленинграда и эвакуацию в Свердловск. Обучался Художественной школе при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (не окончил). На основании предъявленных обвинений, в 1948 году Военным трибуналом ЛВО был осужден на 25 лет по ст. 58-10 ч. 1 и ч. 2, 58-11, 58-8 пункт 17, 58-9 пункт 19. УК РСФСР и отбывал срок в тюрьме и лагерях («Кресты», Воркута), освобожден через 6 лет. С 1954 года, после возвращения в Ленинград, работал в проектных институтах — сначала чертежником, затем архитектором. В 1959 году реабилитирован. 1967–1975 г. работал главным архитектором Государственного Эрмитажа. 1992–1998 г. специалист-эксперт аппарата Государственной герольдии при Президенте Российской Федерации. Член СПСХ с 1998 года. 1997 г. — Народный художник РФ. С 1998 года ведущий художник Государственного Эрмитажа. 29 июня 1999 года включен в состав Геральдического совета при Президенте Российской Федерации. 2006 г. — соучредитель и действительный Гильдии геральдических художников (Россия). В 2013 году в издательстве "Corpus" вышла книга воспоминаний «Это мое». График. Живописец.

Ушаков-Поскочин Максим Владимирович (05.07.(17.07)1893 г. Санкт-Петербург — 1.03.1943 г. Карагандинский лагерь.) С 1912 года обучался в ВХУ ИАХ. 1918–1924 г. Обучался в ПГСХУМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. 1924 году получил Временное удостоверение об окончании института. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. Работал в различных издательствах страны, среди которых: «Радуга», «Прибой», "Academia", «Молодая гвардия» и других. До 1941 года проживал в Ленинграде. 6 июля 1941 года арестован. 16 мая 1942 года в действие вступил протокол Особого Сопещения при НКВД Красноярского края — «Обвиняемого по ст. 58-10 заключить в ИТЛ на 8 лет». 1 марта 1943 года умер в Карагандинском лагере. Реабилитирован в 1956 году. Книжный график. Живописец. Театральный художник.

Фитингоф (Фитгингоф) Георгий Петрович (02.04.1905 г. Санкт-Петербург — 1975 г. Пушкин) Из рода баронов Фитингоф-Шель. 1921–1926 гг. обучался на живописном факультете ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН-ЛВХТИ. Получил свидетельство об окончании института. Обучался у А. Эберлинга. В списках ЛОССХ до 1941 года. Арестован 28 декабря 1934 года и заключен в тюрьму. В феврале 1935 года находился в тюрьме, позднее освобожден и в 1936 году вернулся в Ленинград. Член ЛССХ с 1941 года. Умер в 1975 году в г. Пушкин. Похоронен на Каменной аллее Казанского кладбища (Пушкин). График.

Цуп Дмитрий Павлович (1908 г. Харбин (Маньчжурия, Китай) — 1995 г. Ростов — Великий) 1926–1929 гг. обучался в кружке ИЗО (Харбин, Маньчжурия). 1930–1937 гг. Обучался на живописном факультете ИЖСА. 1937 году получил Справку об окончании 5-ти курсов живописного факультета института с правом представления дипломной картины в течении 2-х лет. Обучался в мастерских Д. Н. Кардовского и В. И. Шухаева. 1937–1940 гг. Преподавал в Пермском художественном училище. 1940–1941 гг. Работал в ЛЕНИЗО. Арестован 7 июля 1941 года и отправлен на пять лет в ссылку. 1941–1946 гг. был ссылке в Красноярском крае. После освобождения с 1946 г. по 1953 г. работал в Ивановском художественном училище и на Ивановском механическом заводе. С 1953 года проживал в Ленинграде. Участвует в выставках с 1957 года. Член ЛОСХ с 1971 года. График.

Шванг Иосиф Александрович (1900 г. дер. Преображенское, Старинская волость Торпецкий уезд, Псковская губерния — 24.09. 1937 г. Ленинград) 1926–1929 гг. принадлежал к школе П. Н. Филонова. Член Ленинградского горкома художников. В 1927 году — участник выставки Мастера аналитического искусства. 1929 году — участник выставки «Современные ленинградские художественные группировки». Член ЛОССХ до 1937 года? Арестован 6 сентября 1937 года. Инкриминированы: антисоветская агитация и участие в контрреволюционной группировки. Особой тройкой УНКВД ЛО 20 сентября 1937 года приговорен по ст. 58-10-11 УК

РСФСР к высшей мере наказания. Приговор приведен в исполнение 24 сентября 1937 года. Захоронен в пос. Левашово (Ленинград). Живописец

Шевяков Григорий Романович (1905 г. Ташкент — 1982 г. Ташкент, Узбекская ССР) 1923–1927 гг. Обучался на живописном факультете во ВХУТЕИН-ЛВХТИ. Присвоено звание художника живописца. В списках ЛОССХ до 1941 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. Член СХ Узбекской ССР после 1956 года. В 1936 году сотрудничал с Кабинетом графики НИИ ВАХ. 1939 г. Участвовал в выпусках первых 3-х плакатов «Боевого карандаша». Арестован в 1939 году. Приговорен к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. Срок отбывал в лагере под Свердловском. После освобождения отправлен на поселение в Джезган (Казахская ССР). После 1956 г. проживал в Ташкенте. График. Иллюстратор.

Шендеров Александр Семенович (28.10.1897 г. Ростов-на-Дону — 02.11.1967 г. Ленинград) 1917–1919 гг. обучался на медицинском факультете Ростовского университета. 1919–1921 гг. Учился на отделении искусств Донского археологического института. С 1922 г. Обучался в студии А. Ф. Гауша у М. В. Добужинского. Участвует в выставках с 1918 года. 1921–1934 гг. проживал в Ленинграде. 1921–1930 гг. Работал в Детгиз под руководством В. В. Лебедева. 1928–1929 гг. Член «Общины художников». 1936–1941 гг. проживал в Ростове. 1946 г. Исключен из членов Ростовского отделения ССХ (за формализм). 1924–1934 гг. Преподавал в средних художественных заведениях и на архитектурном факультете ЛИИКС. 1934–1936 гг. пребывал в лагере на строительстве канала Москва-Волга. 1946–1950 гг. проживал в Ростове. Участник ВОВ. 1950–1951 гг. преподавал рисунок и живопись в Уральском художественно-промышленном училище (Нижний Тагил). В 1955 г. был реабилитирован. С 1955 г. проживал в Ленинграде. Член ЛОСХ с 1955 года. 1955–1963 гг. Работал в Экспериментальной литографской мастерской ЛОСХ. График.

Шехтман Михаил Лазаревич (Хаим Лейзерович) (19.03.1882 г. Каменец-Подольский — 9.07.1938 г. Ленинград/Москва) 1912–1914 гг., 1917–1918 гг. учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. С 1912 — участник выставок. 1918–1919 гг. учился в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских у Н. И. Альтмана. 1919–1920 гг. учился в Государственных свободных художественных мастерских в Одессе. 1918–1925 гг. учился на факультете скульптуры в ПГСХУМ-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН у А. Т. Матвеева. Получил свидетельство об окончании института. Работал в области станковой скульптуры. В 1921 году был руководителем-мастером игрушечной мастерской в Одессе. 1928 г., 1929 г. Член и экспонент общества «Круг художников». Член объединения «Октябрь». Участвовал в XVII международной выставке искусств в Венеции (1930), 1-й выставке ленинградских художников в Ленинграде (1935). В 1930-е годы скульптор-преподаватель в Ленинградском институте инженеров коммунального строительства. Член ЛОССХ до 1938 года? Арестован 14 марта 1938 г.

Комиссией НКВД и Прокуратуры СССР 23 июня 1938 г. приговорен по ст. 58-6 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян в г. Ленинград 9 июля 1937 года, по другим данным 19 июля этапирован в г. Москву и расстрелян позднее. Преподаватель. Скульптор.

Шиллинговский Павел Александрович (1881 г. Кишинев. — 1942 г. Ленинград). 1893–1894 гг. Посещает рисовальную школу в Кишиневе 1901–1911 гг. Обучался в ВХУ ИАХ 1911 г. Получает звание художника. Мастерская Д. Н. Кардовского. 1912 г. Поступил в мастерскую В. В. Матэ ВХУ ИАХ. 1912–1925 г. Преподает на Высших архитектурных женских курсах Е. В. Багаевой. 1915–1917 гг. Служба в армии в качестве санитаря. 1921 г. Избран организатором и деканом полиграфического факультета и профессором по кафедре офорта ПГСХМ. Арестован 20 сентября 1930 года ПП ОГПУ в ЛВО по подозрению в сомнительных связях с границей польской делегации. Сотрудничество Шиллинговского П. А. в пользу иностранных разведорганов следствием на подтвердилось, и за отсутствием состава преступления Постановлением ПП ОГПУ в ЛВО от 29 ноября 1930 года дело было прекращено. Освобожден из-под стражи 6 декабря 1930 года. В списках ЛОССХ с 1932 года. Утвержден членом ЛССХ с 1941 года. 1934–1938 гг. руководит мастерской живописного факультета ЛИНЖАС. 1936 г. - профессор и руководитель графической мастерской ИЖСА. 1941 г. защитил диссертацию на соискание степени доктора искусствоведческих наук. Житель блокадного Ленинграда. 5 апреля 1942 г. умер в блокадном Ленинграде. Похоронен на Смоленском кладбище. График. Педагог.

Шухаев Василий Иванович (1887 г. Москва — 1973 г. Тбилиси, Грузинская ССР) 1906 г. Окончил Строгановское художественно-промышленное училище. Обучался у К. А. Коровина и И. В. Жолтовского. 1906–1912 гг. Обучался в ВХУ ИАХ. Обучался в мастерской Д. Н. Кардовского. Еще учась в ВХУ ИАХ начал участвовать в выставках. С 1914 г., вел активную творческую и педагогическую деятельность. После 1917 г. руководил живописной мастерской, преподавал рисунок в архитектурном классе ПГСХУМ. 1920–1934 гг. Был в эмиграции. Проживал в Париже. В 1934 г. вернулся в СССР. 1935–1937 гг. преподавал в персональной мастерской ИЖСА ВАХ, а также преподавал рисунок и акварель на Курсах повышения квалификации архитекторов при Академии архитектуры СССР. Художник-постановщик в Мариинском театре, иллюстратор издания «История гражданской войны». Осужден «по подозрению в шпионаже» на 8 лет ИТЛ. 23 декабря 1937 г. этапирован на Колыму. Отбывал срок в Магадане. Первоначально работал на трассе, 1941–1945 гг. был прикреплен к Магаданскому музыкально-драматическому театру им. А. М. Горького. Освобожден 29.04.1945 г. Остался работать по вольному найму. 9.10.1947 г. вместе с женой выехал в Грузию. После 1945 г. проживал в Тбилиси. С 1947 г. вел класс рисунка в Тбилисской Академии художеств, получил звание профессора. В 1947–1948 гг. художник работал в Грузинском госу-

дарственном драматическом театре им. К. Марджанишвили. В 1948 г. вторично арестован на несколько месяцев. 1962 г. Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР. С 1960 г. Проживал в Подмоскowie. Сценограф. Живописец. График. Педагог.

Юркун (Юркинас) Осип (Юрий) Иванович (17.09.1895 г. дер Седунцы, Гелванской волости, Виленской губернии — 21.09.1938 г. Ленинград) Русский писатель «Серебряного века». До революции актерствовал в Киеве под псевдонимом Монгандри. В 1914 году вышел первый роман «Шведские перчатки». Примыкал к группе эмоционалистов. В 1918 году был под следствием по делу об убийстве Урицкого. После 1923 г. перестают печатать, и он реализуется, как художник. Являлся членом группы художников «Тринадцать». Член ЛОССХ до 1938 года? Арестован 4 февраля 1938 года. По приговору Выездной сессии Военной коллегии Верховного суда СССР в г. Ленинграде от 20 сентября 1938 года «за участие в антисоветской правотроцкисткой террористической и диверсионно-вредительской организации», действующей среди писателей Ленинграда приговорен по ст. ст. 58-8-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян в г. Ленинград 21 сентября 1938 года. Захоронен, предположительно в пос. Левашово (Ленинград). Реабилитирован определением Военной коллегии Верховного суда СССР от 22 марта 1958 года. Литератор. График.



ГЕОРГИЙ НИКОЛАЕВИЧ МИХАЙЛОВ
Коллекционер, галерист

Мое первое знакомство с коллекцией Михайлова произошло, вероятно, в 1975 году, до начала преследований его властями, в то счастливое для неофициального искусства (андеграунда) временное ослабление давления государства — декабрь 1974 г. — выставка в ДК им. Газа — первая официальная для неофициальных художников — потрясла многих, ее увидевших. Перед зрителями открылся новый мир, переворачивавший представление о современном искусстве. «Нерв» этого искусства (И. Голомшток, 2005) состоял не только в новаторстве форм и творческих концепций, сколько в новом видении мира¹. Это (невиданное видение) предложили совсем юные тогда Александр Арефьев, Евгений Рухин, Владимир Овчинников, Александр Исачёв... Как писала Ирина Баскина, «Михайлов был одним из немногих, кого потрясло богатство возможностей, молодая сила этих художников. Многие были совсем неопытные живописцы, но в них проявлялась одаренность, обещавшая им на родине трудную участь — в них Михайлов увидел творческие ресурсы русского искусства»².

Все вышеизложенное моему семейству научных работников было абсолютно неизвестно. В гостях, в знакомом семействе профессоров Университета Рухиных мы познакомились с высоким симпатичным молодым человеком, пригласившим к себе домой на выставку молодых художников. Поехали куда-то далеко (на Шоссе Революции). Стандартные хрущевские кварталы, стандартные пятиэтажки, двухкомнатная маленькая квартира. Крохотная передняя, виден «совмещенный санузел», весь заставленный, завешанный проявленными и проявляющимися лентами фотографий. Открыта дверь в единственную более-менее большую комнату — всю в картинах от пола до потолка. Яркая сочная живопись, необыкновенная, потрясающая выразительность, прямо бьющая в глаза. Это, видимо, была выставка Исачёва — пророки с резкими чертами и огненными глазами, яркие цветы, необыкновенные лица, нагромождения архитектуры и странных объектов, напоминающих радужно-переливающиеся мыльные пузыри. Я уверена, хотя никто мне этого не подтвердил, что огромная картина «Тайная вечеря» занимала одну из стен 18–20 метровой комнаты до потолка, и, не уместаясь, была своим продолжением загнута углом на другую стену. Изумленные, мы рассматривали это чудо трагически — экспрессивной живописи. Надо заметить, что мой отец — профессор-геолог — в юности учился в Академии художеств, брат учился в Театральном институте, так что мы были не совсем ничего не понимающими.

Разумеется, первым желанием было унести с собой не только впечатление, но хоть какие-то следы — фотографии картин на память. Родители купи-

ли большую пачку (фото 3×4), которая моментально исчезла — разошлась по знакомым. Уехали мы потрясенные самим фактом существования такого искусства, очевидно, отрицающего самую суть советской жизни. Этот визит к Михайлову был в начале его деятельности как страстного пропагандиста и на Шоссе Революции она стала первым частным регулярно работающим выставочным залом, всегда открытым по воскресеньям до ареста Михайлова за выставочную деятельность (1974–1979 гг. защитника неофициального искусства (андеграунда, нонконформизма). После получения им квартиры).

Георгий Николаевич Михайлов в 70-х годах был любимым молодым преподавателем специального физико-математического интерната для особо одаренных детей, отобранных по всему Советскому Союзу. На знаменитой выставке в ДК им. Газа Михайлов один из немногих понял, что борьба за сохранение нового изобразительного искусства только начинается и от всей души захотел включиться в эту борьбу, помочь художникам, непризнаваемыми всесильным государством, в их чудовищных условиях творчества, жизни в откровенной нищете. В своей кооперативной «двушке» (28 м²) он организует постоянную экспозицию нонконформизма. 5 лет просуществовал этот островок стабильности, помощи и понимания в жестоком мире соцреалистических угнетателей от искусства. Все началось с выставки рисунков Юрия Галецкого изящных, красивых, эффектных и в то же время очень глубоких³. Художник и его жена голодали, спали на полу. Выставка у Михайлова с продажей нескольких картин буквально спасли их. Каждое воскресенье, вне зависимости от чего бы то ни было, в этот островок новизны, оригинальности, современности шли люди: ленинградцы, приезжие, художники, просто любопытные. Царствовал порядок, тишина, давались квалифицированные объяснения самими художниками. Альбомы, фотографии, слайды лежали тут же, и продавались по вполне доступным ценам, немногим превосходящим стоимости материалов. Михайлов отдавал своей галерее все свободное время — искал и находил (иногда в других городах) никому не известных художников, поддерживал их, пропагандировал, устраивал у себя их выставки. Ирина Баскина назвала эту деятельность «миссией», поскольку никакой личной выгоды, кроме гражданского и эстетического удовлетворения Георгий Михайлов не имел, напротив, добровольно тратил силы и средства. Художники (например, Александр Исачёв) часто жили в его квартире пользуясь поддержкой во всех смыслах (и материальной и нравственной). Посещая полуподвальные квартирные выставки, Михайлов инстинктивно чувствуя одаренных, покупал их работы, помогал в приобретении красок и холстов. Его не останавливал непрофессионализм, наивность, незнание техник исполненной, ловко сделанной продукции ремесленников от искусства, он искал и находил искры настоящего вдохновения.

Конец 70-х годов — время массовой эмиграции деятелей неофициального искусства. На глазах Михайлова уезжали такие замечательные художники как Арефьев, Жарких, Галецкий, Тюльпанов и многие другие.

Георгий Михайлов понял опасность появления «русского искусства в изгнании». Он устраивает у себя персональную выставку эмигрировавшего еще в 1971 году Михаила Шемякина. Эмиграция рассматривалась тогда в СССР как предательство, измена Родине. 2 февраля 1979 года в галерее был обыск, через несколько дней Георгия Михайлова арестовали и 27 августа 1979 года начали судить. До суда он пробыл в заключении полгода. Его пытали — подтягивали в милиции наручниками к высоко расположенной трубе отопления и уехали на обед на часик-другой. Приходилось впервые в жизни драться в камере с уголовниками. Официальное обвинение было предъявлено спустя 2 месяца после ареста: Михайлов обвинялся в спекуляции по статье Уголовного Кодекса. С первого дня в тюрьме он начал подавать официальные жалобы, требовал встречи с прокурором. Доказывал письменно, что эти обвинения против него абсолютно ложны.

Мать Георгия Михайлова после его ареста стала обращаться за помощью во все инстанции, включая Политбюро. Пыталась действовать через Галину Брежневу, стараясь достучаться до самого Брежнева. Спустя неделю после ареста по требованию следователя явились описывать имущество. «Неделя была дана на разграбление»⁴. По словам самого Георгия Михайлова: «К моменту ареста в квартире находилось около 600 картин готовых к выставке «Москва-Париж». Художники организовали дежурство, почти каждую ночь грабители пытались проникнуть в квартиру. Художники постепенно забирали свои картины. Удалось таким образом спасти не менее 150 картин. К моменту второго официального обыска осталось 363 картины. 1 марта 1979 года все они были описаны вместе с фотографиями, каталогами, книгами, аппаратурой. В апреле следователь назначил повторную экспертизу уже описанных картин. Комиссия из сотрудников Русского музея 363 картины оценила в 50.000 рублей. На вопрос могут ли так дорого оцененные картины быть помещены в Русский музей или Лавку художника, ответ был отрицательным: «Нет, потому что неофициальное искусство»⁵.

Многочисленная маркировка картин при этих экспертизах, возможно, спасла их от уничтожения — судебные исполнители не знали, по какой маркировке приводить приговор в исполнение.

К моменту начала суда в сентябре картин осталось только 347. Всего исчезло около 70 картин, в основном, средних по размеру, а также средних по качеству (по вкусу воров). Но среди исчезнувших Михайлов обнаружил несколько работ Шемякина, Зверева, Исачёва. Судебный процесс открылся в Ленинграде 27 августа 1979 года и превратился в публичное подведение итогов деятельности Георгия Михайлова, его творческий отчет.⁶ Обвинения в спекуляции (фотографиями, слайдами, самими картинами), не только не были подтверждены десятками свидетелей-художников, решительно ими опровергались, превращались в доказательства бескорыстной деятельности Георгия Михайлова на пользу искусства. Подсудимого приветствовали уважительным вставанием битком набитого зала. Все, в том

числе сам Михайлов были уверены, что единственно возможным приговором — освобождение в зале суда. Приговор был объявлен: «четыре года лагерей с конфискацией имущества. Особый пункт: картины, как не представляющие художественной ценности — уничтожить»⁷.

Ленинградские художники (Исачёв, Шпандарук) создали фонд спасения картин Михайлова. Невозможно перечислить все инстанции в СССР и организации за рубежом, куда направлялись письма протеста. Под давлением общественности 17 января 1980 года состоялся пересмотр дела: приговор оставлен в силе, не принадлежащие Михайлову картины должны вернуться к художникам, но принадлежащие ему — направлены на реализацию (невозможную в принципе). Это изменение приговора, хотя и в завуалированной форме оставило возможность уничтожения картин, но реально именно оно спасло картины и даже квартиру Георгия Михайлова, на которую многие претендовали.⁸

Многолетняя (1974–1979) выставочная деятельность домашней галереи или «квартирной» как тогда называлось, Георгия Михайлова неизбежно привела к формированию его личной коллекции любимых им нонконформистов, художников — современников. На самом первом этапе своего собирательства Михайлов сформировал свод определенных правил, которым стремился следовать всю свою дальнейшую деятельность. Михайлов не принимал подарков: «В последние годы перед арестом у меня в доме даже было повешено объявление: «Не ставьте, пожалуйста, ни меня, ни себя в неудобное положение, не предлагайте мне картины в подарок»⁹. Михайлов покупал, или обменивал картины на слайды, фотографии, которые делал по просьбе художника. Но кроме того, он «выставлял» художника абсолютно бесплатно, обеспечивая ему «инфраструктуру» выставки, оговаривая для себя в собственность в качестве компенсации одну или две картины по своему выбору. Поскольку экспозиция в его выставочном пространстве менялась чуть ли не каждую неделю, за несколько лет создалась личная коллекция Георгия Михайлова, насчитывавшая порядка 300 работ художников-нонконформистов. Именно к ним относились слова судьи Коваленко на процессе Михайлова: «Картины будут уничтожены» и, как вспоминает Михайлов, «зал шокировано затих»¹⁰. Обращение представителей власти с коллекцией Михайлова было варварским. Впервые приведенный арестом в свою квартиру после первого обыска, Михайлов увидел ужасный общий разгром.

«В наручниках я приехал в собственную квартиру. Она была опечатана, печати снимались на моих глазах. Первое, что я увидел — кучу кое-как сваленных и плохо упакованных картин. Они просто продавливали друг друга. Картины были сброшены со стеллажей, стекла графических работ разбиты, холсты порваны, порезаны, продавлены. «Апостол Пётр» Александра Исачёва был найден на полу у стены, холст на подрамнике поврежден (царапины, сколы красочного слоя). К счастью, повреждения не были катастрофическими»¹¹ Михайлов лично привел коллекцию в относи-

тельный порядок. Картины, в том числе «Апостол Пётр», остались размещёнными на стеллажах в том же, заново опечатанной комнате.

Г. Н. Михайлов полностью отбыл свой срок в Магаданской области. Мне он жаловался, что высокий рост приносил ему дополнительные мучения». Все стоят в строю на морозе и ветру, друг за друга прячутся хоть как-то, а я торчу выше всех и даже уши шапки не разрешают опустить». Через 4 года, 20 мая 1983 года, Михайлов вернулся в Ленинград. В присутствии судебного исполнителя открыли запечатанную комнату коллекционера и увидели снова ужасное зрелище. Картины были свалены в кучу высотой около метра на битом стекле, порваны, продавлены. Из 70 стекол уцелело 2. Картина Исачёва «На кресте» лежала на полу вниз изображением и по ней ходили, оставляя грязные следы. Разрезаны картины Зверева, Геннадиева. Как потом выяснилось, в комнату проникали неоднократно, украли картины и графические листы Шемякина, Исачёва, Зверева. Общую кучу Михайлов с добровольными помощниками разбирал целую неделю. Приехал вскоре Александр Исачёв, быстро отреставрировавший свои работы, в том числе «Апостола Петра». Картины Исачёва были оставлены им Михайлову для последующих экспозиций.

Вернувшись из лагеря, Г. Н. Михайлов продолжил активное собирательство, пропаганду творчества неофициальных художников, а также контакты с иностранными гражданами, завязавшиеся в ходе борьбы против варварского приговора произведений искусства к уничтожению. Контакты эти были запрещены в начале 80-х. Через своих немецких друзей Михайлов планировал выпустить в Германии открытки с фотографиями тех картин, которые были приговорены к уничтожению. Конфискация таможенной авторских расписок художников, необходимых для такого издания, послужила материалом для обвинения Г. Н. Михайлова в антисоветской деятельности. 18 октября 1985 года он был снова арестован, формально за невозврат картин, полученных для выставок¹². Во время обыска у Михайлова нашли уже 720 картин, из них в личную коллекцию входило более 100. Коллекция была помещена на склад Мухинского училища. Здесь картины хранились в нормальных условиях.

Второй процесс проходил при повышенном давлении КГБ и Г. Н. Михайлову был вынесен гораздо более суровый приговор, грозивший физическим уничтожением в лагере строгого режима. В ходе процесса ряд картин опять получил повреждения. Михайлов освободился под давлением международной общественности (было уже время горбачёвской перестройки). Личное заступничество президента Франции Миттерана побудило президента СССР Горбачёва освободить Георгия Николаевича Михайлова, разрешить его эмиграцию из СССР вместе с коллекцией произведений неофициального искусства. Михайлов выехал во Францию в конце октября 1986 года, где получил почетное французское (а затем и немецкое) гражданство.

Георгий Михайлов вывез во Францию более 400 картин, включая «Апостола Петра». Эта работа Александра Исачёва на всех выставках в Европе

и США (Вашингтон, Нью-Йорк), организованных Михайловым в 1987–1989 годах обращала на себя внимание зрителей. На фоне выставок картин Г. Н. Михайлов рассказывал о положении искусства в Советском Союзе, давал многочисленные интервью западным корреспондентам о своих судебных процессах. Перед отъездом Михайлова в эмиграцию в 1986 году была организована общественная организация «Фонд свободного Русского современного искусства (СРСИ)» Организаторами были художники А. Исачёв, Н. Исачёва, И. Шпандарук, подписавшие Декларацию о создании фонда картин. Позже, в ноябре 1986 года под декларацией подписи других (всего 23), присоединившихся к Фонду художников, в том числе Брусовани, Жарких, Митавского, Дубяго, Котельникова и других. В газете «Всякая Всячина» опубликована ксерокопия Декларации:

«Мы, нижеподписавшиеся, художники и коллекционеры, создаем ныне фонд, состоящий из картин, слайдов и негативов, и этот фонд передаем в распоряжение Михайлова Георгия Николаевича. Михайлов Г. Н. вправе распоряжаться всеми картинами, входящими в Фонд, т. е. экспонировать по своему усмотрению, перевозить в любое место, включая вывоз за пределы страны. Права Михайлова Г. Н. распространяются также на продажу, обмен или передачу в музеи или галереи любой из стран, входящих в Фонд — однако, каждая такая акция должна быть специально и конкретно оговорена с автором и владельцами картин.

...добровольно вносим фотографии, негативы и слайды, отражающие движение художников 70–80-х годов нашего века...

Данный Фонд создан в знак солидарности с деятельностью Михайлова, помощи, которую он оказывал и оказывает художникам и коллекционерам, характеризует наше полное доверие Михайлову Г. Н., а также в знак протеста против многолетних преследований Михайлова. Днем рождения Фонда считается 18 сентября 1979 года — день приговора Михайлова к колымским лагерям, а его коллекции — к уничтожению.

Созданием нашего Фонда мы хотим заявить, что свободное искусство живо и продолжает жить»¹³

Таким образом, выставки, демонстрировавшиеся Георгием Михайловым в годы его вынужденной эмиграции, позиционировались не как выставки его личного собрания, но как выставки Фонда Свободного Русского Современного Искусства. «Русские привезли сенсацию» — писали немецкие газеты после открытия выставки в Мюнхене в 1988 году.

В 1989 году Михайлов был полностью реабилитирован и предложил властям Санкт-Петербурга вернуть на Родину из-за рубежа то, что художники и он сам спасли от уничтожения и забвения, и построить за свой счет Музей Фонда СРСИ. В ходе реализации этого проекта прежде всего вернулась в Россию большая и самая интересная(музейная) часть вывезенной за рубеж коллекции (около 160 картин), в том числе «Апостол Пётр» Исачёва и 4 картины Рухина. Эти замечательные произведения в числе других кар-

тин коллекции в 1989–1990 годах широко показывались в российских городах — в 1989 г. в Петербурге, в 1990 г. — в Киеве, Одессе, Гродно, Воронеже. Часть коллекции Михайлова осталась в Берлине, в организованной им галерее — зарубежном филиале Фонда СРСИ.

Работы демонстрировались в Париже, Лионе, Мюнхене, Нью-Йорке.

В Ленинграде — Санкт-Петербурге выставочные залы Фонда СРСИ (коллекции Михайлова) какое-то время меняли адрес: ДК им. Кирова, Кикины палаты, офис Г. Н. Михайлова (Гороховая, 68; Дом Распутина). Наконец, в 1994 году в атмосфере общественной эйфории Г. Н. Михайлов получил от градоначальников Анатолия Собчака и Вячеслава Щербакова в долгосрочную аренду на льготных условиях великолепное помещение — большую часть старинного дома на Литейном проспекте, 53. Это был самый центр города, соседями — известные магазины Академкнига. Тогда и началась моя с Георгием (Жорой) Михайловым совместная трехлетняя работа. Я была, согласно записи в трудовой книжке «Принята в Фонд СРСИ на должность директора галереи» (Приказ № 36 от 12.11.1994 г.) Так что я — свидетель значительного и важного периода существования коллекции Михайлова и его коллекционерской деятельности. Чтобы не возвращаться более к личному вопросу, скажу, что это время было для меня хорошим — тяжелым, но интересным. Пришлось осваивать новую специальность — современное изобразительное искусство в его формалистическом направлении, почти не имевшее базы академических искусствоведческих исследований. С администрированием тоже было не легко, но я справилась, претензий со стороны начальства, т. е. Жоры Михайлова, не было. Главным затруднением в моей новой работе стало, конечно, полное отсутствие помощи в области теории этого нового для русского искусства направления. Обращение к Жоре (так мы все его именовали в совместной работе с полного его согласия) были тщетны. Он встал на самую легкую из возможных позиций в этом вопросе: «О картине художника ничего говорить и объяснять в принципе не надо. Художник высказал себя на полотне или графическом листе. Зритель смотрит, и только лично от него зависит, что он в произведении искусства видит». Но практически следовать этой позиции оказалось невозможно. Зрители (а их часто было много — 2000 человек прошли в галерею по билетам в первый год работы) просили и даже требовали объяснений и комментариев, сталкиваясь с непривычным искусством. Смотрители — сотрудники (в основном дамы средних — молодых лет) обращались ко мне. Ответственность директора не позволяла спрятаться за михайловское: «Картина перед вами, смотрите». Пришлось создавать каталоги по отдельным залам постоянной экспозиции, по временным выставкам, писать о художниках — не только личные данные, но и описывать, оценивать их творчество, искать аналоги в направлениях мирового изобразительного искусства. На временных выставках я должна была произносить главную речь, открывающую зрителям достоинства молодого художника, а Жора стоял рядом и с интересом слушал. Сначала было трудно, но постепенно с увеличением запаса

знаний, все интереснее. Помещение галереи Георгия Михайлова (Фонда СРСИ) идеально удовлетворяло всем условиям успешной выставочной деятельности. Анфилада из 5 залов, средний из которых площадью не менее 150 м², с потолками 5–6 метров, имело отдельный вход — парадную лестницу, стены которой были украшены лепным фризом в стиле модерн. Двустворчатая резная дверь распахивалась прямо на Литейный проспект. Огромные окна –витрины открывали вид на перспективу улицы Жуковского. Доступ дневного света в эти окна, явно бывшие витражами богатого торгового помещения, был максимальный. Для организации музейного и выставочного пространства лучше было не найти. Помещение было запущено, требовало постоянного ремонта, например, канализация. Имелась также хозяйственная половина окнами во двор, где располагались подсобные помещения и мастерская по изготовлению рамок для картин из привозимого Михайловым импортного (в основном итальянского) багета.

К сожалению, все преимущества, упомянутые выше, не были использованы Г. Н. Михайловым. Прежде всего он закрыл огромные светлые окна плакатами, в основном копиями наиболее ярких библейских картин Исачёва. В высоких залах были устроены многочисленные антресоли, выгородки, уменьшавшие выставочное пространство. В целом, в галерее Михайлова на Литейном, 53 установилась с самого начала и до конца ее существования не достойная атмосфера академического музея, а скорее небрежность квазибогемного сквота. Достаточно сказать, что «хозяин» категорически отказывался выделить средства на необходимое мытье огромных окон, выходящих на Литейный, мимо которых тек постоянный людской поток. Впоследствии (уже в 2008 году) именно небрежное отношение к памятнику архитектуры привело к расторжению договора аренды Комитетом по управлению городским имуществом и насильственному выдворению коллекции Михайлова из помещений Литейного, 53. Само формирование галереи происходило постепенно уже при мне — сначала мы открыли крайний (к Неве) маленький выставочный зал, затем, по мере уборки помещений, второй, затем, третий, самый большой, а последний — двухэтажный павильон, примыкавший к самому зданию Литейный, 53. Картины на стенах также занимали свои места постепенно, не всегда на самом видном месте размещался «Апостол Пётр», ставший брендом Фонда и галереи. Развеска была плотная (шпалерная), но не строго постоянная. Например, работы Рухина часто убирали для показа на других, организуемых Михайловым, выставках. Но в целом большая часть картин подолгу занимала свои места, в частности, огромное полотно Юрия Жарких «Атак» сразу повешенное под потолком большого зала.

Располагая почти идеальным выставочным помещением, Г. Н. Михайлов большую часть своей коллекции перевез в Санкт-Петербург. В Европе остались «беспорядочно сложенные в разных помещениях в Берлине примерно 450 произведений на холсте, фанере и оргали-

те»¹⁴. В Петербурге, преимущественно на специально построенных антресолях большого зала галереи «Литейный 53» размещалось около 500 картин. Графики было больше — около 1500 единиц хранения. Списков ее также не имелось»¹⁵. Подчеркиваю, также поскольку одним из самых загадочных для коллекционера свойств Михайлова было откровенное незнание (подлинное, вряд ли притворное) точного количества принадлежащих ему произведений искусства, это позволяло в «эффектных интервью» называть каждый раз разные цифры. «В многочисленных публикациях в СМИ его собрание приобретало гиперболические размеры»¹⁶. При этом на словах Михайлов бравировал своей памятью, утверждая, что помнит каждое произведение с его историей.

По свидетельству моему и почти всех, работавших в галерее «Литейный 53», а также по оценке тех, кто значительно позже, в 2010 году, готовил, наконец, материалы для каталога коллекции, общее число картин (живописи) приближалось к 1000, каталог так и не был составлен. После смерти Г. Н. Михайлова (2014 г.) судьба его коллекции остается неизвестной.

Источники и история формирования коллекции уже частично известны. В ранние 70-е годы неофициальные художники работали «для души». Они не только не знали цены своим работам, но часто и не считали их стоящими каких-то денег, и охотно выменивали слайды и фотографии Георгия Михайлова на картины. Кстати, Михайлов был очень квалифицированным фотографом, высокое качество материалов и талантливо найденные ракурсы очень украшали предмет съемки. Нельзя не упомянуть и пресловутую «поллитру». Художники всегда увлекались алкоголем. Жора тоже пил много, и дружеский обмен в этих «координатах» наверняка способствовал пополнению коллекции. Существенным источником являлись организуемые Михайловым с неослабевающей энергией персональные выставки молодых, особенно провинциалов. Отдать за такую возможность в коллекцию Михайлова 1–2 картины многие считали за честь.

Я сознательно процитировала «Декларацию о создании Фонда «Свободного Русского Современного искусства», из которой явствует, что художники — участники Фонда практически отдавали Михайлову картины в полное распоряжение. Александр Исачёв, особенно тесно связанный с Михайловым, отдал в Фонд все свои картины (около 60), за что стал «основателем Фонда». Позже художник пытался часть своих работ получить обратно, но Михайлов всегда утверждал, что у него с Сашей Исачёвым никаких трений не было. В конце жизни Исачёва они не общались. Художник Брусовани, также подписавший Декларацию, был вынужден в Германии с полицией получать от Георгия Михайлова свои картины.

Георгий Николаевич Михайлов был, несомненно, фанатиком в любви к современному ему формалистическому искусству. Мне кажется, что у него была мечта стать чем-то вроде русского аналога «папаши Танги» (друга Ван-Гога) — человеком, который в никому не нужной мазне разглядит гения

и войдет в историю искусства. Во всяком случае, Михайлов не согласился с мнением художественного сообщества нонконформистов, отвергавших Александра Исачёва (А. Курбановский (1994 г.)): «салонная религиозность — решительно вне искусства»). Время показало, что его понимание современной живописи в данном конкретном случае оказалось более верным — объявление творчества Александра Исачёва на Государственном уровне «национальным достоянием Республики Беларусь» достаточно убедительно.

Из окраин Советского Союза поступали в коллекцию Михайлова произведения таких художников, как Тазиев (имевший собственный музей в Ташкенте), Дереджиев (Симферополь) Люй-Ко (Алма-Ата), группа художников из Днепропетровска (Потанов, Пушкарёв). Встретив на улице Петербурга беспомощно стоящего у груды своих картин Геннадия Миронова, Михайлов, только взглянув на верхнюю, сразу предложил купить их все, и тоже не ошибся. Оригинальные, тонкой работы, картины Г. Миронова очень украсили коллекцию. Михайлов также покупал картины с первых городских перестроечных выставок, прошедших в Гавани и в ЦВЗ «Манеж», в частности, художников питерской группы «Свои» Н. Царёва, Г. Петровых. Следует отметить тягу Михайлова-коллекционера к молодым. В первые годы моей работы в галерее было проведено более 100 персональных выставок авторов, не достигших 30 лет. Еще раз повторю, возможность впервые «бесплатно» устроить персональную выставку в центре Санкт-Петербурга с изданием памятного буклета, информацией в СМИ (через знакомых Михайлову корреспондентов) можно смело назвать уникальной. В пору своего расцвета (1995–1996 годов) Галерея Фонда СРСИ, она же Галерея Михайлова, или Галерея Литейный 53, представляла собой внушительное зрелище. 5 залов, сплошь увешанные картинами (без какого-либо, например, хронологического) разных размеров, сюжетов, цветовой гаммы, не говоря уж о манере письма. Картины далеко не всегда имели достойное обрамление — чаще это были простенькие рамочки или не было даже этого. Единственно «Апостол Пётр» Исачёва был помещен в достойную раму из современного багета под старину.

В среднем зале стоял большой стол с богатым собранием изопродукции — фотографий, открыток, альбомов, буклетов. Все продавалось по довольно высоким ценам и активно раскупалось. Здесь же принимались заказы на изготовление рамок для картин и стояли стенды с образцами багета. Сами картины продавались исключительно редко. Какие же задачи ставил коллекционер и владелец галереи Георгий Николаевич Михайлов, справедливо говоривший о себе: «Я — человек, всему миру известный»? Прежде всего, конечно, это была задача сохранения от забвения имен художников и лучших образцов живописных и графических работ периода 70–80-х годов XX века. В экспозиции галереи особенно подчеркивалось существование «музейной части», составленной из картин 13 авторов-классиков андеграунда, представленных лучшими образцами их творчества.

Огромную роль в повседневной работе галереи играло также сохранение от забвения трагической истории суда над Михайловым-коллекционером (1979 г.), заплатившим Колымой за любовь к современному искусству. Не отдельно, а разбросано среди других на стенах бросались в глаза зрителю картины, скромно, но красноречиво отмеченные треугольником красной бумаги (вершиной вниз) на нижней части рамы. Это были работы, «приговоренные к уничтожению» Сотрудники галереи и сам Михайлов не упускали случая рассказать посетителям всю историю спасения коллекции, упомянуть имена президентов Франции и Советского Союза (Миттерана и Горбачёва) и их роль, как покровителей современного искусства. На видном месте присутствовали рекламные листки Фонда СРСИ с кратким изложением истории его создания и даже с предложением построить за свой счет музей Фонда СРСИ. Размножена была также машинописная копия с приговора ленинградского Городского суда по «делу Михайлова Георгия от 17.01.1980 г. с обведенными черным словами «вещественные доказательства — работы художников — уничтожить».

Другая, может быть с самого начала — главная цель Георгия Михайлова — поддержка молодых талантов по всей территории страны. 80% авторов экспозиции имели возраст до 30 лет и, или никому не были известны, или были (надо надеяться) в самом начале своей славы. В их картинах отражена происходившая в конце XX – начале XXI века замена имперской советской модели общественного сознания евразийским мышлением. Краткий обзор коллекции Михайлова имеет смысл сделать только в самом общем виде, поскольку существует ли она — судебный процесс по наследству Михайлова продолжается второй год.

В 1994 году, в начале работы галереи на литейном 53 высокий художественный уровень собранию картин придавали, конечно, картины из так называемого «музейного фонда» СРСИ, всегда подчеркивалось, что они принадлежат «русскому искусству» и не продаются, это были наиболее замечательные картины Александра Исачёва, прежде всего уже упомянутый «Апостол Пётр» (1976 г.), четыре картины Евгения Рухина, из которых одна — раннего периода, а три — созданы в год гибели художника (1976 г.) и являются работами музейного уровня (Русский музей предлагал купить две из них). Диптих Глеба Богомолова «Победители», картины Юрия Жарких, в том числе огромное полотно «Атака» и еще две небольшие картины, Андрей Геннадиев представлен картиной «Портрет Славы Рогули», Юрий Галецкий — яркими виртуозно-изысканными гуашами (балет, цветы, абстракции, библейские «Три всадника»). Одна работа Анатолия Зверева, считающегося сегодня одним из виднейших талантов андеграунда. Неподписанная его работа 1978 г., возможно, представляет собой портрет Георгия Михайлова. Одна работа Владимира Овчинникова раннего периода небольшая. Картина Кирилла Миллера «Утро ментовки» (1981 г.) — сатира на советскую жизнь. Картины художника Седякина бы-

ли написаны в колымском лагере присланными Михайловым (после освобождения) красками («Механизмы психики» и «Альтернатива», 1989 г.) В коллекцию были включены также ранние работы С. Ковальского, Б. Митавского, Валентина Афанасьева («Божественная поэма Скрябина»).

Картины Ю. Брусовани (на темы Айтматова), трехмерная, картины «Мир» и «Поход Тацу» А. Тазиева, «Христос в пустыне» Г. Дереджиева, «Крещение Руси» Ю. Козлова. В целом, поскольку музейная часть экспозиции создавалась в 70–80-е годы, религиозная тематика занимала в ней значительное место. К религиозной теме примыкало возникшее в те годы увлечение восточной философией. Именно такое соединение проявлялось в работах Александра Исачёва, «белорусского Пиромани» XX века. Мистический примитивизм Исачёва, его фантастические композиции, объединяющие египетские пирамиды и античные греческие храмы, сюрреалистически-тщательная выписанность живописи, трагическая экспрессивность персонажей — все это находит своего зрителя. Лично ко мне обращался священнослужитель с просьбой познакомить с автором (на одной из персональных выставок Исачёва в галерее) с целью заказать ему иконопись. К сожалению, пришлось сообщить, что художник давно (и очень рано (1955–1987 гг.) покинул наш мир. Из Белоруссии к Михайлову часто приезжал один из любителей картин «Саши», искавший по всему городу тех, у кого можно было бы их купить. И покупал по довольно высоким ценам, но, к сожалению, находил немного (на моей памяти — 2 или 3 этюда). Михайлов Исачёва не продавал ни за какую цену. На родине не раз издавались прекрасные каталоги картин Исачёва, но к нам доходили единичные экземпляры и моментально раскупались. Известно, что Исачёв — самый похищаемый в мире художник. Во время моей совместной работы с Жорой в его галерее картины Исачёва украли дважды. Первый случай был, когда галерея занимала уже три больших зала на Литейном 53 и имела парадный вход с лестницей, украшенной скульптурными барельефами. Галерея открывалась в 11 часов, и как-то так случилось, что транспорт меня вечно подводил, и я из Купчино прибегала в последнюю минуту перед открытием (но никогда не опаздывала). Сотрудники — 4–5 человек, обычно бывали уже на месте. И вот, влетаю я в Галерею, кидаюсь сразу к своему столу у огромного окна на Литейный и начинаю раскладывать материалы — журналы, открытки, а в кресле у стола сидит художник Игорь Конаков. И вдруг он с изумлением говорит, глядя на стену напротив окон: «Марина, а где Пётр?» Я оборачиваюсь и вижу в центре главной стены напротив окон вместо «Апостола Петра» Исачёва висит веревка. «Пётр», как мы его коротко называли, большая — 105 × 110 см — картина в тяжелой раме — голова Апостола Петра, написана в 1978 году с огромной экспрессией, резко, глаза черные, бездонные так и пронзают зрителя, лицо все в глубоких морщинах, с выражением мучительной скорби. Картина эта, как уже указывалось, была брендом Гале-

реи. Я — за телефон. Жора кричит: «Марина, я вас предупреждал!» А что предупреждать? — нету, за ночь исчезла. Обежали все помещения — в дальнем углу нашли брошенную раму. Холста нет. Ночью дежурил Лёша — мой бывший сослуживец. Вызвали его — оказывается, с вечера зашел какой-то знакомый одной из сотрудниц, предложил выпить — ну, Лёша и заснул сном праведника. Он дорого заплатил: insult лишил его способности говорить, и всю остальную жизнь бедный Лёша мог только мычать, хотя рассудок его не покинул. Михайлов не предъявил Лёше какого-либо денежного счета, но он так кричал, и, видимо, напугал — моральная травма оказалась непосильной для сосудов головы. Потом было много чего. Прежде всего заявление в милицию, обыски, у сотрудников галереи. Картины нашли где-то в Грузии, вернули Михайлову. Виновного судили, и я водила Лёшу на суд как свидетеля. Второй случай оказался более тяжелым — исчезли сразу три большие картины Исачёва, и их так и не нашли. Тут уж без всяких знакомств, ночью взломали дверь и унесли. А сторож — что ж, на его месте любой бы притворился спящим, жизнь дороже.

Всего в коллекции Михайлова было, по его заявлению, 60 картин Александра Исачёва¹⁷. Многие, но не все, можно было увидеть на персональных выставках, периодически устраивавшихся в двух меньших залах галереи. Могу припомнить прежде всего картины библейской тематики: «Мадонна» (1984 г.), портреты пророков, бывшие этюдами к мечте Исачёва создать огромную картину «Тайная вечеря», «Апостол Пётр» (1976 г.), погрудный автопортрет Исачёва в средневековом костюме (вероятно, тот, который помещен в учебнике по истории Белоруссии), «Распятие» — большое полотно, представлявшее вид распятого Христа сбоку на фоне пустынной местности (была украдена и не найдена в 1995 г., как описано выше). Вместе с ней были украдены и тоже пропали бесследно еще две большие картины «Благословение хлеба и вина» (Христос перед чашей) и «Христос перед казнью». Исачёвым были написаны три изображения апостолов: «Пророк» I (то, что в галерее называлось «Пророк» — портрет Стравинского, подсказанный фотографией в журнале «Америка», с посохом, «Пророк» II — «Апостол Пётр» и «Пророк» III — изображение чело- века с горящими в огне руками и спокойным, отрешенным выражением лица (этой картины и даже ее фотографии я не видела, местонахождения ее неизвестно) Принимаю большую мрачную работу «Крестonosец» с фронтально стоящей мощной фигурой в стальных доспехах, опирающуюся на огромный прямой меч. Зрителей восхищали в окружении фигуры радужные пузыри, похожие на мыльные, но более прозрачные и яркие («Это занятные Сашины штучки» - называл их приезжавший из Белоруссии знаток и ценитель творчества Исачёва. Портрет Георгия Михайлова в стальнос- серых тонах, несколько женских портретов с прозрачными глазами. Порт- реты Александра Исачёва были далеки от добродушия, в персонажах вы- являлась скорее внутренняя жесткость. В коллекции было несколько

больших фантастических многофигурных композиций с обнаженными царицами, бородатыми царями, смесью архитектурных объектов разных времен и народов. О восточных мотивах в творчестве он сам говорил: «Мне это необходимо, чтобы понять истоки христианства через индийскую философию, хотя я сам во многом понимаю, что в моих картинах присутствует такой элемент, как лубок».

На персональных выставках Исачёва посетителей (особенно посетительниц) было всегда много, сидели подолгу, вздыхая и рассматривая картины, любили вечера, когда в галерее зажигали специально свечи в подсвечниках и картины приобретали особую таинственность. Творческая манера Александра Исачёва поражает прежде всего своей трудоемкостью. Бесперывный каторжный труд был его уделом от юности до ранней кончины. До 15 слоев краски художник тщательно растирал по поверхности холста — тончайшие лессировки позволяли создать фарфорово-гладкую поверхность из глубины которой сияли глаза портретов, нежно розовели фрукты и цветы, светились капли крови, текущие из-под тернового венца Христа. Магическое воздействие работ Исачёва можно объяснить только допустив, что он творил под воздействием высших сил. На взгляд специалиста, глаза персонажей его картин напоминают глаза, смотрящие на нас с картин Васнецова в библейских и древнерусских сюжетах — увеличенные в размере, как бы обведенные глубокой тенью, с увеличенными слезными железами во внутренних уголках глаз, преувеличенно-темными зрачками с обязательным бликом и резким контрастом зрачка и радужной оболочки. Именно такие взгляды персонажей, преувеличенно печальные, направленные либо в глаза зрителю, либо в «горние выси» характерны для наиболее значительных композиций Александра Исачёва. Фрагменты пейзажей часто напоминают или картины мастеров Возрождения или похожи на пейзажи Билибина. Для зрителя, не искушенного в тайнах ремесла живописи, картины Александра Исачёва являлись иногда даже откровением, впечатление от них бывало незабываемым.

Достойное представительство живописи собственно андеграунда придавало уровень коллекции Георгия Михайлова. Но в последующей деятельности коллекционера не чувствовалось стремления этот раздел собрания пополнить. На моих глазах довольно равнодушно отнесся Михайлов к возможности приобрести картины Рухина, Белкина, Геннадиева.

Постоянно пополнялась коллекция за счет художников, пришедших к Михайлову в годы перестройки и послеперестроечное время. Всего в 1997 году (к концу моей официальной работы в галерее) алфавитный список выставляемых художников насчитывал 55 фамилий, из них «провинциалов», не живших в Санкт-Петербурге, была половина — 25, причем в качестве места жительства указывались наряду с Липецком, Брянском, Оренбургом (и т. п.) также Лос-Анжелес, Париж, Канада, Израиль.

Впоследствии, к началу XXI века, коллекция увеличилась и на 2010 год список выставляемых художников содержал более 100 фамилий¹⁸.

В экспозиции галереи на Литейном 53 тематически превалировал пейзаж, портретной живописи относительно немного. Чисто-абстрактные композиции также относительно немногочисленны. Отметим, что с них начинал свою творческую жизнь Игорь Конаков, первая персональная выставка которого прошла в галерее Михайлова и положила начало дальнейшей успешной работе. Игорь Конаков довольно быстро стал членом Международной Федерации художников (IFA)

Художники «послеперестроичного» времени занимают в коллекции Михайлова значительное место. Это своеобразные и интересные работы, их преобладающее направление ближе всего к сюрреализму. Элемент плаката, характерный для так называемого «соцарта» уходит в прошлое вместе с советской действительностью. Противостояние человека и государственной машины заменяется в сознании общества, а значит, и в творчестве художников мотивом общения человеческой индивидуальности и Вселенной. В картинах молодых появляются экспрессии, стремительного движения космических и религиозных мотивов. Примером удаchi в использовании последних может служить полотно Ю. Конарева (художник из Симферополя). Православный храм, отражаясь в тихой воде затянут предрассветной туманной дымкой, фигуры девочки и жеребенка на переднем плане смотрятся четким силуэтом, ассоциируются с темой молодости и красоты. Колорит работ мягкий, неяркий, но чистый. Лучи солнца как бы лепят формы прекрасной церкви, царящей над тихим пейзажем. Эта работа была взята из галереи на выставку, посвященную памяти святого князя Александра Невского и «Ледового побоища», также, как и «Битва» художника Якой-Ко, экспрессивно передающая самый дух громадного сражения. Якой-Ко — кореец, работающий и живущий в Алма-Ате (Казахстан). Кроме эпического полотна «Битва» (1991 г.) в коллекции находились его работы «Псовая охота» и «Петербургский пейзаж». Художнику особенно удается передача движения, полета. Характерна живопись с элементами графичности, придающими картинам жесткость рисунка тушью. В 1990 году Михайлов купил на аукционе в Гавани картину Г. Петровых «Последний лов рыбы». Художник принадлежал питерской группе «Свои». Оригинальная живопись с тонкой скупой палитрой, абстракция — по диагонали идут три яйцевидных окружности в два цвета — белый и черный. Элемент коллажа — серебряная вставка. Картина оставляет впечатление загадки, требующей философского осмысления. Георгию Телову (петербургский художник, работы 1987–1989 гг.) принадлежат современные декоративные полотна. Очень рельефна живопись с использованием коллажа, рельефной пасты, густотертых красок, нитроэмалей, лаков. Насыщенная густая цветовая гамма с вкраплениями бронзы. Различные фактуры: потрескавшейся кожи, камня, старой бумаги, дерева — рожают

впечатление антикварной ценности, интровертность перспективы создает многомерность работ.

Одной из «находок» Георгия Михайлова явился Геннадий Миронов. Художник живет и работает в Минске, где окончил художественное училище им. А. К. Глебова. К своему современному стилю, представленному в коллекции, он пришел в 1987 году, в основном под влиянием современной музыки (по собственному признанию художника). Работы Геннадия Миронова — фантастические пейзажи из мира подсознания. Своеобразная гамма красок — серо-голубая, очень «свежая», сразу приковывающая к себе внимание, создающее на стене галереи окно, распахнутое в туманный и загадочный мир. Работы серии «Ритуал» — фигуративные ландшафты, в композиции которых тщательно выписанные геометрические фигуры (например, куб с резкими очертаниями), контрастирующие с туманной далью, текучими очертаниями ирреального пейзажа и изящной женской фигуры вытянутых пропорций или необычного ракурса. Композиция с лежащей прелестной женщиной как бы в море на рассвете. Композиция, в которой в туманной голубизне неба появляется женская головка «вниз головой» (!). В пейзажах Г. Миронова живут в тончайших оттенках нездешних цветов воспоминания и предчувствия, ощущения недосказанности. Техника — академическая, почти «гладкое письмо».

Из более поздних приобретений Георгия Михайлова — коллекционера отметим серию работ Игоря Майорова, художника непростой судьбы, завещанные Михайлову после безвременной кончины художника¹⁹. В основном это изящные женские портреты, цветы, (акварели) отличаются небрежным артистизмом, французским изяществом. Также следует отметить фантастические сюжеты Сергея Фролакова, сюрреалистические интерпретации В. Панаева²⁰.

В заключение отметим, что коллекция Г. Михайлова носит черты оригинальности личности ее создателя. Георгий Николаевич Михайлов был в высшей степени индивидуалистом и страстным борцом за свободу проявления своего я (или как теперь модно — своего эго). Он не сотрудничал с участниками художественной жизни родного города по многим причинам, не только из-за плохого характера, в чем его все обвиняли. Он был всю жизнь сам по себе, делал только то, что хотел и сражался с «врагами» не щадя сил и здоровья. Художественный вкус — необходимая принадлежность специальности галериста и коллекционера, не всегда был безошибочен. Очень серьезным недостатком Михайлова как знатока и деятеля в сфере изобразительного искусства я считаю его удивительное непонимание принципиального отличия произведения искусства от симулякра — копии этого произведения, какими бы совершенными техническими средствами не была изготовлена эта копия. Для него полотна Исачёва, хранившие внутреннюю энергию, вложенную художником в каждое прикосновение кисти, совершенно не отличалось от пре-красно изготовленных в Германии копий, он душой не чувствовал между

ними никакой разницы. Но практически эта его глухота к подлинности не проявлялась в течение тех 40 лет его коллекционерской деятельности, поскольку он не имел дела с дорогостоящими, признанными произведениями искусства и не рисковал купить копию вместо подлинника. Именно поэтому картины его коллекции со временем приобретут цену (исключая массу изготовленных им копий картин Исачёва) как подлинные свидетельства художественной жизни русского Искусства в конце XX – начала XXI века.

Примечания

-
- ¹ Воробьёв В. Враг народа. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 816 с.
- ² Вознесенская Ю. Всякая Всячина [газета]. — 1990.
- ³ Георгий Михайлов. // Родник [журнал]. — № 2, 1990. — С. 42–48.
- ⁴ Михайлов Г. Я должен об этом рассказать [газета] // Интеллектуальный капитал. — №1 (13) январь, 1988. — С. 3.
- ⁵ Михайлов Г. Я должен об этом рассказать [газета] // Интеллектуальный капитал. — №3 (15) май, 1998.
- ⁶ Вознесенская Ю. Всякая Всячина [газета]. — 1990.
- ⁷ Вознесенская Ю. Всякая Всячина [газета]. — 1990.
- ⁸ Михайлов Г. Я должен об этом рассказать [газета] // Интеллектуальный капитал. — №1 (17) март, 1989.
- ⁹ Георгий Михайлов. // Родник [журнал]. — № 2, 1990. — С. 42–48.
- ¹⁰ Михайлов Г. Я должен об этом рассказать [газета] // Интеллектуальный капитал. — №3 (15) май, 1998.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Георгий Михайлов. // Родник [журнал]. — № 2, 1990. — С. 42–48.
- ¹³ Вознесенская Ю. Всякая Всячина [газета]. — 1990.
- ¹⁴ Трулль К. Конец авангарда // Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 34. — СПб., 2015. — С. 37–44.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Талантами рождаются // РРОспект СПб [журнал]. — Ноябрь–декабрь, 2000. — С. 56.
- ²⁰ Трулль К. Конец авангарда // Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 34. — СПб., 2015. — С. 37–44.



БОРИС ПАВЛОВИЧ КАРЕЕВ (1878–1907)

Наступил 2017 год — сто лет с того события, которое мы долго называли Великой Октябрьской социалистической революцией, а затем проще — Октябрьским переворотом. Что бы мы сейчас об этом ни думали, это был исторический рубеж, к которому многие стремились всем сердцем и готовили силы для его взятия. Среди них был и Борис Павлович Кареев, капитан Западно-Сибирского артиллерийского дивизиона, выпускник Академии Генерального штаба, блестящий офицер и обещающий востоковед.

Борис Павлович — отец моей бабушки и зять Михаила Ефремовича Ионова — военного губернатора Семиреченской области в 1899–1907 гг., прославившего свое имя успешными действиями по фактическому присоединению Памира к России в 1891–1895 гг.¹ Именно тогда было проведено окончательное разграничение между территориями России и Великобритании, владевшей Индией, а также Афганистаном и Китаем.

Долгое время Борис Павлович оставался для исследователей фигурой малоизвестной и таинственной. Когда несколько лет назад я приехала в Алматы и встретила с алматинскими краеведами, то выяснилось, что им известен Борис Павлович Кареев (с написанием фамилии через букву «о») — орнитолог, описавший пернатых Семиреченской области, некий Корьев — рано ушедший из жизни офицер, любимец солдат; неизвестен Кареев с написанием фамилии через букву «а» — военный востоковед, желавший посвятить себя изучению Афганистана, и, тем более неизвестно, что это один и тот же человек.

В появившихся вскоре публикациях недолгая жизнь Бориса Павловича была освещена на основе весьма неполных данных.² Неизвестна была дата его рождения, неправильно указано учебное заведение, в котором он учился, события его биографии интерпретированы, в основном, с точки зрения занятия орнитологией; в одной из статей можно прочесть о некоей родительской усадьбе Кареевых под Псковом, чего — увы — не было³. (В Полном послужном списке Бориса Павловича указано, что ни за ним, ни за его женою, ни за родителями не числится недвижимого имущества, родового или благоприобретенного)⁴. О жизни Б. П. Кареева свидетельствует его Полный послужной список 1908 г., который хранится в РГВИА⁵.

За помощь в получении этого документа я выражаю благодарность Т. В. Мельниковой, москвичке, организовавшей его копирование.

Борис Павлович Кареев из потомственных дворян, родился 20 января (старого стиля) 1878 года (эта дата публикуется впервые — Н. К.) в Воронежской губернии⁶.

В документах Российского государственного исторического архива не удалось найти запросов о дворянстве, касающихся Бориса Павловича

или его сыновей. Родословные Кареевых, которых довольно много, — московские, тульские, рязанские, воронежские — останавливаются на более раннем времени. Возможно, эти данные сохранились в Воронеже. Борис Павлович приходился родственником известному историку Николаю Ивановичу Карееву (по словам моей бабушки, — двоюродным племянником). Известно также из семейных преданий, которые подтверждаются архивными данными, попавшими в Интернет, одна из воронежских девиц Кареевых вышла замуж за брата художника Н. Н. Ге — Григория.

Мать Бориса Павловича — Еликанида Андреевна Кареева (в девичестве Сизых), чьи корни уходят в Оренбургский край, первым браком была замужем за Павлом Борисовичем Кареевым, а овдовев, вышла замуж за полковника Измайловского полка Майделя. В адресной книге «Весь Петербург» я нашла два их последних адреса: 1908 г. — Фонтанка, 110; 1909–2002 г. — 17, т. е. нынешняя 2-я Красноармейская.

Здесь же уместно сказать и о разных вариантах написания фамилии Бориса Павловича — через «о» или через «а». Не знаю точно, в какое именно время, возможно, во время обучения в Псковском кадетском корпусе, в документах Б. П. Кареева была допущена ошибка, и его фамилию стали писать через букву «о» (это видно и по сохранившимся бумагам.). В орнитологические труды фамилия Б. П. Кареев вошла как Кореев. Кареев подал прошение, чтобы правильная буква в фамилии была восстановлена. Что и было исполнено:

Приказ Николаевской академии генерального штаба № 28. 1 февраля 1903 г. Санкт-Петербург. Часть учебно-строевая параграф 1.

«Согласно копии Воронежского Депутатского собрания от 11 января 1884 года, препровожденной при отношении Главного Артиллерийского Управления от 27-го сего января за № 3124, в послужном списке Западно-Сибирского артиллерийского дивизиона Поручика К о р ъ е в а сделать исправление его фамилии вместо Коръевъ — К а р ъ е в ъ.»⁷

В обоих Послужных списках (1902 и 1908 гг.), хранящихся в РГВИА, фамилия его уже написана правильно, через «а». Полагаю, что это было важно для карьеры Бориса Павловича и его будущего потомства — для поступления в военное учреждение требовалось доказать потомственное дворянство, и разница в одну букву играла роль.

Точности ради, надо упомянуть, что фамилия писалась через «ять».

Из Послужного списка известно, что Борис Павлович «прошел 7 классов в Псковском кадетском корпусе и 3 класса в Константиновском артиллерийском училище и окончил дополнительно курс Николаевской Академии Генерального Штаба по 1 разряду»⁸.

В службу вступил в Константиновское артиллерийское училище юнкером рядового звания на правах вольноопределяющего 1 разряда 31 августа 1895 года, а выпущен подпоручиком на службу в Западно-Сибирский Артиллерийский дивизион 8 августа 1898 года⁹.

В Верный Борис Павлович прибыл 16 декабря 1898 года с временным прикомандированием ко 2-й (горной) батарее дивизиона. Откомандирован в 1 батарею в город Джаркент, куда отправился 15 апреля и прибыл 24 апреля 1899 года. 21 октября 1900 года он был командирован в укрепление Нарын для встречи на границе России и сопровождения в пределах ее майора Английской службы Медли¹⁰. Прибыл из командировки через четыре месяца — 25 февраля 1901 года. Назначение путешествия Медли мне неизвестно, так же пока не удалось выяснить, кто это такой. Но появление в этих краях английского офицера, скорее всего, говорит о продолжении геополитической «Большой игры» между Великобританией и Россией.

Вскоре Кареев был командирован в город Верный для производства военно-конской переписи в Семиреченской области, куда он отправился 8 апреля 1901 года и прибыл из командировки 10 мая 1901 года. Уже через несколько дней — 19 мая он командирован в станицу Сергиопольскую для встречи Великобританских подданных Лорда Эль Винстона и г. Ван дер Биля и сопровождения их в поездке в г. Кульджу и Джаркент¹¹.

Борис Павлович прекрасно знал английский язык, читал литературу на языке подлинника. Среди немногих оставшихся от его библиотеки книг есть и Диккенс, и Киплинг. Конечно, поэтому ему и доставались такого рода поручения. Но, возможно, играла роль его подготовленность, знания в области международных отношений.

Фамилии спутников Бориса Павловича, которых он сопровождал, вызывают желание провести более глубокое и детальное исследование, чем я пока имела возможность сделать. Лорд Эль Винстон. Эль написано, как имя, но скорее, это инициал — английское Л. Винстон и Уинстон — это разница в транслитерации иностранных имен, как, например, Вильям и Уильям. И таким образом, все это наводит на мысль о сэре Уинстоне Леонарде Спенсер-Черчилле. В биографической литературе и автобиографии Черчилля упоминаются февраль, апрель, май 1901 года. Известно, что 25-летний Черчилль вошел в состав парламента, первую свою речь произнес 18 февраля 1901 года¹². Дальнейшие подробности опускаются, и авторы биографий переходят сразу к 1902 и 1903 годам. Возможно, мне удалось напасть на неизвестный или не афишируемый эпизод из жизни Черчилля.

Вторая фамилия «подданных Великобритании» — Ван дер Биль, звучащая, скорее, как голландская, а не английская, — также оставляет вопросы.

Прибыв из командировки 8 июня 1901 года, с 23 сентября по 17 октября 1901 года Кареев снова сопровождает Лорда Эль Винстона и г. Ван дер Биля в поездке из г. Джаркента в Ташкент. Очевидно, что это была не прогулочная поездка, цель которой пока неизвестна. 27 ноября того же года Борис Павлович был назначен адъютантом дивизиона, но через пять месяцев, 26 апреля 1902 года, сдал должность адъютанта и был командирован в Штаб войск Туркестанского военного округа для предварительного испытания при нем на поступление в Николаевскую академию генерального

штаба. Борис Павлович выдержал как предварительные, так и окончательные испытания при Николаевской академии генерального штаба и был зачислен в число слушателей академии 23 октября 1902 года.

Здесь уместно, наконец, рассказать об орнитологических занятиях Бориса Павловича в Семиречье, которые подробно освещены в статье Н. Н. Березовикова¹³. Борис Павлович работал, говоря современным языком, в тандеме со своим учителем естествознания из Псковского кадетского корпуса Николаем Алексеевичем Зарудным. Т. е. Борис Павлович собирал коллекцию экземпляров пернатых, вел наблюдения, а Зарудный обработал информацию и оформил в статью «Орнитологическая фауна Семиреченского края»¹⁴, которая до сих пор представляет интерес для орнитологов. В одной из публикаций алматинского краеведа А. Г. Лухтанова сообщается, что Борис Павлович сразу дарил «собранный материал в музей при Верненском статистическом комитете, с которым активно сотрудничал и безвозмездно помогал в организации его экспозиций»¹⁵. Дальнейшая судьба его коллекции птиц неизвестна. Из публикации Н. Н. Березовикова я узнала, что один экземпляр из коллекции Б. П. Кареева всплыл в Нью-Йорке, в Американском музее природы поступив туда из коллекции Ротшильда.¹⁶ Кроме того, по сведениям специалиста-орнитолога, имя Бориса Павловича вошло в названия нескольких подвидов птиц. Официально сейчас признано два, а еще пять существуют как синонимы других принятых в орнитологии названий¹⁷. Единственным следом занятий Бориса Павловича орнитологией, который хранится в семье, оказался небольшой альбом с изображениями птиц — приложение к журналу «Псовая и ружейная охота», около 1902 г.

В Петербург Борис Павлович прибыл уже с женой — Натальей Михайловной, дочерью губернатора Семиреченской области Михаила Ефремовича Ионова. 17 ноября (30 по новому стилю) 1902 года Наталья Михайловна разрешилась от бремени девочкой, которой также дали имя Наталья. Крестными ее стали Ольга Дмитриевна Ионова, жена Михаила Ефремовича Ионова, Владимир Ефремович Ионов — родной брат Михаила Ефремовича, генерал-майор, Начальник Царскосельского Дворцового управления, а также дочь Владимира Ефремовича — Елена Владимировна, в замужестве Молоствовова. Ольга Дмитриевна приехала не одна, а мужем, Михаилом Ефремовичем Ионовым, который с Высочайшего разрешения был командирован для лечения болезни в Санкт-Петербург на казенный счет с 15 октября 1902 г. по 4 февраля 1903 г.¹⁸ Лечение болезни не было уловкой — Михаил Ефремович стал терять слух после того, как замерзал на памирском перевале, ведущем в Индию в течение пяти дней в 1891 году. Лечение в Петербурге не помогло, и Михаил Ефремович был отпущен в отпуск на шесть недель для лечения за границей с 4 февраля 1903 года¹⁹. Операция видного венского хирурга не помогла, а только ухудшила его состояние. До конца жизни Михаил Ефремович был вынужден пользоваться слуховой трубкой. Тем не менее, возвращаясь к рождению его внучки, ве-

роятно, соответствующие сроки были подсчитаны и лечение решили удачно совместить с присутствием в Петербурге.

Кареевы поселились на одной из Рождественских улиц (ныне Советские). Удалось найти адрес Б. П. Кареева в 1905 году — 5-я Рождественская, 38, а также адрес Ионовых в 1909 году — 6-я Рождественская, 15. К 1909 году Наталья Михайловна уже стала вдовой, и жила с родителями.

В Петербурге проживал и сын Михаила Ефремовича — Александр: в 1907 году на Кавалергардской, 12 в 1908 г. — на Суворовском пр., 43. Все адреса Кареевых и Ионовых — недалеко от Академии Генерального штаба. Александр также закончил Академию в 1900 году²⁰.

Несколько оставшихся от прадеда книг демонстрируют круг его интересов. Это два тома на французском языке, посвященные английским кампаниям в Афганистане, труды по истории религии, книги по новой истории его знаменитого родственника Н. И. Кареева. Вероятно, по ним Борис Павлович готовился к поступлению в Академию или читал во время обучения. Он прорабатывал материал с карандашом в руках, поэтому можно узнать, какие мысли показались ему наиболее интересными. Он готовился стать серьезным историком, сам он желал изучать историю Афганистана, но единственным следом его трудов явилась совместная с С. Д. Масловским и В. Ф. Гетце работа «Библиография Афганистана»²¹.

Она вышла в свет уже после смерти Бориса Павловича, в 1908 году.

Пока Борис Павлович учился в академии, Кареевы жили зимой в Санкт-Петербурге, а лето проводили в Верном, в Губернаторском доме и на даче. В марте 1905 года Борис Павлович получил сообщение об образовании постоянной Индо-Афганской комиссии при Совете Общества Востоковедения и приглашение «принять на себя звание члена этой комиссии»²². Общество заседало по адресу Свечной, 6, близ Б. Московской. Но ученые занятия происходили на фоне тревожных событий в Петербурге и в мире. Во время революции 1905 года Борис Павлович был в Петербурге, затем уехал на фронт. Шла русско-японская война. В Послужном списке Бориса Павловича сказано: «Откомандирован от Николаевской академии генерального штаба в распоряжение Начальника штаба Главнокомандующего войсками на Дальнем Востоке 7 июля 1905 года»²³. По словам бабушки, он служил переводчиком при штабе Куропаткина. Сохранилась фотография того времени — Борис Павлович в деревне Людяпуза.

22 октября Борис Павлович был прикомандирован ко 2-му Западно-Сибирскому стрелковому батальону для командования ротой. После этого его ожидало повышение. Сейчас время дать слово моей бабушке, оставившей воспоминания. Борис Павлович, «учась в Петербурге, вошел в организацию эсеров, но каким-то образом не был раскрыт. В Верном продолжал свою тайную работу среди солдат своего батальона. Солдаты его очень любили. В 1907 году он должен был выехать в Хабаровск, где назначен был начальником крепостной артиллерии. Вещи уже были упакованы

к отправке. Мама с тремя детьми (я была старшей, мне было 5 лет) должна была выехать позднее, когда он устроится на новом месте. Все вышло не так. В 1907 году в Верный прибыл генерал В. И. Покотило, который осуществлял там ликвидацию всяческих революционных «очагов». ...Отец был предупрежден о предстоящем аресте. И вот 7-го (20-го ноября) 1907 года он, вернувшись с ночного дежурства в батальоне, прошел в свой кабинет и застрелился, оставив краткую записку... Подробности я узнала уже после революции от Андрея Зенкова, архитектора, строившего собор в Верном и большого друга отца. Он состоял с отцом в одной организации и обо всем знал подробно»²⁴. Трагедия произошла на съемной квартире, где пришлось поселиться Кареевым. Своей недвижимости у них не было, а в губернаторском доме жил уже новый губернатор — В. И. Покотило. Василий Иванович Покотило прибыл из Ферганской области, где он ранее был военным губернатором. Сразу по приезде Покотило, назначенного новым военным губернатором Семиреченской области, в августе 1907 года ушел в отставку Михаил Ефремович Ионов. Одна из семейных версий причины ухода Бориса Павловича из жизни — говорили, что ему поручили совершить покушение на жизнь нового военного губернатора — Покотило.

Обзор нелегальной газеты «Обстрел» Семиреченской революционной группы социалистов отчасти подтверждает эту версию. На сходке 24 ноября 1907 года <...> «завязался спор между социал-демократами <...> и социал-революционерами. <...> При этом «первые отрицали пользу отдельных террористических актов и признавали лишь общее восстание, а последние отстаивали необходимость частного террора» ...Было предложено организовать боевую дружину и убить пристава Петрова, затем М.Лебедева, подозреваемого в измене, полицмейстера Богаевского, «а если удастся, то убить Покотило»²⁵. Этот спор происходил уже после смерти Бориса Павловича, но можно предположить, что какое-то частное обсуждение произошло ранее, и Борис Павлович уже был вовлечен в это задание. Кому, как не офицеру, было удобно подойти близко к новому губернатору и совершить роковой выстрел? (На это мое внимание обратил А. Л. Кривков). Здесь уже не было бы слов «если удастся». Представляю себе, какое психологическое потрясение пережил мой прадед, получив такое задание! В то же время известно, что «лица, участвовавшие в издании «Обстрела» находились под следствием по делу о Семиреченской революционной группе социалистов не менее полутора лет. Приговорами от 16 февраля 1909 г., 6 апреля 1910 г. и 8 мая 1913 г. большинство участников группы «были признаны по суду оправданными по недоказанности»²⁶. Кареева хоронили всем городом. Некрологи поместили и газета «Семиреченские ведомости» со стихами Андрея Зенкова на смерть Бориса Павловича, и нелегальная газета «Обстрел». В статье «Нелегальная газета «Обстрел» в городе «Верном» (автор А. Л. Кривков) сообщается, что в 6-м номере «Обстрела» «был помещен некролог, посвященный офицеру — любимцу солдат Б. П. Корьеву»²⁷. Автор обзора ошибся в прочтении фамилии, приняв старую

букву «ять» на стершемся газетном листике за мягкий знак, и отсюда появился еще один фантом Бориса Павловича — офицер Корьев. Именно этот номер газеты вышел под девизом эсеров «В борьбе обрешь ты право свое» и был объявлен изданием «Верненского комитета партии социалистов-революционеров»²⁸. В некрологе было написано: «Борису Павловичу Карееву. Товарищи солдаты просят нас отметить, что они в лице Бориса Павловича Кареева теряют действительного товарища командира и глубоко сожалеют о его столь безвременной, трагической кончине». (Эти слова были переписаны моей бабушкой с газетного листика, который долго хранился в нашей семье — и незаметно пропал. Спасибо алматинским краеведам за возможность вновь обратиться к тем событиям!)

Очень теплые слова написал Андрей Евгеньевич Снесарев — одаренный военный географ и востоковед, — а впоследствии советский военачальник — в предисловии к совместной работе по библиографии Афганистана, вышедшей в 1908 году²⁹: «Борис Павлович Кареев деятельный член среднеазиатского отдела общества Востоковедения, покончил с собою в декабре минувшего года, в г. Верном. В лице этого молодого и горячего работника, вечно пытливого и рвущегося вперед, среднеазиатский отдел потерял многообещающую величину. Еще будучи на дополнительном курсе Николаевской Академии Генерального Штаба, Борис Павлович был завсегдатаем индо-афганской комиссии (впоследствии расширенной в среднеазиатский отдел), принимал участие в текущих ее работах и сделал в одном из заседаний интересный доклад на тему «Краткий исторический опыт афганской границы». Одновременно же он участвовал в коллективном труде — разработке библиографии по Афганистану.

Блистательно кончив Академию Генерального Штаба, Б. Н. Кареев, отправился в Верный для цензового командования ротой. Выбор пункта был подсказан желанием быть ближе к Средней Азии и продолжать свои работы по ее изучению. Борис Павлович не прерывал связи со своими сочленами по отделу, выписывал через них книги, получал справки и делился своими научными впечатлениями.

Насколько можно было судить по его словам и другим данным, работа у него кипела: он собрал интересный, политический и военный материал по Памиру, сгруппировал множество сведений об Афганистане и собирался приступить к созданию обширного труда об этой малоизвестной стране, но... судьба решила иначе.

О причинах, побудивших молодого и вечно занятого человека отрывать себя от нашей земли, где все так полно интереса и где все так заманчиво для культурного работника, говорили разное, — но к чему теперь эти гадания, этот сонм предположений?

Мы, члены среднеазиатского отдела, можем лишь с глубокой скорбью сказать, что в нашей среде был некогда бодрый и полный огня товарищ, а теперь его нет среди нас, и он далеко... Да будет мир и покой его мятежной душе!

Борис Павлович скончался во цвете лет, за несколько дней до перевода в генеральный штаб. Он оставил после себя жену и трех малолетних детей.

А. Е. Снесарев. Председатель среднеазиатского отдела».

Конечно, Борис Павлович был связан с революционно настроенными товарищами в Петербурге. Библиография Афганистана создавалась совместно с С. Д. Масловским. Сергей Масловский, — революционер и писатель, активный участник революции 1905 года, человек, которому позже было поручено арестовать Николая II. Как писатель Масловский известен под псевдонимом Мстиславский и памятен книгой о Николае Баумане «Грач — птица весенняя», но ранние его очерки были посвящены Средней Азии, на их основе был позднее написан роман «Крыша мира»³⁰. Интерес к Памиру мог сблизить соавторов. Но кто знает, какие еще разговоры велись, какие планы строились в доверительных беседах? Вопрос остается открытым.

Зимой 1907–1908 года Наталья Михайловна с тремя детьми выехала из Верного в Петербург к своей сестре Марии. Позднее к ним присоединились родители. Четвертый ребенок Натальи Михайловны — мальчик — родился уже без отца и получил его имя — Борис. Трудно предположить, чтобы Наталья Михайловна в Петербурге не встретилась с товарищами мужа. Возможно, что она передала его научные материалы востоковедам. Весной 1910 года Ионовы-Кареевы вернулись в Верный, пережили там землетрясение 22 декабря 1910 г. (4 января 1911). Весной 1911 года они выехали в Петербург, а оттуда в Швейцарию. В Швейцарии, в университете города Лозанны Наталья Михайловна получала высшее образование, основной ее темой была французская литература, а старшие дети пошли в частное учебное заведение Ванно (Vannod). Язык общения и преподавания там был французский, поэтому детям требовались занятия русским языком.

Много лет спустя, моя бабушка узнала, что их домашний учитель русского языка был перевозчиком нелегальной литературы в Россию. Он просто исчезал на некоторое время, а потом появлялся снова. Возможно, Наталья Михайловна, как могла, продолжала дело своего покойного мужа... После начала Первой мировой войны в 1915 г. семья вернулась в Россию, в Петербург. В Верном семья появилась осенью 1918 года, и там Михаил Ефремович, Ольга Дмитриевна и Наталья Михайловна и провели остальную свою жизнь. Наталья Михайловна преподавала в школах Алматы иностранные языки, пение, географию.

Сохранилось удостоверение, которым Наталье Михайловне Кареевой разрешили хранить у себя шашку, подаренную ее покойному мужу солдатами 1-й роты бывшего 2-го Западно-Сибирского стрелкового батальона с надписью «на добрую память отцу командиру, нижние чины 1-й роты 2-го Западно-Сибирского стрелкового батальона Его Высокоблагородию Капитану Карьеву 19/3–XI–05–19 / 3–XI–07 г.»

А также и удостоверение о принятии от Натальи Михайловны Кареевой одного клинка, подаренного ее покойному мужу³¹...

Кто знает, какая судьба ждала бы самого Бориса Павловича, если бы не его безвременный добровольный уход из жизни. Жалко, что такой блестящий ум не успел более полно воплотиться в земные труды.

Примечания

¹ Кареева Н. Д. Мой прапрадед дал России «Крышу мира» // Родина. — август, 2015. — С. 84–85.

² Лухтанов А. Г. Борис Павлович Кареев // Номад Казахстан. №3/4 (51/52). 2013. С. 44–47; он же. Трагедия капитана Бориса Павловича Кареева: орнитолога, востоковеда и эсера // Русский орнитологический журнал. 2014. Т. 23. Экспресс-выпуск № 980. Т. 23. С. 889–899; Березовиков Н. Н. Орнитолог Борис Павлович Кареев (Кареев) — ученик Николая Алексеевича Зарудного // Русский орнитологический журнал 2014. Т. 23. Экспресс-выпуск 1032. С. 2407–2435.

³ Березовиков Н. Н. Указ. соч.

⁴ РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 21425. Л. 6 об.

⁵ РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 21425 (пс 2–475). Лл. 1–7 об.

⁶ РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 21425. Л. 1.

⁷ Из личного архива автора.

⁸ РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 21425. Л. 1.

⁹ Там же.

¹⁰ РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 21425. Л. 2 об.

¹¹ Там же.

¹² Черчилль Уинстон [Электронный источник] / Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wikw/>, свободный. Черчилль У. Мои ранние годы. 1974–1904 [Электронный источник] / Режим доступа: librebook.ru/my_early_life.

¹³ Березовиков Н. Н. Указ. соч.

¹⁴ Зарудный Н. А., Кареев Б. П. Орнитологическая фауна Семиреченского края // Мат-лы к познанию фауны и флоры Рос. Имп., отд. Зоол. — М., 1906. — Вып. 7. — С. 146–247.

¹⁵ Лухтанов А. Г. Город Верный и Семиреченская область. — С. 144.

¹⁶ Березовиков Н. Н. Указ. соч. — С. 2434.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Центральный государственный архив республики Казахстан. Ф. 44. Оп. 1. Д. 54694. Л. 2.

¹⁹ Там же.

²⁰ История «дворян» и «константиновцев». — СПб., 1908. — С. 69.

²¹ Библиография Афганистана. Сост. В. Ф. Гетце, Б. П. Кареев и С. Д. Масловский. Под ред. С. Д. Масловского. — СПб., 1908.

²² Личный архив автора.

²³ РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 21425. Л. 4 об.

²⁴ Воспоминания Н. Б. Родионовой. Из личного архива автора.

²⁵ Кривков А. Л. «Незаконная газета «Обстрел» в городе Верном // Вестник архивной службы г. Алматы за 2008 год. — С. 128.

²⁶ Кривков А. Л. Указ. соч. — С. 130.

²⁷ Там же. С. 120.

²⁸ Там же. С. 119.

²⁹ Гетце В. Ф., Кареев Б. П., Масловский С. Д. Библиография Афганистана. — СПб., 1908.

³⁰ Березницкий Я. Мстиславский // КЛЭ. М. 1967. Т. 4. С. 1002.

³¹ Из личного архива автора.

ВСПОМИНАЯ МИНУ ЧИЧЕРИНУ...

10 июля 2016 года мы провожали в последний путь Мину Чичерину. Нас было шестеро. Из них только один был мне хорошо знаком. Гроб не открывали, — она умерла в квартире одна. Ее хватились спустя неделю (может, чуть больше), обратив внимание на вой собаки и...

Было горько и обидно, что именно так ушел человек, художник, работы которого ценимы и находятся в музеях России и зарубежья. Впрочем, в этом не было ничего удивительного. Человек сложной судьбы и невероятно трудного характера, она последние лет пятнадцать, а может и более, практически не поддерживала (или почти не поддерживала) отношения с кругом своих собратьев по искусству. Вышла из Союза художников, не участвовала в выставках, но не переставала работать. На это указывает и каталог Фонда итальянского коллекционера Альберта Сандретти, включающий 172 ее произведения. Ее живопись и графика отличались разнообразием жанров и техник исполнения. Постигание искусства не было однонаправленным. Сначала три года на факультете графики Института имени И. Е. Репина, затем неожиданный отъезд в Таллинн и там знакомство с графическими техниками и в частности — офортом, потом возвращение в северную столицу на факультет живописи в мастерскую профессора Е. Е. Моисеенко.

Было бы большой натяжкой сказать, что Мина училась блестяще или даже хорошо. Скорее, это были бесконечные пробы «пера», с трудом укладываемые в рамки учебных заданий. Теперь можно сказать, что постоянно находясь в поиске, она прошла своеобразный путь от фигуративного искусства к абстракции. Последнее не было случайностью. Это был результат тех самых бесконечных «проб» новых форм выражения, выражения своих представлений о людях, истории, странах, наконец, Мире.

Это не было случайностью еще и потому, что она получила несколько мощных прививок, — это ее собственная судьба-жизнь, ее знакомство с искусством Прибалтики 60-х гг. и, что особенно важно, — с личностью своего учителя — Е. Е. Моисеенко. Педагогический опыт этого мастера еще не осмыслен в должной мере. Одно ясно: он прививал своим ученикам интерес и любовь к вопросам формы, к возможностям ее сложных решений. Конечно, все это было связано с различными способами выражения (выразительности) идей и ощущений. Ощущения для мастера были всегда очень важны: ведь он не раз повторял, что сюжет может родиться из *ощущения* дуновения ветра или запаха цветов... Еще будут написаны страницы воспоминаний его учеников. Прошедший вечер памяти художника (2017 г.) убеждает в этом. Однако, так или иначе, ряд его воспитанников в поисках этой самой выразительности, ее «градуса», пришли к абстракт-

ным формам. Можно сказать, что сам характер живописи и графики Чичериной, с первых шагов пульсирующий, не знающий границ, всегда наполненный экспрессией, буквально подвигал ее к абстракциям, к абстракциям, в которых соединялась ее неумная энергия и тревога. Была ли эта тревога всегда осознанной, конкретной, или она родилась вместе с ней. А позднее сформировалась в «битвах» за самую жизнь, за профессию? Впрочем, эта, с таким трудом (буквально выстраданная) профессия и была ее жизнью, ее судьбой. В этом они очень были схожи с учителем.

Пытаться написать биографию Мины — дело явно неблагодарное. До поры до времени она вообще ничего не рассказывала о детстве, да и когда решилась — сведения были отрывочны и не кажутся достоверными в силу ее характера. Мне известно лишь то, что она родилась в одной из колоний в Карагандинской области Казахстана (1940) и, как многие дети репрессированных, была сразу же отобрана от матери и помещена в детский дом. Оттуда, когда она подросла, ее направили учиться в одно из ветеринарных училищ Молдавии, а потом она, уже сама, поступила в Кишиневское художественное училище (1960–1965). Мина долго считала, что ее родители скончались (так было сказано), и, как потом выяснилось, то же было объявлено ее матери о ней. Лишь много лет спустя, когда Чичерина уже получила признание, была членом Союза художников и ей понадобились справки о рождении и родителях для получения мастерской, она начала поиски. Неожиданно оказалось, что мать ее жива, и у Мины даже есть сводная сестра. Мастерскую в новом доме в Озерках она получила, а знакомство с родственниками не принесло радости. Однако, к ее чести, взяв на себя опеку над матерью, она вплоть до ее кончины, регулярно поддерживала ее материально. Эти сухие сведения — лишь повод для того, чтобы представить характер и силу возможных переживаний, особенно если человек изначально, от природы «одарен» какой-то, почти мистической восприимчивостью. Многое из того, что нами, близко ее знавшими, воспринималось по жизни обыденно, в ее фантазиях разрасталось до каких-то трудно вообразимых событий.

Мина не только была чутка к несправедливости людей, но, кажется, и сама нередко ее провоцировала. Категоричность, несдержанность, особого рода своеволие-независимость не способствовали ее сближению с людьми. Нужно было обладать особым терпением, чтобы находиться с ней рядом долго. Но такие люди все-таки в ее жизни были. Одним из них стал ее второй муж — Вячеслав Иванович (к сожалению, фамилия его в мой памяти не сохранилась). Это был в высшей степени интеллигентный человек, лет на двадцать ее старше, беззаветно ее любивший и так же беззаветно преданный ее искусству. В это время они жили в мастерской на улице Репина, на последнем этаже дома 27. Вячеслав Иванович был из репрессированных и, видимо, особенно хорошо понимал Мину, прощал все ее «буйства», а главное, как мог, создавал ей условия для работы. Комнаты ма-

стерской на любого далекого от искусства человека могли производить удручающее впечатление. Казалось, это был склад разных вещей — многое было явно найдено на помойках, но преображено стараниями Вячеслава Ивановича и самой Миной. Шкафы, какие-то двери, доски были расписаны, кругом валялись какие-то тряпки, не отремонтированные стулья, целая или битая посуда... И, конечно, в этом бедламе «царствовали» (позднее это же можно было наблюдать в мастерской в Озерках), кошки и собака (иногда их было две, а то и три). Кругом лежали (валялись) краски, холсты, бумага. Однако, место где создавались шедевры (я употребляю это слово без доли иронии), было всегда свободно и чисто. И сама она, когда начинала писать, обязательно передевалась в чистую кофту, а чаще мужскую рубашку.

Долгое время портрет оставался основным жанром, в котором работала Мина. Она никогда не мучила свои модели, и обычно писала в один сеанс (2–4–6 часов) два портрета. Сначала на маленьком холсте, а потом, когда композиция в целом была найдена и цветовые массы распределены, переходила на больший размер. Портрет нередко заканчивался уже без модели. В самом процессе создания работ было столько энергии, что, казалось, на это уходили все силы художника.

Чаще всего Мина писала портреты людей своего круга — художников, писателей, искусствоведов. Тогда, в 70–80-х годах, у нее был еще сравнительно широкий круг знакомых. Представление о портретах могут дать девять работ, хранящихся сегодня в Русском музее. Большинство портретов она дарила, и можно предположить, что в Петербурге и за рубежом их можно насчитать не менее десятка (не считая Фонда Сандретти). Сравнивая их, замечаешь сходство композиций, — чаще это погрудные и поколенные изображения. Их отличают неожиданные ракурсы и интенсивный колорит. И то, и другое «работает» на выявление индивидуальности, особенности характера и манеры поведения. Мина не любила, не переносила, когда ее с кем-либо сравнивали или пытались определить истоки тех или иных решений. И все-таки сегодня можно сказать, что она принадлежала к тому кругу шестидесятников, для которых мелочная детализация была не приемлема, форма рождалась в мощных (крупных) сопряжениях цветовых аккордов, в резких контрастах теплого и холодного, света и тени. Уроки не только любимого учителя, но шире — П. Пикассо, П. Сезанна, Ван Гога и др. можно усмотреть в работах Чичериной тех лет. Если согласиться, что есть женское искусство, то применительно к творчеству Миной, это неприемлемо. Можно сказать, что четыре, реже пять цветов исчерпывали колорит ее палитры. И почти всегда в них присутствовал зеленый (почти изумрудный), желтый и красный. Иногда она строила работу на одном цвете (почти на одном), используя его широкую тональную гамму. Именно так написаны «Женщины в красном» (1980) или «Автопортрет и город» (1979). Не случайно последний вошел в экспозицию выставки Русского музея «Красный цвет в русском искусстве» (1997). Кстати,

он сначала был продан за символическую плату мне, но после выставки не вернулся, — Мина не устояла перед лестным предложением — оставить его в музее. Конечно, это правильно. Один из моих портретов построен на странной симфонии-какафонии желтого, зеленого и чуть разбеленной охры. Вообще, мир она воспринимала явно через цвет, через него она выражала свое отношение и настроение всегда.

В 70–80-х годах Мина пишет ряд деревенских портретов, некоторые связаны с Псковщиной, где она в одной из деревень приобрела дом (избу) и проводила лето. Часть изображений сохранилась лишь в фотографиях, т. к. многие холсты были записаны. Преимущественно это были женские образы. Один из них — «Портрет М. И. Ивановой», написанный в 1978 г. Крупно взятое лицо немолодой, повидавшей виды женщины, а потому вероятно суровой, напоминает образы полотен Е. Моисеенко. В этом портрете Чичерина развивает распространенную в то время в изобразительном искусстве и литературе тему тяжелой женской доли (судьбы). Невольно вспоминаются потрясающие по силе характеров работы В. Попкова или В. Иванова. Именно эта, найденная Чичериной сила характер и особая мудрость образа роднит этот портрет с работами почвенников того периода.

В 80-е годы Мине представилась возможность поработать с талантливым и самобытным писателем А. Леоновым. Не помню, как они познакомились, но в результате был создан ряд страничных иллюстраций к книжке его рассказов. К этой работе она отнеслась очень серьезно: результату предшествовали многочисленные варианты решений в гуаши и офорте. Она не только изменяла композиции, но и форматы, пробовала печатать офорты на разной бумаге, добиваясь и выявляя за счет технических возможностей разную степень выразительности. Деревенская проза А. Леонова оказалась близкой по духу переживаниям Чичериной.

В начале 90-х годов параллельно с живописью Мина много работает в графике, продолжает экспериментировать в офорте. Тогда же ею были созданы серии литографий «Чужие города», «Венеция» и др. по материалам своих первых поездок в Италию. С этого времени она начинает ежегодно посещать Италию и работает там у собирателя и галериста Альберта Сандретти. Он предоставляет возможность ей путешествовать по Европе и, конечно, подробно знакомиться с Италией. Венеция, венецианские карнавалы стали темой не только литографий, но и многочисленных живописных полотен. Ее покоряет и волнует «частое биение» этого города, того, что в нем происходит. Сравнение этих пейзажей с более ранними — Ленинградскими — еще раз подтверждает, как чутко она воспринимала мир, который ее окружал. Темп жизни даже такого мегаполиса, как северная русская столица, в 70–80-х гг. был несравненно более спокойным, размеренным, чем в Венеции. Потому и Екатерининская церковь на Кадетской линии Васильевского острова, будто, застыла в своем величии и задумчивости, а узкий двор-колодец ее дома на улице Репина таинственен и бесхитростен одновременно

в своей обыденности. Впрочем, и сам художественный язык был еще совсем иным — лишь выбранные точки зрения и ракурсы могли предвещать дальнейшие смелые поиски и находки. Что касается натюрмортов, то их Мина писала всегда. И здесь она шла, кажется, за Е. Моисеенко. Предметы, выбираемые ею, были самыми различными. Иногда казалось, что не они сами, не их назначение интересовало Мину, а их цвет и форма, соединенные вместе, рождали тот мир, который был для нее интересен и важен.

С середины 90-х годов ее индивидуальная манера все заметнее претерпевает изменения в сторону абстракции, в композициях с трудом улавливаются конкретные предметы-приметы «мчащегося» города: строения, колонны, машины, деревья и т.п. Эти работы — ощущения, которыми буквально переполнена Мина, это — непрекращающиеся фантазии, рожденные новыми впечатлениями. Натюрморты и многие пейзажи этой поры буквально напоены солнцем. Феерия красного всех «мастей» и желтого «царят» во многих произведениях этих и последующих лет.

В новой мастерской в Озерках я была всего несколько раз — сказывались дальность расстояния (я жила тогда в Московском районе), и расширяющийся у меня и сужающийся у нее круг знакомых, а, следовательно, и смена интересов. Однако с периодичностью два-три раза в год Мина звонила. Чаще всего это было перед Новым годом и в день моего рождения. Обязательно следовали советы не игнорировать «начертаниям» гороскопа или рекомендации медицинского свойства. Очевидно «ветеринар» в ней все еще был жив. Я пыталась регулярно звонить ей в мае. Мина практически не посещала выставки и очень критически (нетерпимо) относилась к одноклассникам по институту. Была ли это гордыня? Трудно сказать. Поздней весной 2005 или 2006 года позвонив мне, Мина предложила встретиться в кафе рядом со станцией метро «Озерки». Мы хорошо и, для меня точно, с интересом посидели. Она жаловалась на здоровье, ноги, принесла каталог Фонда Сандретти, который чуть позднее мне передала. Это была последняя встреча. При расставании Мина подарила мне большой «пламенеющий» холст под названием «Флора», сказав, что, если у меня не будет совсем денег, я могу его продать и этим поправить свое состояние. Это было очень трогательно и тогда мне показалось несколько наивным. Связующая нас нить все истончалась, и последние два года мы не созванивались. Однако чувство угрызения я все-таки испытывала и все собиралась дать о себе знать, пока не раздался странный звонок, а затем их серия, которая подтвердила, что Мины не стало...

Я пишу эти строки, чтобы хоть как-то искупить свое молчание, вспоминая те самые 70–90-е годы, когда я с каждой новой работой открывала талант этой странной личности — Мины Григорьевны Чичериной. Пишу с горечью и одновременно гордостью, что я была свидетелем и в какой-то степени участником ее восхождения в искусстве.

Источники

1. Кулешова Н., Резницкая О. Живописные портреты Мины Чичериной // Научные труды Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (Портрет). — СПб., 2004. — С. 89–94.
2. Русское искусство второй половины XX века. Из собрания Фонда Сандретти. Каталог-альбом / Авт.-сост. А. Обухова. — М., 2009.
3. Шихарева О. Мина Чичерина. — RusskiAlbum.ru. — 1999–2002.



ГОРОД ГЕНИЕВ, ГОРОД ПОЭТОВ...

Самим фактом своего возникновения Санкт-Петербургу было суждено стать городом необыкновенным. И не только геополитические устремления его основателя, великого реформатора России царя Петра определили ему эту будущую исключительность. «Полночных стран краса и диво...» — это не только поэтическое, но и сущностное определение, данное городу русским гением. Энигматичность Петербурга, усиливаемая невообразимыми по редкости природными явлениями, задевала душевные струны *artista*, обретавших здесь свое прибежище. Немногие города старого континента могут сравниться с ним по притягательной силе слившихся воедино природных и эстетических «стихий». Петербург особым образом влиял на судьбы людей, одаренных творчески. И неважно, родились или нашли здесь они свою судьбу. Санкт-Петербург — город Гениев — поэтов, художников, артистов. Город Пушкина, Петра Великого, Ломоносова, Достоевского, Чайковского, Державина, Лермонтова, Некрасова, Блока, Ахматовой...

Этот город соединил и наших экспонентов — Давыдова, Бодрова и Давыдову. Соединил узами жизненными, дружескими, творческими. Дал пищу духовную, стал источником дум и вдохновения, тем для удачных творческих воплощений.

Выставка «Город Гения» (под таким названием экспонировалась в июне–сентябре 2016 года в Москве, в Государственном музее А. С. Пушкина) и «Город поэта» (ноябрь–декабрь 2016, в Ульяновском областном художественном музее и в январе–феврале 2017 в Музее-заповеднике «Коломенский Кремль»), первым представила известного петербургского художника старшего поколения Анатолия Захариевича Давыдова (1923–2009). Он получил признание своими работами, посвященными выдающимся деятелям русской культуры — А. С. Пушкину, А. А. Блоку, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, С. А. Есенину, Ф. М. Достоевскому, М. Ю. Лермонтову, Н. С. Гумилёву, А. С. Грину, Б. Л. Пастернаку, О. Э. Мандельштаму, многим другим, а также родному городу — Санкт-Петербургу (Ленинграду).

О своем исключительном интересе и творческом внимании к личности Александра Сергеевича Пушкина сам художник пишет: «Нет смысла доказывать, как велик А. С. Пушкин, как безграничен его гений. Известно, что Пушкин блистательно рисовал и, пожалуй, самые похожие портреты поэта, это его рисунки самого себя. Личность А. С. Пушкина глубоко притягательна, о нем и о судьбе его можно думать каждый день, открывая для себя каждый раз что — то новое, неповторимое. Его короткая, трагическая жизнь поражает. Меня как художника интересовала жизнь А. С. Пушкина — поэта и человека. Мною выполнены более десяти портретов поэта: маслом, темпе-

рой, карандашом, в литографии и офорте... без Пушкина не обходилась ни одна творческая личность».

Анатолий Давыдов — художник больших и разносторонних творческих интересов. В своем развитии он не останавливался никогда, разносторонность выражалась в бесконечных поисках и обращениях к всевозможным видам и жанрам изобразительного искусства, к разным живописным и графическим техникам, манерам. Казалось бы, он мог, когда-то прекратить стремительное движение (жизнь прожита большая, долгая!), ведь было очень много наработано, но нет... И происходило это от эмоциональной наполненности его искусства. Он никогда формальную сторону работы, техническое владение приемом (это особенно касалось печатной графики), не отделял от эмоционального постижения образа, модели, природного мотива, события.

А. З. Давыдов — портретист получил абсолютное признание. Его портреты, изображающие будь — то современников — близких, друзей, собратьев по искусству, деятелей искусства, или персонажей, ушедших, принадлежащих уже только истории, всегда вызывали интерес, приковывали к себе внимание, сразу получали оценку, в которой подразумевалось одобрение и зрителей, и критики. В его произведениях был эмоциональный внутренний заряд, иногда спружиненный настолько, что неоднократное обращение к тому или иному образу представляется процессом «сжать — разжать». Приступая к работе над портретом он чаще всего не ставил перед собой задачу создать «абсолютно» законченный, «выверенный» портрет — образ. Для него важно было выявить внутреннюю жизнь своего персонажа, и часто, в ней найти «романтическую приподнятость». Сам Анатолий Захариевич писал: «...увлечен портретом, работаю в этой области с начала семидесятых годов. Говорят, что портреты мои романтически, недосказаны, не закончены и даже не похожи». Но в то же время он точно определял для себя те технические, профессиональные средства, которыми он добивался желаемого результата. «Его тянет к тому, чтобы найти в изображаемом нечто, ускользающее от глаз всех остальных». И ему удавалось это неуловимое найти.

Известный советский писатель В. Липатов заметил, что «в душе [Давыдова — Ю. М.] царит Пушкин». Эти слова точны и справедливы. Художник видит Пушкина в разных психологических состояниях, чаще всего в состоянии сосредоточения, устремленным вглубь себя, порой — словно вопрошающим и ждущим ответа. В работах Давыдова поэт спокоен редко, он напряжен, полон внутренней энергии.

Давыдовская «Пушкиниана» создавалась в протяжении почти сорока лет, но были еще, волновавшие не одно десятилетие художника, литераторы — «властители дум», и прежде всего поэты. Так или иначе, они входили в «орбиту Пушкина», были его современниками или такими же восторженными почитателями, как Анатолий Давыдов, уже в веке двадцатом. Имена их перечислены выше.

Великий город «обласкан» глазом многих художников, их кистью и штихелем созданы сотни выразительных и поэтичных полотен и графических листов. Своя изобразительная «мелодия», ясно различимая, была и у Анатолия Захариевича. Петербург у Давыдова — загадочен, словно что-то важное из постигнуто им, недосказано. Город святого Петра для Давыдова — это город на Неве, город в его старых, традиционных границах. Ему достаточно этой, привычной, любимой и понятной ему территории, воспетой Пушкиным, Блоком, Лермонтовым, Ахматовой, Гумилёвым, описанной Достоевским...

А. З. Давыдов — известный художественный педагог, воспитавший целую плеяду талантливых последователей. Андрей Бодров и Людмила Давыдова, два других экспонента настоящей выставки, — его ученики.

Андрей Бодров известен своими поисками в сложнейших классических графических техниках. Его пейзажи Петербурга, окрестностей лиричны и многомерны по настроениям и исполнению. Он пришел в «большое» изобразительное искусство человеком, имеющим образование и специальность, с которой расставаться не собирался и давно уже делит свою жизнь между двумя профессиональными занятиями — инженера и художника.

Андрей Бодров состоялся как профессиональный художник-график, об этом можно говорить совершенно определенно. Его целеустремленный путь в искусство, упорность в постижении мастерства, глубокое познание и осмысление мира художественными средствами дали ему «операционную» свободу в избранных, полюбившихся ему графических техниках. Освоенный им «инструментарий» не только не легок, более того — сложен. Сухая игла, акватинта, офорт предполагают тщательность и скрупулезность технического исполнения. Он ни в коей мере не прибегает к приемам с ярко выраженным художественным эффектом. Андрей Бодров постоянен в достижении технического совершенства, что органично позволяет ему переходить в сферу чисто творческих исканий. Его художественно — образный язык лишен видимых метафористических и аллегорических всплесков. И не смотря на то, что Андрея Бодрова в искусстве не привлекают современные темпоритмы, он совершенно определенно остается человеком XXI столетия. Он замечает все стороны жизни городов — мегаполисов, где он бывает, но даже на мгновение не хочет задержать свой взгляд художника на новых приметах времени. В искусстве его влечет неторопливое существование, жизнь — размеренная, текущая медленно, а иногда — и вовсе кажущаяся остановившейся. Это своего рода графические «раздумья», антиподные плодам его «инженерной» деятельности. В них — тяготение к осмыслению вечности жизни, вневременным ощущениям. Вместе с тем, это полноценные художественные свидетельства нашего современника.

Природные мотивы и формы для него привлекательнее, нежели пульсирующие, находящиеся во власти новых ошеломляющих технологий, явления и сюжеты урбанистические, «измышленные». В его работах редки,

а точнее — и вовсе отсутствуют какие — либо коллизии. Прямая ассоциативность словно «изгнана» из его листов. Так прост и вечен его мир, в который мы вглядываемся, ощущая вдруг чувство удовлетворения от отсутствия в его произведениях столь модных ныне «скрытых смыслов».

«Призрачные тени» прошлого в его творчестве существуют лишь опосредованно или почти не представлены. Наше культурно — историческое наследие, без обращения к которому немислимо творчество петербургских художников, все же присутствует в его работах. Его каждодневное «осязание» Петербурга и его окрестностей, и привозимые из путешествий и странствий впечатления от «исторических городов», российских и зарубежных, ложатся на бумагу выразительно и свободно. Комбинированием бегущих линий, мелких штрихов, пятен и фрагментарно незаполненных пространств, многозначно и точно передаются своеобразие площадей, набережных, садов и парков Петербурга и пригородов, их улиц и памятников, итальянских городов, парижских бульваров, греческих островов и испанского побережья. Справедливым будет отметить богатство и разнообразие пластическое, в постоянных поисках которого художник себя не ограничивает.

Искусство Андрея Бодрова формально — не ново. И художник не самообольщается найденной и освоенной в высокой степени манерой графического воплощения. Можно говорить и о его графических «импровизациях», ведь рисунки, исполненные сухой иглой, не имеют предварительных эскизов. Нашел в своих записях чье — то очень точное замечание: «сухая игла предполагает больше, чем другие разновидности гравюры на металле, — спонтанность и быстроту творческого акта, энергию непосредственного перевода натуральных впечатлений на язык графики». Безусловно, это в полной мере относится к работам Андрея Бодрова.

Раздумья, рождаемые «тихой графикой» Андрея Бодрова, заставляют, словно спохватившись, вспомнить об истоках, источных точках его творческих исканий. Семилетним ребенком пришел он в студию Ленинградского Дворца пионеров к педагогу Г. М. Коршуновой. И, затем, — подготовительные курсы при Мухинском училище, художественные студии — при Ленинградском Металлическом заводе, Художественном Фонде ЛОСХ, в частных студиях. Была и работа в экспериментальной графической мастерской Комбината графических искусств, в офортной студии "Art Craft". Его наставниками становились А. З. Давыдов, С. Б. Эпштейн, Л. Г. Башков. Первый, — Анатолий Захарович Давыдов, по словам Андрея Бодрова, «был и остается учителем, благодаря которому он вошел в мир искусства и сформировался как личность».

Да, Андрей Бодров — не только состоявшийся художник, но и мастер, интерес к творчеству которого стал фактом современной художественной жизни Петербурга, причем колебания художественного вкуса явно его не затрагивают. Его творческие пристрастия высветились в полной мере (сухая игла, акватинта, офорт, рисунок карандашом и кистью, монотипия, пастель),

хотя подвергнуться дополнениям и корректировкам они могут, ведь художник в том возрасте, когда искания очень возможны и «приветствуются».

Творческий путь художника Людмилы Витальевны Давыдовой неровен. Это сегодня она работает с упоением, отдает все свое время живописи. Она мастер живописного пейзажа, мажорного, понятного своей открытостью и любовью к отчему краю. Однако, так было не всегда, хотя интерес и тяга к искусству, первые попытки самореализации проявились у нее в самом «нежном» возрасте.

«Дитя войны» — так говорят о родившихся в суровые годы Великой Отечественной. Они хлебнули много горестей, даже, если родились, как Людмила, в Хабаровском крае, далеко от полей битв и военных окопов. (Лишь продолжение Великой Отечественной в войне с Японией приблизило суровую реальность боев и сражений). Первые послевоенные годы также были нелегки, но, мирная жизнь вступала в свои права. Не только обычная школа занимала девочку, проявлялись творческие увлечения. Начальные профессиональные навыки она приобрела в изостудии Дома пионеров. Учась в Дальневосточном Политехническом институте, посещала Владивостокское художественное училище. Определенное влияние на ее дальнейшей профессиональный рост оказали занятия в студии под руководством известного приморского художника Бориса Фёдоровича Лобаса.

А в 1970 году Людмила Витальевна сама начала преподавать, на факультете моделирования одежды в Дальневосточном политехническом институте. Годы спустя, с 1976 по 1999-ый, она уже в Ленинграде — преподаватель дизайна приборов и черчения в Приборостроительном техникуме. Параллельно она учительствовала в Детской художественной школе Московского района, работала со студийцами в гуманитарном центре «ЮНА». Она разрабатывала специальные экспериментальные учебные программы по рисунку и живописи, на которые получила официальные авторские свидетельства. Всего лишь несколько лет, как Людмила Витальевна отошла от активной педагогики.

Когда же закончился ее собственный период ученичества в искусстве (а он был долгим!), перешедший в поиск определенности в выборе художественного языка? Два последние десятилетия она особенно творчески активна, очень много работает. Уйти от неясности, определившись и формально тоже, не «удариться» во внешнее, обманчивое многообразие, — это для становления художницы стало делом глубоких внутренних борений.

Был в жизни Людмилы Давыдовой еще один существенный момент, что мог влиять на желание не только самостоятельно творчески трудиться, но и быть индивидуальностью в изобразительном искусстве. Людмила Витальевна долгие годы была спутницей жизни крупного, признанного мастера ленинградского — петербургского искусства А. Д. Захарова. Живописец и график, к тому же — известный педагог, Анатолий Захарович был личностью сильной, как принято сейчас говорить, «харизматичной». Не влиять на

супругу, просто не получалось, ведь творческим и жизненным опытом он намного превосходил ее, а она была рядом.

Искусство Людмилы Давыдовой всегда подразумевает состояние вдохновенности, явно выражающееся в ее живописных холстах и картинах. Они узнаваемы, в них она сумела пройти между Сциллой и Харибдой, не растворившись в пучине безликости или подражательности.

Она много путешествовала, к тому приводили жизненные обстоятельства, а также желание увидеть новые города и «веси». И это находило отражение в живописи, помогало обрести новые мотивы. И сегодня любимыми жанрами Людмилы Давыдовой являются пейзаж и натюр-морт, что нашло отражение в экспозиции настоящей выставки.

Пейзажи Санкт-Петербурга, прежде всего, а также — Русского Севера и средней полосы России — вот ее приоритеты в искусстве живописи. В чем их привлекательность и обаяние? Они всегда отличаются эмоциональной «захваченностью». Выразительность живописной фактуры в ее работах часто достигается пастозными всплесками кисти. Но поиски в этом направлении могут сменяться почти на противоположные устремления — находить в избранном мотиве тональную гармонию.

Ощущение Петербурга у Людмилы Давыдовой сокровенно и индивидуализировано настолько, насколько позволяет ее реалистическое видение. «Фантазмагоричность» освещения, наблюденная, или однажды подсмотренная, не просто запала в ее душу художника, но родила уверенность в том, что это свойство, призрачное и реальное одновременно, стало в облике города постоянным. Она в изгибах каналов и рек, с переброшенными через них мостами, в плоскостях стен домов, в затейливых архитектурных и скульптурных элементах старинных построек. Не населенный у Давыдовой Петербург, между тем, — не безлюден. Город в ее картинах живет, он — их герой, а человек временно «находится» — за кулисами разворачивающихся пейзажных повествований. И этот город очень узнаваем «пушкинскими» приметами, географией и обликом пушкинских мест.

Душевно привязана Людмила Давыдова и к Псковской земле, особенно к Изборску и Пушкиногорью, что имеет свою личную историю. Она измеряется более, чем тремя десятками лет, когда она была покорена этими уголками былинной Русской земли. Пушкиногорье, вместе с Изборском, дало всплеск ее художественным занятиям.

В картинах, посвященных былинной Псковской земле, доминирует цвет. В них красочность, декоративное начало «отстраняют» любой намек на отражение бытовых сторон существования древнерусских исполинов. Даже в пушкинских местах, отнюдь не изящной красотой, а «крепостной» простотой древнерусской архитектуры привлекают стены Святогорского монастыря, или могучий хребет городища на Ворониче, увенчанный храмом деревянной постройки. Благоговей перед великим поэтом земли Рус-

ской и его памятью, она ищет возможность сказать о нем сюжетами не биографическими, а ассоциативными — пейзажными.

Конечно, неопределенность формы является свойством природного материала, самой натуры. Но, она избегает намеренной деформации натуры, не признает ее даже в угоду особой декоративности. Переходные состояния природы очень привлекательны для Людмилы Давыдовой также, как и для любого художника. Но прибегать к мелким эффектам она не научилась. И в этом выражаются ее устои, творческая позиция, сложившиеся к нынешнему времени.

Специально ли ограничивает себя, точно определяя свои творческие возможности, в основном, жанрами пейзажа и натюрморта, Людмила Давыдова?! Или именно в них она наиболее ярко и достоверно сообщает миру о своих пристрастиях не только творческих, но и жизненных, человеческих!

Увлеченность натюрмортом тоже зиждется на надежных вечных истинах, давно усвоенных Людмилой Витальевной. Сегодня ее работы в этом жанре менее всего выполняют роль «штудий». (Хотя, художник согласна с мнением, что учиться никогда не поздно, а точнее — надо учиться всегда). Но, создавая свои натюрморты, особенно цветочные, она вспоминает ту истину, что цветы могут быть «остатками рая на земле». Ведь потому они и встречаются в первых попытках изображений людьми в самые древние времена. Ее цветы отмечены печатью торжества жизни, в котором черпает творческие силы и она сама.



БЕСЕДЫ ОБ ИСКУССТВЕ И ЖИЗНИ С ХУДОЖНИКОМ ГЕОРГИЕМ ПОПОВЫМ

Георгий Иванович Попов, художник из Вологды, давно живущий в этом городе, но по своим художественным и мировоззренческим истокам больше связанный с Тотемской землей Вологодчины, где он сформировался как творческая личность, на слиянии двух северных рек — величавой Сухоны и извилистой Толшмы. Эти реки, а также местные деревни — Красное, Слобода, Фоминское, Тетеривиха во многом определили (и это символично!) его жизнь. Здесь он родился, вырос, впитал в себя широту и красоту этого пространства с бескрайними лесами, топкими болотами, речными далями и водными поворотами (как непредсказуемая жизнь!), создающих неповторимый природный ландшафт. Это огромный мир, который до сих пор влечет художника, и он каждый год с радостью стремится вернуться сюда.

Г. Попов — это «исключительный феномен современной русской культуры». Так определила масштаб его вклада в искусство известный вологодский искусствовед — Ирина Балашова, много лет внимательно наблюдающая за его творчеством. И ее точка зрения во многом объективна. «Исключительность», своеобразность художественного таланта Г. Попова мне удалось ощутить самому в 2003 году, когда я, приехав в Тотму, посетил местный краеведческий музей. В его небольших залах было выставлено две картины мастера — «Пасха» (1967) и натюрморт «Ягоды» (1993). Обе картины обладали определенным магнетизмом, они останавливали взгляд, фокусируя его на необычности художественной манеры Г. Попова, в которой большую роль играли свет и какое-то особое цветочное свечение¹. В сочетании цвета и света, в их игре и взаимодействии и была скрыта главная магия его искусства. Позднее, при более глубоком знакомстве с творчеством мастера, это первое ощущение подтвердилось. Действительно цвет в картинах художника обладает особым качеством, он словно светится изнутри, создавая своеобразную атмосферу в картине, независимо от ее размера, завораживая и не отпуская зрителя.

Г. Попов не получил профессионального образования, он достиг высот искусства своим настойчивым трудом, совершенствуя технические и художественные навыки, для чего постоянно обращался к опыту известных художников прошлого или своих современников. Но все же его живопись ближе к народному творчеству и является, по сути, выражением духа и самосознания человека, выросшего в естественной природной среде, в простой деревенской семье, не имевшей большого благополучия. Судьба не баловала художника, но настойчивость его была вознаграждена. «Жить решительно!» — вот девиз мастера по жизни² и это дало ему устойчивость

в художественном мире, несмотря на все сложности взаимоотношений с миром творческих людей, да и не только их.

Несколько лет моего знакомства с Г. Поповым превратились в интересный познавательный разговор — диалог не только об искусстве, но и о проблемах современной жизни, в целом о мире, в котором мы существуем. У него на все есть свое мнение, оно в большой мере не стыкуется с общепринятыми установками сегодняшнего нашего общества. Он многое не принимает и не понимает, как это может так быть. Но остается в жизни основная гавань, самое ценное для мастера — это искусство. И в этом он также, — как и раньше, — максималист до мозга костей. Творческий процесс, создание живописного произведения для него сродни состоянию испытываемого, оказавшегося в «запечном раю, где хорошо любить и плакать!» (слова поэта Н. Клюева). В этом его кредо и суть художественного выражения своих мыслей и чувств, находясь, как и все мы, в поисках ответа на постоянные вызовы бытия.

...Эти немногие, но важные вопросы и ответы были источником и результатом наших бесед, они и зафиксированы в этой публикации:

1 вопрос: Как с высоты вами приобретенного жизненного опыта, Вы оцениваете свой творческий и человеческий путь? Много ли в нем было достигнуто?

Ответ³: Человеческое общество изначально и по сей день разделяется на враждующие этносы, государства и индивидуум может достигнуть чего-то значительного и ценного (высокого общественного положения, уважения и материальных благ) только в том случае, если он абсолютно лоялен, предан той власти, которая существует в данной стране в его время. Я органически, в силу жизненных обстоятельств, не могу быть в холуйском подчинении, услужении кому бы то ни было!... Это исключено! Примеры: в советское время я отказался продать свои картины в Дом отдыха вологодского Обкома КПСС (в Песках, на Кубинском озере); я отказался брать заказы от Художественного фонда Союза художников и выполнять их; я отказался продать свой натюрморт Заместителю губернатора области; бывший офицер Головкин, работавший мастером в арматурном цехе в Мончегорске, сказал, что мне нельзя служить в Советской Армии из-за моего характера и т. д. Поэтому я ничего не достиг. Нет у меня значимых общественных заслуг. У меня нет мастерской; меня исключили из Союза художников; у меня не покупают картины; я — нищий пенсионер, живущий (или существующий) на пенсию — 8801 рубль, которая меньше прожиточного минимума даже пенсионера! Я единственный из вологодских художников, о творчестве которого не издано ни одного альбома, хотя выставок, персональных, у меня было больше, чем у многих. Сегодня я живу в Вологде, как отшельник, в пустоте, не общаясь с художниками, с писателями, с журналистами, артистами и прочей подобной публикой, которые все поголовно являются преданными холопами современной власти!

Так как же я оцениваю это мое почти изгойское положение? Я его оцениваю высоко и нахожу единственно правильным. Не так давно в Мюнхене умерла Майя Плисецкая. После ее смерти в СМИ появилось много материалов о ней. Для меня было важно прочесть, что на одной из встреч со зрителями-поклонниками она сказала: «Мир, общество, делятся на две группы — хорошие и плохие. Хороших очень мало!» Я тоже так считаю. Да, так оно и есть, поэтому я один. И никаких достижений в этом обществе у меня нет и быть не может. Я уповаю на лучших людей, хотя их и немного. На них я надеюсь!

2 вопрос: Как формировался (и сложился в итоге) ваш творческий процесс: от идеи — замысла до его воплощения?

Ответ: После многократных посещений Эрмитажа, Русского музея и художественных выставок, проходящих в год моего проживания в Ленинграде (начало 1960-х годов) и после моего решения — «Стану художником!» у меня не было учебного периода, естественно, не было учителя, — просто я сам делал постановку натюрмортов на столе в общежитии строителей на улице Стаханова (район Малой Охты) и начал писать маслом, не делая предварительного рисунка, а нанося на поверхность схематический набросок, сразу же работал кистью и красками; попутно тут же что-то уточнял и дополнял. Помню написание первого (самого первого!) натюрморта с зеркалами. Скучность постановки предметов в композиции натюрморта была продиктована спартанским характером общежитского быта: нашлась только стеклянная полулитровая банка да два яблока. Кроме этого попался на глаза треугольник битого зеркала, а большое я снял со стены комнаты; и натюрморт за счет отражений наполнился: не одна банка с водой, а три, не два яблока, а шесть. Все последующие натюрморты делались уже не спонтанно, а продуманно строились композиционно. Так же происходит и сейчас, у меня нет случайных композиций, все работы выстраиваются самой (моей) жизнью, где я нахожусь в данный момент. Это же можно сказать и о больших моих работах: сначала рождается замысел (идея), затем появляется композиционный рисунок на бумаге, в который вносятся, если это требуется, изменения, уточнения и устранение лишних деталей, затем — выбор размера холста (вертикальность или горизонтальность) и перенесение на него композиционного рисунка (чаще всего в масштабе 1:5). На таком холсте, то есть согласованным с моим замыслом, и ведется дальше работа. Покрываю краской весь холст (это так называемый подмалевок), а после просушки по подмалевку делаю объединяющую лессировку, чаще всего светлой охрой или волконскоитом. После этой процедуры следует прописка деталей; далее — длительная просушка и покрытие картины лаком. На тыльной стороне холста пишу краткие сведения об этом произведении и авторе; последнее время стал писать стихотворный или взятый из прозы отрывок как эпиграф (текст свой или чужой, чаще-второе), соответствующий теме картины; ну, к при-

меру, эпиграфом к работе «Силосование в колхозе «Маяк» я выбрал строки из стихотворения Н. Некрасова: «Даже и труд обернется порою вначале к Ванюше нарядной своей стороной».

Но, конечно, творческий процесс, — от замысла до воплощения (красками на холсте), — полностью зависит от реальных жизненных обстоятельств.

3 вопрос: Форма и содержание, — как составляющие единство художественного произведения; что они для вас, как художника?

Ответ: Это реализм! То есть форма и содержание обязательны в реализме. В абстракции нет содержания, а есть только форма. Для меня форма без содержания не есть художественное произведение. Даже Пикассо говорил: «Конечно, самые хорошие мои картины — это те, в которых есть рассказ». Но в жизни (в природе) есть много сюжетов (явлений), где сливаются реальность и абстракция настолько, что без словесного объяснения не совсем понятно, что это — абстракция или реальность? К примеру, если реалистично написать кистью (пастозно, смело и размашисто) часть поверхности океана (воды) без берегов, без горизонта, без неба, то этот кусок поверхности воды можно воспринять как абстракцию, заставив зрителя задуматься: что это такое? И эта абстрактная картина может быть сделана очень красиво по живописи. Такую абстракцию принимаю и я! Однажды я видел такую абстракцию на выставке скандинавских художников в Эрмитаже: там были изображены какие-то серебристые горошины на всей поверхности холста, и это было похоже на шарики утренней росы на железной глади лодки или катера, а можно было увидеть в них шарики ртути. Так что хотел изобразить художник? Мое сознание искало ответ в реальных ощущениях и образах. Но все-таки для меня главное в художественном произведении — это реалистичный подход к воплощению творческого замысла. Реализм — это плоть и кровь настоящего искусства! Как пример реалистического шедевра, назову картину А. Пластова «Суббота» или его же «Тракторист», вот это — истинное искусство! Творчество К. Малевича, В. Кандинского, М. Шагала и многих других, им подобных, для меня, если и искусство, то третьестепенное. Апологетом абстракционистов я не стал; ни уму, ни сердцу они ничего не дают!

4 вопрос: Творческие взлеты и падения были в вашем творчестве? Или была только восходящая линия в искусстве?

Ответ: Сергей Васильевич, Вы видели мои самые первые натюрморты, с которых собственно и начался мой творческий путь. Так и пошло. Вы были на моей персональной юбилейной выставке в вологодской картинной галерее, к 75-летию со дня моего рождения, которая дает полное представление о моем творчестве, хотя на экспозиции отсутствовало около 50-ти (а может и больше) работ, находящихся в других городах, в частных собраниях и музеях, но эти картины тематически и технически не выпадают

из общего ряда выставки. Поэтому я могу сказать, что была и остается только «восходящая линия»!

5 вопрос: Какие темы для творчества были для вас главными?

Ответ: Все, что давала мне жизнь, я старался запечатлеть на полотне. Реалистическое искусство рождено самой жизнью. Это для меня главное. А абстрактное — не касается жизни никаким боком. Сколько сюжетов дает действительность, в том числе фантастических, которых не было у меня на выставке, но они есть в моем творчестве. Я живу искусством, но жизнь все равно первична.

6 вопрос: Что в искусстве для вас самое важное? В чем его ценность?

Ответ: Самое важное — это желание работать. Человек живет, когда у него есть желания!

В советское время говорили (с телеэкрана одна ивановская ткачиха): «Я счастлива, потому что утром с радостью иду на работу, а вечером — с радостью домой». «Вы — счастливый человек, ибо ежедневно делаете любимое дело», — сказала мне однажды искусствовед Э. Маслякова (Пугачева)... В сегодняшнее безнравственное время в России появилось новое слово — трудоголик, оно имеет явно нескрываемый уничижительный оттенок, так как сейчас в обществе появилась общественная прослойка, которая постоянно расширяется, — это рантье, которых В. Ленин называл «паразитами паразитов». Появилась обширная прослойка проституток, которые не стесняются называть свое занятие — «работой»; некоторые из них открыто утверждают, что ЭТО им нравится, так как современное общество поощряет проституцию!.. Для художника, разумеется, важнее сам процесс, а не результат, потому что, пока автор картины работает над ней, — он творец; закончил работу — он становится зрителем. Но мне знакомо и эстетическое наслаждение, удовлетворение от сделанного, написанного мной, когда видишь и чувствуешь, что картина удалась! Мне понятно и знакомо то удивительное состояние, когда я ложусь спать с ожиданием скорейшего утра, чтобы продолжить начатую работу (картину), если со всей очевидностью осознаешь, что начало сделано хорошее... А красота всякая, — в какой бы художественной форме она не была воплощена, — в песне, в стихотворении, в живописи или танце, — мне всегда доставляет эмоциональное наслаждение... Когда для художника процесс важнее итога, тогда он работает и при отсутствии заказа и при отсутствии покупателей. У меня картины не покупают (после 4-х персональных выставок в Вологде у меня не купили ни одного произведения!), но этот факт ни разу не заставил меня прервать работу над новыми картинами.

7 вопрос: К чему бы Вы вернулись в своем творчестве, что более всего удалось вам?

Ответ: Странно и необъяснимо, но мне постоянно хочется повторить те или другие свои работы, не копию написать, но повторить этот сюжет

(тему). Например, у меня есть три варианта картины «Вологодский кремль» (зимой): «персонажи» — Софийский собор и колокольня. На втором варианте картины появляется художник, пишущий этот же сюжет (София и колокольня), на третьем — все это изображено мной в густом снегопаде. Есть два варианта «Ряженных», есть три варианта «Частушек», а также два варианта «Сборщика брусники (поэт Н. Рубцов)» и т. д.⁴ Ну, а тетраптих «Поле» на этом повторении и построен; я изображаю четыре варианта одного и того же поля. Сейчас я начал работу над картиной «В мансарде»; там находятся несколько моих картин и мне хочется, чтобы одна из них была бы «Гроза», так как эту картину я хочу повторить (мечтаю об этом!) много лет! Пусть ее вариант стоит хотя бы в мансарде! Не знаю, чем это продиктовано, но мне кажется, что любовью к этому сюжету. У многих известных художников — классиков, и наших, и зарубежных, есть повторения (иногда даже копии, но это, думаю, уже заказные картины): у И. Шишкина, К. Юона, В. Васнецова и др. У меня же повторы только из-за симпатии к сюжетам! Это определено!

Вопрос: Есть ли предел у творческого человека? Что заставляет вас вновь и вновь брать кисть и обращаться к живописи? Ответ: У каждого человека всемоу его Я есть предел — это естественная смерть. Это, понятно, относится и к художникам. Из истории искусства мы знаем примеры, когда художник умирает в прямом смысле слова — у станка, с кистью в руке... Бывают примеры другого рода: художник достигает своего потолка «компетентности» и уже ничего не может дать нового зрителю, и чаще всего спивается от творческого бессилия, хотя изредка пытается что-то изобразить... Но действительно, что же заставляет «творческого человека вновь и вновь брать кисть?» Здесь можно найти несколько причин: от необходимости заработать какие-то деньги для жизни до желания во что бы то ни стало утвердиться на определенном уровне общественного признания. Ну, а я зачем беру кисть в руки? В разные периоды жизни стимул к работе у меня менялся: сначала — приобщиться к искусству, утвердиться в собственной значимости, затем — попасть на одну из городских выставок или выполнить заказную работу (а они были, хотя крайне редко!) по просьбе знакомых лиц. А сегодня? Я существую в необычном общественном положении: у меня есть нищенская пенсия (о ней я уже говорил!), бывший советский моряк В. Соловьев присылает мне ежемесячно 5000 рублей как аванс за какую-либо из будущих картин, которую я напишу для него (в его коллекции находится около 30 моих картин и рисунков); вот на эти деньги я живу и работаю «свободно и раскованно», не утруждая себя поисками заказов, не зная ничего о предстоящих художественных выставках по линии Союза художников, так как вологодские художники давным-давно исключили меня из СХ, отобрав при этом мастерскую... Работаю, руководствуясь только лишь желанием сделать новую картину, сюжет которой возник в голове, и тем, когда жизненные обстоятельства позволят мне начать эту работу (когда будет готов холст и подрамник необходимого размера). Я настолько

естественен в своем творчестве, что не понукаемый, не подталкиваемый никем и ничем, без выходных и праздников, работаю в одиночестве, и после 2–3-х случившихся каким-то образом выходных, я чувствую, что живу зря — и вновь спешу к своему станку!

Думаю, что ответ на ваш вопрос простой: я люблю живопись. И сразу возникает другой вопрос: почему? и какую? В нашей современности под понятие «живопись» подходит и высокая классика, и шарлатанство, которое выставляют даже в Эрмитаже. Что это значит?

Ответить трудно... Мой круг любимых художников очерчен купленными мною альбомами «Великие художники» (русские и советские мастера), среди них нет альбомов, посвященных В. Кандинскому, К. Малевичу и М. Шагалу... И все же я не знаю, почему я все время работаю, пишу... А картины стоят у меня в мастерской... Может, от одиночества?... Чтобы через свое творчество остаться в обществе?

9 вопрос: Художник: для чего он живет в этом мире, зачем нужно его искусство?..

Многое изменилось в современной жизни, начиная с быта и дохода до ценностных установок. Не стало ли одиночество социальной нормой?

Ответ: Если вспомнить историю человечества и параллельно историю искусства, то сразу станет очевидно, что искусство изначально в каждый период развития общества наравне с религией служило власти в любом ее виде для удержания народа в оцепенелом состоянии, для повиновения и покорности. Сегодня эта постыдная роль искусства утроилась, учетверилась в своем значении, приняла идиотские формы вплоть до абсурда и уродства... Но в обществе всегда были и есть художники, противостоящие извращенности искусства, хотя действительность безнадежно отвратительней с социальной точки зрения. Вот, что писал, обращаясь к молодым людям, известный американский художник Рокуэлл Кент: «Будь чертежником, торговцем, или корабельным штурманом, врачом, вором, будь начальником или юристом, кем угодно, — берись за любую профессию, которую признает и вознаграждает общество, но не будь художником!»⁵

Я считаю, что искусство понимает, ценит и вознаграждает, принимает душой не более чем один человек из тысячи!... Поэтому одиночество понятно, знакомо и принимаемо творческими людьми. Многие высказались о нем образно и красиво:

«Одиночество — мое совершенство» (Я. Парандовский)

«Быть с тобой рядом всю жизнь — вот цель.

Но одиночество прекрасней!» (А. Дольский)

«Одиночество! Зноем житейским томим, к твоим водам
холодным, глубоким бегу я. И с каким наслаждением,
восторгом каким, погружаюсь в прозрачные чистые струи»
(А. Мицкевич)

Но есть у одиночества еще одна притягательная черта: оно дает человеку некоторую свободу от давления окружающего общества! «Кто не любит одиночества — тот не любит свободы!» — так прямо и писал немецкий философ А. Шопенгауэр. У меня есть стихотворение на эту тему:

Я пройду по округе знакомой
Без фамилии, имени, отчества.
Под окном многолюдного дома
 Попрошу для себя одиночества:
«Одиночества мне, одиночества!»
На земной крутизне вселенной
Вопреки ужасным пророчествам,
Для жизни вполне полноценной,
Для трудной отрады творчества —
Одиночества мне, одиночества!
Всюду ложь и грабеж без предела,
Всюду новые «наши высочества»,
Да дворцы их — воров передела!
Да народ облапошенный дочиста...
Одиночества мне! Одиночества!

...Правда, жизнь часто принуждает человека вступать в контакт с какой-либо общественной группой. Вот пример из крестьянской жизни: на корову надо поставить (заготовить) три стога сена на зиму, и сделать это надо как можно скорее, желательно в один день. И тут семья начинает собирать родственников, приглашают даже из городов на день-другой сенокоса. Собравшись группой, они идут в луга, косят траву, сушат ее в сено, а вечером глядишь — два, три стога красуются на лугу!... А вот другой пример другого рода: объединяются люди (порой даже из разных стран) в футбольную команду для откровенно дурацкой игры (здесь спорт выступает в роли религии и искусства). На эту тему я написал короткое стихотворение:

К умным!
Умные граждане мира!
(Есть ли Вы? Или вас нет?)
Требуйте запретить девиз,
Идиотски трибунный визг:
«Живи футболом!»
Вреднее его нет ничего!...

...Да, одинок я в этом мире, но у художника, к счастью, есть еще один элемент свободы — это его творческая фантазия, которая раздвигает для него рамки реальности в мир красивой выдумки, куда часто, как в ракушку, художник прячется!

10 вопрос: Материальное и духовное в жизни: может ли быть между этими важными составляющими гармония?

Ответ: В капиталистическом обществе (а мы вновь оказались в нем!) — нет, а в социалистическом (в идеале) — да.

Дополнение: краткая биография Г. И. Попова.

15 сентября 1939 года родился в селе Красное Тотемского района Вологодской области.

1957–1980 — жил и работал, сменив множество специальностей, в Мурманской области, Ленинграде, Красноярском крае, Тотемском и Чагодощенском районах Вологодской области.

С 1983 — постоянно живет в Вологде.

С 1967 — участвует в областных, региональных, всероссийских, всесоюзных и международных выставках.

1981 — принят в члены Союза художников СССР.

1973–2016 — персональные выставки художника прошли в более чем десяти городах страны, а в Вологде состоялось 10 выставок художника к различным его юбилейным датам (последняя выставка, к 75-летию со дня рождения, состоялась в Вологодской областной картинной галерее в 2015 году).

Примечания

¹ Здесь надо сделать небольшое пояснение: этот эффект построен у художника на яркости и интенсивности цветового слоя. Далеко не во всех картинах он уместен. Наиболее заметно это выразилось в работах, написанных художником на зимние сюжеты, а также в указанном натюрморте «Ягоды».

² Этому девизу Г. Попов верен и сегодня. Будучи в хорошей физической форме, уже в 70-летнем возрасте, он обращался в Администрацию города с идеей организации водного заплыва от Вологды до Тотьмы, считая, что городская власть мало уделяет внимание общественному спорту.

³ Ответы художника даны мною в его стилистике, с минимальной редакцией. Это важный момент для понимания характера мировоззрения художника, его мышления и психологии, — без чего нельзя представить не только истоки его творческих установок, но и в целом всей системы его образно-художественного мира.

⁴ Есть 6 или 7 вариантов «Праздника» («Девятой»).

⁵ Из биографий художников мы узнаем, что чаще всего их семьи и родственники не хотели, чтобы они стали художниками, а самое лучшее — врачами, юристами, офицерами или торговцами на худой конец!



ЖИВОПИСЬ ВЛАДИСЛАВА БУШУЕВА

В сентябре 2016 года в Музее прикладного искусства Академии им. А. Л. Штиглица состоялась выставка живописца-монументалиста Владислава Бушуева (живопись, графика, эмаль, энкаустика), посвященная 70-летию со дня его рождения.

Владислав Геннадиевич родился 19 марта 1946 года в деревне Мостовой Кунгурского района Пермской области. Уже в школьные годы увлекся рисованием, занимался в изо-кружке Пермского дворца пионеров, в изостудии Дворца культуры, затем — в Ярославском художественном училище, которое окончил в 1970 году. В это же время создал художественную мастерскую в городе Данилове Ярославской области. В 1971–1976 г. учился в Ленинградском Высшем Художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой на кафедре Монументально-декоративной живописи в мастерской Г. А. Савинова. Работал в Научно-исследовательских экспериментальных мастерских при ЛВХПУ. В 1982 г. начал работать на кафедре МДЖ, где преподает до сих пор (в настоящее время — профессор). С 1979 г. — активный член Союза художников, член правления и Творческого сектора СПБ СХ, участник множества выставок, в том числе — более 40 персональных. Действительный член Петровской академии наук и искусств, член Международной ассоциации искусствоведов. Автор крупномасштабных монументальных работ в архитектуре в разных городах России (Ленинград, Набережные Челны, Соликамск, Череповец, Торжок, Сосновый Бор). За энкаустическую роспись на Ленинградской атомной электростанции в 1981 г. ему присуждена медаль «Лучшая работа года». Им была издана также брошюра «Энкаустическая роспись горячим способом на бетонной основе». Многократно награжден различными грамотами, почетными дипломами за свои художественные достижения.

В 2003 г. на родине художника, в Мостовской средней общеобразовательной школе образован музей, посвященный жизни и творчеству поэта-футуриста Каменского В. В. и художника Бушуева В. Г.

Произведения В. Г. Бушуева находятся в музеях и выставочных центрах Санкт-Петербурга, Москвы, Перми, Ярославля, Вологды, Северомуйска, Краснокамска, Соликамска и других городов страны, в республиканских музеях Чувашии, Коми-Пермяцкого округа, в Беломорском музее Карелии, а также за рубежом — в собраниях США, Китая, Канады, Германии, Франции, Испании.

В 2002 г. издательством «Культура» Министерства культуры РФ выпущен альбом «Владислав Бушуев».

В 2013 г. В. Г. Бушуев включен в биографическую энциклопедию успешных людей «WHOISWHO» в России (Том 1. 2013. 7 издание).

В 2015 г. им получена БЛАГОДАРНОСТЬ президента российской федерации В. В. Путина «За заслуги в развитии отечественной культуры и искусства, многолетнюю плодотворную деятельность».

Выставка расположена в двух помещениях. В одном доминируют монументальные произведения, в другом представлены пейзажи и портреты.

Анализу этой выставки посвящена данная работа.

Выставку зачинает автопортрет художника 2016 года. Большой квадратный холст. Лаконичный рисунок углем. Спокойное, доброе лицо. Внимательный, острый взгляд. Вне сомнения, это — художник. Не потому, что — берет. Не потому, что чуткие руки держат рисующий инструмент, но потому, что здесь — некая профессиональная гордость, завещаемая художниками друг другу из века в век. Быть может, и дерзость, и задор представить себя в том ряду, где — Леонардо и Гольбейн, — величавые гении, облагородившие профессию, и поставившие ее в ранг одной из самых почетных. Еще — и право монументалиста, который обязан держать образный масштаб.

Владислав Бушуев родился в лесной деревеньке, и прошел большой путь, прежде чем осуществился такой портрет. Образ художника — это награда, результат огромных трудов, путь восхождения по ступенькам отечественной и общемировой культуры. Его жизнь связана с учебным заведением, где организована данная выставка, где он со студенческих лет и до сих пор преподает. Бушуев как художник сложился в этих стенах, впитал в себя принципы данной художественной системы, и вносит в нее свой вклад. Его творчество показательно и характерно для школы монументального искусства, которая сложилась в ЛВХПУ в 1960–1980-х годах, и является уникальным явлением культуры, и не только нашей, советской. Ни по идейному содержанию, ни по широте социальных задач, ни по выразительным средствам ничего подобного не было ни в одной стране.

Мухинское училище 1960-х было известно широко за пределами художественной среды. Оно было символом нового молодежного движения «шестидесятников», как его потом назвали. Энтузиазм страны-победительницы в самой тяжелой войне, мирные дни, которые настали, тяга народов друг к другу, и тяга культур, истинный демократизм, который вдруг стал почти явью, — все это наполнило наше искусство. Советское общество лидировало во многих областях, было окрылено возможностями построить новый, более совершенный, гуманный мир, как тогда говорилось: «Мир во всем мире». Художественная школа имени Мухиной поднялась вместе с задачей, поставленной Верой Игнатьевной: «Искусство — народу», и отразила общенародный подъем. Новая образность, новая стилистика предлагали зрителям модель новой жизни, — более честной и открытой, где каждая личность служит коллективу, а коллектив поддерживает личность. Это была мечта, в которую верила молодежь, и она искала новые образы, новые художественные средства.

Монументализм 1960-х воскресил идеи конструктивизма революционных лет. Как и тогда, скромность материальных средств сочеталась с острой идеей. Так появился «суровый стиль», сдержанный и лаконичный. Удивительно, что атеизм 1920-х вдруг соединился с традицией христианского средневековья. Мухинские студенты-шестидесятники копируют фрески и иконы, пластические основы которых воздействуют на новое искусство. Светлое, мажорное, иногда лиричное жизнеутверждающее начало стало душой многих монументальных работ, родившихся на основе школы.

Бушуев учился в училище в первой половине 70-х, когда данный стиль уже сложился, и он естественным образом воспринял его. В 1970 – начале 80-х годов ему, уже зрелому мастеру, был поручен ответственный заказ: энкаустическая роспись «Атомная энергия и жизнь» на Ленинградской АЭС в городе Сосновый Бор. Это серьезная, большая работа, которую следует считать одной из важнейших в монументальном искусстве последних лет СССР. Очень скоро по ее завершении, в 1986 году, случится Чернобыль, а затем произойдут драматические изменения в стране. Изменится все: отношение к истории, культурные ориентиры. «Советская идеология» резко выпадет из употребления, отношение к ней станет подозрительным и критичным. «Монументальная пропаганда», которая была одним из важных средств формирования советского общества, стала ненужной. Но в настоящие дни, когда колесо судьбы вновь обернулось, можно увидеть многое иначе.

Работа молодого художника была высоко оценена, и внесена в 7 том издания «Очерки истории Ленинграда 1866–1980 гг.» (Ленинград, Наука, 1989). Вот что написала искусствовед И. А. Башинская о ней: «К концу 70-х годов синтез изобразительных искусств активно используется не только при сооружении и оформлении крупных общественных объектов, но и вторгается в индустриальную архитектуру. Самым значительным в Ленинграде оказался опыт молодого живописца В. Г. Бушуева, создавшего для Ленинградской атомной электростанции им. В. И. Ленина роспись на тему: «Атомная энергия и жизнь» (1980 г.). В ней впервые в значительном масштабе была использована древняя, но модернизированная техника энкастики. 56-метровая «лента» композиции росписи, огибая цилиндрический барабан, образует кольцеобразную застекленную галерею живописи. Эмоциональная по цвету, напряженная пространственная структура композиции включает в себя историко-научную информацию, в которой автор стремится проследить процесс рождения атомной энергетики. Большое впечатление оставляют образы ученых, воплощающих высокий нравственный идеал, осмысленный с позиций современности.

Таким образом, роль синтеза как средства комплексного, целеустремленного эстетического и идейного воспитания человека всеми видами и жанрами искусства возрастала, его социальное значение подымалось на новую ступень» (с. 389).

К этому следует добавить, что роспись возникла на основе дипломной работы художника. В течение года он практически жил на станции, создавая эту работу.

Живописный ансамбль Бушуева в Сосновом Бору — это продукт сознания человека Атомного или Космического века. Вспомним типичные росписи конца 1950-х, например — созданную теми же «мухинцами» роспись в бывшем кинотеатре «Спартак» (ныне — кирха св. Анны на Кировской). Там — «картинка», «вклеенная» в пространство между колонн. Таким образом, сосуществуют два пространства — архитектурное и иллюзорно-художественное, состыкованные друг с другом. Вы можете мысленно «переступить» за край живописной картины, и оказаться в дружине Спартака, забыв, где вы на самом деле. Новая, Космическая эпоха решительно поменяла наши пространственные представления. Огромное живописное кольцо, которое расписывает Бушуев на Атомной станции, — совершенно другое самоощущение человека в среде. Есть как бы бесконечное время-пространство, в котором фрагментами вспыхивают то гении Возрождения, то ученые XVIII и XIX века, — Резерфорд и Кюри, Эйнштейн, Курчатов, Королёв, современные космонавты. Мы — первые люди, которые оторвались от Земли, для которых стала реальностью космическая чернота и невесомость. Это и есть — главная пластическая идея энкаустики, идея зрелого XX века. «Суровый» стиль 1960-80-х был вдохновлен напряженностью поисков выхода в Космос, подвижничеством труда. Поэтому был найден адекватный художественный язык. Почти монохромная гамма — тоже закономерна, как и строгий графический стиль. Это — эпос. Наше послание следующим поколениям.

Автор выбрал древнюю технику энкаустики, известную нам по древним Фаюмским портретам. Они реалистичны, и в то же время в них — сама вечность. Немеркнущая восковая поверхность волшебным образом доносит цвет, каким его положил художник. Некая приторможенность, неуютность — в плавах живописных слоев, которые словно бы минуют случайность. Видимо, потому современный нам мастер выбрал эту древнюю технику для своих изображений. Из космической тьмы, в нимбах-мандорлах возникают образы ученых, — иконы XX века.

Ни в коем случае нельзя здесь говорить о подражании древним изображениям. Скорее — духовная напряженность. Почти у каждого, — у Эйнштейна, у Пьера, Марии, Ирен Кюри, — драматичный вопрос в глазах: куда приведут человечество их открытия? По воле художника, они смотрят в вечность. Там — заложены те вопросы и проблемы, которые обнажились в наши, более поздние времена.

Монументальное искусство всегда социально, идеологично. Без серьезного духовного обоснования монументальности нет. Конечно, нужно уметь строить крупную, дальнобойную форму, сочетаться с архитектурой, но это одно не есть монументализм. Крупная форма может быть пустой, и

на нее не обратят внимание люди. Монументализм — это соответственный комплекс идей. Это — важное обращение к современникам и потомкам. Поэтому в нем должен быть пафос (воодушевление, страсть). Герои изображений непременно должны быть героями, — вызывать уважение, восхищение, а иногда — сострадание автора, и, соответственно, тех, кто на них смотрит. Это — серьезная проблема монументального искусства постсоветских безыдейных лет, которое выходит из положения за счет христианских ценностей или декоративизма.

Следует подчеркнуть, что другая, не менее важная часть росписи Соснового Бора — композиция «Торжество жизни», где две женщины-«мадонны» вздымают малыша. Рядом с ними цветут растения, вокруг — сияние искусственных солнц, которое дарит Атом. Так волей художника воплотилась национальная наша мечта — мирная, плодоносная, благополучная, гармоничная жизнь. Уже наступает время оценить по достоинству эти наши советские образы-«иконны», где художественно осмысливалась сама наша реальность, живой человек, как тогда говорилось, — «наш современник». В начале 90-х произошел обрыв этой линии. Положительный образ человека был утрачен, и это имело последствия, о которых мы хорошо помним.

Другая важная работа Бушуева начала 80-х годов — темперная роспись в Доме культуры города Миасса «Русский характер» (1982 г.). Это — сказка о Родине, о мирных трудах на земле, о благодати рожать детей, общаться с лошадьми, о щедром Солнце, и травах, и богатом зерне, о красивых и добрых людях. В этот год умер Л. И. Брежнев. Кончалась внешне спокойная, но тревожная изнутри эпоха вместе с ее прекрасными декорациями, с ее упованиями, разочарованиями, мечтами. Внутри радуг 80-х зрели грозы 90-х.

В наступивших 1990-х круг деятельности монументалистов сильно сократился, однако, по инерции, государственные заказы еще идут. В 1991 году Бушуев завершает темперную роспись в Доме творчества города Торжка на темы из истории города, стоявшего на пути «Из варяг в греки». Внутреннее пространство, за которое взялся художник, — незатейливый прямоугольный объем. Нужно было создать что-то вроде декорации для этого зала, где бы посетитель чувствовал себя в приподнятой обстановке. Художник использовал прием раскадровки стен с помощью геометрических элементов, в паузах которых разыгрываются сцены из жизни горожан. Особенно выразителен фрагмент убиения князей Бориса и Глеба. Тут трагедия лишь обозначена, потому что, в средневековом мышлении, оба мученика стали святыми — первыми защитниками Руси. По умолчанию, здесь трагедии нет, но как удивительно, не стандартно решил художник момент утопления одного из князей! Он помещен в нижний клин композиции, как будто выталкивается из жизненного пространства! «Волны», возникшие от падения тела, превращены в некое сияние, как будто святость уже коснулась гибнущего князя.

В 90-х годах, когда церковь еще не встала на ноги, и не начался период глобальной реставрации храмов, когда еще не были забыты приемы

советского монументального искусства, появлялись интересные, нестандартные решения. Собственно — возникла новая иконография христианства. К сожалению, этот период был недолгим.

В 1990-е и 2000-е годы Бушуев много внимания уделяет портрету и пейзажу. Он постоянно ездит на родину, в Пермские края. Еще в юные годы в родной деревне Мостовой он создал музей своего творчества и творчества поэта-футуриста, Василия Каменского, уроженца этих мест. Большая серия живописных полотен посвящена родным местам.

Русский и советский пейзаж прошел несколько этапов. Золотые его страницы — Саврасов, Шишкин, Левитан, Поленов, Серов, Нестеров, Куинджи, Рерих, — художники-реалисты и мастера Серебряного века. Они создали психологический пейзаж, который развивался параллельно великой русской литературе, не ограничивался видописью, но нес серьезное, часто философское содержание. На этой базе выросло советское искусство, лучшие мастера которого приносили в природу одухотворяющее начало. В этой связи пейзажное творчество Бушуева — особая страница. В любой из его пейзажных работ ощущается некая гео-стихия: за его плечами, и где-то глубоко в душе — та земля, которая его родила, от которой он не отстранился. Да, в творчестве шли наложения, знакомство с художественными традициями, мастерами, но есть непоколебимая тектоническая основа, как будто сама Природа впрягла его в свои сани, и правит его руками сама.

У него в пейзажах нет первых планов, где обычно царит человек. Если он есть — то его находишь в орнаментальной вязи деревьев и холмов, внутри единого биопространства. Медвежьи, утиные, дикие края захватывают в свои объятия смельчаков-охотников, и растворяют их. Живописная среда становится средой природной.

На выставке не случайно представлены две эмали. Это — божества вогулов (манси), которые жили и продолжают жить в этих краях, нераздельно с ними. Загадочные их многоглазые духи, — кто это? Предки из глубины времен, или сама многоликая Природа? Птицы, рыбы, животные, растения, камни и человек как неотъемлемая часть.

Образная основа этих пейзажей — сильно не та, что в классических наших шедеврах, таких, как «Над вечным покоем» Левитана, которые легко превратить в новеллу. Пейзажи Бушуева затягивают внутрь себя как магические кристаллы. Есть своя притягательность в неохотливых ломках пространств, в их иногда полусонности-полудреме, в их медвежьих объятиях, где затерян и мал человек. Порой же земля вскипает, дыбится, танцует цветной живописной плотью, или замирает в кристалл. Но она везде — живая, в своих ритмо-гармониях, каждый раз — разных, в своих колоритных разливах. Если вы привыкли к реалистическому пейзажу, то тут нужна перестройка внимания, как при переходе от прозы — к стихам. Пейзажные полотна Бушуева срифмованы. В них нужно искать поэтику оцветенных ритмических форм.

Владислав произнес слово «светимость». Действительно, он создает свечение, отнюдь не похожее на солнечный или лунный или электрический свет. Светимость в живописи — это способность двух красок зажечь друг друга, и создать цветовой пожар. В музыке есть аналогичное понятие «консонанс» в отличие от «диссонанса», где звуки не любят, портят друг друга. Консонируют дружественные звуки, и они создают в нашем мозгу серотонин (гормон блаженства). Поэтому, и гармоничная музыка, и живопись — это любовь.

Видимо, не зря Бушуев пишет поэтов и музыкантов. У него — особый подход к их творческой личности в портретах. Например, «Гайнство» (портрет поэта Ю. Баланджарова). В композиции он свастичен: руки осуществляют волшебный сдвиг, по которому, кажется, вершится вращение. Своевольные, яростные цветы-существа, стыдливая Луна, ночные полубабочки-полуптицы, — все это фантомные видения то ли художника, то ли поэта. Живописная медитация. Или — портрет Маргариты Ярковой. Вдохновенное лицо поэтессы излучает вокруг себя этот мир, где в изломах теней становятся видимы незримые ангелы, и в котором, как в обратном стекле, опрокинулись купола. Удивительный портрет певца Охочинского «Полет»: человек в творческой невесомости способен переформатировать привычный нам мир, сплотить знакомые его фрагменты в летучий (космический?) объект. Это — уже не стандартные ангельские крылья. Это — наша, совершенно новая духовная реальность. Художник в этих портретах осуществляет идею изобразить невидимый обычному глазу духовный мир, собственно — материализует поэтическое слово. Ради чего мы занимаемся творчеством? — Ради познания того, что находится у нас внутри. Человеческая душа требует овеществления.

Образный мир Владислава Бушуева сложен из составляющих, которые не всегда состыкуются в нашей жизни. Например, так называемое «язычество» (оскорбительное название культур наших предков с точки зрения псевдохристиан). Николай Константинович Рерих, будучи духовным детищем самого Иоанна Кронштадтского, тем не менее снял противоречие «язычества» и христианства. Он вымостил мировоззрение человека XX века, и создал основу для единения. Сегодня, когда мир практически един, мы (хотим того, или не хотим) вынуждены создавать единую культуру. И вынуждены снимать ненужные противоречия. Вот поэтому здесь, в стихии искусства сосуществуют вогульский шаман и христианский отрок, жеребенок с кобылкой и человечья мать, физики-ядерщики и древняя старина. Как отнестись к живописному портрету, где голова человека помещена в подобие пейзажного пространства? Портрет называется «Раздумье», а думает — кто? Человек, или — сама Природа? И здесь подступает магический символизм так называемых «язычников», который, по сути, никуда и не уходил.

Как же обозначить суть творчества данного мастера? — Думаю, что чрезвычайно важна прочная корневая основа в характере личности

и в культуре. Эта внутренняя тектоника позволяет создавать прочные художественные конструкты, работать в большом пространстве, реструктурировать архитектуру с помощью живописных средств. Быть монументальным.

Второе, очень важное и редкое качество, — работа с цветом. Если форма, линия, пятно доступны логическому мышлению, их можно объяснить, им можно научить, то цвет — наиболее тонкая, животрепещущая часть художественного арсенала. Грамотно работать с цветом — это уметь использовать внутренний духовный огонь. Что это дает? — Особые ощущения, особую энергетическую подпитку, прочистку мозга. Живописные гармонии, также, как музыкальные, являются лакомством для тонких духовных структур, из которых состоит наше эфирное тело. Кто понимает — тот поймет.

К сожалению, цветовидение очень слабо развито в нашей культуре. Народы Африки и Востока гораздо лучше европейских и американских народов чувствуют цвет. Показательный пример — последняя Олимпиада в Рио: на параде все делегации использовали 2-3 цвета для своих одежд, и этого «элегантного» сочетания им хватало. И лишь делегация Конго вышла в ошеломительно-живописных одеяниях ручной работы. Это — склад психики, устройство мозга. Дети как правило чувствуют цвет до 10–12 лет, а потом цветовидение угнетается вербально-знаковым сознанием. По сути, человечество теряет цветочувствительность и связанные с этим тонкие планы сознания в обмен на управляемость с помощью стандартных знаков. Не хотелось бы, чтобы в будущем человек становился дрессированной собакой, выученной командам: встань, сядь, беги... Только команд этих может быть значительно больше, а принцип один.

Вот почему нам важно не потерять искусство. Не потерять опыт художников в своем культурном арсенале. Не потерять желание мечтать, создавать легенды и мифы о нас самих, и надежду, что они осуществляются.

За последние, послеперестроечные десятилетия Бушуев создал свою галерею образов наших современников. В основном это — музыканты, поэты, — творческая интеллигенция сложнейших наших времен. Можно сказать, что в них — дух времени, который (пока) не является всенародной душой, но хранит, вероятно, какие-то дефицитные запасы, как пчелы запасают мед. Это — какие-то люди-птицы, вещуньи и вещуны. Они не типичны. Они не в «бизнесе», не в главной теме наступивших времен, но время их родило, и они поют свои песни.

Владислав Геннадиевич Бушуев впустил их на свои полотна.



ОБРАЗЫ ЛЮДЕЙ В ФАРФОРОВОМ И КЕРАМИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЕКАТЕРИНЫ СУХАРЕВОЙ

Статья составлена на материалах личных бесед-интервью с известным художником-керамистом Екатериной Александровной Сухаревой. Она родом из петербургской творческой династии художников Савиных-Богаевской-Задорина. С 1986 года ее профессиональное обучение проходило в стенах ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на кафедре художественной керамики и стекла. В 1992 году под руководством О. Л. Некрасовой-Каратеевой. Екатериной была выполнена дипломная работа, состоящая из часов и шкатулок под названием «Карточный домик». Эта керамическая композиция многофункциональна и включает в себя действующие часы и набор разных маленьких шкатулок. Предназначен этот ансамбль для широкой каминной полки и выстраивается как театрализованное представление. Все предметы вылеплены вручную, дополнены фигурками и красочно расписаны по мотивам карточной игры и балаганного театра. Персонажи, сценки и атрибуты представлены в разных вариантах изображений — это различные моменты карточных игр, гадальных раскладов и сложенных из игральные карт «домиков». Наиболее сложно из глиняных карт построен центральный объект — не просто домик, а по своей архитектуре это уже театральное здание с часами на фронтоне. Дополняют эту работу замечательные фигурки балаганного героя и мышат в ярких костюмах.

«Дипломная работа Кати Сухаревой по своей сути была неожиданна в ряду традиционно исполняемых тогда на кафедре художественной керамики объектов для серийного производства (комплектов и сервизов фарфоровой посуды) или для оформления общественных интерьеров. Екатерина же увлеченно и весело создавала сложную пластическую композицию на несерьезную тему карточной игры с шутовскими персонажами, да еще для каминной полки, о существовании и предназначении которой, либо давно забыли, либо вовсе не знали в советской действительности. В итоге на защиту была представлена яркая группа предметов, исполненная артистично, затейливо, очень умело и профессионально. Государственная экзаменационная комиссия единодушно увлеченно рассматривала, восторженно комментировала и с одобрением оценила ее дипломную работу»¹.

С этого момента тема игры и образы людей, занятых житейскими делами, заботами, общением и увлечениями, стала ведущей в творчестве художницы.

Екатерина Сухарева работает с разными материалами — фарфором и глиной. Свои композиции она создает, часто дополняя другими материалами — металлом, деревом, стеклом. Она хорошо чувствует выразительные возможности материала и успешно работает с ним.

За почти 25-летнюю творческую деятельность Екатерина Александровна создала множество авторских произведений, стала членом Союза художников, принимала участие в многочисленных выставках, международных творческих группах, симпозиумах, получила признание профессионалов и зрителей.

В данной статье рассматривается творчество Е. Сухаревой за последние 3 года — 2014–2017 гг. В этот период времени художница создала многочисленные керамические образы людей, показала их нравы и быт, сохраняя индивидуальность каждого. Часто возникали целые сюжетные серии, а некоторые темы воплощаются ею в течение всего творческого пути.

Лирическую тему «Ангелы» Екатерина восприняла у своей мамы — чудесного художника-керамиста Натальи Савиновой. От нее Екатерине перешла любовь к керамическому делу, ручной лепке с тончайшей проработкой и нюансировкой деталей, с деликатной живописной росписью. Но ангелы у Натальи это утонченные, лиричные образы одухотворенных, нежных созданий с сильными крыльями, а ангелы Екатерины больше похожи на наивные народные игрушки и даже, порою, на персонажи комедии «Дель Арте». Наталья Савинова очень переживала, что создавая воздушных и чистых душой ангелов, она выставляет их напоказ людям и даже продает их за деньги. У Екатерины Сухаревой другой подход. Она, наоборот считает, что, среди людей обитают свои, очеловеченные ангелы, и, создавая такие образы с их незатейливой непосредственностью, она дарит частичку тепла и позитива другим людям, приносит своими керамическими вещами радость и хорошее настроение в дом. Серия «Ангелы с колокольчиками» представлена персонажами, стоящими на деревянных пьедесталах-шкатулках с керамическими ручками. Они одеты в разноцветные платья и поддерживают одной рукой подол платья, обнажив нижнюю яркую подкладку и ноги в простых черных туфлях, а другой рукой держат колокольчики. Причем это действительно звонкие керамические колокольчики разных форм, размеров и звучания. Кто-то из ангелов держит уличный фонарик, кто-то — удочку с пойманной рыбой на крючке, другие музицируют на дудочке или мандолине. Это трогательные, чудаковатые и милые персонажи, задумчиво и с удивлением глядящие на наш мир.

В своих критических статьях о творчестве Натальи Савиновой российский искусствовед Вильям Мейланд называл ее «Рыжеволосый ангел». Это же определение можно применить и к ангелам Екатерины. Они у нее все рыжеволосые, каждый со своей индивидуальной прической. У многих фигурок ангелов в волосы вплетены повязки, бутоны цветов, обручи, или их головы покрыты пестрыми платками. Эти фигурки можно воспринимать в отдельности, как индивидуальный одиночный образ, а можно составлять в различные группы и создавать каждый раз новые истории их общения. Они разные по росту, задумчивому образу и каждый занят своим делом. Все ангелы стоят на деревянных постаментах, выполненных мастером Сергеем Тихомировым. Это деревянные тумбы-шкатулки, состоящие из одного или трех выдвижных ящичков, с керамическими золочеными ручками. Каждый такой фигурный

объект — функционально полезная вещь: с одной стороны — это шкатулка для хранения женских украшений, а с другой — уникальное красивое художественное произведение из керамики и дерева.

Такая же тема соединения деревянных форм и керамической скульптуры решается в серии «Стульчики» (2015 г.), где другие персонажи из счастливой цивилизации глиняных человечков Е. Сухаревой, восседают на изящных по форме, деревянных, светлых и темных стульчиках с высокими спинками (также исполненных С. Тихомировым). Екатерина для этих композиций создала более 60 персонажей в разных позах и костюмах. Они увлеченно читают книги, кокетливо смотрятся в зеркало, играют на музыкальных инструментах, ласкают домашних животных или просто скучают. Каждый персонаж неповторим, но они очень похожи на многих наших знакомых. Как сказала о них автор: «Здесь прослеживаются архетипы настроений, набирающихся в состоянии толпы, но с индивидуальной жизненной историей»². Эти люди одинаковых размеров. Они образно объединены между собой позами, взглядами, жестами, предметами, и при этом остаются совершенно индивидуальными персонажами. Но с ними можно играть, пересаживая с одного стула на другой, или переставляя их с места на место, объединяя в разные компании: дуэты, трио, квартеты и т.д. Рассаживая по-разному этих человечков, можно каждый раз составлять разные и абсолютно новые и непредсказуемые ситуации и истории: чтение в кругу семьи, музыкальный концерт, посиделки в близкой компании, собрание в клубе, очередь в поликлинике или толпу в ожидании чего-то. Удивительно, играть в этих героев любит не только автор, но и зрители, и покупатели. Как сообщила Екатерина, «каждый покупатель сам выбирает себе количество человечков, согласно денежным возможностям, и создает уже свои группы людей. Тем самым и сами вовлекаются в психологические игры»³. Многих этих глиняных фигурок люди охотно покупают в подарок другим или как сувенир для себя. С помощью эмоций этих человечков дарителю можно передать и свои личные чувства и переживания одариваемому. Кто-то видит себя в образе Пьеро, а кто-то юношей, поющим серенады под окном возлюбленной, а другие с ребенком или котом на коленях. Среди многочисленных героев нет ни одного повторяющегося персонажа. Это милые, беззлобные существа, живущие в мире добрых грез. Как определила сама автор главный смысл своих композиций — «это палитра состояния покоя, театрального сна и общения с живыми человечками»⁴.

Пластическая тема в творчестве Екатерины Сухаревой великолепно реализуется в создании серии декоративных керамических скульптур — «Купающиеся дамы». С юмором и даже самоиронией изображает она нежащихся в ванне пышнотелых томных дам. Ею представлено большое разнообразие женских образов, ванн и поз купальщиц в керамических композициях. Одной из первых работ на эту тему была крупная фигурная керамическая композиция, представленная на выставке «Керамика на траве» в 2014 году. В большой античной вазе-ванне, наполненной «керамической» синей водой сидела черно-

волосая обнаженная девушка с бокалом в руках. Она с оголенной грудью любопытно взирала на проходящую публику. Игра и интрига этой работы заключается в том, что само тело дамы до талии и кисти рук, прикрепленные к торчащим над «водой» коленям, исполнены по отдельности, их можно передвигать внутри ванны. Создавая различную постановку деталей внутри самой композиции, можно менять позу девушки, представляя ее разным образом: она может быть стеснительной кокеткой, поджав ноги близко к телу или вызывающе эротичной дамой с бокалом вина, расставившей ноги по ширине ванны. Конечно же, эта работа выделялась необычностью обстановки и откровенностью на открытом садово-парковом пространстве около Елагиноостровского дворца. В дальнейшем у Екатерины Сухаревой менялась и развивалась тема безмятежного, богемного, довольного и неторопливого прожигания жизни дамами. В 2015–2016 годах была создана серия лепных керамических композиций с купальщицами: «Утро», «Русалка», «Двое», «Диалог» и др. Эти персонажи уже не рассчитаны на большие парковые просторы, они камерные, высотой около 45 см., и стоят на деревянных тумбах-подставках с расписными керамическими вставками. Варьируя и развивая эту игровую тему, Е. Сухарева вводит в серию дополнительных персонажей — кокетливо позирующую рыжеволосую русалку и влюбленную пару — юношу и девушку. В композиции «Двое», двигая полуфигуры юноши и девушки, сидящих по пояс в одной ванне с бокалами в руках, можно создать обстановку дружеской беседы, так как девушка не совсем обнажена, она в черном в горошек купальнике, или, приблизив фигуры друг к другу, придать сцене более интимно-фривольный смысл. В парной работе «Диалог» представлены две отдельно стоящие на деревянных тумбах зеленые большие керамические чашки с ручками. Внутри каждой из этих чаш-ванн сидят обнаженные по пояс женщины, увлеченно беседующие друг с другом. Обе они кокетливо вынули одну ногу из ванны и поставили ее изящно на край купальни. Для придания большей вальяжности и неторопливости беседы этих дам, автор дала им в руки по бокалу вина. Плюс к этому, Екатерина украсила купальщиц сложными головными уборами — платками, по-разному закрученными на головах. Расстояние между скульптурами собеседниц можно сближать или увеличивать. Керамическая работа «Диалог», при желании, может быть и вовсе разделена на два самостоятельных сюжета, каждый под названием «Монолог».

Е. Сухарева не замыкается на одной теме и одном материале. Наряду со скульптурно-пластическими композициями интересно и остроумно решает она серию декоративных расписных фарфоровых тарелок под названием «Ботаника». Перед зрителем предстает набор белых глубоких суповых и плоских тарелок с широкими полями, диаметр которых составляет 30 см. Формы такой посуды предназначены для еды в ресторане. Этим и воспользовалась автор. Екатерина увидела, как можно использовать данные формы изделия и создала целый набор интересных по иллюзорному решению и любопытных по сюжету композиций. На полях тарелок изображены персо-

нажи, с любопытством исследующие природу, а углубления иллюзорно разыграны как колбы или лупы, искажающие изображение. На суповых тарелках находятся сельские жители теплых нормандских поселений в кремово-красных и бело-сиреневых рубашках-платях, рассматривающие рыбок в больших колбах, которые эти герои держат в руках. Видно, что люди добрые и чистые душой, у них на лицах полуулыбка и выражение спокойного умиротворения. Эти человечки ведут размеренную неторопливую жизнь, позволяющую долго любоваться и восхищаться таким явлением как рыбки в колбе. На тарелках для вторых блюд помещен сюжет изучения бабочек при помощи увеличительного стекла. Девочка летом поймала насекомое и при помощи лупы пытается его разглядеть. Е. Сухаревой найден интересный и увлекательный прием росписи с использованием преломления плоскостей, за счет углубленной центральной части тарелки. Ободок этого углубления обведен золотой краской, создающей ощущение формы круглой лупы, в которой увеличилось лицо девочки, рассматривающей бабочку, насаженную на иглу. На больших полях тарелки изображена ручка самой лупы и уменьшенное тело девочки, держащей ее. Эта композиция-обманка в росписи становится еще более эффектной при экспонировании на черном фоне.

Спектр творческих интересов художника в изображении людей дополняет интимная тема «Поцелуев». Она раскрывается во взаимоотношениях в разных керамических людских фигурках и фарфоровых росписях сервизов. Поцелуй — это проявление и передача искренних, чистых и страстных чувств любви друг другу. В 2015 году, продолжая работать совместно с Сергеем Тихомировым и создавать керамические с деревом композиции, Е. Сухарева из черных расписанных ею керамических плиток, вставленных в двойные деревянные рамки, создает целое панно из 6 плиток «Трогательные моменты поцелуев». В одном крайнем левом темном окошке нижнего ряда пара только собирается поцеловаться. Юноша смотрит на девушку с вопросительно-умоляющим взглядом, а та находится еще в раздумье. На соседнем сюжете изображен уверенный в себе молодой человек, страстно обнявший девушку и целующий ее, а она подчиняется ему. А третий замыкающий сюжет одного ряда повествует о взаимной любви пары и трогательного совместного поцелуя. На верхнем ряду из трех сюжетов зритель может наблюдать зеркальную по теме картину, где уже страстно доминирует в отношениях пары девушка. Надо заметить, что ни один костюм, ни одна прическа, ни один персонаж нигде не повторяются. Каждый из 6 сюжетов по своему уникален и оригинален. В них видятся отсветы прелестных ренессансных свадебных блюд, та же искренняя высокая культура.

Создавая и развивая разные темы человеческих взаимоотношений, чувств, душевных состояний и настроений в своем творчестве, Екатерина Сухарева совершает маленькие каждодневные открытия. Родившись и взрослея в семье творчески одаренных, успешных и сильных художников, продолжая семейное дело, работая в той же мастерской, она не попала

под влияние выдающихся мастеров. Творчество автора самобытно и ни на кого не похоже, а главная ее тема — мир счастливых людей.

Примечания

¹ Из интервью с О. Л. Некрасовой-Каратеевой (от 10.01.2017).

² Из интервью с Е. А. Сухаревой (от 25.12.2016)

³ Там же.

⁴ Там же.



ПЕТЕРБУРГСКОЕ ИСКУССТВО В ЛИЦАХ: ХУДОЖНИК АЛЕКСАНДР ВОЛОДЧЕНКО

Александр Володченко принадлежит к тем художникам, для которых точность создаваемого в каждой работе образа строится на классической академической школе, дающей возможность решить практически любую творческую задачу и создать то особенное, неповторимое, что и есть произведение искусства. При этом художника отличает индивидуальное, только ему свойственное, видение природы, которую он изображает, и узнаваемый творческий почерк, неотъемлемая составляющая большого мастера. Отсюда глубина работ художника, которые несут в себе одухотворенное, часто почти мистическое, свойственное славянскому фольклору, состояние бытия. Это преобразование действительности — важный и необходимый этап в создании произведения.

Художник работает в разных техниках, пишет маслом и акварелью, занимается графикой и гравюрой. В последние годы его излюбленной техникой стала именно акварель, которая максимально соответствует его творческим задачам. Он член Союза художников России и Санкт-Петербургского общества акварелистов, преподаватель Художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Принимал участие в росписи Храма Христа Спасителя в Москве, оформлении храма Веры, Надежды, Любви и матери их Софии в Белгороде, участвовал в воссоздании убранства зданий Сената и Синода в Санкт-Петербурге.

Создание произведения, картины, главная составляющая творческого процесса и основной компонент творчества художника Александра Володченко. Рождение произведения сродни таинству возникновения новой жизни и одновременно непередаваемое удовольствие, которое доступно художнику. Это постоянный поиск средств выразительности, эксперимент, в котором результат не всегда можно точно спрогнозировать, и именно в этом состоит живая жизнь искусства. В основе создания произведения искусства лежит умение удивляться и восхищаться красотой, а не нацеленность на признание или обязательный коммерческий успех. Художник чувствует природу, работает на созвучии с ней. Отсюда глубина звучания его работ, напоминающий глубокий чувственный голос виолончели. Энергетика искусства для художника внутри творческого процесса, а не в умозрении или концепте, а эстетическое впечатление от работы он считает обязательным.

Источником вдохновения для А. Володченко чаще всего становится природа, неисчерпаемый источник красоты. От природных образов, закрепленных в набросках, начинается путь к творческой импровизации, к выбору материала, техники, размера и, конечно, к пластическому воплощению образа. И даже излюбленный сюжет художника — рыбалка, неиз-

бежно привязан к природным пейзажам. Человек в этих работах практически полностью растворяется в образах окружающей природы, как одинокий рыбак, плывущий в лодке посреди залитого лунным светом озера, и созерцающий мир вокруг.

Александр Володченко обладает особым умением увидеть красоту в мимолетной изменчивости природных состояний, а затем и приоткрыть тайну красоты, до этого порой невидимой другим. Он идет дорогой богов, как в одноименной акварели, и мир вокруг предстает как античный храм, освященный солнцем и пронизанный ветром. За счет сложной нюансировки цвета, точного построения композиции, гармонией между линейностью стволов деревьев и игрой цвета на земле и камнях, художник передает нам множество смыслов, заключенных во многих веках человеческой культуры.

В его акварелях нам открывается особый цвет воды, портрет дерева, с неповторимостью его листвы, особый ракурс природных пейзажей. Все это живет и дышит, переливается светом или растворяется в спускающихся сумерках. К тому же художнику удается привнести в живописное произведение ускользящую красоту момента, построенную на нюансах освещения, порывах ветра, движении воды в реке. Так одна из акварелей («Грозовая туча») несет в себе драматизм предгрозового неба с его романтической красотой, готовой вот-вот пролиться ливнем, а на другой («Укромный уголок») залитый золотом солнечного света берег несет красоту спокойствия и умиротворения. Состояние природы передается в особой манере письма, которая «подбирается» под каждую работу. Характер мазка, цветовая гамма, прописанность деталей, все это подчинено общей эстетической концепции работы.

Для художника важно увидеть и запечатлеть постоянно меняющийся мир. Неслучайно он любит работать сериями, по-разному интерпретируя один и тот же сюжет, углубляясь в суть изображаемого. Так, вдохновившись красотой подсолнухов, этих славянских символов счастья и благополучия, он изображает их в разных видах, при разном освещении. И вот перед нами подсолнухи яркие и солнечные, излучающие свет и радость. А в другой работе — «Подсолнухи на закате», в преддверии ночи с ее иной, скрытой жизнью, мы видим цветы, написанные в уходящем свете, и здесь они становятся мистически-неузнаваемыми. И, если золото подсолнухов вдохновляло многих художников, нельзя не вспомнить здесь хотя бы В. Ван Гога, то их контр-освященное, погруженное в иное состояние, изображение, это творческая находка именно Александра Володченко.

На особом освящении построена и серия онежских пейзажей. В этих работах природа предстает в свете белой ночи, когда все цвета, которые мы видим днем, снимаются, уходят, и все преобразуется во множестве оттенков серого. Художник представляет нам мир, подернутый серебряной дымкой, в котором между привычными пейзажами, домами, мостками, деревьями, вдруг открываются совершенно особые отношения. Эти практи-

чески монохромные работы написаны удивительно тонко, с большим мастерством. Углубляясь в созерцание этих акварелей, мы можем постигнуть некую тайну жизни, увиденную через призму белой ночи.

Это преобразование природы в ночном освящении, при свете луны, дает возможность художнику отобразить некий скрытый смысл, некую тайну мироздания. Неслучайно у А. Володченко во многих работах мир и человек в пространстве пейзажа предстают в ином, измененном состоянии, состоянии, преображенном сказкой, мифом, мечтой. Так на холсте «Мечтатель» (2016 г.) мы вновь видим мир, преображенный ночным светом, мир мечты и сказки, раскрывающий перед погруженным в его созерцание рыбаком, некую потаенную сущность бытия. Мир, озаренный особым светом, природа как Храм, где в лунном свете разлита божественная сущность, открывается зрителю в этой работе художника. Здесь А. Володченко создает образ через особое свечение, так, как это делали выдающиеся мастера предшествующих эпох, за счет чего подчеркивается духовная сосредоточенность одинокого рыбака в лодке и особая одухотворенность окружающего мира.

Может быть, эта мистика места, характерная для многих работ А. Володченко, связана его интересом к произведениям Николая Васильевича Гоголя, который занимает особое место в творчестве художника. Он сам из гоголевских мест, родился в городе Константиновка Донецкой области, а затем окончил Миргородский керамический техникум им. Н. В. Гоголя. И в техникуме, и, впоследствии в Академии художеств, делал выпускные работы по произведениям Гоголя. Сначала по «Сорочинской ярмарке» а керамике, а потом по произведению «Пропала грамота» (10 листов, сухая игла).

Художнику близок мистический реализм Гоголя, эта тонкая грань между видимой и запредельной, внутренней реальностью. И, как результат, ему удалось найти и отобразить гармонию между типажом и характером героев, и особой мистикой обстоятельств, в которые они попадают, да и в которой все мы живем. В работах А. Володченко на темы Гоголя мы встречаем образы, которые раскрываются постепенно, при их рассмотрении, погружении в произведение, как, собственно, происходит и при чтении. Характерные типажи, фигуры-перевертыши, гротеск и юмор, и философские размышления о судьбах Родины — все это открывается в работах художника. Нельзя не сказать о замечательном портрете Николая Васильевича в шляпе в виде птицы-тройки, построенном на напряженном взаимодействии темного и светлого пятен, который передает противоречивость и трагизм судьбы писателя и его и его особое философическое мироощущение. Птица-тройка встречается и еще в одной работе художника, где есть и птица, и тройка, и это бесконечное движение по грязи российских дорог, и полет души, и еще много чего еще, что мы так любим у Гоголя.

Взгляд художника часто останавливается на красоте повседневных предметных состояний, и рука мастера пластически преобразует их так,

что за этой простой предметностью открывается некий глубинный смысл. Таков, к примеру, натюрморт, написанный мастером в китайском кафе, где посуда, расставленная умелой рукой официанта, вдруг наполняется особой музыкой и светом, и это уже не просто посуда, а целая история, предвосхищающая следующее мгновение. В этой акварели художнику удалось передать энергетику остановившегося на какой-то момент, времени, его внутреннее напряжение и созерцательное спокойствие.

А. Володченко свойственен особый подход к выбору сюжета своих работ. Вот, к примеру, серия акварелей «Окна», в которой художник предлагает посмотреть на этот привычный, бытовой и одновременно глубоко философский элемент человеческого жилища. Действительно, окно — неотъемлемый элемент каждого нормального дома. Комната без окон это что-то неестественное, тяжелое и неправильное, символ трагизма, наказания и т. п. Окно — это наш взгляд в мир и одновременно это возможность заглянуть в домашнее, интимное пространство хозяев. При этом окно символически перекликается с картиной, которая и есть взгляд в другой мир. Окно — граница внутреннего и внешнего. Все это нашло свое отражение в акварелях цикла. И вот перед нами перекрестья окон, и как в акварели «Ностальгия» (2003 г.) на ностальгически-лиловом фоне сушатся рыбки, а на подоконнике рыболовные снасти, как напоминание о любимой рыбалке, природе, лете. И даже разводы на стекле приобретают особую живописность. И в этом умении увидеть красоту в каждой детали повседневности, в красоте момента, вновь раскрывается особый дар художника.

Для Александра Володченко искусство имеет непреходящую ценность, которая в каждый момент времени должна воплотиться в законченном произведении. Именно к этому стремиться художник. Выбор сюжета, поиск выразительных средств, эксперимент, порой на грани риска, все это те шаги, которые делает мастер, идя от природы к образу, для того, чтобы произведение получилось, обрело самостоятельное художественное существование. Именно поэтому в работах художника мы имеем возможность увидеть невыразимую прелесть бытия, разлитую вокруг нас.



С ЧАЙКОЙ ПО ИМЕНИ ЛАРИСА

Наша встреча длиною в несколько десятилетий случилась в Ленинграде в Государственной инспекции по охране памятников. Правильные черты лица, пышные волосы, стройная фигура в сочетании с тихим голосом — во всем была особая деликатность, душевная грация женщины, обладающей духом приветливого общения. Лариса Сергеевна Клещева переступила порог ГИОП в 1957 году в тридцатилетнем возрасте. В это же время она училась в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, который закончила через два года. На ГИОП, выросший из Коллегии по делам музеев и охране памятников, возлагалась защита наследия нашего города. Лариса с полной самоотдачей начала освоение профессии в уникальном гиоповском архиве, где рождается понимание ценности документов вопреки рутинности их обработки.

Интересу к выбранной профессии способствовало и место ее проживания — поселок Колтуши Ленинградской области, с его своеобразными постройками и природой. Здесь, в «столице условных рефлексов» отец Ларисы Сергеевны, физиолог Сергей Васильевич Клещев, работал в одной из лабораторий института физиологии, во главе с нобелевским лауреатом И. П. Павловым, и был близок ему. Научный городок располагался на части Колтушских высот с реликтовыми озерами. Особая природа нравилась физику Нильсу Бору, писателю-фантасту Герберту Уэльсу, художникам А. А. Рылову и М. В. Нестерову, гостям Ивана Петровича Павлова. Девиз его работы «Наблюдательность и наблюдательность» сохранился на здании лаборатории института, в комплексе которого вошли служебные здания и жилые коттеджи для сотрудников, возведенные по проекту И. Ф. Безпалова к 1932 году. Спустя более полувека Колтуши (ныне Павлово) были включены в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Научный городок привлек своей лаконичной архитектурной выразительностью режиссера Александра Сокурова при съемке эпизодов фильма «Солнце» с предусмотрительной разбивкой настоящего японского сада.

Вспоминала Лариса Сергеевна и другие времена. Когда началась война, ей было четырнадцать лет. Она выросла на рытье окопов, на работе лаборанткой в колтушском институте.

Опыт выживания в трудных условиях помог ей принять со смирением отсутствие семьи, как у многих женщин этого поколения. Свою любовь она отдавала родной сестре Анне и ее детям.

Ларисе Сергеевне, приезжая на работу из Колтушей, нравилось идти к зданию, где находился ГИОП, по улице и площади Ломоносова. Она служила городу, в котором, по мнению ЮНЕСКО, существовало «единственное в своем роде и совершенное воплощение на обширном пространстве в течение 200 лет европейской идеи регулярного города, гармонизированного с ландшафтом». Она любила смотреть в окно за чашкой крепкого чая на упорно за-

нимающихся у балетного станка учащихся Вагановского училища. В ней самой было это упорство талантливого исследователя, который мог с легкостью читать тексты документов петровского времени.

Безусловно, наследственный исследовательский дар Ларисы Сергеевны проявился в глубоком изучении архитектуры Петербурга. Важной частью ее работы было практическое проведение историко-культурной инвентаризации, связанной с обследованием и составлением описей архитектурно-художественного убранства интерьеров, а также его демонтажем при выборочном капитальном ремонте. Вот только некоторые примеры. Демонтаж печи по адресу 2-я Красноармейская ул. 16, завершился передачей ее в Гатчинский дворец-музей. Витражи шести лестничных окон дома на Гороховой ул. 61, приняла Дирекция областных музеев. Печь, находившаяся в одной из квартир по адресу ул. Чайковского 75, перешла в фонды Музея истории города. Сюда же поступили предметы внутреннего убранства интерьеров, имевшие художественную ценность, по адресам — ул. П. Лаврова 50, Дмитровский пер. 18. Заключение по осмотру интерьеров охватывали как фоновую историческую застройку центральной части города, так и его окраин. Лариса Сергеевна тщательно провела инвентаризацию исторических зданий Кронштадта, где также предполагался выборочный капитальный ремонт.

Обширные познания о городе-крепости и порте позволили ей подготовить паспорта и воссоздать историю самых значительных построек острова Котлин. Среди них — комплексы зданий Адмиралтейства, Военно-морского госпиталя, Губернских домов, Башня городского водопровода.

На Новый 1977 год Лариса Сергеевна преподнесла мне в подарок с трогательной авторской надписью книгу «Кронштадт», написанную ею совместно с Б. А. Розадеевым и Р. А. Соминой. В монографии, ставшей вскоре библиографической редкостью, островной город предстал как часть столицы с едиными градостроительными принципами. В основу исследования были положены материалы архивов Москвы и Петербурга, которые способствовали уточнению датировок и авторства построек.

Через сорок лет после поступления в ГИОП Л. С. Клещева завершила свою работу. Но продолжая находиться в состоянии творческого долголетия, исследовательница опубликовала в сборнике ГИОП найденную ею переписку архитектора В. И. Баженова о строительстве Лесного сарая в Кронштадте.

Терпение, радушие, обостренное чувство самоотдачи помогли ей принимать все скорби и болезни, постигшие ее, без ропота. О таких говорят: «Божий человек». В трудный момент моей жизни дорогая старшая коллега подарила молитвослов, изданный в 1843 году, отделанный голубым бархатом с золотым теснением. Надпись, говорящая о дружеской поддержке, венчалась словами, выстраданными веками: «Да будет воля Твоя».

Меня не удивляло, что Ларисе Сергеевне душевно были близки Н. С. Лесков и Ч. Диккенс. Богатейшая панорама социальных типов, оригинальных бытовых укладов, человеческих характеров вызывали у нее интерес-

ные размышления. Благородный человек, она всегда защищала достоинство других, ни к чему и ни к кому не приспособливалась, взмахивала «крыльями» надежных чувств и летела туда, где жизнь как жизнь.



ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ СЕРИИ НАТАЛЬИ БЕРС

Сегодня можно утверждать, что искусство фотографии существует в единстве всех ее сторон — социальной, художественной, смысловой и эстетической. Соединяясь с задумками мастера, фотокадр создает особую атмосферу с индивидуальным стилем визуализации, что не похоже на аналогичные процессы в живописи. В фотографии следует видеть не «картинку», не эстетику традиции, а инструмент самовыражения. И в первую очередь это относится не к одному кадру, пусть даже и уникальному, а к сериям работ.

Мастера находят удивительные темы подборки фотографий. Это могут быть темы природы, репортажные или социальные снимки, постановочные, стритфото и даже медитативные. Серия — современная тенденция в творчестве ищущего фотомастера, когда отдельный снимок теряет свою индивидуальность, а становится частью целого, его существенным структурным элементом. В этом случае зритель выступает в качестве исследователя данного явления. Примером этого направления служит творчество петербурженки Натальи Берс (Берсеновой).

Наталья родилась в городе Пятигорске, выпускница Кисловодского института Экономики и Права. Фотография всегда была любимым увлечением Натальи и постепенно стала основной профессией. С 2007 года Наталья живет в Санкт-Петербурге, закончила фотошколу Андрея Кашина и курс Дмитрия Конрадта при фонде «Петербургские Фотомастерские», участвовала в Петербургском фотографическом мероприятии «Портфолио-ревю», работала фотографом в студии «Небо». Она является активным участником профессиональных коллективных выставок.

«Видеть красоту мира и фиксировать на камеру ход событий происходящего — для меня в настоящее время самое главное и имеющее смысл», — убеждена Наталья.

Рассмотрим основные характеристики этапных персональных выставок фотографа Натальи Берс.

2007 год — «Русские не сдаются», арт-клуб Манхеттен, Санкт-Петербург.

В основном фотографии этой серии черно-белые, документальные, с ярко выраженной социальной тематикой: «Город», «На Дворцовой», «Праздник Победы. Поют ветераны», «Ударник коммунистического труда», «Нищий», «Питер» и др. Выделение и фиксация некоторых наиболее значимых элементов из окружающего мира, событий, поведения людей, всего, что появляется перед объективом фотоаппарата — все это являлось целью Натальи. Профессионалы фотографы сразу отметили, что черно-белые снимки серии «Русские не сдаются» обладают особой глубиной. Приближение к объекту превращает фотообраз в символ и открывает возможность ощущения при-

частности к событию. Время и расстояние стираются, проявляется в кадре об-разность, реальность, осязаемость.

«Я люблю наблюдать за течением жизни. Меня интересует фило-софия взаимоотношений между людьми. То, что каждый из нас излучает в пространство, те слова, что мы говорим друг другу, наши действия, ре-акции, поступки — все очень интересно», — убеждена Наталья.

В серии «Русские не сдаются» впервые проявилась гражданская по-зиция мастера, в репортажных кадрах видна боль за Россию, тревога за ее будущее. И в этой серии фотографий, и в подборке снимков «Домбай», и в фоторепортаже с родины Сергея Есенина, и даже в постановочных кад-рах обращает на себя внимание поиск автором своего почерка, стиля. Это видно, когда Наталья экспериментирует с освещением, оно в кадре яркое, «среднее» или полутональное, характерное для павильонной работы («Дикий Запад», «Привет СССР», «Портреты с мишкой»).

Фотомастерам известно, что распределение теней — основа оптиче-ского формотворчества, что важно при выходе за пределы черно-белого восприятия пространства и переходе к цвету. В этом случае промежуточ-ные оттенки «соседей» по цветовой гамме придают некую сглаженную «мягкость» изображению.

Следующая персональная выставка, ставшая знаковой в творчестве фотографа Натальи Берс, состоялась в 2012 году — «100 лет со дня рожде-ния Льва Николаевича Гумилёва» (выставочная галерея Библиотеки им. Николая Островского, Санкт-Петербург). Наталью пригласили участвовать в мероприятиях, посвященных юбилею великого ученого.

Путь к мировому признанию сына русских поэтов Николая Гумилёва и Анны Ахматовой был таким же тернистым, как и у его родителей. Одна только «неправильная» родословная стоила ему 14 лет лагерей. Жизнь Льва Гумилёва прошла в борьбе — сначала за существование, физическое выжи-вание, а затем за право высказывать свой взгляд на исторические мировые процессы. Наталья после знакомства с творчеством и биографией Льва Нико-лаевича была потрясена силой воли, жаждой знаний и интеллектом этой лич-ности. После знакомства с его поэтическим наследием она иначе взглянула на Петербург, увидела места Ленинграда времен Гумилёва, почувствовала его романтические, и в то же время драматические, струны души. Наталья за-читывалась стихами ученого, написанными еще в 1935 году:

«В этой жизни, жизни слишком мало.
Этот белый свет — мне черный дым.
Ты вчера спокойно мне сказала:
«Мне сегодня весело с другим».
Я молчу. Тебе в моем ответе
Нет нужды, и я молчу, скорбя
Лишь о том, что мне на этом свете
Плохо и с тобой, и без тебя».

Талантливый человек талантлив в разных областях. Поэтому не удивительно, что Наталья «заразилась вирусом стихосложения» и стала писать стихи, в основном, гражданские. Вот отрывок одного из них:

«... Телец блестит, телец сверкает.
Чертог его кровавый — это остров
На озере из горьких слез потерь...
Вы это помните. Вы знаете озера
Из жгучих слез утрат непоправимых,
Загубленных Великих, униженных детей,
Умов ученых, в нищете забытых,
Распятых юных дев, их пьяных матерей...»

Фотоработы Натальи Берс этой серии представлены не только в черно-белой гамме, но и в стиле сепия, и в цвете. Петербург-Петроград-Ленинград, их характерные черты и символы автор увидела в силуэтах зданий, отражениях в тяжелых водах, изрезанных причудливых каналов, чугунных решетках мостов, их профилей на фоне покрытого облаками вечернего неба, каменных ступенях, ведущих к свинцовой воде Невы... «Мост», «Изморось», «Фонарь», «Кресты», «Наводнение», «Двор-колодец», «Полынья», «Метель» — названия фотографий как этапы жизни Гумилёва.

Также оказалась удачной фотовыставка Натальи Берс в 2013 году — «Другая сторона» (Культурный центр «Пушкинская, 9», Санкт-Петербург).

Необычной является как тема, к которой обращается Наталья в этой серии, так и композиционный прием: персонажи расположены спиной к зрителю, погруженные в созерцание городского или деревенского пейзажа. Люди и их эмоции словно растворяются в этом пейзаже. Что происходит в нашей жизни? Что меняется в обществе? Эти вопросы ставит перед собой автор. В течение трех лет собирались фрагменты «Другой стороны». Сначала была идея, затем возникли образы, и вскоре они воплотились в фотографиях. Родилось что-то новое, иной взгляд. Он — противоположность реальности, возник, казалось, из копии, но в кадре проявилось нечто самостоятельное и не всем понятное, по крайней мере, с первого взгляда.

Автор убеждает зрителя, что нет необходимости в жонглировании бесчисленным количеством масок и словесных штампов, будучи закутаным в мишуру приличия и этики. Уединяясь физически и духовно, человек встречается со своей «другой» стороной, истинной. Разглядывая человека со спины, происходит парадоксальное явление: мы видим героя четче и ясней, нежели когда он повернут к нам лицом. Почему?

Наталья отвечает так: *«Когда человек стоит к вам спиной, вы не видите его лица, его глаз, которые наполнены тысячей и одной суетой и мыслью, тая и пряча за собой самое главное. Но вы видите, на Что или Кого он смотрит. Его взгляд чист и зорок: он не боится быть замеченным. Когда человек стоит к вам спиной, ему не надо строить из себя ко-*

го-либо. Мосты, проспекты, парки, бульвары, дороги. Повсюду ходят люди и...их другие стороны».

Что скрывает от зрителя та — другая сторона? Что таит в себе? Рассмотрим одну из работ данной серии фотографий.

Ранняя весна, площадь перед храмом, на противоположной стороне площади ажурная чугунная решетка, которая отгораживает пешеходную часть улицы от проезжей. Перед решеткой стоит мужчина, молодой, уверенный в себе, широко расставив ноги, в теплой куртке, вязаной шапке, с объемной сумкой, перекинутой через плечо. Он стоит к нам спиной, но лицом к храму. Что случилось в его жизни, почему не вошел в храм, почему со стороны смотрит на открытую дверь, купола, икону над входом?... Человек на распутье... Что будет дальше... Кажется, что композиция завершена, информационно полная. Но... На переднем плане, справа, на промерзлом асфальте сидит голубь, серая городская птаха и также смотрит в сторону храма... Смысл кадра становится шире, символичнее. Фотография, казалось бы, репортажная, бытовая уличная... Удачный кадр? Возможно. Но это надо увидеть, заметить и запечатлеть.

Также можно увидеть многое, если рассматривать другие фотографии этой серии: «По бульжной мостовой Александро-Невской Лавры», «Одинокая фигура на скамейке парка», «Прохожий», «Кормим уток. Пруды Кировских островов», «Аничков мост. Спор», «Влюбленные»... Наталья Берс серией своих работ «Другая сторона» пытается дать шанс людям взглянуть на мир другим взглядом, который проходит через сердце и душу.

2014 год — фотографическая серия работ «Гармония моря», выставочный зал Русско-немецкого центра встреч, Невский пр. 22/24, Санкт-Петербург.

В этой серии работ фотохудожник щедро одарила морскую стихию душой, характером, настроением, противопоставила брэнность вечности, подчеркивая цветовой гаммой, игрой светотени великую силу Природы. Красоту, страсть и экспрессию морской стихии представила зрителю Наталья.

«Доводилось ли вам замечать за собой неуловимую, но сильную перемену душевного состояния, когда вы остаетесь наедине с морем? Примечали вы изменение выражения вашего лица, ваших движений, жестов, вашего настроения, ваших мыслей?» — задает вопросы Наталья. Названия картин необычны — философичны, в них есть искра поэзии: «Морская богиня Фетида», «Пламя янтаря», «Кокетка волна», «Гордыня», «Небесный пух», «Одинокий пес в ожидании хозяина», «Северное море Германское», «Застывший мир» и другие. Можно назвать серию работ «Гармония моря» фотографической поэзией. И это заслуженно.

В 2014 году Наталья приняла участие в необычном творческом проекте «Фотопоззия». Презентация этого направления в искусстве состоялась в Клубе любителей искусств Русского музея. Произошло соединение поэзии и фотографии как взаимодополняющий и рождающий новое видение союз. Стихами можно подчеркнуть различные нюансы и детали изображения — создать

мрачную атмосферу или акцентировать легкость, романтичность кадра. На встрече были продемонстрированы нескольких визуально-поэтических блоков. Каждый из них представлял собой результаты индивидуального творческого союза фотограф — поэт. Среди авторов фотографий была и Наталья Берс, зрители увидели несколько ее работ. Вот одна из них.

На снимке «Снег», сделанный Натальей с колоннады Исаакиевского собора (Санкт-Петербург), мы видим на первом плане спину фигуры ангела, внизу — площадь, мост, Мариинский дворец. Все снято через дымку падающего снега, мелкие снежинки, поземки исполняют по воле ветра фантазийный танец. Поэт Екатерина Пономарёва под впечатлением этой фотокартины написала следующие строки.

«Земная сущность быстротечна,
Как факел вспыхнет, а затем
Угаснет, растворяясь в вечном,
Исчерпывая свой предел.
Нетленный образ понимает —
Напрасен жизни вечный бег.
Все кончено. Не исчезают
Лишь статуи линии... Да снег...»

Стихотворение расширило восприятие фотографии. Она перешла в ранг фотокартины с глубоким философским смыслом. Союз изображения и поэтических строк создал объект «Фотопоэзии». В это же время Наталья занимается оформлением поэтических сборников петербургских авторов.

В 2015 году Наталья Берс стала финалистом международного конкурса «Планета Земля». *«Фотография всегда была единственным делом, которое реально привлекало, она давала мне возможность чувствовать себя свободно»*, — написала в своем резюме Наталья. Фотохудожники представляли на конкурс несколько работ, жюри отдельно отметило серии Натальи Берс. Представлены были не только пейзажные работы, но и фотографии, отмеченные гражданской тематикой. Наталья открыто заявляет: *«В определенный период жизни мне стало понятно, что я несу ответственность за то, в каких условиях будут жить мои дети и внуки. Речь здесь не о том, какое финансовое состояние я смогу им оставить, а в каком обществе они будут познавать жизнь. Я решительно не хочу, чтобы мои дети выросли в окружении деградировавшей, чавкающей массы. Я хочу, чтобы мои дети росли в здоровом обществе, вдохновлялись примером великих ученых, спортсменов и писателей, чтобы гордились своей страной по праву и стремились быть ей полезной»*.

Рассматривая фотографии Натальи, приходишь к мысли, что фотограф постепенно превратился в фотохудожника, в мастера. Ее работы изменились — они стали философичнее, глубже, эстетичнее, чем ранние. Изменилось восприятие мира. Возможно, повлияли путешествия. *«В какой-то момент мне хотелось только одного: путешествовать и фотографировать»*.

Наталья признается, что после посещения Индии и знакомства с восточной философией у нее все меньше остается времени на то, что «не есть любовь». На ссоры, выяснение отношений, на критику чужих творческих работ — на это нет времени. Наталья помимо фотографии стала заниматься волонтерской деятельностью в приютах для бездомных, где «родилась» серия фоторабот; вступила в Общество «Эко-поселение на Псковщине». Теперь летом ее семья с единомышленниками занимается возрождением и «окультуриванием» заброшенных старых деревень под Псковом.

«Как же трудно успеть полюбить и передать радость, делиться творчеством. Надо отчаянно спешить любить, пока не угас ее источник. Как сказано у Достоевского: «Ад — это осознание невозможности любить, чувство навсегда утраченных и не воплощенных возможностей любви».

Признаюсь, когда я смотрю на фотографии Натальи Берс, то ощущаю некую благодать от красоты и гармонии сюжетов и композиций. Психологи утверждают, что истинное искусство обладает терапевтическим воздействием, излечивает душевные недуги. И фотоработы Натальи Берс подтверждают эту мысль.

Считается, что время лечит. Изучая и анализируя серии работ фотомастера, приходишь к выводу, что время, действительно, смягчает боль и затягивает раны новыми впечатлениями, ощущениями, открытиями. И это НОВОЕ обязательно должно быть радостным, гармоничным, приносить счастье. Тогда и душевная травма сглаживается.

«Бывает очень одиноко. И мне, и Вам. В Храм бы сходить! Выглянула в окно — темно, снег, на детской площадке огонек сверкает: взрослые и дети кружком стоят и смотрят в сверкающую точку на снегу. О, да это бенгальские огни зажгли! Я вышла из дома, пошла на огонек и стала смотреть на фонтанчики серебряных искр. В этот момент пришло осознание — все, кто смотрят на огонь, счастливы. В этой крохотной радости, в этой черной холодной ночи произошло чудо единения. Что нам для Единства надо? Огня? Радости? Чуда? В памяти надолго остался маленький огонек, а вокруг группа людей разных возрастов и разных национальностей. Подростки, мамы, детки да пара прохожих. Хорошо и мирно».

Следующая этапная выставка Натальи состоялась в 2016 году — «Мой город. Виды Петербурга» выставочный зал Русско-немецкого центра встреч, Невский пр. 22/24, Санкт-Петербург. Своими фотокартинами Наталья говорит: *«Я люблю город, в котором живу. Люблю петербуржцев, люблю Неву и шедеврами архитектуры. Преклоняюсь перед интеллектуальной мощью ученых Санкт-Петербурга. И стараюсь это передать в своих работах».*

Окутан туманной дымкой Петербург, загадочен. Город-мечта, город-сказка, город-легенда. Он открывал поэтам, архитекторам, музыкантам, художникам смысл прекрасного и тайного и представлял мосты над Невой как ворота в вечность. Богата Северная Пальмира мистическими местами, где перемешаны факты с вымыслами. Люди иногда и сами порождают ил-

люзию, подпитывают ее своей фантазией и сами же живут в этом зазеркалье, воспринимая его за настоящую реальность.

На первый взгляд зрителю кажется все очень просто, фотографии лаконичны. Но простота представленных снимков достигается тяжелыми усилиями. Умиротворенность, исходящая от них, уносит за грани бытия. Фотографии, представленные на выставке, можно рассматривать бесконечно. Минимализм композиций поднимается до уровня знаковости и осознания, что жизнь — это не мгновение физического существования, а нечто более высокое понятие, вечное. В работах Натальи мы видим не только копирование реальности, а философское осознание исторической значимости для мировой культуры города Санкт-Петербурга, его жителей.

Выставки и творческие отчеты фотохудожника Натальи Берс 2016 года плавно перешли в 2017 год вернисажем «Зимний Петербург, зимний Порхов», который открылся 20 декабря и продлился до конца января в городе Порхов в кинотеатре со знаковым для Натальи названием — «Родина». Порхов — старинный город Псковской области, основан новгородским князем Александром Ярославичем, впоследствии прозванным Александром Невским. С афиши Наталья обращается к жителям города словами: *«Буду искренне рада, приходите! Всем в преддверии Нового года желаю Любви, Гармонии, Здоровья!»*

Творчество фотохудожника Натальи Берс открывает зрителю безупречную гармонию и красоту бытия, будь то архитектурные особенности здания любимого города, или пламя туристского костра, игра волн южного моря, или репортажная уличная сценка... *«Вот ты просыпаешься с утра, в хорошем состоянии духа, и идешь творить. Нет, не так. Там все сотворено природой и временем, а ты просто идешь и внимательно вглядываешься в это Чудо, в эту мозаику красивых фрагментов, из которых состоит жизнь!»*

Вкус, творческий подход, наслаждение любимым делом, восторг от приобщения к прекрасному — это критерии мастерства и безграничного пути к совершенству. Фотохудожник Наталия Берс идет по трудному, но интересному пути творческого поиска своего фотографического стиля.





II

Ольга Кривдина

АЛЕКСАНДРА ФЁДОРОВНА (1798–1860). ФАКТЫ БИОГРАФИИ И ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В последние десятилетия вышел в свет ряд изданий, посвященных императрице Александре Федоровне — супруге императора Николая I. Этот факт можно объяснить не только общим процессом переосмысления истории, переоценкой значения деятельности российских императоров и их жен, но и желанием знать о них как можно больше документальных и иконографических материалов для выработки современной объективной оценки. Иконография, посвященная Александре Федоровне, может быть разделена на ее изображения в живописи, скульптуре и графике. В собрании Русского музея хранится значительное число живописных произведений, скульптурных портретов, рисунков и гравюр, увековечивших ее образ в разные периоды жизни — от великой княгини, покинувшей Пруссию и только прибывшей в Россию, до вдовствующей императрицы. Кроме того, в данной публикации упоминаем статуи и бюсты, стоявшие в ряде городов России и в пригородах Санкт-Петербурга.

14 января 1816 года вдовствующая императрица Мария Федоровна писала прусскому королю Фридриху-Вильгельму III — отцу принцессы Шарлотты¹: «...обворожительный характер юной принцессы, ее ум основательный, неподдельный, нежность ее чувств наглядно предсказывают мне счастье моего сына и мое собственное; она сроднится с нами и, сделав Николая счастливейшим из смертных, сделает меня счастливейшею из матерей...»². Действительно, так оно и осуществилось, а Шарлотта, рано лишившись своей матери — королевы Луизы, испытывала к своей свекрови — «русской маме» нежные чувства.

В обзоре скульптурной иконографии выделим портреты, выполненные знаменитым немецким скульптором Х. Д. Раухом. К созданию портретов Николая I и императрицы Александры Федоровны (1798–1860) Раух обращался неоднократно. Впервые он выполнил парные бюсты великого князя Николая Павловича и принцессы Фредерики Луизы Шарлотты Вильгельмины в 1817–1818 годах³ в Берлине. В 1817 году прусская принцесса вышла замуж за великого князя Николая Павловича и стала носить имя великой княгини Александры Федоровны. Уточним, что в день рождения Николая Павловича 25 июня

состоялось обручение, а в день рождения Шарлотты 1 июля — венчание. В 1817 году, когда она позировала Рауху, ей было 19 лет, а ее супругу — 21 год. В 1823 году Раух вновь лепил великого князя Николая Павловича и великую княгиню Александру Федоровну. Позднее, молодые супруги позировали немецкому скульптору в 1825 году после восшествия на русский престол Николая I. Эти портреты были особенно любимы царской семьей и неоднократно повторялись в мраморных вариантах, в отливках из гипса, бронзы, и в технике гальванопластики. В 1940 году в Русский музей оба портрета, гальванопластически выполненные из меди, поступили из Елагина дворца⁴. В Государственном Эрмитаже находятся гипсовые бюсты, по которым были выполнены экземпляры в технике гальванопластики.

Александра Федоровна «...своим мечтательным, сентиментальным и несколько мистическим настроением, безусловно, оказывала влияние на привитие у нас романтизма, господствовавшего в то время в Германии и нашедшего себе отклик в русском обществе», — писали А. Бенуа и Е. Лансере⁵. Сама Александра Федоровна писала о себе: «Всю жизнь жила во мне склонность к меланхолии и мечтательности. После развлечений светской жизни я любила углубляться в самое себя, и в такие минуты природа оказывалась для меня столь же необходимою, как хорошая проповедь»⁶. Эти свойства ее натуры отражены особенно выразительно в великолепном мраморном бюсте, где Раух подчеркнул торжественность и проникновенный лиризм и изящество модели. Один из экземпляров портрета находится в собрании скульптуры Русского музея.

В коллекции скульптуры герцога М. Лейхтенбергского и его супруги великой княгини Марии Николаевны находилась портретная статуя, изображающая императрицу Александру Федоровну — мать Марии Николаевны. Это был гальванопластический вариант статуи, выполненный по гипсовой модели, созданной в 1836 году немецким скульптором К. Ф. Вихманом (1775–1836). Скульптор представил очаровательную молодую женщину, сидящую в кресле и смотрящую на портретный медальон. На фотографиях и у статуи в Эрмитаже медальон отсутствует. Он запечатлен на открытке из собрания Н. П. Шмитта-Фогелевича, воспроизводящей мраморный вариант статуи, выполненный Л. В. Вихманом (1788–1859). Гальванопластическую статую мы видим, то находящейся в интерьерах дворца Лейхтенбергских, то в парке. Первоначальная мраморная статуя, созданная К. Ф. Вихманом, сгорела в Зимнем дворце в 1837 году, — как нам сообщила ведущий сотрудник Эрмитажа, кандидат искусствоведения Е. И. Карчева. Возникла необходимость выполнения новой статуи по сохранившемуся гипсовому отливу. Издававшаяся в Санкт-Петербурге «Художественная газета» в 1838 году (№ 18) писала: «Г. Профессор скульптуры С. И. Гальберг... по Высочайшему повелению производит из мрамора статую ее императорского Величества государыни императрицы Александры Федоровны по известной модели Берлинского скульптора Вихмана...». Однако в 1839 году С. И. Гальберг скончался, и высе-

кату статую из мрамора было поручено Д. С. Савельеву. Эта статуя установлена на Октябрьской лестнице в Эрмитаже. Интересный факт удалось установить благодаря книге К. Г. Сокола «Монументы империи», изданной в 1999 году, где воспроизведен памятник императрице Александре Федоровне в Умани. Автор сообщил, что постамент был выполнен архитектором Макутиным, и присланный императором Николаем I памятник был открыт в 1850 году, не указав имя создателя статуи. К сожалению, ни памятник, стоявший в парке в Умани, ни находившаяся в Сергиевке скульптура, до наших дней не дошли. Сравнение с «эрмитажной» Александрой Федоровной позволило определить, что оба произведения выполнены по модели К. Ф. Вихмана.

Сравнивая данные А. Гейрота о том, что в период подготовки им книги о Петергофе статуя «Александры Федоровны» К. Ф. Вихмана была в одной из наружных ниш павильона Озерки⁷, возникло следующее предположение. После смерти императрицы Александры Федоровны в 1860 году, это произведение могло быть перевезено, как часть наследства великой княгини Марии Николаевны, в близко расположенное имение Сергиевка для включения в ее художественную коллекцию⁸.

«С 1857 по 1859 мне поручено было исполнить четыре аллегорические фигуры с портретами Высочайших особ для памятника в Бозе почившего императора Николая Павловича, представляющие Правосудие, Мудрость, Силу и Веру, также и мне поручено было исполнить все архитектуры и бронзовые украшения, и один барельеф на задней стороне пьедестала (Государь Император Николай Павлович награждает графа Сперанского в Государственном Совете орденом Св. Андрея Первозванного) с портретными изображениями всех в тот день присутствующих лиц. В день освящения упомянутого памятника Высочайше был награжден орденом Св. Владимира четвертой степени, а Императорская Академия удостоила принять меня в число своих Академиков», — писал скульптор⁹.

Подготовительные эскизы фигур «Правосудие», «Сила» и «Мудрость» сохранились в фонде скульптуры НИМ при РАХ и экспонировались в 2003 году на выставке «Немцы и Академия художеств» (Санкт-Петербург). В обзорной статье «Художники-ваятели, участвовавшие в сооружении памятника императору Николаю I» в «Русском художественном листке» за 1859 год в № 19 отмечено: «В этих эмблематических фигурах нельзя не узнать, по замечательному сходству, Государыни Императрицы Александры Федоровны и ее августейших дочерей»¹⁰. В последующей литературе писали об отвлеченном и аллегорическом характере «эмблематических фигур», не упоминая их четко выраженного портретного сходства. Сравнение созданных Р. К. Залеманом женских образов с портретами работы И. П. Витали и Х. Д. Рауха дает убедительное тому подтверждение. На лицевой стороне пьедестала, обращенной к Исаакиевскому собору, размещены две фигуры: слева — «Правосудие» с портретными чертами императрицы Александры Федоровны, и справа — «Сила», лицу которой скульптор придал сходство с великой княгиней Марией

Николаевной. Здесь Залеман вдохновлялся известными портретными бюстами императрицы Александры Федоровны и великой княгини Марии Николаевны, созданными Раухом в 1823 и 1843 годах (ГРМ, Ск-1302, Ск-987). В работе над статуей «Веры» он повторил портретный образ великой княгини Александры Николаевны, созданный в портретных бюстах 1844–1849 годов И. П. Витали (ГРМ, Ск-175, Ск-176). Для образа великой княгини Ольги Николаевны использовался портрет работы Витали 1844 года (ГРМ, Ск-177), ее черты получила статуя «Мудрость». Таким образом, портретная характеристика женских статуй и конной фигуры императора имеет вполне определенное значение и служит увековечиванию памяти Николая I, его супруги и дочерей¹¹.

Примечания

¹ Принцесса Шарлотта — полное имя: Фредерика Луиза Шарлотта Вильгельмина.

² Шильдер Н. К. Император Николай Первый. Его жизнь и царствование: в 2 т. — СПб., 1903 (переизд. в 2 кн. М., 1997). — Т. 1. — С. 62.

³ Сведения почерпнуты в кн.: Eva Schmidt. Der Eisenkunstgu. VEB Verlag der Kunst Dresden, 1976. S. 118, № 43 — портрет Александры Федоровны и № 44 — портрет великого князя Николая Павловича. Оба бюста находятся в Берлине в Märkisches Museum (Sammlg. Barth).

⁴ Скульптура XVIII – начало XX века. Каталог. Государственный Русский музей. — Л., 1988. — С.129. — № 1021, № 1022. Гипсовые модели, по которым выполнялись гальванопластические бюсты, находятся в ГЭ.

⁵ Бенуа А. Н, Лансере Е. Е. Дворцовое строительство императора Николая I // Старые годы. — СПб., 1913. — № 7–9. — С. 174.

⁶ Электронный ресурс «Из альбомов императрицы Александры Федоровны. Воспоминания 1817–1820 гг.».

⁷ Гейрот А. Описание Петергофа. — СПб., 1868. — С. 101.

⁸ Об этом автор данной статьи писала в публикации: Коллекция скульптуры герцога Максимилиана Лейхтенбергского и великой княгини Марии Николаевны в Сергиевке под Петергофом // Кривдина О. А. Ваятели и их судьбы. — СПб., 2006. — С. 300–301.

⁹ РГИА, ф. 789, оп. 14, д. 26-3, л. 14.

¹⁰ Русский художественный листок. — СПб., 1859. — № 19. — С. 61.

¹¹ Подробное описание истории создания памятника Николаю I в Санкт-Петербурге опубликовано О. А. Кривдиной в статье «Малоизвестные факты истории создания памятника Николаю I в Петербурге» // Страницы истории отечественного искусства XVI –XIX век. — Вып. V. Государственный Русский музей. — СПб., 1999. — С. 69–80.



СКУЛЬПТУРНАЯ ИКОНОГРАФИЯ АЛЕКСАНДРА I: ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Прижизненные скульптурные портреты Александра I — сравнительно мало освоенная тема, требующая подробного исследования¹. При этом следует подчеркнуть, что в данном виде изобразительного искусства иконография императора исключительно обширна. Она включает как произведения выдающихся мастеров — и русских, и зарубежных, — так и множество вариаций и редуцированных моделей, которые изначально были рассчитаны на тиражирование и сейчас в большинстве случаев считаются работами неизвестных скульпторов. Далеко не все бюсты и барельефы императора введены в научный оборот, некоторые, даже весьма значимые в художественном отношении, лишь недавно были впервые опубликованы.

Самая большая галерея портретных бюстов, барельефов и статуэток Александра I хранится в собрании Государственного Русского музея, однако здесь нельзя не отметить, что изданный в 1988 году каталог скульптуры к настоящему моменту уже нуждается в поправках по целому ряду атрибуционных определений. Последнее замечание касается и экспонатов других музейных собраний, где имеются аналогичные императорские изображения. В рамках статьи, разумеется, невозможно проанализировать все относящиеся к нашей теме произведения, однако она позволяет поставить необходимые акценты на наиболее значимых скульптурных портретах, продвигаясь по пути исправления бытующих в литературе неточностей и опираясь на архивные находки и публикации последних лет.

К числу ранних и редко упоминаемых бюстов Александра I относится работа Федота Ивановича Шубина (1740–1805), принадлежащая ныне Воронежскому областному художественному музею имени И. Н. Крамского. Причина неожиданного «забвения» позднего произведения прославленного портретиста во многом объясняется историей его бытования. В 1938 году С. К. Исаков в своей монографии о творчестве Шубина указал, что этот бюст, оплаченный в 1801 году из «кабинета Его Величества» и вознагражденный «Всемиловнейшее пожалованным бриллиантовым перстнем», был подарен императором Юрьевскому (Дерптскому) университету. Позднее, «при эвакуации университета», его перевезли в Музей древностей и изящных искусств при Воронежском университете². Подобный «provenance», безусловно, не мог способствовать широкой известности шубинского портрета.

Подчеркнем между тем, что в 2011 году в интернете появилось воспроизведение аналогичного произведения, сопровождаемого следующей информацией: «В 1804 году американский консул в Санкт-Петербурге Леветт Харрис переслал президенту Томасу Джефферсону копию бюста императора Александра I работы Федота Шубина. Джефферсон отослал ее

в свое имение Мон[т]ичелло»³. Судя по изображениям интерьеров усадьбы, расположенной на юге штата Вирджиния, интересующий нас бюст Александра I и поныне стоит там, в пандан бюсту Наполеона I.

Гораздо большую популярность в России приобрел скульптурный портрет императора, созданный французским портретистом Луи Мари Гишаром (1770-е — после 1831), который появился в Петербурге не позднее 1804 года. В последующие годы он выполнил бюсты Александра I и его супруги, брата Константина, матери и сестер. Причем исполненные Гишаром модели неоднократно повторялись, как в мраморе, так и в бронзе. В последнем из названных материалов (равно как и в чугуне), имели место сравнительно поздние вариации, подобные отливке Ф. Шопена, датированной 1877 годом, из собрания Третьяковской галереи⁴. Примечательно также, что наряду с повторениями мраморных бюстов в натуральную величину (представлены в собраниях ГРМ, ГЭ и других музеев), имели место уменьшенные вариации, одна из которых находится в коллекции Русского музея, причем имеет авторскую подпись и дату (*Guichard Fecit 1807*)⁵.

Из русских скульпторов, исполнявших в 1810-е–начале 1820-х годов портреты Александра I, в первую очередь, должен быть назван Иван Петрович Мартос (1754–1835), работы которого становились своего рода эталонами для современников. Одна из его первых моделей, распространявшихся в гипсовых копиях, появилась не позднее 1811 года, когда отлив с нее был приобретен для Императорской Публичной библиотеки. Об этом свидетельствует архивный документ — записка на имя А. Н. Оленина: «За купленный бюст Государя Императора у адъюнкт-ректора Г^{на} стат. сов. и кав. Ивана Мартуса под росписку формовального мастера Иванова нужно отпустить из штатной по библиотеке суммы пятьдесят рублей»⁶.

В 1814 году А. Г. Ухтомский выполнил гравюру «с бюста И. П. Мартоса», которая хотя и фрагментарно, но зафиксировала «тип» скульптурного портрета, представляющего Александра I в образе древнеримского императора-победителя, в плаще (полудаментуме), скрепленном на правом плече, и с лавровым венком на голове. В каталоге выставки «Иван Мартос. Известный и неизвестный... Портрет в творчестве скульптора», состоявшейся в Русском музее в 2005 году, было проведено сопоставление гравюры с одним из хранившихся в собрании бюстов Александра I, отлитых в чугуне на частном заводе А. А. Баташова⁷. Поступивший из Эрмитажа как работа неизвестного скульптора, он был помещен в каталоге ГРМ 1988 года среди предполагаемых работ В. И. Демут-Малиновского⁸. При последующем переиздании каталога этот экспонат, безусловно, будет включен в круг произведений И. П. Мартоса.

По той же модели, но без лаврового венка, был выполнен скульптором заказ канцлера графа Н. П. Румянцева, немало способствовавшего укреплению русско-финских связей после вхождения Великого княжества Финляндского в состав Российской империи. В частности, он решил украсить Абоский университет мраморными бюстами российского императора

и шведской королевы Кристины, которые после печально известного пожара 1827 года были перевезены в Императорский Александровский университет в Гельсингфорс (Хельсинки), где сохранились до наших дней. Тот же путь проделал и другой заказанный им скульптурный портрет Александра I — на этот раз «колоссальный» (как принято было называть бюсты, значительно превышающие натуру), гермообразный по композиции, отлитый в бронзе. На его тыльной стороне отчетливо читается подпись: *Изваяль Иванъ Мартосъ. Отливальъ Василій Екимовъ. 1814 года*⁹. Обе работы были воспроизведены в каталоге вышеупомянутой выставки 2005 года¹⁰.

Позволяя себе небольшое отступление, заметим, что после победного окончания войны с Наполеоном спрос на бюсты Александра I в облике триумфатора был, безусловно, велик. И нет ничего удивительного в том, что появились вариации, выполнявшиеся, в частности, в процветавшей в Петербурге семейной мастерской итальянских мраморщиков Трискорни. Один из таких бюстов, представленный в собрании Третьяковской галереи, имеет соответствующую подпись (*Triscorni F.*)¹¹. Другие, не подписные, экземпляры хранятся в целом ряде российских музеев, в частности, в Литературном музее ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)¹² и в Государственном историческом музее¹³. Именно к Трискорни после долгих метаний обратился П. П. Свиньин, исполняя поручение поэта И. И. Дмитриева, который в начале 1820-х годов намеревался украсить свой вновь отстроенный московский дом скульптурным изображением Александра I¹⁴.

В 1821 году И. П. Мартос получил заказ на еще один монументальный портрет императора, который петербургское купечество пожелало установить на высоком пьедестале в большом зале Биржи (открытие состоялось 2 сентября 1822 года). Этот бюст, выполненный, как и предыдущие, в русле классицистической традиции, призван был представить императора защитником и покровителем подданных, не случайно на антикизированных латах появились лик Христа и фигура Веры¹⁵. Перевод портрета в мрамор был осуществлен, как известно, Борисом Ивановичем Орловским (1797–1837), перед которым именно благодаря покровительству Мартоса открывались в тот момент творческие горизонты.

В 1822 году Орловский исполнил в мраморе два станковых бюста императора, поставив на обоих свою подпись и дату. Один из них, принадлежащий ныне Литературному музею Пушкинского Дома, являлся уменьшенной вариацией биржевого бюста. Второй, изначально находящийся в Эрмитаже, практически повторил терракотовый «оригинал», поступивший в Русский музей в 1926 году из коллекции князя В. Н. Аргутина-Долгорукова. Здесь мы сталкиваемся с интереснейшей атрибуционной проблемой.

Дело в том, что при поступлении в ГРМ эта терракота считалась работой Мартоса, под его именем она была опубликована в 1938 году Н. Н. Коваленской, которая, правда, ошибочно назвала ее «моделью бюста Александра I для Биржи»¹⁶. Между тем в дальнейшем наличие эрмитажно-

го мраморного бюста с подписью Орловского привело к тому, что в каталоге выставки «Русская терракота эпохи классицизма» (1986), равно как и в каталоге собрания скульптуры ГРМ (1988), терракотовый бюст был приписан именно этому скульптору. «Возвращение» этого произведения Мартосу основывалось, в первую очередь, на выявлении в музейных собраниях (ГИМ и ГМИ СПб) двух бронзовых отливов той же модели, имеющих на тыльной стороне подпись: *И. МАРТОСЬ*¹⁷.

Говоря о произведениях Орловского, нельзя не вспомнить еще три бюста Александра I, которые были исполнены уже после смерти императора и хронологически выходят за рамки нашей темы. Однако мы позволим хотя бы несколько слов сказать об этих работах, поскольку Орловский, в то время уже вполне зрелый мастер, при работе над ними должен был опираться не столько на работы Мартоса, сколько на свои личные воспоминания о внешности императора. Кроме того, долгое время созданные им поздние портреты не публиковались, и по сей день остаются сравнительно мало известными.

В период пребывания в Италии в римской мастерской Б. Торвальдсена русский скульптор выполнил «колоссальный» скульптурный портрет Александра I, датированный 1827 годом. До недавнего времени о нем можно было судить лишь по неоднократно воспроизводившемуся карандашному рисунку М. Т. Маркова, который изобразил Орловского в момент отделки этого бюста (ГРМ). Зарубежные исследователи, как правило, именовали его «копией» знаменитого портрета Александра I, исполненного Б. Торвальдсеном в Варшаве в 1820 году. В каталоге Русского музея, куда бюст был передан в 1926 году, он назван «вариантом». На самом деле это вполне самостоятельное произведение, исполненное Орловским, как писал графу К. В. Нессельроде сам Торвальдсен, «полностью своими силами». История его создания рассматривалась нами в специальной статье, сопровождавшейся соответствующими иллюстрациями¹⁸. После доставления в Петербург портрет находился в Эрмитаже, в 1830 году экспонировался на выставке в Академии художеств, а в 1834 по высочайшей воле был установлен в Правительствующем Сенате.

В том же 1834 году Орловский сделал в «сибирском» мраморе другой бюст Александра I, без лаврового венка, в тоге, с фибулой, на которой изображен двуглавый орел. Приобретенный за 1000 рублей Николаем I и находившийся сначала в Таврическом дворце, а с 1852 года — в Эрмитаже, он был впервые опубликован в 2003 году в статье Л. А. Тарасовой, справедливо подчеркнувшей физиономическую и образную выразительность этого портрета императора¹⁹.

Наконец, из «Отчета Императорской Академии художеств за 1836–1837 академический год» следует, что Б. И. Орловский «произвел из мрамора бюст Императора Александра I-го для Егермейстера князя Волконского»²⁰. Речь идет о портрете, который был вскоре переправлен на римскую виллу супруги

заказчика княгини Зинаиды Волконской, устроившей в приобретенных в 1830 году владениях аллею памяти императора. В настоящее время эту территорию занимает Британское посольство, а мраморный бюст (высота — 100 см) оказался выставленным 20 ноября 2001 на лондонском аукционе Sotheby's²¹. По общему композиционному решению он сближается с римским бюстом 1827 года, однако с иконографической точки зрения совсем не связан с «типом» Торвальдсена и восходит, скорее, к вышеназванной работе Орловского — эрмитажному портрету 1834 года.

В другом аукционном каталоге фирмы Sotheby's, за 12 июня 2007 года, наше внимание привлек еще один бесспорный раритет — эффектный мраморный бюст Александра I, имеющий авторскую подпись: *Bartolini. F.*²² О том, что знаменитый флорентийский скульптор Лоренцо Бартолини (1777–1850) работал над портретом русского императора ранее было известно прежде всего по экспонату Версальского музея, исполненному около 1808 года для герцогини Тосканской Элизы Бонапарт. Он изображает Александра I в мундире лейб-гвардии Преображенского полка, с лентой и звездой ордена Св. Андрея Первозванного и знаком ордена Св. Георгия 4-й степени. Этот вариант скульптурного изображения русского императора, по-видимому, получил определенное распространение в Европе после заключения Тильзитского мира, о чем свидетельствует не только мраморный бюст, находящийся в коллекции нью-йоркского музея Метрополитен, но и существование уменьшенных повторений.

Что касается «всплывшего» на аукционе другого бюста Бартолини, изображающего Александра I в антикизированном плаще с бахромой, то он явно был сделан после 1814 года, о чем свидетельствует фигура богини Виктории, изображенная на рельефе мраморного пьедестала. Некоторое время назад при изучении русских заказов Л. Бартолини мы соотнесли данный портрет с опубликованным письмом графа В. П. Кочубея, написанным в момент его пребывания во Флоренции и датированным 16 декабря 1816 года. В этом послании графу А. А. Аракчееву особенно важна фраза: «Бартолини делает для меня прекрасный бюст государя императора»²³. Не исключено, что эти слова относились именно к рассматриваемому изображению.

Портрет Александра I, исполненный флорентийским скульптором в 1816–1817 годах, конечно, не был так популярен в России, как например, знаменитый бюст работы Бертеля Торвальдсена (1770–1844), сделанный на основе натуральных сеансов в Варшаве (1820) и многократно повторенный в мраморе, или не менее распространенный «тип» Христиана-Даниэля Рауха (1777–1857), первоначальная модель которого лепилась в Берлине в 1815 году (экземпляры в мраморе датируются 1818 годом). Вместе с тем, есть основания полагать, что бартолиниевское произведение также тиражировалось в копиях, причем последние происходили не только из Италии. Судя по выявленным примерам, их могли делать и здесь, возможно в петербургских и московских мастерских итальянских скульпторов-мраморщиков.

Один из таких бюстов обнаружился в собрании Русского музея. При этом нам снова приходится поправлять сведения каталога 1988 года, где он был приписан (под вопросом) В. И. Демут-Малиновскому²⁴. Редуцированный вариант, восходящий к оригиналу Бартолини, хранится, как выяснилось, в Государственном историческом музее, считаясь работой неизвестного скульптора²⁵.

Упомянутое имя крупнейшего скульптора-монументалиста эпохи ампира Василия Ивановича Демут-Малиновского (1779–1846) заставляет вспомнить и его «колоссальный» мраморный бюст Александра I, выполненный по заказу А. Н. Оленина для Императорской Публичной библиотеки. С 1932 года он находился в фондах музея Академии художеств и лишь спустя 60 лет усилиями сотрудницы отдела рукописей Б. А. Градовой, много работавшей над изучением портретной галереи библиотеки, скульптурный портрет императора был возвращен на свое прежнее место. Его установили в овальном зале Отдела рукописей на большом гранитном постаменте, который был специально сделан для него еще в 1821 году²⁶. На тыльной стороне бюста имеется подпись: ИЗВАЯЛЪ ВАСИЛІЙ МАЛИНОВСКОЙ-ДЕМУТЪ; слева на срезе начинается надпись, идущая по кругу: ВЪНЦЕНОСНОМУ НАУКЪ ПОКРОВИТЕЛЮ / АЛЕКСАНДРУ I^{МУ} / ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛЮТЕКЪ / ВОЗДВИГНУТЬ 2^{ГО} ГЕНВАРЯ 1816^{ГО} Г: Отсюда можно сделать вывод, что произведение Демут-Малиновского было закончено в мраморе в 1815 году²⁷.

П. П. Свиньин в III части своего известного издания «Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей» (1818) довольно подробно описывал Императорскую Публичную библиотеку и, в частности, «две великолепные залы для приходящих заниматься чтением и выписками». Особое внимание он уделял той, которая «украшается колоссальным бюстом Императора Александра I, изваянным Малиновским-Демутом из белого мрамора. Смело можно сказать, — писал Свиньин, — что бюст сей есть лучшее и донныне самое сходное изображение монарха. Характер кротости душевной, глубокомыслия, твердости, благочестия виден во всех чертах лица Александра; характер сей, затруднявший величием своим всех художников, понят и представлен весьма удачно г. Демутом. Бюст поставлен на довольно высоком гранитном подножии»²⁸.

С физиономической точки зрения рассматриваемый скульптурный портрет действительно отличается определенным своеобразием, самостоятельностью в передаче черт лица, особенной мягкостью их трактовки. Не раз отмеченная неуловимость облика императора не стала непреодолимым препятствием для Демут-Малиновского. Его «Александр I» словно еще раз доказывает верность оценки А. В. Помарнацким бюста А. В. Суворова, где скульптор «исходил не из слепого, рабского следования тому или иному оригиналу, не из стремления подогнать свое произведение под ту или иную формальную схему, а из стремления передать с наибольшей ясностью и убе-

дительностью тот живой образ портретируемого, который представлялся его творческому воображению»²⁹.

Представленные в этой статье памятники искусства, в большинстве своем принадлежащие резцу выдающихся русских мастеров, разумеется, не исключают новых открытий, в том числе обнаружения произведений, считающихся бесследно утраченными. К ним относятся, например, датируемые 1819 и 1826 годами мраморные бюсты Александра I, созданные Иваном Петровичем Витали (1794–1852) для Императорского Московского университета и Московского Благородного собрания. Безусловного внимания заслуживают и работы иностранных мастеров, которые не ограничиваются упомянутыми выше именами Х.-Д. Рауха, Л. Бартолини, Б. Торвальдсена. Любопытен в этом отношении не публиковавшийся ранее архивный документ, относящийся к марту 1824 года: «Августейший Монарх, Всемилостивейший Государь! Имею щастие поднести при сем Вашему Императорскому Величеству моих трудов бюст, всеподданнейше прошу удостоить меня принятием оного. Вашего Императорского Величества, Всемилостивейшего Государя всеподданнейший скульптор Michele Fortini. Жительство имею в С.Петербурге в Гороховой улице, в доме купца Григорьева». В верхней части листа слева резолюция: «высоч[айше] повелено возвратить просителю поднесенный бюст с тем, чтобы продавал кому желает. 14 мар: 1824». В нижней части (по-итальянски) расписка скульптора о получении бюста обратно³⁰. Местонахождение этого портрета неизвестно, однако не приходится сомневаться в важности подобного рода сведений, уточнений и дополнений, которые необходимы для последующих исследований и в итоге составления полного свода скульптурных изображений Александра I.

Примечания

¹ Публикуемая статья является расширенным и дополненным вариантом доклада «Прижизненные портреты Александра I: проблемы изучения и атрибуции», который был прочитан 12 ноября 2013 г. на научной конференции «Династия Романовых — покровители искусства» (НИМ РАХ).

² Исаков С. К. Федот Шубин. — М., 1938. — С. 84, 130.

³ alliruk: Российско-американские сюжеты. 2011-10-15. При этом была сделана ссылка на доклад профессора Эдинбургского университета Фрэнка Кольяно, сделанный на Международной конференции в Москве 14 октября 2011 г. (ИВИ РАН).

⁴ Воспроизведение см. в кн.: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания: Скульптура XVIII–XIX веков. — М., 2000. — С. 144. — № 133 (далее — Каталог ГТГ, 2000).

⁵ Государственный Русский музей. Скульптура XVIII – начала XX века. — Каталог. Л., 1988. — С. 49. — № 259. (далее — Каталог ГРМ, 1988).

⁶ Архив РНБ. Ф. 1. Оп. 2. 1811. Д. 26. Л. 2. Этот документ был выявлен Б. А. Градовой.

⁷ Иван Мартос. Известный и неизвестный... Портрет в творчестве скульптора [Каталог выставки / ГРМ]. — СПб., 2005. — С. 28, 44 (далее — Мартос, 2005).

⁸ Каталог ГРМ, 1988. — С. 59. — № 351.

- ⁹ История бытования этого бюста была подробно рассмотрена в публикации финского исследователя К. Пёюкке (Pöykkö K. Ivan Martosin Alexanteri I: n rintakuva ja sen vaiheita // Suomen Museo. — 1971. — S. 105–121).
- ¹⁰ Воспроизведение см. в кн.: Мартос, 2005. — С. 25–27.
- ¹¹ Каталог ГТГ, 2000. — С. 255. — № 361.
- ¹² Воспроизведение см. в кн.: А. С. Пушкин и его современники в портретах / Музей Пушкинского Дома. — СПб., 1999. — С. 238, 435.
- ¹³ Воспроизведение см. в кн.: Романовы. Портрет династии. Царский и великокняжеский портрет в собрании Исторического музея. — М., 2013. — С. 393. — № 18; 395.
- ¹⁴ См.: Карпова Е. В. Произведения изобразительного искусства в стихах и письмах Дмитриева // Иван Иванович Дмитриев (1760–1837). Жизнь, творчество. Круг общения // Чтения Отдела русской литературы XVIII века. — Вып. 6. — СПб., 2010. — С. 160–162.
- ¹⁵ Воспроизведение см. в кн.: Мартос, 2005. — С. 28–29.
- ¹⁶ Коваленская Н. Мартос. — М.; Л., 1938. — С. 113, 116 (воспр.).
- ¹⁷ Воспроизведения см. в кн.: Мартос, 2005. — С. 30–31, 43–44.
- ¹⁸ Карпова Е. В. Мраморный бюст Александра I работы Б. И. Орловского (1827). К истории создания // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. — Вып. 13. — М., 2010. — С. 130–141.
- ¹⁹ Тарасова Л. А. О двух скульптурных портретах императора Александра I работы Б. И. Орловского в собрании Эрмитажа // Русское искусство в Эрмитаже. Сборник статей. — СПб., 2003. — С. 196–197. Эту статью иллюстрируют сразу несколько произведений, непосредственно относящихся к нашей теме.
- ²⁰ Отчет Императорской Академии художеств за 1836–1837 академический год. — СПб., 1837. — С. 11.
- ²¹ Sotheby's. The Russian Sale. — London, 20 November 2001. — P. 106–107. — Lot. 199.
- ²² Sotheby's. of London. 2007. Tuesday, June 12. Lot 6. Воспроизведение см. также в кн.: Карпова Е. В. Скульптура в России. Неизвестное наследие. XVIII – начало XX века. — СПб., 2015. — С. 232.
- ²³ Дубровин Н. Ф. Письма главнейших деятелей в царствование императора Александра I (1807–1829). М., 2006. С. 174. См. также: Карпова Е. Per uno studio delle commissioni «russe» di Lorenzo Bartolinin // Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale. [Catalogo della mostra / Firenze, Galleria dell' Accademia]. Firenze, 2011. P. 126–137; Карпова Е. В. Русские заказы Лоренцо Бартолини // Россия — Италия. Общие ценности. Сборник научных статей XVII Царскосельской конференции. СПб., 2011. С. 239–253; Lorenzo Bartolini e la Russia: nuovi materiali // Lorenzo Bartolini. Atti delle giornate di studio. Firenze, 17–19 febbraio 2013. — Pistoia, 2014. — P. 69–81.
- ²⁴ Каталог ГРМ, 1988. — С. 59. № 350.
- ²⁵ Этот бюст экспонировался весной 2005 г. в Саратовском государственном художественном музее им. А. Н. Радищева на выставке «Наполеон и Александр» из собрания ГИМ. Его можно видеть в фоторепортажах, размещенных в Интернете.
- ²⁶ Этот факт был установлен Б. А. Градовой по документам архива РНБ, равно как и факт исполнения алебастровой модели бюста в 1814 г. Скульптурный портрет Александра I в 1992 г. был выдан в РНБ на долгосрочное временное хранение, т.е. юридически он по-прежнему принадлежит НИМ РАО.
- ²⁷ Впервые бюст Александра I воспроизводился в кн.: Императорская Публичная Библиотека за сто лет. 1814–1914. — СПб., 1914. Вкл. между с. 48–49. Возвращенный в Отдел рукописей РНБ, он публиковался в альбоме с датой «1814 г.» (Российская национальная библиотека. 1795–1995. — СПб., 1995. — С. 17).

²⁸ *Свиньин П.* Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей. — СПб., 1818. — Т. III. — С. 154, 156.

²⁹ *Помарнацкий А. В.* Указ. соч. С. 91–92.

³⁰ РГИА. Ф. 519. Оп. 7. Д. 14578. Л. 1.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МИРЫ ВАЛЕНТИНА СЕРОВА В ТРУДАХ УКРАИНСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Расхожая фраза о том, что искусство не знает границ, сегодня, как показывает жизнь, становится особенно актуальной. Неослабевающий интерес к искусству объединяет представителей самых разных народов и питает надежду на лучшее будущее человечества.

Так, в свете недавно отмеченного 150-летнего юбилея художника Валентина Александровича Серова (1865–1911), знатокам и любителям истории искусства оказались небезынтересны культурные связи выдающегося русского живописца с Украиной. Эти и другие аспекты его творчества стали предметом пристального изучения искусствоведа и художника-графика Сергея Ивановича Побожия, кандидата искусствоведения, доцента Украинской академии банковского дела в городе Сумы (Украина).

Импульсом к изучению жизни и деятельности Валентина Серова стали, по его словам, лекции по истории русского искусства Анны Владимировны Заваровой, прослушанные в Киевском государственном художественном институте во время учебы на факультете теории и истории искусства. Многолетняя работа в Сумском художественном музее (1986–1997), в собрании которого находятся две замечательные работы В. Серова: «Портрет Антонио д'Андраде» и «Дворик. Телега» (1903), побудили еще больший интерес к творчеству выдающегося мастера.

Известно, что, будучи в детском возрасте, Валентин Серов провел несколько летних месяцев на Слобожанщине (1876, 1877, 1878), на хуторе своего отчима В. И. Немчинова под Ахтыркой (ныне Сумская область). По мнению ахтырских краеведов, этот хутор находился неподалеку от пригородной слободы Гусинки (после 1917 года — село «Гай Шевченкове»). Пребывание в этих местах оставило заметный след в раннем творчестве художника. Рисунки, выполненные им в Ахтырке и Киеве, находятся в собраниях Государственного Русского музея (СПб) и Государственной Третьяковской галереи. Периодически они показываются на выставках, их репродукции можно увидеть в альбомах и каталогах.

Вместе с тем, творческие работы В. Серова, имеющие отношение к Украине, не исчерпываются ахтырскими и киевскими рисунками. Художник неоднократно портретировал представителей украинской аристократии и финансово-промышленной буржуазии. Так, в портретной галерее В. Серова заметное место занимают портреты графини Варвары Капнист и ее дочерей — Варвары и Елизаветы, сахарозаводчика Павла Харитоненко и его дочери Елены Олив. Эти и другие портреты стали предметом изучения С. И. Побожия.

Искусствоведческие изыскания воплотились в книге «Валентин Серов и Сумщина» (2005). В ней С. И. Побожий проанализировал не только детские ахтырские рисунки, портреты земляков, но и «Портрет княгини Полины Ивановны Щербатовой» (1911, ГТГ). Интерес к последнему не случаен, так как усадьба Щербатовых находилась в селе Терны (ныне Недригайловский район Сумской области)¹.

Впоследствии, уже во время работы над новой книгой «Искусствоведческие очерки», автор установил и факт приезда княгини Щербатовой в Терны. Об этом ему рассказал сумчанин Карл Иванович Таранец, дед которого — руководитель церковного хора в этом селе Василий Исидорович Гузь (1881–1968) встречался с Полиной Ивановной. По его воспоминаниям, княгиня Полина выглядела «царицей египетских времен», ходила в нарядах как «задрапированная».

Тема «В. Серов и Сумщина» легла и в основу раздела «Художник в кругу дворянской семьи» в монографии С. Побожия «Искусствоведческие очерки» (2013)².

В этой книге исследованы связи выдающихся русских и украинских художников И. Репина, В. Серова, К. Петрова-Водкина, А. Матвеева, М. Нестерова, П. Левченко с Сумщиной. Рассматриваются также произведения, созданные ими во время пребывания в Сумах. Симптоматично, что автор монографии поместил на обложку книги малоизвестную работу В. Серова «Михайловка» (1890-е) из собрания Лебединского городского художественного музея им. Б. К. Руднева (Сумской обл.). Благодаря публикации и атрибуции этого небольшого по формату произведения (10 × 16), написанного художником в имении графа Василия Капниста в селе Михайловка Лебединского уезда Харьковской губернии, этюд введен в широкий научный оборот, при этом также установлено предполагаемое время пребывания В. Серова в Михайловке — первая половина 90-х годов XIX века. Возможно, как полагает автор, Михайловку посетил и Сергей Дягилев во время отбора произведений для готовящейся им грандиозной портретной выставки в Таврическом дворце Санкт-Петербурга (1905).

Определенный интерес вызывает выдвинутый автором анализ творчества Ильи Репина с точки зрения так называемой циклоидной акцентуации К. Леонгарда в разделе «К вопросу о восприятии творчества И. Репина». Эта теория рассматривает корреляцию чередований спадов и взлетов психофизиологической активности в жизни и созидательной деятельности индивидуума. Применение такого психологического инструментария к художественному творчеству, в частности И. Репина, небесспорно, но заслуживает внимания и представляет творческий процесс с неизвестной ранее стороны.

Творчество малоизвестных художников, связанных с нынешней Сумщиной, а именно Константина Власовского, Юлии Бразоль-Леонтьевой, Алексея Красовского и Бор. Комарова рассмотрено в главе «Историко-краеведческие аспекты исследования забытых художников».

Для воссоздания эволюции их творческого пути изучались архивные материалы, прижизненные каталоги выставок того времени. Будучи уроженцами Сумщины К. Власовский и Ю. Бразоль-Леонтьева какое-то время жили и творили в Санкт-Петербурге, А. Красовский — в Москве. Изучив корпус работ этих художников, автор провел значительную атрибуционную работу, результаты которой воплотились в таблицах.

Малоизвестные факты пребывания К. Петрова-Водкина в Сумах и написание икон для сумского Троицкого собора проанализированы в разделе «О наследовании традиций религиозного искусства».

Для атрибуции произведений украинского художника Петра Левченко (1856–1917), обучавшегося в Академии художеств в Санкт-Петербурге, автор монографии предпринял ряд экспедиций в украинские города Путивль, Киев, Харьков, Змиев с целью установления топографии изображенных мотивов.

В разделе «Под знаком «Бубнового валета» речь идет о представителях этого художественного объединения, прямо или косвенно связанных с Сумщиной. Некоторые из них родились здесь (Давид Бурлюк и Алексей Грищенко), другие творили (Виктор Барт, Казимир Малевич, Роберт Фальк). И в этом разделе читателя ждут неожиданные открытия. Так, например, автор обратил внимание на «Портрет г-на Б.» работы харьковского художника Евгения Агафонова, экспонировавшийся на одной из выставок «Бубнового валета», и пришел к выводу, что это мог быть портрет друга художника — Бориса Руднева, впоследствии директора музея в городе Лебедин (Сумской обл).

Следует отметить, что монография прекрасно иллюстрирована цветными и черно-белыми репродукциями. Значительное место занимает воспроизведение обложек и страниц редких каталогов, выявленных в библиотеках и архивах Украины и России, а также открыток и фото из сумских частных коллекций, государственных художественных и краеведческих музеев Лебедина и Путивля. Восприятие текста обогащают редкие фотооткрытки из издания «Петербург–Петроград–Ленинград», любезно предоставленные петербургским коллекционером Виталием Третьяковым. Значительную помощь в написании раздела «"Истинный собиратель" Степан Петрович Крачковский» оказала петербургский искусствовед Наталья Серебрякова. Важный момент, который хотелось бы особо отметить, — заслуживающая уважения и доверия пылливость автора, проявляющаяся в незаметной, но кропотливой подготовительной работе. Ему было необходимо мысленно пройти теми «тропками», которыми ходил художник, и увидеть собственными глазами места, которые избирались для этюда или картины. С этим столкнулись и его помощники, выполняя просьбы-поручения Сергея Ивановича, фотографируя некоторые городские пейзажные мотивы или отыскивая в петербургских библиотеках дореволюционные каталоги выставок.

Научные изыскания искусствоведа в области «серововедения» нашли воплощение в его многочисленных статьях, опубликованных в украинских газетах, исторических журналах «Сумская старина» и «Сумский историко-архивный журнал», всеукраинских и сумских энциклопедиях. Среди этих работ: «Валентин Серов и Сумщина. О месте психологического портрета в творчестве художника», «Ахтырские рисунки В. А. Серова (К 100-летию смерти Валентина Александровича Серова)»³.

Будучи неутомимым популяризатором творчества выдающегося мастера, С. И. Побожий выступил инициатором проведения в городе Сумы в феврале 2015 года научных чтений, посвященных 150-летию со дня рождения В. А. Серова. Состоявшись в галерее искусств «Академическая» Украинской академии банковского дела, они вызвали большой интерес у поклонников искусства.

В докладах участников чтений были освещены разнообразные грани таланта В. Серова.

Доктор искусствоведения, профессор Харьковского национального университета строительства и архитектуры Александр Шило заострил внимание на «параллельных» работах И. Репина и В. Серова и отметил их различие не только в результатах, но и в самом типе задач, которые ставились и решались художниками при создании портретного образа.

Отношениям И. Репина и В. Серова, учителя и ученика, был посвящен доклад Валентины Ткаченко — старшего научного сотрудника Сумского областного художественного музея им. Н. Онацкого.

О жизненном и творческом пути отца художника — композитора А. Н. Серова рассказала в своем докладе Ольга Завьялова, доктор искусствоведения, профессор Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренко. Перед слушателями зримо предстал композитор А. Серов как яркий образ героя своего времени.

Старший научный сотрудник Государственного Русского музея (СПб), кандидат искусствоведения Наталья Серебрякова проанализировала отношения В. Серова и коллекционера Степана Крачковского (родом из города Конотопа, Сумской обл.).

Заслуженный работник культуры Украины, главный хранитель Киевского национального музея русского искусства Алла Илинг раскрыла уникальность творческого дарования В. Серова в контексте работ, имеющих в музейной коллекции.

Литературные аспекты в творчестве художников были освещены в докладах сумских филологов: Владимира Кочубея (издательство «Университетская книга») — «Портреты русских писателей как культурные тексты» и Людмилы Евдокимчик (Мемориальный Дом-музей А. П. Чехова в Сумах) — «"Чехов неуловим" (прижизненные портреты писателя)».

Заведующая отделом русского и украинского искусства Харьковского художественного музея Ольга Денисенко рассказала об истории создания работы В. Серова «Портрет Александра III с семьей», что был утрачен во время оккупации Харькова в 1942–1943 годах, и судьба какого теперь неизвестна.

Заслуженный деятель искусств Украины сумской художник Николай Жулинский на основе анализа композиционных построений произведений В. Серова в своем докладе приходит к выводу, что если живопись мастера эволюционировала, то понимание композиции всегда опиралось на ее универсальные законы.

«Произведения русского художника Валентина Серова в музеях Украины» — тема доклада самого организатора сумских «серовских» чтений, С. И. Побожия. Автор представил результаты своей многолетней поисковой работы по выявлению произведений В. Серова в музейных собраниях Украины. На сегодняшний день им систематизировано 66 работ по этой теме. Они широко представляют жанры, в которых работал художник, и отражают все периоды его многогранного творчества⁴.

Материалы сумских международных научных «серовских» чтений были изданы в Сумах (2015), с ними российский читатель может познакомиться в научных библиотеках Государственного Русского музея Санкт-Петербурга и Государственной Третьяковской галереи⁵.

Наибольшее количество произведений художника — 40 живописных и графических работ находятся в Киевском Национальном музее русского искусства; среди них выделяется по высоким живописным качествам «Портрет Елизаветы Алексеевны Красильщиковой» (1906). Блестящее собрание работ мастера находится в Одесском художественном музее, который может гордиться «Автопортретом» (1901) — одним из самых интересных самоизображений В. Серова. Вместе с тем в процессе работы обозначились и проблемы атрибуции, например, не установлено, кто изображен на «Портрете Волконской» (1903?) из Харьковского художественного музея. Русскоязычный вариант своего исследования С. И. Побожий опубликовал в украинском журнале «Антиквар»⁶.

Заслуживает внимания статья автора, посвященная музыкальным пристрастиям В. Серова и их отражению в искусстве, — что опубликована в журнале «Лига культуры», издаваемом Институтом Лиги Культуры и социального содружества и Одесским Домом-Музеем имени Н. К. Рериха⁷.

В юбилейный «серовский» год С. И. Побожий был также участником научных Конотопских чтений (2015) в Конотопском краеведческом музее им. А. Лазаревского и юбилейной конференции в Государственной Третьяковской галерее, состоявшейся в декабре 2015 года. Темой для обоих выступлений стали отношения В. Серова с семьями Капнистов и Мусиных-Пушкиных, которые были исторически связаны с Сумщиной, что нашло отражение и в творчестве художника.

Изучение творчества В. А. Серова подвело С. И. Побожия к идее об устройстве к 150-летнему юбилею выставки произведений мастера из собраний украинских музеев в Киевском Национальном музее русского искусства. Однако в виду сложной политической и экономической ситуации в стране этот проект, к сожалению, не был осуществлен.

Даже беглый анализ некоторых трудов С. И. Побожия выявляет важную доминанту в методологии его научных изысканий. Это принцип культурного диалога, позволяющий глубже понять произведение искусства, осознать его место и роль в общегуманитарном контексте. И можно без преувеличения сказать, что благодаря деятельности сумского ученого-искусствоведа один из центров по изучению жизни и творчества выдающегося русского живописца В. А. Серова находится в украинском городе Сумы.

Примечания

¹ Побожій С. Валентин Серов і Сумщина. — Суми : ВТД «Університетська книга», 2005. — 74 с.; іл. [Электронный ресурс] <http://dspace.uabs.edu.ua/jspui/handle/123456789/6717>.

² Побожій С. Мистецтвознавчі нариси : монографія. — Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. — 416 с.; іл. [Электронный ресурс] <http://dspace.uabs.edu.ua/jspui/handle/123456789/13817>.

³ Побожій С. Валентин Серов і Сумщина. Про місце психологічного портрета у творчості художника // Сумська старовина. 1999. №№ V–VI. — С. 107–121. [Электронный ресурс] <http://dspace.uabs.edu.ua/jspui/handle/123456789/8011>; Побожій С. Охтирські малюнки В. Серова (до 100-річчя смерті Валентина Олександровича Серова) // Сумський історико-архівний журнал. 2012. № XVI–XVII. — С. 196–202. [Электронный ресурс] <http://dspace.uabs.edu.ua/jspui/handle/123456789/9856>.

⁴ Побожій С. Твори російського художника В. Серова в музеях України // Наукові читання, присвячені 150-річчю від дня народження Валентина Серова (1865–1911): матеріали / Державний вищий навчальний заклад «Українська академія банківської справи Національного банку України»; за заг. ред. канд. мистецтв., доц. С. Побожія. — Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2015. — С. 3–9. [Електронний ресурс] <http://dspace.uabs.edu.ua/jspui/handle/123456789/13748>.

⁵ Наукові читання, присвячені 150-річчю від дня народження Валентина Серова (1865–1911): матеріали / Державний вищий навчальний заклад «Українська академія банківської справи Національного банку України»; за заг. ред. канд. мистецтв., доц. С. Побожія. — Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2015. — 66 с., іл.

⁶ Побожій С. «Стихия Серова была правда...» // Антиквар. 2015. №11–12 (93). — С. 95–101. [Електронний ресурс] <http://dspace.uabs.edu.ua/jspui/handle/123456789/13819>.

⁷ Побожій С. В плену у музики и свобода в живописи. К 150-летию со дня рождения В. А. Серова (1865–1911) // Лига культуры. 2015. № 6. — С. 102–105. [Електронний ресурс] <http://dspace.uabs.edu.ua/jspui/handle/123456789/13755>.



НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Творчество выдающегося живописца и теоретика искусства Казимира Севериновича Малевича наполнено художественными открытиями. В эпоху революционных перемен он предложил уникальный метод эстетического освоения окружающего мира, основанный на конструировании совершенно новых художественных форм, во многом порывающих с реальностью.

Открытия Малевича настолько современны и обладают таким колоссальным инновационным потенциалом, что при анализе авангардистского творчества художника его ранние символистские работы, к сожалению, оказались если не в тени, то «во втором ряду» по отношению к авангардистским работам.

Известно, что Казимир Северинович Малевич родился в 1879 году на Киевщине в польской семье. Он учился в сельскохозяйственном училище, но рано проявил интерес к рисованию. Ему разрешали приносить в училище мольберт и писать маслом в перерыве между занятиями.

Малевич не сразу почувствовал очарование символизма и модерна. Интересно, что в юном возрасте он прошел через период увлечения И. Репиным и И. Шишкиным. Он вполне профессионально работал в области реалистической живописи, а во время Первой мировой войны создавал блестящие агитационные карикатуры, в которых ничто не предвещало обращения к беспредметности.

Художник рано пришел к выводу о том, что в реализме все уже создано и надо идти дальше. Необходимость монтажного, конструируемого художником искусства (отсюда и само слово *конструктивизм*) буквально витала в воздухе. Сама эпоха, насыщенная техническими, а после 1917 года и политическими преобразованиями, властно диктовала появление нового отношения к прекрасному.

Но на чем базировалось это отношение? Противники Малевича считают, что супрематизм и беспредметничество возникли чуть ли не на голом месте, к тому же случайно. Это не так. Новые направления возникли в головах и в душах людей с исключительно широким диапазоном интересов и большим культурным багажом.

К этому багажу относится и знакомство Малевича с английским модерном. Знаменитый график и иллюстратор **Обри Винсент Бердслей** (Бёрдсли, 1872–1898) был на семь лет старше Малевича. Он скончался в самом конце девятнадцатого столетия, но волна моды на него пришлась на рубеж веков и даже затронула 1920-е годы.

Бердслей впитал в себя идеи прерафаэлитского искусства и эстетизма, в том виде, как его понимал Оскар Уайльд. Он придавал большое зна-

чение утонченности художественной формы. Иллюстрируя книгу Томаса Мэлори «Смерть Артура», Бердслей насытил заставки тонко прорисованными силуэтными изображениями. Сочетание силуэта и штрихового рисунка создавало ощущение романтической приподнятости. Впоследствии он использовал силуэты для оформления других журналов и книг.

Этот великий художник повлиял на деятельность мастеров графики, которые жили во многих странах мира и не случайно, что в России его творчество было встречено с большим энтузиазмом. Бердслей был настолько популярен в дореволюционной России, что возник специальный термин — *бердслеемания*. Им обозначали общую страсть людей, для которых эстетика бердслеевского творчества конвертировалась в эстетику жизни и в конечном счете — в образ жизни.

Великим английским графиком очень увлекались мирискусники, члены объединения «Голубая роза», а также художники круга журнала «Весы». Он повлиял на эстетику немного кино, в частности, на искусство киноплаката. А среди дизайнеров немного кино мы находим В. Е. Егорова — ярко выраженного бердслеемана. Добавим к этому еще и утверждение историков кино, что знаменитая актриса Алла Назимова была звездой в бердслеевском стиле.

Из поэтов и писателей бердслееманами были В. Брюсов, А. Белый и даже А. Ремизов. Бердслея знали А. Блок, А. Ахматова и С. Есенин. Существовало целое литературное направление, которое можно назвать бердслеевской поэзией.

Из художников с эстетикой молодого англичанина чаще всего связывают Д. Митрохина, С. Чехонина и Л. Бакста, малоизвестного графика Сергея Лодыгина и даже молодого А. Родченко, которого мы прочно связываем с конструктивизмом. О связи Малевича с бердслеевской манерой пока что говорят мало, и поэтому нельзя не отметить очень интересную книгу о Малевиче писательницы Ксении Букши, вышедшую в серии «Жизнь замечательных людей» (малая серия) в 2013 году.

Ученые много спорили о причинах бердслеемании в России. Певучая линия Бердслея, его своеобразнейший подход к проблеме контура, стали на рубеже веков предметом многочисленных дискуссий, о художнике существует большая литература на русском языке.

Работая над циклом книжных украшений к книге «Смерть Артура», Бердслей использовал архитектурные мотивы, в частности, крепостную стену и фонтан как декоративный элемент фона нескольких заставок и иллюстраций. Очень интересен подход Бердслея к жилому интерьеру: фигуры людей словно перерубаются пополам по вертикали складками занавесей, так что получается хитросплетенный узор из фрагментов костюма и узорчатых драпировок.

Интересно, что некоторые черты бердслеевской графики мы находим у К. Малевича. Начнем с чисто формального сходства: Бердслей нередко создавал произведения квадратной формы. Это и композиции для обложек знаменитого литературного альманаха «Желтая книга», и другие работы.

Но не только квадратная форма композиции роднит работы знаменитого английского графика с произведениями Малевича. Позволим себе предположить, что Малевич взял у Бердслея широкую палитру разных стилистических средств. В его ранних графических работах мы находим изящные черно-белые контрасты, певучую линию и причудливый извилистый контур.

Можно предположить, что Малевича приобщил к бердслеевскому стилю его учитель Ф. И. Рерберг. Вот что пишет в упомянутой выше книге о Малевиче писательница Ксения Букша: *«Сам Рерберг в своем творчестве тяготел к импрессионизму. Обожал Ренуара и Бёрдсли, ездил в Париж. Писал сказки и рассказы в духе символизма ("Скрипка", "Роза и гном", "Капризная принцесса", "Вдохновение"...)*».

Энтузиазм Рерберга в плане приобщения своих учеников к новейшим веяниям в графике был настолько силен, что молодой Малевич просто не мог не заинтересоваться искусством модерна. И это чувствуется в его работах.

Перейдем к рассмотрению этих произведений. В 1908 году Малевич создал сразу как минимум три графических работы, в которых усматриваются отзвуки бердслеевской эстетики. Это живописные композиции «Общество в цилиндрах», «Играющие дети» и «Плащаница». Добавим к ним еще и в высшей степени интересные работы, посвященные дриадам.

Первые две композиции отличаются тем, что Малевич контрастно выделяет белые фигуры на зеленом фоне. Все произведение выглядит как ковер или декоративное панно. В обеих композициях персонажи равномерно распределены по плоскости зеленого фона, создавая орнаментальное построение. Автор словно хочет рассказать зрителю, как разнообразны могут быть позы и движения отдыхающих людей и играющих детей. Но не забудем, что это позы эпохи декаданса и модерна, в них бездна декоративности и орнаментальности.

Очень «бердслеевскими» (по духу и системе штриховедения) работами являются живописное панно «Дриады» и графический лист «Две дриады». Они неопровержимо доказывают, что молодой Малевич был равнодушен к сказке и мифу, преломленным через видение художников модерна. Его не могли не интересовать истоки мифологии и вообще человеческой культуры, генезис философии и художественного освоения мира.

И вот перед нами обращение художника к античности. В картине «Дриады», которая обладает большей композиционной сложностью, Малевич создает причудливый узор из перевивающихся веток, ствола дерева и фигур мифологических существ. Мы не знаем, какие литературные источники повлияли на автора работы, какие потаенные смыслы он вложил в образы дриад, но в композиции чувствуется желание постичь истоки мифологии и создать декоративно-орнаментальное панно.

Не меньше загадок и в графической работе «Две дриады». Несмотря на то, что сюжет предельно ясен, зрителю не сразу открывается, какие именно художественные задачи ставил перед собой Малевич. Перед нами круглая композиция. В ее центре размещено дерево, под которым сидят

две обнаженные красавицы. У этой работы есть интересная особенность: композиция абсолютно симметричная, причем у каждой дриады свое солнце. Дриад две и солнца тоже два. Какие именно мифологические конструкты заложены в это произведение? Это еще предстоит исследовать. Но уже сейчас можно сказать, что перед нами блестящее упражнение в стиле орнаментальной графики.

Композиция «Свадьба» (холст, масло, 1907) подразумевает утонченную игру объемов — напряженных и ненапряженных, из которых художник тклет причудливую мозаику. Мы мало что можем сказать о характерах участников свадебной процессии, ибо они — заложники орнаментально-декоративного решения, которое выбрал автор. Но видно, что художник относится к ним с большой иронией. Именно так трактовал Бердслей своих вагнеристок. Огромные объемы тканей и шлейфов делали головы вагнеристок маленькими и тем самым придавали этим образам откровенно гротескный характер.

То же самое мы видим у Малевича в трактовке свадебной процессии. Участники свадебного кортежа — это те же члены «общества в цилиндрах», но только теперь они заняты серьезным делом — сопровождают к венцу жениха и невесту.

И, наконец, ассоциации с Бердслеем вызывает цветной автопортрет Малевича 1907 года. Он называется «Эскиз для фрески». Художник в упор смотрит на зрителя. Именно так смотрит на зрителя Бердслей на своем знаменитом графическом автопортрете, с которого начинаются едва ли не все книги о знаменитом англичанине. Сходство двух автопортретов усугубляет декоративно-плоскостная трактовка форм.

Однако известно, что наряду с бердслеевским направлением в английском модерне были и другие течения, о которых нельзя не сказать, так как и они могли быть знакомы Малевичу через Ф. Рерберга. Скажем несколько слов о них.

Очень интересно, что выдающийся шотландский архитектор и художник-график Чарльз Ренни Макинтош (1868–1928) использовал небольшое изображение квадрата в нескольких своих декоративных композициях. Квадрат у Макинтоша автономен, он тождествен самому себе и окружен другими геометрическими формами. Разумеется, в англоязычном мире не существует понятия «Черный квадрат Чарльза Р. Макинтоша» (бесполезно его искать), но при анализе «Черного квадрата» Малевича вполне можно привести пример геометрического построения Макинтоша, так как у него квадрат делает шаг к самодовлеющей сущности.

Братья Беггарстафф (Уильям Николсон и Джеймс Прайд) создавали композиции главным образом квадратной формы. Они довели до экстремума напряженность формы, которая словно готова взорвать изображение изнутри. Например, в изображении королевы Виктории грузное тело героини словно готово заполнить все пространство листа. Но ведь в этом случае лист станет... черным квадратом!!!

Известно, что интерес к модерну, который наблюдался у Малевича в 1900-е годы, пошел на спад в тот период, когда он увлекся импрессионистическим методом, а затем его полностью захватили идеи создания новых стилей, и Малевич полностью погрузился в стихию авангарда. Вернее, он сам создавал эту стихию. Вспоминал ли он в зрелом возрасте свое раннее увлечение символизмом и модерном? Никаких свидетельств этому пока не найдено.

Как знать, может быть именно «Черный квадрат» был своего рода лекарством от бердслеемании. И может быть, это было мощное предупреждение человечеству о том, что изыски на рубеже веков стали такими утонченными, что сквозь их тонкую ткань вдруг возьмет и прорвется черная бездна. Более того, что если предположить, что геометрическая сумма всех тех изысков, которые подарила человечеству узорчатая графика Бердслея, *векторное сложение этих тонких графических построений* и дала в результате квадратный сгусток черного на белом? Мы высказываем это предположение в порядке дискуссии и полагаем, что тема бердслеевских влияний на Малевича будет и далее исследоваться в плане сравнительно-сопоставительного анализа творчества двух талантливых художников.

Малевич неисчерпаем. Каждый новый ракурс рассмотрения его творчества приводит к генерации новых идей или, по крайней мере, новых предположений относительно генезиса той или иной картины. Уже сегодня ясно одно: супрематизм был новым видением мира, своего рода прорывом в особенное — космическое сознание. Получается, что Вселенная может представлять как бездонный колодец слепящего света, и геометрические фигуры становятся своего рода «дорожными знаками» на пути в космическую бесконечность.

Помог ли ему в этом Бердслей? Мы не беремся пока ничего утверждать, а лишь строим предположения. Однако не исключено, что и Бердслей, и Ч. -Р. Макинтош, а также и братья Беггарстафф имеют отношение (пусть и косвенное) к появлению «Черного квадрата».

Идет время, и гению Малевича воздается по достоинству. Не исключено, что теме «Малевич и Бердслей» будет посвящено более обширное исследование, которое прольет свет на становление художнической личности Малевича, а может быть и на генезис «Черного квадрата».

Источники

1. Букша К. Малевич. — Серия «ЖЗЛ». Малая серия. — М., 2013.
2. Вязова Екатерина. Гипноз англомании. — М., Новое литературное обозрение, 2009.
3. Дьяченко А. П. Казимир Малевич. *Gazeta Petersburska*, №13–14 (151–152), 2012. — С. 26–28.
4. Дьяченко А. П. Секрет «Черного квадрата» Малевича. *Тайны XX века*. № 9, август 2002. — С. 6.
5. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. — М., РИП-Холдинг, 2014.



ДИНАСТИЯ КАТОНИНЫХ: АРХИТЕКТОРЫ, ДИЗАЙНЕРЫ, ХУДОЖНИКИ

Четыре поколения семьи Катониных — архитекторов, художников, дизайнеров — вот уже более ста лет трудились и трудятся, посвящая свой творческий талант и жизненный потенциал во благо родной страны и любимого города — Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда — Санкт-Петербурга.

Основателем архитектурной династии Катониных по праву можно считать **Ивана Григорьевича Катонина**, выходца из Бессарабии, строителя, впоследствии владельца завода по производству цементных труб в г. Одессе. Его супруга, Анна Антоновна, гречанка по происхождению, подарила ему трех сыновей Леонида, Сергея, Евгения и дочь Александру.

Все три сына первого поколения Катониных получили художественное образование в лучших высших учебных заведениях Санкт-Петербурга — в Императорской Академии художеств (Леонид Иванович и Евгений Иванович), в Технологическом институте (Сергей Иванович). Их потомки по мужской линии: Леонид Сергеевич, Сергей Евгеньевич, Сергей Леонидович, Сергей Сергеевич и Леонид Сергеевич Катонины также получили высшее художественное образование и достойно продолжили и продолжают дело своих отцов и дедов, оставив заметный след в истории русской архитектуры, истории градостроительства в России, в истории родного города Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда — Санкт-Петербурга.

Катонин Леонид Иванович

Катонин Леонид Иванович (1876–1938), старший сын супругов Ивана Григорьевича и Анны Антоновны Катониных, родился в Одессе. Он окончил архитектурный факультет Санкт-Петербургской Академии художеств в 1904 году. Его главные архитектурные работы раннего периода — это доходные дома: доходный дом для потомственного почетного гражданина Санкт-Петербурга, коммерции советника Василия Трифоновича Ефимова, построенный на Суворовском пр., 57 в 1907 году в стиле модерн; доходный дом А. Е. Алексеевой и Т. Е. Носовой в стиле неоклассицизма на Псковской улице, дом № 7 в 1909 году.

Одним из важных градообразующих объектов Санкт-Петербурга, авторами проекта которого были Л. И. Катонин и Н. М. Проскурнин, стало здание Высших женских естественнонаучных курсов и гимназии М. А. Лохвицкой-Скалон. Этот многоэтажный дом на углу Кузнечного переулка, 9 и улицы Марата, 27, построенный в стиле модерн в 1912–1914 гг., по

праву можно назвать выдающимся архитектурным сооружением, мощная пластика которого основана на сочетаниях больших форм и плоскостей. Особенно впечатляет выразительно завершенная башней угловая часть здания и развитый мансардный этаж. Примечательно, что дом, первоначально предназначенный для учебного учреждения, до сей поры выполняет эту функцию. Изначально в нем расположились Высшие женские естественнонаучные курсы и гимназия М. А. Лохвицкой-Скалон (1858–1935). Бывшая выпускница Бестужевских курсов, радетельница женского образования в России, она и была их основательницей и руководительницей. Курсы рассматривались учредителями как высшее учебное заведение, но официально такого статуса не имели. Здесь преподавали известные ученые – ботаник В. Л. Комаров, зоолог В. М. Шимкевич, химик И. В. Гребенщиков, минеролог А. Е. Ферсман. Курсы предоставляли бесплатные места для воспитанниц сиротских заведений, всего здесь обучалось до тысячи человек. Мария Александровна также открыла при Высших женских естественнонаучных курсах Женскую гимназию.

После Октябрьской революции здание Высших женских естественнонаучных курсов Лохвицкой-Скалон было конфисковано. В 1919 году сюда перевели несколько учебных заведений, в том числе Высшие научно-педагогические курсы и Институт народного хозяйства им. Фридриха Энгельса, в состав которого вошел Торгово-промышленный институт М. В. Побединского. Именно от этого учебного заведения, основанного в 1897 году на Невском пр., 102 и ведет свою историю Инженерно-экономический институт «ИНЖЭКОН». Сегодня это — Санкт-Петербургский государственный экономический университет. Здание университета на ул. Марата, дом № 27 является памятником архитектуры, находится под охраной государства, о чем и повествует мемориальная доска с указанием имен архитекторов — Л. И. Катонина и Н. М. Проскурина.

Годы Первой мировой войны внесли свои коррективы в жизнь всех людей России, коснулись прямо или косвенно и представителей творческих профессий — художников, архитекторов, поэтов, музыкантов. Многие судьба столкнула в необычных ситуациях во время военных действий на фронте, как это случилось с Леонидом Ивановичем Катониным в 1916 году в Белоруссии. Призванный в армию, он как архитектор был назначен начальником 13-ой инженерно-строительной дружины Союза земств и городов, располагавшейся в прифронтовой полосе, в районе Пинских болот и занимавшейся сооружением резервных оборонительных позиций. В эту дружину был направлен Александр Блок, призванный 7 июля 1916 года на военную службу. Прибыв к месту прохождения службы, поэт представился начальнику строительной дружины — Л. И. Катонину. Эпизод их встречи описан в книге Г. Блюмина «Из книги жизни». Для Леонида Ивановича встреча с известным уже в то время талантливым поэтом Александром Блоком, стихами которого восхищалась вся просвещенная Россия, была подарком судьбы, возможностью личного общения с автором люби-

мых стихов. Блок провел на фронте семь месяцев. Л. И. Катонин, чтобы облегчить пребывание поэта в его отряде, выхлопотал ему должность заведующего отделом 13-ой инженерно-строительной дружины, то есть Блок выполнял обязанности табельщика, фиксирующего результаты выполнения строительных работ. В армии он жил то в расположении отряда в деревне Колбы, то в помещении штаба дружины — в усадьбе Парахонск местного помещика князя И. Э. Друцкого-Любецкого. В книге Г. Блюмина приводится фотография, на которой А. Блок запечатлен с Леонидом Ивановичем Катониным в группе военных этой дружины в 1916 году.

В послереволюционные годы Л. И. Катонин продолжал свою творческую и педагогическую деятельность на Украине как профессор, действительный член Академии архитектуры Украинской ССР.

Катонин Евгений Иванович

Катонин Евгений Иванович (1889–1984) — советский архитектор, член Союза архитекторов (1933), профессор (1937), доктор архитектуры (1945), действительный член Академии архитектуры Украинской ССР (1956 г.), заслуженный архитектор УССР (1975 г.). В своей творческой работе был последовательным сторонником градостроительных принципов классицизма.

Евгений Иванович родился 23 марта [в Одессе. В 1918 году окончил Академию художеств (мастерская Л. Н. Бенуа) с дипломной работой «Дворец правосудия». С 1919 года начал практическую деятельность как архитектор и график. Участвовал в осуществлении Ленинского плана монументальной пропаганды, занимался реставрацией многих зданий (Зимний дворец, Биржа и др.). В 1926–1947 гг. Е. И. Катонин работал в архитектурно-планировочном отделе (мастерской) Ленсовета. В составе авторского коллектива во главе с И. А. Фоминым работал над составлением генерального плана Ленинграда (1919—1923 гг.), занимался другими градостроительными проектами. В 1926 году принимал активное участие в формировании застройки Московского проспекта: Фрунзенский универмаг, жилой дом № 6 и др. После Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. являлся одним из авторов проекта Московского парка Победы, реконструкции сквера на пл. Искусств и Кленовой аллеи в 1946–1948 гг. (перед площадью Коннетабля у памятника Петру I).

Много лет Евгений Иванович вел педагогическую работу в высших учебных заведениях, в том числе в Ленинграде — в Институте инженеров коммунального строительства (1923–1938). В 1948 году он переехал в Киев, преподавал в Киевском государственном художественном институте, был активным участником проектов по восстановлению разрушенных во время войны городов.

**Творческая деятельность
В Ленинграде:**

- Реставрация деревянного Троице-Петровского собора (1923–1924 гг.) Петровская церковь Святой Троицы, основанная Петром I в 1709 году, — первая церковь Санкт-Петербурга, давшая название его первой площади, бывшей центром городской жизни (Троицкую церковь окружали главные государственные и коммерческие учреждения). Пётр I постоянно лично заботился о храме и даже принимал участие в его обустройстве собственноручно. Собор неоднократно перестраивался из-за пожаров. Особенно сильно он пострадал от пожара в 1913 г.: сгорели купол, крыша, колокольня. Реставрация собора началась в 1924 г. и завершилась через четыре года. Окончательно Троице-Петровский собор уничтожен был в 1933 году.
- Боткинская заразная больница на Кременчугской ул. (1926 г.; соавторы В. А. Витман, В. В. Данилов; конкурс (проект рекомендован))
- Стадион «Динамо» на Крестовском острове 1931 г.; соавторы: В. А. Гайкович, Л. М. Поляков (конкурс)
- Центральный парк культуры и отдыха имени С. М. Кирова, 1931 г., совместно с В. В. Даниловым, В. А. Гайковичем, Т. И. Ичугиной, Л. М. Поляковым (конкурс)
- Эстрада симфонического оркестра в Центральном парке культуры и отдыха (построена)
- Универмаг Наркомснаба СССР ок. 1933 г., соавтор В. А. Гайкович; инженер С. И. Катонин
- Проект архитектурного оформления угла Кировского пр. и ул. Им. Горького в Ленинграде. 1934 г.
- Проект оформления фасада здания плавательного бассейна Института им. Лесгафта в Ленинграде. 1934–1935 гг.
- Проект площади перед Домом Советов в Ленинграде. 1936 г., соавтор Я. М. Лукин
- Проект здания универмага «Фрунзенский» в Ленинграде совместно с архитекторами Л. С. Катониным, Е. М. Соколовым и инженером С. И. Катониным в 1936—1937 гг. (построен)
- Проект жилого дома Министерства пищевой промышленности на Московском проспекте в Ленинграде 1936–1937 гг. Исполнен совместно с архитекторами Л. С. Катониным, Е. М. Соколовым и инженером С. И. Катониным
- Общегородской центр — Площадь у Дома Советов, 1939–1940 гг., соавторы: Н. В. Баранов, А. И. Наумов, А. А. Афонченко, Д. М. Баталов; (конкурс открытый)
- Проект монумента «Героям-кировцам» в Ленинграде. 1944 г.
- Московский парк Победы — Московский пр., 188. Проект был разработан архитекторами Е. И. Катониным и В. Д. Кирхоглани. Парк расположен на самой длинной улице города (10 километров), проходящей от

центра к Пулковским высотам. Парк был заложен осенью 1945 г. в честь победы советского народа в Великой Отечественной войне. Главный вход оформлен пропилями, за которыми расположен большой фонтан. За фонтаном начинается Аллея Героев — главная композиционная ось парка Победы. Она обрамлена двумя рядами бюстов дважды Героев Советского Союза — уроженцев Ленинграда. Их установка была предусмотрена в первоначальном проекте парка, разработанном архитекторами Е. И. Катониным, В. Д. Кирхоглани и Т. Б. Дубяго. Тема архитектурно-скульптурного оформления Аллеи — ратные и трудовые подвиги советских людей — раскрывается в бронзовых барельефах колоннад, украшающих вход, в скульптурах на центральной Аллее Героев, в памятниках Зое Космодемьянской (скульптор М. Г. Манизер) и Александру Матросову (скульптор Л. Ю. Эйдлин). В парке воздвигнут памятник отважной французской патриотке Раймонде Дьен (скульптор Ц. И. Дивеева).

- Проект монументов на переднем крае обороны Ленинграда совместно с архитектором В. Д. Кирхоглани. 1946 г.

- Проект монумента «Жертвам блокады» в Ленинграде совместно с архитектором В. Д. Кирхоглани. 1946 г.

- Проект реконструкции площади и аллеи у Инженерного замка в Ленинграде совместно с архитектором В. Д. Кирхоглани. 1946–1948 гг.

- Проект (совместно с архитектором В. А. Матвеевым) соединительного перехода между зданием Государственного Русского музея (К. Росси) и выставочным зданием музея (Л. Бенуа). 1947 г.

В других городах

- Проект Правительственного центра Узбекской ССР в Ташкенте (совместно с архитектором В. Д. Кирхоглани). 1946 г.

- Проект въезда в город Могилев. 1947 г.

- Станция метрополитена «Киевская кольцевая» в Москве (в содружестве с архитекторами В. К. Скугаревым, Г. Е. Голубевым и художником А. В. Мизиным)

- Станция метрополитена «Вокзальная» в Киеве (в содружестве с архитекторами В. К. Скугаревым, В. И. Ежовым и художником А. В. Мизиным)

- Дворец Труда в Ростове-на-Дону. 1925 г.; соавторы: В. А. Витман, В. В. Данилов (конкурс)

- Маяк-памятник Христофору Колумбу в Сан-Доминго. 1929 г., соавторы: В. А. Витман, В. В. Данилов (международный конкурс)

Из всех архитектурных работ Евгения Ивановича Катонина особое место занимает сооружение, ставшее символом духовной составляющей жизни северной столицы, — создание проектов памятника на месте дуэли А. С. Пушкина на Черной речке. Еще в 1887 году — в год 50-летия трагического события — городскими властями было принято решение о сооружении памятника на месте гибели поэта. Но решение осталось невыполненным.

В начале 1930-х годов в связи с приближающейся датой убийства на дуэли А. С. Пушкина опять стал актуальным вопрос о необходимости зафиксировать место трагической гибели поэта. По инициативе Пушкинского общества и Архитектурно-планировочного отдела Ленсовета и по проекту Е. И. Катонина был изготовлен памятник — надломленная колонна из гранита и мрамора, установленный в 1932 году. В 1936–1937 гг., к 100-летию со дня смерти Пушкина, проводились работы по благоустройству сквера и сооружению нового памятника, так как было решено «вместо существующей колонны установить обелиск». Проект памятника был разработан архитектором А. И. Лапириным под непосредственным руководством Е. И. Катонина. Модель барельефа с профильным портретом поэта выполнил скульптор М. Г. Манизер, а отлит он был в мастерской Треста художественного производства при Управлении по делам искусств Ленгорисполкома.

Для жителей Ленинграда, Санкт-Петербурга с именем архитектора Е. И. Катонина (в соавторстве с Л. С. Катониным, Е. М. Соколовым, К. Л. Иогансенем и инженером С. И. Катониным) связано строительство универмага «Фрунзенский» в 1934–1938 гг. как части парадной магистрали Московского проспекта, формировавшейся по генплану Ленинграда. Здание универмага, благодаря идеальному решению этого градостроительного проекта, органично вписалось в пространство между Московским проспектом и Обводным каналом. Его высокий монументальный фасад со спаренными колоннами «завернут» вдоль поворота Обводного канала. Парадный вход в торговые залы — с Московского проспекта. Архитектурное решение здания является редчайшим примером перехода от конструктивизма к сталинской неоклассике. Это именно ленинградский стиль — монументальный, обобщенный, без увлечения всякими излишествами. Во время Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда в здании универмага находился штаб и центр управления по заминированию важнейших объектов в городе. И если бы немцы ворвались в город, то именно отсюда, с пульта управления, были бы взорваны эти объекты: здания, заводы, плотины, мосты и т. д. И, слава Богу, что это не произошло! Война пощадила это сооружение, ставшее не только символом советской торговли, но и редким памятником эпохи перехода от архитектурного стиля конструктивизма к монументализму, каких во всем мире осталось очень мало. Профессор Архитектурно-строительного университета Святозар Заварихин назвал универмаг «увеличительным стеклом своего времени», «нашей экзотикой». По его мнению, архитектурный стиль, в котором выполнено здание, не имеет аналогов нигде более в мире.

В 1988 году универмаг пострадал от пожара и был закрыт. В 1992 году был реконструирован. Обновленный универмаг проработал до начала 2000-х годов. Последних покупателей он принял в 2004 году. В 2001 году включен КГИОП в «Перечень вновь выявленных объектов, представляющих историческую, научную, художественную или иную культурную ценность». Здание

включено в Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации в качестве объекта культурного наследия регионального значения на основании распоряжения комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры №10-22 от 21.07.2009 г.

Фрунзенский универмаг был закрыт вскоре после перехода в собственность бизнес-структурам. Работы же по капитальному ремонту самого сталинского здания начались весной 2014 года. Владелец здания собирается приспособить его под бизнес-центр класса «А». Все элементы памятника архитектуры будут сохранены.

Евгений Иванович Катонин последние годы жизни провел в Киеве, скончался в 1984 году.

Катонин Леонид Сергеевич

Катонин Леонид Сергеевич (1908–1975) — архитектор, один из основателей школы отечественного дизайна, родился 8 мая в Одессе.

Его отец, Сергей Иванович Катонин, был выпускником Санкт-Петербургского Технологического института по специальности инженер-технолог. С. И. Катонин, увлеченно работал и над архитектурными проектами, выступая часто как автор и соавтор своих братьев, известных петербургских архитекторов Л. И. и Е. И. Катониных, при сооружениях известных комплексов зданий в Петрограде, Ленинграде и Пензе.

Леонид Сергеевич Катонин, следуя семейной традиции и собственным творческим устремлениям, учился в Академии художеств, окончив ее в 1930 году по специальности архитектор-художник. Творческую деятельность начал еще будучи студентом, на способности которого обратили внимание его наставники — академик архитектуры, художник В. А. Щуко и известный советский архитектор Н. А. Троцкий, приглашавшие одаренного юношу в качестве помощника для работы над заказными и конкурсными проектами.

После окончания Академии художеств Л. С. Катонин работал архитектором на строительстве Дубровской ГЭС (сегодня — Дубровская ТЭЦ г. Кировск, Ленинградская область). Впоследствии он специализировался на проектировании торговых зданий, наиболее значительным из них был Фрунзенский универмаг, проект которого (в соавторстве с профессором Е. И. Катониным, архитектором Е. М. Соколовым, К.Л. Иогансенем и инженером С. И. Катониным) победил на конкурсе в 1936 году. Постройка была одним из самых крупных универмагов Ленинграда того времени, являясь одновременно архитектурной доминантой этой части Московского проспекта. Подчеркнуто монументальный облик его фасадов определяется ритмом двоянных колонн, между которыми на высоту четырех этажей вытянуты стеклянные витражи торговых залов. Внутреннее устройство торгового здания было характерно для универсальных магазинов советского времени: главный вход

вел в просторный холл-атриум с лестницами, переходящий в торговый зал. Тот в свою очередь делился на отделы колоннами, вдоль стен зала располагались торговые галереи. Стилистика здания является переходной от конструктивизма к сталинскому неоклассицизму, ее характеризуют как постконструктивизм или даже «советский арт-деко».

Напряженная творческая работа в предвоенные годы была прервана необходимостью включиться в борьбу за спасение города, его архитектурных и художественных ценностей. Непрерывной бомбежке подвергался Эрмитаж, и руки художников и архитекторов понадобились для срочной упаковки готовившихся к эвакуации культурных сокровищ. Л. С. Катонин был в числе тех, кто помогал спасать шедевры мирового искусства. Огромный объем работ и эмоциональное напряжение отнимали много жизненной энергии. Скучный паек едва поддерживал угасающие силы. Страшное слово — дистрофия как смертный приговор. Но судьба распорядилась иначе: Л. С. Катонина направили в госпиталь, что стало спасением для него. В эти блокадные дни, находясь на больничной койке, едва обретя силы, ослабевшими руками Леонид Сергеевич создает по памяти цикл пронзительных рисунков родного города, застывшего в блокадном холоде и голоде, в страданиях измученных ленинградцев, города израненного, но не поверженного, по-прежнему прекрасного и непостижимого.

После выздоровления Л. С. Катонин воевал на Ленинградском, Центральном и Первом белорусском фронтах, служил в группе советских войск в Германии. За участие в боевых действиях был награжден орденом Красной звезды, медалями «За оборону Ленинграда», «За взятие Берлина», «За освобождение Варшавы».

После демобилизации в 1946 году Леонид Сергеевич Катонин начал работать в институте «Ленпроект», но уже через год переключился на педагогическую деятельность в Ленинградском художественном училище — так в то время называлось Ленинградское высшее художественно-промышленное училище (ЛВХПУ), в котором занимал должность заведующего кафедрой графических дисциплин. В 1962 году Л. С. Катонин, не оставляя педагогической работы, возглавил руководство 14-ой мастерской «Ленпроекта», где занимался проектированием малых архитектурных форм, реконструкцией Гостиного двора и здания цирка. Новая реконструкция Гостиного Двора с целью превращения «гостинки» в центральный торговый центр Ленинграда началась еще в 1955 году. Проект перестройки составили архитекторы И. А. Вакс и Л. С. Катонин. Внешний вид здания остался прежним, а его внутреннее содержание полностью переработано. Именно в ходе этих работ отдельные лавки планировалось соединить в одну большую анфиладу торговых помещений. В каждом вестибюле были устроены широкие лестницы. Для транспортировки товаров внутри торгового центра предусматривалось создания парка электрокаров (до двухсот штук). Для работников Гостиного Двора проект предусмат-

ривал создание столовой, библиотеки, комплекса помещений бытового обслуживания. Многие из запланированного так и не было реализовано.

В 1963 году вместе с архитектором И. А. Ваксом Л. С. Катонин организовал в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной кафедру промышленного искусства и полностью посвятил себя преподавательской работе. В историю Санкт-Петербургской государственной Художественно-промышленной академии имени Штиглица (бывшее Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной) Леонид Сергеевич Катонин вошел как один из основателей кафедры дизайна.

Скончался Леонид Сергеевич Катонин в 1975 году.

Творческая деятельность

В Ленинграде:

- Планировка поселка Невдубстроя
- Больница в поселке Невдубстроя — осуществлена
- Надстройка дома №51-53 по Литейному пр. — осуществлена
- Серия малых форм в ЦПКО г. Ленинграда — осуществлена
- Институт пищевой промышленности (в соавторстве Е. И. Катониным, Е. Соколовым) в г. Ленинграде — осуществлен
- Фрунзенский универмаг (в соавторстве Е. И. Катониным, Е. Соколовым) в г. Ленинграде — осуществлен
- Проект реконструкции кронверка в Петропавловской крепости и театра Ленинского комсомола — конкурс. II-я премия, в соавторстве с Е. И. Катониным. 1946–1964
- Серия типовых общежитий на Б. Охте — осуществлена
- Реконструкция Кировского универмага в Ленинграде — частично осуществлена
- Проект стадиона имени Ленина — конкурс (совместно с А. К. Барутчевым и Я. О. Рубанчик)
- Серия торговых помещений-магазинов
- Отделка и меблировка зала Исполкома Ленгорсовета — осуществлена в соавторстве с архитектором И. А. Ваксом
- Отделка и меблировка п/х «А. Можайский» в соавторстве с архитектором И. А. Ваксом
- Отделка и меблировка п/х «Ленсовет» в соавторстве с архитектором И. А. Ваксом
- Серия малых форм для Ленинграда в соавторстве с архитектором И. А. Ваксом
- Проект реконструкции Гостиного двора осуществлен в соавторстве с архитектором И. А. Ваксом
- Реконструкция цирка — осуществлена
- Санаторий в усадьбе «Михайловка»

- Дворец бракосочетания в г. Ленинграде — осуществлен
- Проект реконструкции Невского проспекта в Ленинграде — руководитель творческого коллектива
- Серия элементов благоустройства для Ленинграда — руководитель творческого коллектива

В других городах

- Баня в г. Пскове — осуществлена 1934–1941 гг.
- Универмаг в Хабаровске — осуществлен
- Реконструкция универмага в г. Волгограде — частично осуществлена
- Универмаг в г. Москве — проект
- Проект реконструкции и застройки г. Вильнюса (совместно с А. К. Барутчевым и Я. О. Рубанчик)

Благодаря педагогической и творческой деятельности Л. С. Катонина как доцента, и.о. профессора кафедры промышленного искусства ЛВХПУ имени В. И. Мухиной, благодаря его стремлению утвердить этот вид искусства для изучения и внедрения в промышленное производство, во многих художественных учебных заведениях появились новые факультеты и кафедры дизайна:

- В Санкт-Петербургской государственной Художественно-промышленной академии имени В. И. Мухиной: кафедра Основного (Индустриального) дизайна, кафедра Графического дизайна, кафедра Программного дизайна, кафедра Средового дизайна, кафедра Коммуникативного дизайна
- В Санкт-Петербургском университете промышленных технологий и дизайна — кафедра Дизайна рекламы
- В Балтийском институте экологии, политики и права — факультет Дизайна среды, костюма и художественного проектирования интерьера
- В Институте телевидения, Бизнеса и Дизайна — факультет Коммуникативного дизайна
- В Санкт-Петербургском университете культуры и искусства — факультет Информационных технологий и Медиа-дизайна
- В Санкт-Петербургском государственном университете — кафедра Графического дизайна
- В Невском институте экспертов, экологии, управления и дизайна — факультет дизайна среды графического дизайна
- В Ленинградском художественном училище (ЛХУ) им. В. А. Серова (с 1992 года — Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха) отделение дизайна

Леонид Сергеевич Катонин скончался в Ленинграде в 1975 году.

Катонин Сергей Леонидович

Катонин Сергей Леонидович родился в 1953 году в Ленинграде в семье архитектора Катонина Леонида Сергеевича, одного из основателей школы отечественного дизайна. Многие из его учеников и поныне продолжают активно работать в этой профессии в качестве практикующих дизайнеров и педагогов, в том числе и его сын Сергей.

В 1970 году Сергей Леонидович поступил в Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (ЛВХПУ), которое окончил в 1975 году по специальности художник-конструктор (так в советское время называлась профессия «дизайнер»).

На начальном этапе творческой деятельности С. Л. Катонин работал в области дизайна городской среды:

- 1975–1982 г. — дизайнер Ленинградского филиала Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики
- 1977–1980 г. — преподаватель основ художественного конструирования, кафедры проектирования радиоэлектронной аппаратуры Ленинградского электротехнического института связи им. проф. М.А.Бонч-Бруевича
- 1982–1986 г. — дизайнер ОКБ ЛАО, руководитель группы
- 1986–1990 г. — Главный художник Василеостровского района, Управления эстетики городской среды Главленархитектуры Ленгорисполкома
- 1995–1999 г. — директор по дизайну ООО «Компания Реклайт».
- 1990–1995 г. — дизайнер в малых предприятиях
- 1995–2012 г. — дизайнер и методист Выставочного центра Государственного общеобразовательного учреждения Дом детского творчества (ГОУДДТ) «Измайловский» Адмиралтейского района Санкт-Петербурга
- С 2012 года по настоящее время Сергей Леонидович Катонин — старший преподаватель кафедры дизайна рекламы Института графического дизайна Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПГУПТД)

Творческая деятельность

С 1990 года Сергей Леонидович увлекся живописью, и это увлечение продолжается и по сей день. Он является участником многих выставок в России и за рубежом, в том числе в Германии, Китае, Финляндии.

- 1992–1995 г. Германия, Oldenburg, галерея Карин Дарби
- 1995 г. Германия, Timmendorf, «Эксклюзивный стиль»
- 1996 г. Германия, Jade, зал Kirchencaffe.
- Германия, Neuenburg, галерея Bahnhof
- Германия, Jever, Замок Екатерины II, посвящена 200-летию памяти Императрицы

- Россия, Санкт-Петербург, Ленэкспо
- 1997 г. Германия, Elsfleth, галерея Nonazuni
- 1998 г. Россия, Санкт-Петербург, особняк Кочневых
- 2000 г. Россия, Санкт-Петербург, Дом журналистов
- Россия, Санкт-Петербург, Смольный собор
- 2001-04 г. Россия, Санкт-Петербург, Союз художников
- Россия, Санкт-Петербург, Рождественская благотворительная выставка в Мариинской больнице
- Россия, г. Сестрорецк, Лен. Область, Немецкое общество
- Россия, Санкт-Петербург, Дом Кино
- Россия, Санкт-Петербург, Лютеранская церковь Петра и Павла
- 2004 г. Россия, Санкт-Петербург, Музей Этнографии
- 2005 г. Германия, Lentzke, галерея «Blaue Haus».
- Россия, Санкт-Петербург, Ленэкспо «День рождения города»
- Россия, Санкт-Петербург, Ленэкспо «Рождественская выставка»
- Россия, Санкт-Петербург, Выставочный зал «Манеж»
- 2006 г. Россия, Санкт-Петербург, Выставочный зал «Смольный собор»
- 2007 г. КНР, Шанхай, Zhu Art Museum
- КНР, Шанхай, Национальный музей искусств им. Лю Хай-су
- 2008 г. Россия, Санкт-Петербург, Союз дизайнеров России
- 2010 г. Россия, Санкт-Петербург, Банк Санкт-Петербург
- 2011 г. Россия, Санкт-Петербург, Российская Национальная библиотека
- 2012 г. Россия, Санкт-Петербург, банк «Банк Санкт-Петербург»
- 2013 г. Россия, Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна (СПБГУТД)

Из этих выставок 8 персональных

С 2008 года Сергей Леонидович Катонин является членом Союза художников России. Многие его работы находятся в частных коллекциях: в России, Германии, Франции, Италии, Китая, Австрии, Финляндии, Швеции, США, а также в Японии (музей русского искусства города Отару).

Сын Сергея Леонидовича — **Леонид Сергеевич Катонин** (род. в 1977 г.) пошел по стопам отца и своих именитых предков — окончил Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (СПГУПТД), в настоящее время работает специалистом в области медиаграфики и бродкастдизайна на первом канале Российского Центрального телевидения.

В лице Леонида Сергеевича, пока последнего представителя династия Катониных — архитекторов, дизайнеров, художников — новое поколение с честью продолжает творческий путь своих предков, опираясь на их вековой опыт, осваивая новые виды современного изобразительного искусства.

Источники

1. Блок. А. А. Собр. соч. в 9 т. — Т. 8. — Письма 1898–1921: № 418.
2. Блюмин Г. Из книги жизни. — Ленинград, 1982
3. Галасьева Г. В. Высшие женские естественнонаучные курсы М. А. Лохвицкой-Скалон // Вестник Герценовского университета. — Выпуск № 6. — 2010
4. Катонин. С. Л. Художник блокадного города // История Петербурга. — 2002. — № 1.
5. Кириков Б. М. Петербургская неоклассика начала XX века: Каталог построек // Невский архив: Историко-краеведческий сборник. — III. — СПб., 1995.
6. Курбатов Ю. И. Петроград, Ленинград, Санкт-Петербург. Архитектурно-градостроительные уроки. — СПб.: Искусство СПб, 2008. — 276 с.
7. Пушкинские адреса в Санкт-Петербурге и Ленинградской области. Путеводитель. — СПб., 1999.
8. Личный архив семьи Катониных.



К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Е. Е. МОИСЕЕНКО

Елена Киреева

Патриарх холста Евсей Моисеенко

В 2016 году весь культурный мир отмечал 100-летию со дня рождения известного советского мастера, народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии, Государственных премий РСФСР им. И. Е. Репина, профессора Евсея Евсеевича Моисеенко (1916–1988), уникального человека и живописца. О его жизненном и творческом пути, поиске Человека в человеке, разрыве шаблонов в искусстве мы беседуем с его учеником, Почетным академиком Российской Академии Художеств, Заслуженным художником России, профессором живописи и композиции Сергеем Дмитриевичем Кичко.

Прежде чем перейти к собственно интервью, хотелось бы сказать несколько слов о Евсее Евсеевиче без словесных клише и штампов, которые невольно напрашиваются, когда речь идет о столь великом человеке.

Читаешь в различных источниках его биографию и понимаешь, что скупые краткие сведения не могут вместить в себя все то его жгучее желание бесконечного познания и передачи красоты мира во всех ее ипостасях. Вот что о своей жизни пишет сам Евсей Евсеевич: «Родился 28 августа 1916 г. в крестьянской семье БССР Гомельской области, местечко Уваровичи, Уваровичского района. Отец умер в 1916 г., семья осталась у деда. 1930 году окончил 7-летнюю школу. В 1931 году поступил в Московский художественно-прикладной техникум, который и окончил в 1935 году. В 1936 г. поступил на живописный факультет Всероссийской Академии Художеств в Ленинграде. В 1941 году вышел на диплом. Началась война, ушел добровольцем в Красную Армию в июле 1941 г. В начале сентября 1941 г. при выходе из окружения попал в плен под Ленинградом, в Елизаветино и увезен в Германию в концентрационный лагерь Альтенграбов. В апреле 1945 г освобожден из плена союзными войсками. Был реабилитирован и в мае 1945 г. снова в Советской Армии, 3 Гвардейский Кавалерийский корпус. В ноябре 1945 г. по Указу Верховного Совета демобилизован для окончания учебы в Академии Художеств, которую и закончил в 1947 г., получив диплом. С 1947 г. Член Союза Советских художников».

Казалось, краткие сухие факты — а за ними щемящая сердце и душу судьба! Только всепоглощающее стремление учиться и дремлющая, но не дающая спокойно жить сила таланта могли толкнуть 15-летнего подростка уехать из родного и милого сердцу дома в неизведанные дали для воплощения мечты — научиться рисовать.

Потом Художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина, отделение росписи по металлу и папье-маше. Училище дало возможность

напрямую почувствовать и прикоснуться к искусству известных центров русского народного творчества — Жостово, Федоскино, Палеха. Отголоски этих великих народных промыслов России вкупе с академическим образованием дадут потом миру свой собственный живописный стиль Моисеенко — его свободную темпераментную манеру, виртуозное владение рисунком, которое возможно только при большом знании анатомии и нечеловеческом трудолюбии. Но это будет потом. А пока после окончания училища Моисеенко весной 1936 г. приезжает в Ленинград и поступает на живописный факультет ИЖСА. По воле судьбы Моисеенко становится учеником А. А. Осмеркина, художника высокой профессиональной культуры, сильного темперамента, понимавшего и ценившего народное искусство. Усвоенные на производственной практике навыки владения техниками Жостова, Федоскино и Палеха получили новое развитие.

...Но занятия прервала война. Несмотря на открепление, 5 июля 1941 г. Евсей Моисеенко ушел добровольцем в народное ополчение. На подступах к Ленинграду он вместе со своей частью попал в окружение и фашистский плен. До апреля 1945 г. находился в концентрационном лагере Альтенграбов.

Историческая справка

Берген-Бельзен (Альтенграбов) был создан в мае 1940 как Шталаг 311 (нем. Stalag XI-C) для военнопленных из Бельгии и Франции. Первоначальное число заключенных — 600 человек.

В июле 1941 сюда поступили около 20 тысяч военнопленных из СССР, к весне 1942 года 18 тысяч из них скончались от голода, холода и болезней (выжило лишь 2097 человек).

В апреле 1943 лагерь для военнопленных был закрыт и преобразован в концентрационный лагерь для временного содержания (Aufenthaltslager) тех узников, которые владели иностранными паспортами, и которых можно было обменять на пленных германских подданных, содержащихся в лагерях союзников. Статус концентрационного лагеря получил 2 декабря 1944 года. Секция для больных заключенных, кто не мог уже больше работать в трудовых лагерях, была создана в марте 1944 года. В 1945 году, когда уже стал очевидным конец Второй мировой войны, в Берген-Бельзен были переведены заключенные из других лагерей, хотя Берген-Бельзен не был оборудован для приема такого количества узников.

В лагере не было газовых камер. Но за 1943–1945 годы здесь умерли около 50 тысяч заключенных, свыше 35 тысяч из них — от тифа за несколько месяцев до освобождения лагеря. Так, из-за начавшейся эпидемии тифа в декабре 1944 года умерло 350 человек. В январе количество умерших достигло 800–1000 человек, в феврале — 6000–7000, в марте — 18168, в апреле — 18355. Среди умерших был чешский художник и писатель Йозеф Чапек, Анна Франк (всемирно известные «Записки Анны Франк») и ее сестра Марго.

В феврале 1945 года ситуация в лагере стала катастрофической из-за вспыхнувшей там эпидемии сыпного тифа. 1 марта комендант лагеря Йозеф Крамер послал группенфюреру СС Рихарду Глюксу (Richard Glücks), главе администрации концентрационных лагерей, письменную просьбу о помощи в решении продовольственных и иных проблем. Лагерь был добровольно сдан союзникам и оставшиеся в живых были освобождены 15 апреля 1945 11-й дивизией Британских вооруженных сил. В течение двух недель после освобождения умерло 9000 человек, а к концу мая — еще 4000.

В отличие от немецких солдат, британские солдаты, участвовавшие в очистке лагеря от трупов, использовали бульдозеры при массовом захоронении разлагающихся тел. Многие из тех, кто видел кадры фильма, сделанного британскими военными в Берген-Бельзене, полагали, что бульдозерами управляли немецкие солдаты. После освобождения лагеря британцами, при очистке территории лагеря от трупов и захоронения тел солдатам СС было запрещено пользоваться перчатками, несмотря на серьезную угрозу заражения тифом. Из-за этого 20 из 80 членов охраны лагеря (команды СС) заболели и умерли.

В мае 1945 года лагерь в Берген-Бельзене (являющийся к этому времени уже концлагерем СС) был сожжен по приказу английской военной администрации из-за опасности вспышки сыпного тифа. После войны на этом месте был создан музей, где есть памятник и погибшим советским военнопленным. В 1947 году в Берген-Бельзене был сооружен мемориал. На трех языках: русском, немецком и английском на нем написано: «Здесь погребены 50 000 советских военнопленных, замученных до смерти в немецко-фашистском плену. Покойтесь с миром, память о вас будет жить вечно в сердцах народов Советского Союза».

Концлагерь в Альтенграбове использовался, как лагерь для особо ценных военнопленных, которых можно было потом обменять на преференции с другой стороны. Евсей Евсеевич пробыл там почти четыре года. Представляете, каково это было человеку, весь мир которого состоял из художественных образов, ассоциаций, цветов, красок, почти фотографической памяти на отдельные, особо запоминающиеся моменты жизни, вгрызающиеся в память навсегда, пережить эти годы. Особенно последние месяцы перед освобождением, когда смерть от голода, холода и сыпного тифа уносила ежедневно тысячи людей. Но крылья судьбы и здесь спасли Евсея Моисеенко от неминуемой смерти. Невольно вспоминается фраза из одного очень известного фильма: «Если на улице идет дождь, значит это кому-то надо». Так и в этом случае — Бог решил явить в дальнейшем миру талант Моисеенко, его миссия еще не была выполнена.

Дальше всевозможные биографические источники пишут: «Когда узники были освобождены союзными войсками, юношу по его желанию переправили на родину. Войну он закончил, сражаясь в 3-м Гвардейском кавалерийском корпусе».

Так вот 3-ий Гвардейский кавалерийский корпус на момент освобождения Моисеенко дислоцировался всего в 146 километрах от концлагеря Альтенграбов. Маловероятно, да и нереально в условиях военного времени, что Евсея Моисеенко сначала депортировали на территорию СССР, а потом вернули обратно на исходную точку пребывания. А вот что вполне вероятно, так это то, что под понятием «родина» была завуалирована советская сторона фронта — земля, освобожденная от фашизма. С большей степенью вероятности можно утверждать, что после освобождения и реабилитации Евсей Евсеевич дошел, добрел, дополз до своих и в возрасте 29 лет с ликованием влился в ряды Советской армии, стал служить верой и правдой.

...Смотришь на его фотографию в гимнастерке спустя несколько месяцев после начала службы и видишь, что под одеждой только кожа да кости, но взгляд! Веселый, задорный взгляд 100-летнего измученного старика...

Потом демобилизация в 1945 году для окончания учебы в Академии Художеств, годы восстановления личности после кругов ада концлагеря, где-то даже презрение советских граждан, в том числе и коллег, за то, что не умер в плену. И это после того, что было пережито! Спасло искусство, круглосуточная работа и нечеловеческая трудоспособность. Дипломная работа в 1947 году «Генерал Доватор» повергла в шок художественный мир необычностью построения композиции и сочетания красок. Сразу же по окончании института Евсея Евсеевича, как зрелого мастера, приняли в Союз художников СССР, но дальнейшее продвижение и официальное признание для недавнего узника концлагеря при Сталине было невозможно.

Все поменялось после смерти И. В. Сталина. Опять же, как в известном фильме, громогласно прозвучала фраза «Спасибо, что живой». И с 1956 г., когда Моисеенко впервые избрали в руководство Ленинградского отделения Союза художников, начался его стремительный профессиональный взлет и всенародное признание его заслуг и таланта.

В 1970 г. Моисеенко присваивается звание народного художника СССР; в 1974 г. за цикл картин «Годы боевые» ему присуждена Ленинская премия; в 1976 г. — орден Дружбы народов.

С 1958 г. Моисеенко начал преподавательскую деятельность в ИЖСА в качестве руководителя персональной живописной мастерской. Напряженная педагогическая работа не мешала его собственному интенсивному творчеству и не прекращалась до последних дней его жизни.

Следует сказать, что особо автора этой статьи потрясла созданная Моисеенко в 1960–1962 гг. глубоко драматичная серия «Этого забыть нельзя», состоявшая из десяти полотен («На нарах»; «Appel (Перекличка)»; «И будет жизнь»; и др.) — пронзительный крик души, желание очиститься от страшных воспоминаний, и своеобразная дань памяти тем, с кем Евсей Евсеевич пережил плечом к плечу фашистский ад. Пережитая трагедия выплеснулась на полотна, явственно передавая ощущения заключенного,

видевшего и лично перенесшего муки концлагеря. Картина «На нарах», к примеру, просто источает сизо-желтый гнилостный цвет разложения живых человеческих тел, поражает сильным эмоциональным ударом — отголоском ран всех тех, кого затронула Великая Отечественная война. Эмоция одного человека полногласно созвучна эмоциям граждан великой страны, а это уже настоящее искусство. Воистину, этого забыть нельзя!

...Но во время оттепели — радужных надежд на лучшее будущее, социализма и коммунизма в ближайшей перспективе — художника не поняли. Эта серия, представленная на выставке, была осуждена за «излишние трагизм и трагедийность», а большинство полотен разошлось по частным коллекциям. Отступая от темы скажу, что сегодня люди по крупицам собирают свидетельства тех далеких лет, при поддержке государства создаются музеи и мемориалы, но увидеть сейчас полное собрание полотен серии «Этого забыть нельзя» Моисеенко, к сожалению, невозможно. А жаль!

И еще один факт сегодняшних дней вызывает просто приступ недоумения: как Правление Российской Академии художеств могло забыть о 100-летию со дня рождения народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии, Государственных премий РСФСР им. И. Е. Репина, профессора Евсея Евсеевича Моисеенко (1916–1988), не провести ни одного мероприятия в его честь, не дать информацию в средства массовой информации и музеи, где экспонируются картины Моисеенко? Невольно напрашивается вопрос — не сложилась ли такая же ситуация в Российской Академии художеств, как в Российской Академии наук? Если забываются столь великие люди, кто же тогда стоит у руля и в таком случае — куда мы идем? Полагаю, большая часть вопросов — риторические. Но задуматься о них культурному социуму стоит.

В случае дани памяти Моисеенко справедливость восторжествовала благодаря ученикам и поклонникам его великого таланта. Не могу не сказать теплых слов благодарности Сергею Александровичу Котову, Маргарите Дмитриевне Изотовой, открывшим для меня гений Моисеенко и, конечно, Ученику своего гениального Учителя в самом широком смысле этого слова, Сергею Дмитриевичу Кичко, к беседе с которым мы переходим в этой части статьи.

Как вы уже, наверное, поняли, Евсей Евсеевич Моисеенко интересовал автора больше как человек необычной судьбы, раскрывшей грани его таланта художника и педагога, так как оценивать стилевые и пластические особенности живописи Е.Моисеенко, принципы построения картины, особенности художественной «поэтики» мастера, пространственно-временную структуру его живописной системы, техническое исполнение, роль цвета, рисунка в композиции может только истинный художник, настоящий профессионал. Безусловно, планетой, бывшей ближе всего

к солнцу Моисеенко, являлся и продолжает быть Сергей Дмитриевич Кичко, его бессменный помощник и Ученик.

Елена Киреева: Сергей Дмитриевич, для меня, как для человека сравнительно с Вами далекого от живописи очевиден тот факт, что в произведениях Моисеенко просматривается зачастую явное несоблюдение традиционных канонов социалистического реализма. К примеру, в процессе работы над картиной «Генерал Доватор», Евсей Евсеевич долго «искал» нужное расположение персонажей на картине, даже менял местами. В итоге добился совершенства, но нехарактерного для соцреализма. А в картине «Красные пришли» для меня виден практически фотографический снимок, вид из окна, с большим количеством персонажей, каждый из которых «играет свою пьесу», т.е. нет классического фона, «воздуха», нет второстепенных фигур. Все главные, даже плетень на переднем плане. Так было задумано?

Сергей Дмитриевич Кичко: Основные художественные закономерности построения предметно-пространственной среды в полотнах Евсея Евсеевича безусловно соблюдены, но трансформации идеологического плана не могли не сказаться на поэтике тематического образа. Внутренне образ и контекст картин сложны, обогащены полутонами. Складывается картина, тяготеющая к философскому пониманию бытия, в которой человек погружается в сложный социальный контекст. Персонажи на картинах уже не выглядят «главными действующими лицами» и в композиционно-временной характеристике создается простор для образного восприятия и прозрачных эмоциональных деталей. Все простое — сложно.

Елена Киреева: И все-таки я не буду углубляться в искусствоведческий анализ картин Моисеенко — на эту тему написано немало замечательных материалов. К примеру: издания монографического плана Г. Кекушевой-Новосадык, Н. Леоновой, И. Кривепко, Н. Кулешовой и др.; М. Аникушина «О друге», Ю. Алянского «Каждый день, кроме вторника» из цикла Ленинградские легенды (статья «За низким болевым порогом») и многие другие, в том числе Ваша статья.

Меня больше интересует Моисеенко — Человек и руководитель персональной живописной мастерской Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Ведь профессиональную школу в его мастерской прошли около 190 выпускников. Вы являлись его бессменным помощником с 1976 по 1988 год по живописи и композиции. Каково это было — быть всегда рядом с великим Человеком и педагогом?

Сергей Дмитриевич Кичко: Некоторые наивные люди полагали, да, наверное, думают так и сейчас, что мне, тогда еще совсем юному художнику, быть рядом с Моисеенко означало иметь доступ в неограниченном количестве ко всевозможным преференциям и сиюминутным благам. Безусловно, работать под началом Моисеенко было для меня Божьим да-

ром, удачей. Но не только удачей, но и огромной ежесекундной ответственностью за свои шаги, поступки, действия, и в большей степени за свои творческие искания и работы. И, бесспорно, самосознанием, что должен быть по отношению к работе на порядок выше, чем остальные, а значит только в рамках железной самодисциплины. Это бремя, надеюсь, я достойно пронес по жизни и как художник, и как человек и его ничем не разочаровал. Даже сейчас, спустя столько лет, гений Моисеенко, исключительная сила его личности, безукоризненная профессиональная честность, виртуозный дипломатический такт в общении с подчиненными и студентами и необыкновенное трудолюбие являются для меня примером для дальнейшего самосовершенствования.

Елена Киреева: Как Евсей Евсеевич относился к своим студентам?

Сергей Дмитриевич Кичко: Здесь особо следует отметить, что в художественной мастерской всегда царил атмосфера необычайного творческого подъема. Евсей Евсеевич продолжил и развил теорию и практику преподавания своего замечательного Учителя А. А. Осмеркина. Он учил студентов не только смотреть, но и видеть, не только слушать, но и слышать, то есть смотреть на мир широко открытыми глазами, впитывать, как губка, впечатления и эмоции. При этом был очень требователен и не терпел поверхностного отношения к работе. И опять же можно сказать, что соблюдался принцип взаимного уважения без признаков авторитарного давления со стороны «глыбы» таланта Моисеенко. Он позволял студентам быть самими собой и при этом творчески расти без намека на эмоциональное втаптывание, а только иногда делал крайне интеллигентные, почти отцовские подсказки. Так и выросли Личности, которые потом составят цвет художественного искусства России. Очень радовался успехам своих учеников в конкурсах и выставках. Ученики Моисеенко были всегда заметны на выставках какой-то особой чертой в компоновке картин, образном решении — угадывалась школа Е. Моисеенко. Более того, следил и радовался успехам выпускников из отдаленных городов, помогал талантливым.

Кстати, он в беседах со студентами никогда не говорил о других художниках плохо, что не свойственно нашей братии. Так сказать, не низвергал кумиров для самовозвышения, чем грешили многие не столь великие. Только личный пример, необыкновенная самоотдача личных и профессиональных знаний, глубоко философское восприятие жизни и бесконечные любовь и уважение к единственной на всю жизнь женщине Валентине Лаврентьевне Рыбалко, талантливому скульптору и Богом данной жене, которой Евсей Евсеевич остался верен и благодарен за каждую минуту своей жизни. Вот такое наследие он передал нам, своим ученикам. Это был уникальный Человек.

Елена Киреева: Благодарю Вас, Сергей Дмитриевич, за беседу и за первые мои шаги к открытию феномена под названием «школа Е. Моисеенко».

Источники

1. Академия Художеств СССР 1983–1987. Каталог-альбом произведений, экспонировавшихся на 15 академической выставке в марте–июне 1987. — М., 1990.
2. Академия Художеств СССР. 10-я сессия (юбилейная). 200 лет. — М., 1959.
3. Академия Художеств СССР. 13-я сессия. — М., 1959.
4. Академия Художеств СССР. 14-я сессия. 8–11 декабря 1959. — М., 1960.
5. Академия Художеств СССР. 16-я сессия. — М., 1961.
6. Академия Художеств СССР. 21-я сессия. — М., 1964.
7. Академия Художеств СССР. 39-я сессия. — М., 1984.
8. Академия Художеств СССР. 4-я сессия. Итоги перестройки художественного образования. Доклады, прения и постановления. 3–8 февраля 1950. — М., 1950.
9. Академия Художеств СССР. 5-я сессия. Отчетный доклад о работе Академии Художеств СССР за 1950–1952 гг. прения и постановления. — М., 1953.
10. Академия Художеств СССР. 6-я сессия. Отчетный доклад о работе Академии Художеств СССР за 1952–1953 гг. прения и постановления. — М., 1954.
11. Академия Художеств СССР. 7-я сессия. — М., 1955.
12. Академия Художеств СССР. 8-я сессия. Вопросы художественного образования. Доклады и резолюция. 26–31 марта 1956 года. — М., 1956.
13. Академия Художеств СССР. 8-я сессия. Вопросы художественного образования. — М., 1957.
14. Академия Художеств СССР. 9-я сессия. Состояние и задачи среднего художественного образования в СССР. — М., 1959.
15. Академия Художеств СССР. Сессия. 1950. Февраль. Итоги перестройки художественного образования. Доклады, прения и постановления (ред. Б. В. Иогансон). — М., 1950.
16. Академия Художеств СССР. Сессия. 1957, март. Вопросы художественного образования. Доклады, прения и постановления. — М., 1957.
17. Академия Художеств СССР. Стенографический отчет общего собрания действительных членов и членов-корреспондентов Академии Художеств. — М., 1960.
18. Академия Художеств СССР Л 1 и 12-я сессия. Стенографический отчет. — М., 1959.
19. Академия Художеств. 240 лет Академии Художеств: научная конференция. — СПб., 11–12 марта 1998 года. Тезисы. Доклады. — СПб., 1998.
20. Академия Художеств. План основных мероприятий на 1969; 1970; 1971–1974; 1976–1987 гг.
21. Академия Художеств. Труды. Сб.ст. М., 1983. вып. 1. :Хроника культурной жизни.; Вып. 2, 3, 4, 5.: Учебные программы для высших худ. Учебных заведений. — М., 1950.
22. Академия Художеств. Факультеты. — Л., 1939.
23. Академия Художеств . общее собрание. — М., 1966
24. Аксютин Ю. В. Постсталинское общество: проблема лидерства и трансформация власти. — М., 1999. — 412с.
25. Алпатов М. Очерки по истории портрета. — М.-Л., 1937.
26. Аникушин М. О друге //Художник, 1992, 1–2.
27. Боровский А. Этапы большого пути // Нева, 1982, 12.
28. Боффа Дж. От СССР к России: История неоконченного кризиса. 1964–1994. — М., 1996. — 318 с.
29. Белоусов П. П. Академический рисунок и творчество художников // Состояние и задачи преподавания рисунка в художественных вузах и средней [Электронный источник] // Научная библиотека диссертаций и авторефератов disser Cat <http://www.dissercat.com/content/tvorcheskaya-i-pedagogicheskaya-deyatelnost-ee-moiseenko#ixzz4PR1599BO>

*Светлой памяти и 100-летию со дня рождения моего Учителя
Евсея Евсеевича Моисеенко, умершего у мольберта
при написании картины «Голгофа» с любовью посвящаяю.*

Две жизни

*Но никогда великой тайны
Холодный не проникнет взор,
И этот труд необычайный
Бездушным будет злой укор.*

М. Ю. Лермонтов. 14 лет
На картину Рембрандта

1669 г. Тихо умер великий художник-человек Рембрандт Харменс ван Рейн. После смерти нотариус составил опись имущества. Она состояла из: трех поношенных фуфаяк, восьми носовых платков, десяти беретов, принадлежностей для написания картин, одной Библии и ни одной пары обуви. В последний путь его провожала только несовершеннолетняя дочь Корнелия. Не случайно позднее могила Рембрандта затерялась.

Итак, «Возвращение блудного сына» — самое загадочное произведение Рембрандта, работу над которым он начал в 1636 г. На протяжении всей жизни Рембрандт снова и снова возвращался к этому сюжету, о чем свидетельствуют многочисленные рисунки, офорты, наброски этой композиции. В 60 лет он начинает огромное полотно, которое совершенно отличается от предыдущих вариантов и, естественно, холст приобретает новую интерпретацию.

Мы видим перед собой картину, из мрака которой струится неверный свет, трепещущий, мерцающий, являя собой что-то таинственно-торжественное, где явно выделяется две фигуры в красных накидках. На освещенной площадке, смещенной влево, со ступеньками вправо и внутрь полотна, прощаются двое. Наблюдает за этим событием стоящий справа, сидящий рядом и двое в глубине холста (один в центре и левее вверху — женщина). Кто эти люди, что здесь произошло, происходит и будет происходить?

Слева в верхнем углу еле просматривается в таинственном освещении женщина. Можно сказать уверенно, что это мама Рембрандта. Такая уверенность зиждется на том, что все рожденные дети-девочки художника были названы Корнелия — так звали маму. Две умерли не прожив и нескольких месяцев, третья выросла. Эта женщина с медальоном в форме сердечка внимательно вслушивается, всматривается, принимает самое заинтересованное участие в происходящем.

В середине холста за центральной группой виден человек, достаточно освещенный, излучающий золотистый свет. Это сын Титус, так как имеет абсолютное сходство с портретом, написанным мастером ранее. Сын умер в 1668 г., то есть на год раньше своего отца. Он еще совсем рядом с Рембрандтом и в душе, и в уме, почти физически рядом.

Правее сидящая фигура — возможно, брат, продолживший дело отца, т. е. семейные традиции. И, наконец, стоящий справа в красной накидке, предположительно, отец, который умер 39 лет назад. Он с посохом. Красная накидка свидетельствует о том, что предназначена она для торжественного момента. И ...этот момент настал. И если брат с интересом наблюдает за происходящим, то отец весь погружен в глубокое раздумье о жизни, о человеке, о смерти, о вечности. Безграничное понимание происходящего выражают его лицо и вся фигура. Взгляд отца устремлен в свою память, разум, он выражает бездонную глубину мысли, внутренне собран, спокоен.

Можно констатировать, что эта картина — самое великое откровение и исповедь художника. Ни одно его произведение не выражает столь возвышенных чувств. В смещенной влево световой среде золотистых, красных оттенков происходит прощание. Эти двое — Рембрандт. Рембрандт-художник стоит. Рембрандт-человек на коленях. Прожив сложнейшую жизнь, нигде и никогда не преступив чести человека-художника, достойно ее завершает. Жизнь подошла к концу и — прощание. О чем они думают, что чувствуют — мы это видим. В этой удивительной цветосветовой среде, выражающей озарение, красоту, любовь, мудрость, созидание, очищение, звучат последние слова. Волнуются мысли, трепещут чувства. Рембрандт-человек, который вынес на своих плечах весь этот каторжный, титанический труд, стоит на коленях. Силы иссякли. Обувь свалилась с левой ноги, на правой под стертым каблуком, видна пятка. Стопы чрезвычайно натружены, загрубели, кожа стала толстой, заскорузлой. Кажется, что это ноги каторжника, прошедшего всю свою жизнь на каменоломнях. А кожа ног давно по факту стала обувью. Обувь же окончательно износилась. Но... рождены эти ноги работой у мольберта. Это здесь они стали такими. И можно догадываться, каким был этот труд. Фигура Рембрандта-человека всем телом прильнула к Рембрандту-художнику, являя собой состояние блаженства. Мощный дух Рембрандта-художника придает силы стоять в этот великий момент исповеди и прощания. Рембрандт-художник касается спины Рембрандта-человека самым наиприветнейшим образом, преисполненный чувства безграничной благодарности за судьбу, за труд, терпение, спокойствие в преодолении невзгод. Он, художник, гений, здесь перед смертью являет собой мудрость, прозорливость, что видно по его взгляду. Он видит, что ждет его в веках. Он благороден, спокоен, счастлив. Здесь видно, как прав был адвокат Ван дер Пит, защищавший его на суде, произнеся, что «...имя Рембрандта будет греметь над миром и его сияющие произведения будут гордостью всей земли.» Эти минуты прощания по

своему психологическому величию равны вечности. Они излучают свет любви, мудрости, гармонии.

Это завещание великого мастера. Земная жизнь завершена и заканчивается абсолютным счастьем. Это счастье священного труда, пробужденного человеком в человеке, гармония человека и художника, явленные совершенным мастерством, умом, талантом, что есть тайна, которую каждый зритель открывает в себе сам всю жизнь, светозарно притягивает, озаряет и преображает их души. Как с горящей свечи скатывается воск, так с фигуры Рембрандта-человека скатываются трухлявые складки одежды и скоро он предстанет перед Богом таким, каким пришел в этот мир.

Картина чрезвычайно сложна в ассоциациях. Так продолжалась работа и... появился еще один герой. Это человек, играющий на флейте. Чудо. Работа приобретает еще одно измерение. Рембрандт ввергает нас в историю мировой цивилизации, так как флейта является участницей многих праздников. Здесь явлен Дионис, Орфей, Аполлон, а с ними и Кибела, и Гиперборея, у жителей которой процветали Наука, Мораль, Искусства. Они присылали Аполлону на остров Делос дары в сопровождении флейт, свирелей и кифар.

Справа от играющего и над ним обильно растет виноградная лоза. И здесь к нам является легендарный Дионис, который ранее был растерзан, потом собран, по одним легендам Аполлоном, по другим Кибелой. Это было время перехода от матриархата к патриархату. И вот эта удивительная ситуация, благоухающий виноградник являются фоном и участником для стоящей фигуры. В результате из глубины веков (6 тысяч лет до н. э.) мы видим момент появления человека, который утверждал — «Я есть виноградная лоза...». Это связь всех времен развития человека. Мы видим в результате явление в виде пастыря с посохом — Иисуса Христа. Он присутствует незримо. Его не видит Рембрандт. Но Иисус Христос слышит его исповедь. А в наших ушах звучат слова Христа, обращенные к душе, удрученной всеми тяготами земли: «Поднимись, ибо твоя Родина — на небесах. Но, чтобы достичь ее, нужно свидетельствовать о ней уже здесь делами и любовью».

Царство Божие на Земле есть наличие нравственных и общественных законов во всем объеме и во всем величии идеи Истины, Добра и Красоты. И вот этот закон Божий в душе Рембрандта явил в картине «Возвращение блудного сына» Истину, Добро и Красоту в полном ее величии делом и любовью. Иисус Христос видит это явление без театральных трюков, без симуляции всего и вся, без интеллектуальной эквилибристики. Меняет свою функцию и сидящая фигура, держащая кошелек с деньгами. Это намек на Иуду, банкира-кассира общей кассы учеников Христа, где он подворовывал, был неоднократно уличен, за что пеняли ему другие ученики. И хотя Иуда сидит у ног Христа, но выше его, почти в рост Христа является Человек-Художник-Созидатель. Он весь сияет, светится. А мама Рембрандта, озаренная сиянием своего сына, становится почти равной Богородице.

Прошло 319 лет со времени написания Рембрандтом «Возвращения блудного сына». Приближался великий праздник православных христиан — 2000-летие.

Шел 1988 год — год тысячелетия крещения Руси.

Прожив всю свою жизнь во Христе, отдавая ее до последнего вздоха служению через искусство людям и Богу, создавал свою заветную картину — гениальный шедевр «Голгофа», изображающий момент снятия Спасителя с креста — Евсей Евсеевич Моисеенко. Мировое искусство знает много великих произведений на эту тему. Но картина «Голгофа» Е. Е. Моисеенко явилась величайшим озарением, откровением, открытием. На глазах у зрителей в картине в кромешной тьме со сполохами снимают с креста Спасителя, который есть Свет — победа Духа Святого. Участвующие в этом событии объаты священным трепетом. Произошла ужасная трагедия. Все соприкасаются с Богом глазами, руками, телами, душами. Это испытание Веры и Преображение Духа, которое предвещает Воскресение. Иисус благословляет Марию Магдалину, Деву Марию, Святого Иоанна Апостола, римского солдата, пронзившего Его копьем и произнесшего: «Воистину Он был Сын Божий». Но в тот момент он был слеп, позже прозрел, на картине он зряч, он раскаялся, и Христос его простил.

Написанием картины «Голгофа» закончил свой жизненный путь великий Человек-Художник-Созидатель Евсей Евсеевич Моисеенко. Царствие ему Небесное. Аминь.



КОЛЛЕКЦИЯ ПОЧТОВЫХ ОТКРЫТОК В ЦЕНТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОГО ТРАНСПОРТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Фонд филокартии входит в состав музейного собрания Центрального музея железнодорожного транспорта Российской Федерации как культурно-историческое свидетельство своего времени, являясь своеобразным документом эпохи. Коллекция почтовых открыток стала формироваться в середине XX века и в настоящее время насчитывает около двух тысяч единиц хранения, большая часть которых относится к началу XX столетия. Основное место в собрании занимают открытки с фотоиллюстрациями железнодорожных объектов и железных дорог по линиям и ветвям эксплуатируемых в царствования российских императоров Николая I, Александра II, Александра III и Николая II. Также в коллекции представлены изображения видов Санкт-Петербурга, Москвы и других российских и европейских городов.

В 1871 году была издана первая русская почтовая открытка, которая сопровождалась надписью: «Почтовое уведомление за содержание письма не отвечает». В 1870-е годы обнаруживается потребность в видовом фотоизображении, и актуальность этой продукции на рынке возросла. Успешное становление полиграфии в то время способствовало развитию области применения фотографии. Этим объясняется появление сувенирной фотопродукции с изображением пейзажей и разных объектов, которая пользовалась успехом и была экономически выгодна. В виду того, что выпуск подобной продукции требовал узаконения, в 1874 году был организован Почтовый конгресс (Берн, Швейцария), на котором представители разных стран объединились во Всемирный почтовый союз, в том числе в него вошла и Россия. На нем была подписана конвенция о достоинстве почтовых тарифов, свободе пересылки почтой и стандарте почтовой карточки. В 1878 году на Всемирном почтовом союзе в Париже установлен новый международный стандарт открытого письма (открытки) — 9 × 14 см. В 1904 году решением Всемирного почтового конгресса адресная сторона была разделена на две части: одна, снабженная горизонтальными линейками, предназначалась для адреса; другая — для письменного послания. Изображение помещалось на обратной стороне открытки. Принятый в 1878 году стандарт был изменен в 1925 году на — 10,5 × 14,8 см. Началом истории иллюстрированной открытки в России стал — 1894 год. На изготовление открыток первоначально была государственная монополия и этим занималась Императорская Академия художеств. В 1894 году государством были разрешены бланки «открытых писем» частного пользования.

В коллекции музея представлены почтовые открытки всех крупных частных издательств, таких как Община святой Евгении, «Ришар», «Кнебель», «СПб: Товарищество Р. Р. Голике и А. И. Вильборг», А. С. Суворина, И. Д. Сытина, И. С. Яцкевича, И. Пашкова, а так же небольших издательств П. Фан-Гиргенсона, К. Ф. Винтера, К. Фишера, Полити, Иогансона. Наиболее известные и ценные открытые письма связаны с деятельностью издательства Общины святой Евгении, начавшего их выпуск с 1889 года. Тщательный отбор репродуцируемых произведений и фотографий, постоянное внимание к качеству печати при количественно огромной продукции, наличие крупной полиграфической базы, — благодаря всему этому открытки Общины по праву считаются одними из лучших. Они выполнялись в современной технике хромолитографии, фототипии, автотипии. В работе над оригиналами адресной стороны участвовали известные художники — В. М. Васнецов, В. Д. Polenov, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева.

В начале XX века Община святой Евгении наладила массовый выпуск продукции с изображением видов Санкт-Петербурга, было выпущено две серии таких открыток. В фондах музея хранятся открытые письма с изображениями «Моста Петра Великого (Охтинский)», «Дворцового моста и Адмиралтейской набережной», «Каменоостровского моста», «Троицкого моста», «Зимней канавки». В коллекции находятся цветные открытки с видами Москвы — «Вид Кремля с Москворецкого моста», «Вид Кремля с Москворецкого моста (общий вид)», «Бородинский мост», а также с видами российских городов — Екатеринослава, Одессы, Вологды, Нижнего-Новгорода, Череповца, Хабаровска, Красноярска.

Роль видовых открыток в социальной и культурной жизни России конца XIX – начала XX века весьма уникальна. Чтобы быть проданной открытка должна удовлетворять вкусам покупателей. Благодаря своей иллюстративности и оперативности в передаче сообщений, почтовые карточки всегда были востребованы. В связи с железнодорожным строительством выпуск издательской продукции резко возрастает, как и спрос на нее. Открытки как предметы, носящие информацию о времени, событиях, людях, часто сопровождалась аннотациями.

Основная часть музейной коллекции открыток посвящена железным дорогам — Николаевской, Московско-Виндаво-Рыбинской, Балтийской, Самаро-Златоустовской, Московской окружной, Китайско-Восточной. Особое место занимают открытые письма, отображающие Великий Сибирский путь. На открытках запечатлены красоты Сибирского края, дающие представление о местности, где проходила железная дорога, моменты строительных работ, сооружаемые объекты, развивающиеся города и поселения, появившиеся в результате постройки и эксплуатации дороги. Открытки представляют «Укладку пути. Начало XX в.», «Участок Великого Сибирского пути. 1904 г.», «Сторожевой дом на 643 версте. 1904 г.», «Мост через р. Большой Кемчуг. Начало XX в.», «Станцию Ачинск.

1904 г.», «Станцию Иркутск. Начало XX в.». Особый интерес вызывают цветные почтовые открытки, посвященные Забайкальской и Кругобайкальской железным дорогам, изданные в начале XX века — «Железный мост через р. Большая Пономаревка», «Клюквенный мыс», «Граница Манчжурии и России», «Озеро Байкал. Ледоколы «Байкал» и «Ангара». На уникальной фотографической открытке представлено открытие Амурского моста 5 октября 1916 года, ознаменовавшего окончание строительства Великого Сибирского пути.

Важным разделом фонда филокартии являются открытки, посвященные железнодорожным мостам. Наиболее значимые из них — «Новгород. Волховский мост», «Псков. Ольгинский мост через р. Великую», «Железный мост на р. Вишера», «Мост через р. Юрюзань», «Мост через р. Самару», «Мост через р. Сим», «Мост Александра II через р. Волгу», «Ростов-на-Дону. Железнодорожный мост через р. Дон», «Орел. Мариининский мост через р. Оку».

Одним из редких экземпляров можно считать открытку с изображением паровоза серии Щ, выпущенную в 1915 году.

В фонде филокартии Центрального музея железнодорожного транспорта Российской Федерации хранятся открытки, изданные после 1917 года. Коллекция постоянно пополняется и изучается, многие открытые письма экспонируются как на тематических выставках, так и на выставках, посвященных изображению железных дорог в открытках.





III

Вера Смирнова

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ РОДЕНА

В 2017 году исполняется сто лет со дня смерти великого французского скульптора Огюста Родена (1840–1917). Ему удалось разрушить академические устои, отжившие и косные, царившие на рубеже XIX–XX веков в сфере пластики. Он один совершил в скульптуре то, что в живописи сделали несколько поколений художников, то есть стал новатором, определившим развитие скульптуры на целый век вперед. Такое нельзя сказать ни об одном из его современников, хотя тогда жило и творило много замечательных мастеров.

Особенностью его творчества является невозможность охватить его каким-то одним направлением. Это черта, присущая именно гениальным творцам: искусство Родена вобрало в себя многие тенденции эпохи, оно связано и с романтизмом, и с реализмом, и с импрессионизмом, и с символизмом. Короче говоря, оно многогранно, как сама жизнь. Роден говорил: «Искусство вне жизни невысказано...» и, обращаясь к молодым творцам, учил: «Пусть единственной вашей богиней будет природа. Именно к ней неограниченное доверие. Знайте, что она никогда не бывает безобразной; сохраняйте верность ей, не боясь поступиться своим честолюбием».

Огюст Роден родился 12 ноября 1840 года в скромной семье: отец был сыном возчика из Нормандии, а мать — родом из деревни в Лотарингии.

В возрасте 13 лет мальчик поступает в парижскую Школу рисования, где один из преподавателей, Лекок де Буабодран, распознал в нем незаурядные способности и помог их раскрытию, советуя рисовать движущиеся модели и по памяти.

Роден оказался многообещающим студентом и в 1857 году получил первую премию за скульптуру и вторую за рисунок, но, к его великому огорчению, три раза терпел унижительное поражение на конкурсе в Школе изящных искусств. Это не удивительно, ведь именно ему предстояло в будущем ниспровергать многие академические каноны, чьей хранительницей была Школа. Они его забраковали сразу, почувствовав, что он чужак, не «свой».

У Огюста была старшая сестра Мари. Из-за сердечной драмы она покинула отчий дом и ушла в монастырь, где провела два года. Там она

неожиданно заболела, ей сделали операцию, но неудачно, и Мари вернулась домой умирать. Это произошло в 1862 году.

В отчаянии Огюст, очень любивший сестру, тоже стал искать утешения в религии. Он познакомился с отцом Эймаром (причисленным позже к лику святых), который помогал беспризорным подросткам. Под его влиянием Огюст совершил неожиданный поступок — стал послушником конгрегации «Отцы Святых Даров» под именем «брата Августина». Для обретения душевного успокоения ему позволили заниматься скульптурой. Отец Эймар оценил талант и трудолюбие молодого послушника, когда тот стал работать над его бюстом. Он понял, что не в религии, а в искусстве призвание юноши и посоветовал ему покинуть братство, что Огюст и сделал, пробыв там около двух лет.

Роден решил целиком посвятить себя творчеству. Первое его выдающееся произведение — это бюст отца Эймара.

Вернувшись в жизнь, Роден посещает курсы известного скульптора А. Бари в Музее естественной истории, а затем, чтобы заработать на жизнь, нанимается художником по орнаменту и поступает на Севрскую мануфактуру, а впоследствии, познакомившись со скульптором А. Карье-Беллезом, становится его помощником.

Приблизительно в это время Роден встречается со швеей Розой Бери, ставшей сначала его натурщицей, потом экономкой, и в конце концов, уже в конце жизни, женой.

Нет необходимости скрупулезно анализировать творчество мастера, поскольку обозначенная в заглавии тема совсем другая, достаточно отметить основные его вехи.

Первая крупная работа Родена, отвергнутая жюри Салона за реализм передачи «безобразной» природы, — это голова «Человека со сломанным носом» (бронза, 1864). Она поражает своей жизненностью и экспрессией, что так контрастировало с фальшивой красотью академического искусства того времени.

Затем — «Бронзовый век» (бронза, 1876). Эта статуя является реалистичной до такой степени, что автору заявили, что его работа похожа на муляж с натурщика.

В 1878 году появляется «Иоанн Креститель» (бронза, 1878), который демонстрирует зрелость мастера, его умение передавать движение и безупречное владение человеческим телом.

В 1884 году Роден получил от муниципалитета города Кале заказ на памятник гражданам Кале, погибшим во время Столетней войны ради спасения родного города. Так возникла шестифигурная статуя «Граждане города Кале», над которой мастер работал до конца своих дней. В этой композиции, полной героики, трагизма и монументальности, главная задача — это передача величия подвига этих людей. Скульптор нарочито укрупняет важнейшие детали, который вносят необходимую экспрессию

в образы мужчин, прежде всего — руки. Поражает и энергичная пластика фигур, с их скупой мимикой лиц и исполненных глубокого и трагического смысла жестами.

В 1880 году Роден получил государственный заказ на главные двери Музея декоративного искусства. Над этой композицией мастер тоже трудился до конца своей жизни, постоянно внося что-то новое, так что в конце концов она включала 186 фигур. В отличие от «Райских врат» Гиберти, он назвал свою работу «Вратами ада» согласно «Божественной комедии» Данте, но не иллюстрируя ее, а подчиняя собственному авторскому замыслу. Поскольку здание, частью декора которого должны были стать «Врата», так и не построили, то и мастер дал волю своей ничем не ограниченной и не стесненной фантазии, и в результате композиция оказалась оригинальным авторским решением, не пригодным для какого-либо применения и не подчиненным законам соразмерности в архитектуре. В окончательном варианте «Врата» были установлены в саду Музея Родена уже после смерти скульптора.

Образы, созданные Роденом, очень динамичны и мало связаны с поэмой Данте. Они изображают поистине адские страдания людей с их муками, порывами, неудовлетворенными желаниями и неутоленными страстями, какие им суждено было испытать в течение земной жизни.

И над всем этим сонмом образов доминирует задумчивая фигура «Мыслителя», а всю композицию осеняют «Три тени ада».

На основе «Врат» Роденом были сделаны отдельные произведения — «Ева» (1881), «Адам» (1880), «Та, которая была прекрасной Омиер» (1885), «Уголино» (1882) и «Мыслитель» (1880), одно из самых знаменитых его творений.

Наряду с упомянутыми монументальными композициями Роден уделял большое внимание портретным бюстам, полным индивидуальной характеристики и тонкому психологизму. Достаточно назвать такие его произведения, как бюсты Далу (бронза, 1883), Альфонса Легро (бронза, 1881), Жана-Поля Лоранса (бронза, 1881), Камиллы Клодель (бронза, 1884), Пюви де Шаванна (бронза, 1892), В.Елисейевой (мрамор, 1906), Н.Голубевой (бронза, 1906) и многие другие.

Широко известны и памятники Виктору Гюго и Бальзаку, вызвавшие неоднозначную реакцию критиков и публики. Они полны неподражаемой экспрессии и передают жизнь могучего и неукротимого духа этих писателей.

Но темой, которая завораживала и вдохновляла мастера больше всего, стала тема любви и молодости с ее порывами к счастью. С ней чаще всего и связаны женские образы Огюста Родена.

К числу наиболее знаменитых работ относятся: «Поцелуй» (бронза, 1886), «Вечный кумир» (бронза, 1889), «Маленькая фея вод» (мрамор, 1890), «Ромео и Джульетта» (бронза, 1902), «Данаида» (мрамор, 1886),

«Вечная весна» (мрамор, 1897) и другие. Причем большинство из них имеет воплощение как в бронзе, так и в мраморе.

Теперь пришло время вспомнить о скульпторе как о человеке. По воспоминаниям современников, Роден был довольно привлекателен, — наделен определенным животным магнетизмом, мощным творческим темпераментом, властным характером и умением подчинять себе. Все это делало его неотразимым для большинства женщин, поэтому он всю жизнь пользовался у них успехом.

С ним связывали имена многих из них, начиная от скромной белошвейки до герцогини де Шуазель. Но лишь две стали ему наиболее дороги — Роза Бери и Камилла Клодель. Именно они были его музами и единомышленницами.

Розе Бери было девятнадцать, когда она познакомилась с Огюстом Роденом. С ним она прошла нелегкий жизненный путь, испытав как нужду, так и материальный достаток в период славы мастера. Как и он, Роза была самого простого происхождения: родилась в крестьянской семье в небольшой деревне департамента Верхняя Марна, что в Шампани. В столицу девушка приехала в поисках заработка и работала швеей.

В период их знакомства Роден не имел ни заказов, ни мастерской и был поденщиком у известных скульпторов. Общение с Розой стало лучом радости и счастья в его беспросветных буднях. Это нашло выражение в творчестве. Так появились женские головки и композиции — «Вакханка» (1865), «Флора» (1865–1870), «Девушка с цветами в волосах» (1865–1870) и другие. Эти работы полны грации, очарования, милого лукавства и нежности, они передают целую гамму чувств и напоминают об эпохе рококо, о которой Роден однажды сказал так: «Я люблю изящество XVIII века... Как не любить мне эту красоту, если она вливает в меня жизнь!»

Позировала ему чаще всего Роза: ее нежное лицо с совершенным овалом и чуть вздернутый носик, а также красивое тело молодой крестьянки, привыкшей к любому труду, вдохновляли скульптора на создание этих замечательных произведений.

Бесспорными портретными изображениями молодой Розы считаются две работы — «Молодая девушка с розами на шляпке» (терракота, 1865) и «Миньон» («Милочка», бронза, 1869).

«Молодая девушка с розами на шляпке» воспринимается как юная парижанка родом из провинции, которой со всей наивностью возраста хочется выглядеть не хуже других столичных дам. А «Миньон» — это портрет уже сложившейся женщины, испытавшей на своем недолгом веку и счастье, и горе, а потому обладающей сложным внутренним миром и духовной зрелостью. Здесь уже чувствуется рука опытного скульптора, ведь Роден вырослел и мужал вместе со своей героиней.

Спустя год после их знакомства родился сын Огюст-Эжен, которого Роден так и не признал. Забегая вперед, следует заметить, что из него вы-

шел никудашный, погрязший в пьянстве и пороках человек, который не делал чести своим родителям.

Роза всегда держалась очень скромно и называла мужа «месье Роден», а он высоко ценил ее такт и ненавязчивость, но...верности не хранил.

В 1880-е годы у мастера все чаще появляются композиции, воспевающие красоту нагого девичьего тела и счастье любви. Они навеяны знакомством с Камиллой Клодель.

Камилла Клодель родилась в интеллигентной семье, получила прекрасное образование и росла в кругу любящих родственников, которые рано оценили ее одаренность. Кстати, все дети этой семьи были очень талантливы — старшая сестра стала замечательной музыкантшей, а младший брат Поль — писателем и дипломатом. Именно ему мы обязаны откровенными разоблачительными признаниями об отношениях между Камиллой Клодель и Роденом, но об этом позже.

Сначала девятнадцатилетняя Камилла, которая хотела учиться скульптуре и появилась в мастерской Родена в 1883 году, стала его ученицей, потом помощницей, и наконец музой и возлюбленной. Их отношения были плодотворными не только для девушки, но и для мастера, старшего на двадцать четыре года. Обоих охватило глубокое взаимное чувство, соединяло единомыслие, общие взгляды на искусство и одинаковые идеалы. Благодаря этому за шестнадцать лет из отношений были созданы многие замечательные произведения.

Самым известным портретом Камиллы считается «Мысль» (мрамор, 1886). Лицо молодой женщины светится умом и глубокими чувствами, видны сложнейшие движения души, явлена потаенная жизнь внутреннего мира.

Общение с Камиллой облагородило и воспитало мастера: он создал произведения, исполненные не только высокой поэзии, но и такой чувственной эротики, равной которой не знало искусство того времени. Лучшие из этих работ хорошо известны, это — «Поцелуй», «Вечная весна», «Вечный кумир» и другие.

Когда отношения между ними стали ухудшаться (отчасти из-за того, что Камилла хотела узаконить их связь), появляется печаль и в композициях Родена: «Любовь убегает», «Скорбь», «Данаида», «Плачущая», «Скорбящая», «Прощание», «Меланхолия» и в других.

Самая известная из работ этого периода — «Прощание» (гипс, 1892). В портрете просматриваются нежные черты Камиллы, а робкий жест пальцев и мимика лица передают то ли прощальный поцелуй, то ли детское недоумение обиженной, как ребенок, возлюбленной.

Разрыв отношений между Роденом и Камиллой был мучителен для обоих, но особенно для нее, которая пережила тяжелый психический срыв и так и не смогла после него вернуться к нормальной жизни, окончив ее в 1943 году в клинике для душевнобольных.

Вот что писал Поль Клодель, глубоко переживавший эту трагедию и во всем винивший Родена: «На подушке койки в клинике под бесформенным чепчиком нет ничего — только этот череп, словно заброшенный монумент, чья архитектура открывается во всем великолепии. Божество, наконец освободившееся от увечий, нанесенных несчастьями и старостью.

Камилла Клодель. Я снова вижу ее очаровательной молодой девушкой в триумфальном расцвете красоты и таланта и вспоминаю, какое влияние, подчас жестокое, она оказывала на меня в юности... Позже Огюст Роден создал два ее замечательных бюста... Великолепный лоб над прекрасными глазами темно-синего цвета, столь редко встречающегося, разве что в романах. Копна золотисто-каштановых волос, ниспадающих до пояса. Внешность, впечатляющая мужеством, открытостью, горделивостью и жизнерадостностью. Личность, наделенная многими достоинствами.

А затем — июль 1913 года... Перед домом — карета скорой помощи. Камиллу увезли в клинику. Пришлось пойти на такой шаг... и это на 30 лет...»

Горечь за судьбу любимой сестры подтолкнули Поля Клоделя и к такому необоснованному заявлению: «Легкомысленные критики часто сравнивали искусство Камиллы Клодель с искусством того, чье имя я не хочу произносить. На самом деле трудно вообразить более полный и более очевидный контраст, настолько произведения этого скульптора тяжеловесны и материальны. Некоторые из его фигур не в состоянии даже высвободиться из куска глины, из которого они вылеплены. Когда они не ползут, обнимая бревно в состоянии эротического экстаза, можно сказать, что каждая фигура, сжимающая в объятиях другое тело, пытается снова превратиться в комок или глыбу материала. В любом случае, непроницаемая и компактная группа отражает свет, словно каменный столб... Увы! Я все же вынужден признать, что Роден — гений».

Еще более резко Поль Клодель написал в 1905 году: «В этом карнавале задниц я нахожу искусство близорукого, который замечает в натуре только самое крупное».

Вряд ли эти высказывания справедливы, но следует отметить, что судьба Камиллы не стала для Родена уроком: его за похотливость современники метко прозвали «Священным козлом», намекая на сладострастного мифического Пана. Иногда, когда Роден связывался не с юными неопытными девушками, а с коварными соблазнительницами, страдал он сам. Так произошло в его романе с герцогиней де Шуазель, которая пыталась извлечь из их отношений прежде всего выгоду. Роден впоследствии сознался: «Я потерял семь лет жизни. Эта женщина была моим злым гением... Она принимала меня за идиота, и ей поверили... А у меня была жена, бедный маленький полевой цветок, который я чуть не растоптал».

Роза, много страдавшая из-за ревности, в конце концов стала той тихой гаванью, куда Родена прибила жизнь: их бракосочетание состоялось 29 января 1917 года, а 14 февраля ее не стало.

Роден пережил жену только на девять месяцев. Он умер 17 ноября 1917 года и был похоронен на вилле Бриан, где жил последние годы, рядом с могилой Розы.

Очень трогательные слова написал мастер в письме к Розе в 1913 году: «Моя дорогая Роза, я только теперь понимаю, какой бесценный подарок послал мне Господь, сделав так, что ты всегда оставалась со мной. Я хочу, чтобы твое великодушное сердце знало об этом».

В заключении хочется отметить, что, вспоминая сегодня гений Родена, нельзя забывать и о тех женщинах, которые его окружали, стали его музами, спутницами и верными подругами, даря свое тепло, любовь и красоту. Без них его творчество не состоялось бы, а талант не раскрылся бы в полной мере. Им нужно отдать дань глубокой признательности за то, что они явились в конце концов «воспитательницами чувств» выдающегося французского мастера, творения которого не перестают восхищать по сей день.



ФЛОРЕНЦИЯ. ВЫСТАВКИ В ПАЛАЦЦО СТРОЦЦИ

Флоренция — город, который поселился в моем сердце навсегда. Флоренция для меня — это больше, чем город, интереснее, чем любой музей мира, атмосфернее любого самого аутентичного исторического места. Это город, который недостаточно любить, он должен тебя принять, и вот когда происходит принятие, то рождается любовь навсегда. Здесь не обязательно выстраивать маршруты, а можно просто бродить по улочкам, и он обязательно покажет все самое важное и интересное. Флоренция как прекрасная дама захочет удивить вас великолепием своего наряда и божественными чертами своего облика. А удивить ей есть чем... Вы попадаете в другой мир сразу же, выходя из здания вокзала Санта Мария Новелла. Перрон, несколько шагов — и перед вами божественная Базилика Санта Мария Новелла, стены которой хранят сокровища фресок кисти Доменико Гирландайо, Таддео Гадди, Филиппино Липпи. Еще несколько метров — и перед вами очень неожиданно, как будто драгоценный камень, вставленный умелой рукой ювелира в оправу площади, возникает Собор Санта Мария дель Фьоре. Рядом располагаются, создавая единый ансамбль, Кампанилла и Баптистерий со знаменитыми воротами Гиберти (копия, оригинал хранится в музее). И далее — Палаццо Веккьо, Понте Веккьо, Санта Тринита, Палаццо Питти, Сады Боболи, Давид Микеланджело, Палаццо Медичи Риккарди, Санта Кроче, Орсанмикеле, Галерея Уффици, Музей Академии, Капелла Медичи, Базилика Сан Лоренцо, Базилика Сан Марко... И вот когда вы начинаете понимать, что прекрасного здесь столько, что и жизни не хватит, чтобы все это изучить, она переводит вас через загадочные воды Арно по мосту Понте Веккьо, а может быть, через мост Санта Тринита, и увлекает наверх в Сад роз, выводит на Площадку Микеланджело и предстает перед вашим взором во всей своей божественной красоте. И вот когда вы, огуленный ее красотой, стоите и вдыхаете ароматный воздух этого «цветущего» города и думаете, что невозможно показать вам еще что-либо более красивое, она увлекает вас еще выше, к Базилике Сан Миниато аль Монте, с площадки которой вид Флоренции еще прекраснее. И затем, как бы угадывая ваше эмоциональное состояние, заводит вас внутрь Базилики. Вы садитесь на скамеечку и оказываетесь лицом к лицу с нашим Создателем, вззирающим на вас с высоты купола своим отеческим взором, а вокруг вас такая неземная тишина и абсолютное ощущение космоса. И вот здесь особенно ясно приходит осознание божественной природы возникновения этого города, его гениев, луны, которая как-то особенно отражается в глубоких водах реки Арно, берущей свое начало где-то там в горах...

Флоренция — это особое место силы, творческой энергии, духовности, созидания и гармонии. Она и сейчас рождает прекрасное. Она не современна, нет, она безвременна. И сегодня здесь творят художники,

скульпторы, дизайнеры, модельеры, модные дома которых известны во всем мире. И совсем не удивительно, что именно в этом городе, в прекрасном Палаццо Строцци, в 2006 году возник Фонд Палаццо Строцци. Его учредителями являются государственные и частные институции. Приоритетом Фонда является международный подход к организации выставок и культурных мероприятий. Фонд постоянно организует временные выставки произведений искусства начиная от Искусства Древнего мира до современного концептуального искусства. Также существует постоянная экспозиция в Палаццо Строцци, музейные кафе и магазин. Здесь же проводятся концерты, спектакли, инсталляции современного искусства, театральные представления. Программы и мероприятия, организованные к каждой выставке, делают Палаццо Строцци уникальной культурной институцией, которая привлекает все категории посетителей и, что очень важно, большое внимание уделяется работе с молодежью, семьями и детьми.

Мне как организатору выставок всегда интересно смотреть не только экспонаты, представленные на выставке, но и видеть выставку в целом, как единое организованное воплощение замысла ее кураторов. Временная выставка — это всегда кураторский проект, в котором читается замысел ее организатора, ну или не читается, если она бездарна, что встречается, к сожалению, очень часто. Так вот, выставки, проходящие в Палаццо Строцци, близки к абсолютному идеалу. И ты начинаешь понимать это, еще не придя на выставку. Очень грамотные афиши по городу, подача материала в СМИ — все сделано так грамотно, что не обратить внимание просто невозможно. Входной билет сделан так, что его хочется сохранить на память о выставке. Информативные, хорошо изданные каталоги и брошюры к выставке. Посетив несколько выставок в этом Палаццо, я понимаю, какая колоссальная работа проводится по подготовке экспозиционных залов к каждой новой выставке, как это пространство буквально перекраивается под каждый новый замысел ее организаторов, какой предварительным объемом работы выполнен дизайнерами по планированию экспозиции. Каждый раз ты попадаешь в новый мир, в котором все подчинено одной цели — как можно грамотнее показать экспонаты выставки, создать правильное настроение, расставить грамотные акценты, погрузить вас в представленную эпоху, провести по выверенному маршруту, создать единое целое и в то же самое время выделить каждое произведение искусства настолько, что все они без исключения смотрятся как абсолютно самоценные произведения. На это работает все: цвет стен, формы подиумов, ниши, витрины, этикетки, сопроводительная информация. Мне довелось посетить 3 выставки: «La Primavera del Rinascimento», которая проходила с 23 марта по 18 августа 2013 года; «Pontormo e Rosso fiorentino», которая проходила с 8 марта по 20 июля 2014 года; «Potere e Pathos», которая проходила с 14 марта по 21 июня 2015 года.

Для каждой выставки подбирают экспонаты из музеев всего мира. На примере выставки «Potere e Pathos» мне хотелось бы показать географию

музеев, привлеченных для этого проекта: Британский музей (Лондон), Капитолий (Рим), Лувр (Париж), музеи Ватикана, Музей Археологии (Флоренция), Музей Археологии (Неаполь), Национальный музей (Тбилиси), Музей Пауля Гетти (Малибу), Национальный музей (Тунис), Галерея Уффици (Флоренция), Министерство Культуры (Хорватия), Музей истории искусств (Вена), Глиптотека (Копенгаген), Метрополитен музей (Нью-Йорк), Музей Археологии (Ираклион), Национальная Библиотека Франции (Париж), Национальный музей Археологии (Афины), Музей искусств (Хьюстон), Музей Археологии (Салерно), Музей Археологии (Салоники), Церковь Sant Egidio, Freer Salerno Gallery (Вашингтон), Национальный музей (Рим), Национальный музей Археологии (Абруццо), Академия (София), Музей (Мантуя), Музей искусств (Бостон), Музей Прадо (Мадрид), Музей Археологии (Pothia. Греция).

Вот такой внушительный список музеев, участвующих в выставке бронзы эллинистического периода. Специалисты поймут, какой колоссальный труд стоит за этим списком. Договоренности с руководством музеев, упаковка, логистика, страховка, распаковка, экспонирование. Кураторами была проведена большая предварительная научная работа по подбору экспонатов из музеев всего мира для того, чтобы в итоге собрать их вместе под сводами залов Палаццо Строцци во Флоренции. Они собраны из музеев всего мира впервые, и, учитывая всю сложность подобных проектов, такая экспозиция вряд ли когда-нибудь повторится, а это значит, что каждая выставка в Строцци уникальна по определению. Организаторы выставки предоставляют нам возможность увидеть единую картину эллинистического периода в бронзовой скульптуре. Эта выставка поражает воображение, оставляет «послевкусие» и уже, наверное, навсегда остается в вашей памяти и в вашем сердце.

Очень рекомендую к посещению выставки, проходящие в Палаццо Строцци. И обязательно при возможности приобретайте каталоги, так как в них содержится очень грамотный и интересный материал не только по экспонатам выставки, но и по представленной теме в целом.



СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ. РОЛЬ И МЕСТО КУРАТОРА В НЕМ. АСПЕКТЫ КУРАТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКЕ

Разрастающаяся художественная жизнь и возрастающая потребность современной художественной культуры в конце 1960 – начале 1970-х годов в обосновании и обустройстве современного художественного процесса явил миру нового участника этого процесса — куратора, в задачи которого входило не только следование за художественным процессом, но и его создание.

Работа куратора сродни работе режиссера, где куратор примеряет на себя роль, не только режиссера, но и человека, который проводит кастинг; участвует в выборе художников, берет на себя роль сценариста — пишет выставочный проект; реквизитора — выбирает произведения искусства; оператора — постановщика: т. к. он определяет идейно-художественную направленность выставки и экспозицию.

Современный авторский кураторский проект можно сравнить с театральной постановкой, где все подвергается театрализации, где есть временные рамки, где все работает на то, чтобы захватить, перенести его в другую реальность или, наоборот, осветить актуальные нравственные и социальные проблемы современного мира.

В Азиатском регионе, в частности, в Китайской Народной Республике, формирование фигуры куратора совпало с началом экономического развития и быстрого роста в 1970-е годы. Быстрый экономический рост КНР дал толчок к развитию искусства в целом и интереса к нему.

В конце 1970-х – начале 1980-х годов китайское искусство оставалось на поверхности, деятели искусства только начали освобождаться от ограничений социалистического реализма. Это было начало политики открытых дверей Дэн Сяопина, хотя сама страна еще была в изоляции, изменения происходили повсюду, художники, в частности хотели, чтобы их голоса были услышаны.

При активной поддержке со стороны государства в 1962 году открылся Национальный Музей Китая, основной миссией которого, наравне с показом лучших образцов китайского искусства, стало исследование и показ современных художественных произведений.

Второй виток интереса к современному искусству в начале 2000-х годов был связан с крупнейшими частными компаниями, создавшими фонды и открывшими новые арт-пространства. Музей современного искусства (МОСА) в Шанхае был основан в 2005 году гонконгским ювелирным дизайнером Сэмюэлем Кунгом; Художественный музей Миншенг создан в 2008 году банковской корпорацией Миншенг, крупнейшим банком Китая; Художественный

музей Рокбунд, который открылся в 2010 году и Шанхайский Гималаи музей, построенный в 2011 году, основаны крупнейшими частными компаниями, занимающимися недвижимостью. Дворец Искусств Шанхая, Станция Сила искусства и Музей Лонг присоединились к существующим художественным институтам в Шанхае в 2012 году.

В этот же период стали открываться многочисленные альтернативные арт-площадки. В 2000-е годы старый промышленный парк в Пекине был преобразован в «798 район искусства», бывшие фабрики и складские помещения превратились в студии, галереи и мастерские художников.

Сегодня КНР переживает бум строительства новых экспозиционных площадей. Согласно пятилетнему плану развития городской среды, в таких мегаполисах как Пекин и Шанхай, строится более сотни музеев в год. Огромное количество государственных музеев и галерей, открывшихся за последние десятилетия, вызвали потребность в профессиональном кураторстве.

Будущие кураторы получают образование в государственных и частных учебных заведениях, среди которых наиболее известными являются столичные университеты: Академия Художеств в Пекине и Академия Изящных Искусств в Ханчжоу. Там они поэтапно изучают основы теории и истории искусства, проходят стажировки в музеях Китая. Различные программы по обмену с западными университетами дают возможность начинающим китайским кураторам получать представление о ситуации на международной арене современного искусства.

Перенимая европейский опыт по использованию арт-пространства как некоего творческого инкубатора, в котором проводятся семинары, воркшопы, будущие кураторы активно применяют полученные знания на различных арт-площадках. Возможность участия в арт-резиденциях дают начинающим кураторам практические навыки, понимание процессов построения выставочного пространства, выстраивая концепции. В дальнейшем, тесное взаимодействие куратора с художником рождает новый диалог зрителя с искусством.

Одной из ключевых позиций для построения этого диалога является создание концепции — основы, которая определяет идею проекта. Концепция может быть создана как одним куратором, так и группой кураторов, как это было сделано на 11-ой Шанхайской Биеннале, где кураторская группа из трех человек работала над организацией проекта под названием «Почему не спросить еще?», разделенного на пять тематических зон, в задачи которого входило продемонстрировать разнообразное понимание авторами проблем массовой коммуникации, миграции, памяти и истории. Таким образом, получается, что кураторы вступают на поле, где сходятся разные замыслы, но есть общая тема, и они должны ухватить их и визуализировать, сложить вместе так, чтобы в результате у зрителя сложилось понимание целостности пространства.

Круг тем, которые выбираются для выставок, обширен — от поиска своей идентичности до глобальных проблем в обществе. Стоит отметить, что те-

мы, выбираемые для выставок в рамках дозволенного, без эпатажа и шокирования, лишены острого политического подтекста и сбалансированы.

Не менее важным является выбор пространства для показа проекта. Выбор темы для выставки диктует выбор определенного пространства, а иногда пространство навязывает тематику выставки. Куратор либо вступает в диалог с тем местом, где устраивается выставка, либо выстраивает собственное пространство внутри уже имеющихся площадей.

Сегодняшнее искусство увлекает зрителя и дает свободу передвижения, не ограничивая себя пространством внутри музейных помещений, выходит на улицы или выбирает не типичные, а порой и совсем неординарные пространства для показа произведений искусства. Помимо традиционных выставочных площадок, музейных площадей и галерей, активно используются производственные объекты, открытые площадки, зоны вокруг музеев.

Особое внимание уделяется организации и планированию экспозиций. Сегодня у куратора, при выстраивании экспозиционных рядов, могут быть разные идеи и задачи, но повествование и смысл от перехода одного арт-объекта к другому должен сохраняться. Но все чаще кураторы отказываются от линейного повествования и, если отсутствует логическая связь, то тогда должна начать работать ассоциативная связь.

Использование современных технологий активно применяется при построении экспозиций и выставок: современные плазменные панели и жидкокристаллические мониторы позволяют сделать презентации на выставках более яркими и показательными.

Одним из важных шагов по поддержке и выводу современного китайского искусства на международный уровень является ежегодная организация премии «Современное Китайское Искусство». Премия была основана в 1997 году ведущим коллекционером современного китайского искусства Ули Сигом. Созданная в качестве независимой некоммерческой организации, основной целью которой является премирование китайских художников и арт-критиков за выдающиеся достижения в области художественного творчества.

Активная работа проводится в сфере выхода современного китайского искусства на международную арену, приглашаются всемирно признаны кураторы в области современного искусства. Организуются проекты и выставки с участием западных кураторов и ведущих музеев мира. Устраиваются международные конференции, симпозиумы, форум и семинары. Различные образовательные программы и открытость арт-институтов к диалогу со зрителем, привлекает все большую аудиторию в музеи и галереи, тем самым, вызывая интерес к современному искусству.

Примечания

¹ Сю Сяо Гэн — профессор, декан факультета изящных искусств Центрального Педагогического Университета Китая. Автор многочисленных статей по искусству Китая.



IV

Татьяна Шлыкова

К ВОПРОСУ ВЕДЕНИЯ РЕСТАВРАЦИОННОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ПОРТФОЛИО ХУДОЖНИКА-РЕСТАВРАТОРА

В настоящее время, когда возобновилась работа Государственной комиссии по аттестации специалистов в области сохранения культурного наследия, а именно — реставраторов, как нельзя более важным становится вопрос о грамотном ведении реставрационной документации. Ведь именно на основании представленных в Аттестационную комиссию документов специалисту присуждается та или иная квалификационная категория (без наличия которой он не имеет права работы с объектами культурного наследия).

Отреставрированный памятник «вживую» комиссия обычно не видит и выносит свое решение именно на основании представленной документации. Из этого следует, что важно не просто хорошо выполнить свою непосредственную работу, но и так оформить реставрационный паспорт, чтобы он наилучшим образом отражал — и даже оттенял! — все сложность, достоинства и отличительные особенности предпринятой реставрации. Увы, существует немало грустных примеров, когда представление о прекрасно выполненной работе абсолютно сводится на нет невыразительным паспортом.

Паспорт реставрации памятника истории и культуры — безусловно, главный компонент подачи реставратора на аттестацию. Главный — и именно по этой причине большинство вопросов коллег, стажеров, студентов можно суммировать следующим образом: «как грамотно вести реставрационный паспорт?». Да, реставрационный паспорт — главный «персонаж». Главный, но не единственный.

Требуется еще и сопроводительная документация, отражающая профессиональное «лицо» соискателя — характеристика с места работы, «копии, заверенные в установленном порядке, благодарственных писем, грамот; удостоверения, выданные предшествующей комиссией, и любые другие документы, подтверждающие квалификацию (при их наличии)»¹. Именно на этой части ведения персональной документации хотелось бы остановиться немного подробнее. И даже чуть расширить рамки — ведь

многие реставраторы параллельно работают и как профессиональные художники, и как исследователи. Возможно, не все, о чем здесь пойдет речь, напрямую относится к реставрационной аттестационной документации. Но всегда возможно сузить подробный материал, и значительно труднее развернуть сжатый.

Обязателен для подачи на аттестацию список реставрационных работ, и особых вопросов по его ведению не возникает. Список творческих работ также не вызывает особых проблем — он есть практически у любого художника. Возможен еще один список — публикаций творческих работ. Приводим пример оформления подобного списка:

1. Автопортрет. 1991. Б., тушь. 21,5 × 14,5 // Лик. Выставка портрета. — СПб., 2015. — С. 46.
2. Артист. 2008. Х., м. 80 × 60 // Лик. Выставка портрета. — СПб., 2015. — С. 47.
3. Большой концерт. 2009. Орг., м. 160 × 80 // Санкт-Петербургский союз художников. Выставочный центр СПб СХ. Выставка «Осень 2009». — СПб., 2009. — С. 273. Ил. 7.
4. Букет. Амстердам. 2010. Х., м. 85 × 70
// Страна цветов. Голландия — Россия. Каталог выставки. СПб., 2013. — С. 60.
// Галерея SPb. Альбом № 1. С. 27.
5. Варшава. Витрина. 2004. Х., м. 62 × 84 // Другие берега. — СПб., 2013. — С. 35.
6. ...

В чем смысл подобного списка? Часто приходится видеть, что художники дают в печать репродукции одних и тех же работ вместо того, чтобы каждый раз публиковать новые. При этом абсолютно не учитывается, что «при прочих равных» лучше давать на выставку, если она «каталожная», ранее не выставившуюся и не публиковавшуюся работу. Ведь публикация репродукции работы с указанием имени автора есть фиксация его авторства. Список опубликованных творческих работ ведется именно потому, что трудно вспомнить «на вскидку», какие произведения уже фигурировали в печати, т. е. введены в профессиональный и научный оборот, а какие — нет. И поэтому — в целях облегчения поиска — работы в нем приводятся не в хронологическом, а в алфавитном порядке.

Ведение списка выставок — привычная практика художника. Здесь мы приводим пример, оказавшийся удачным и получившим неоднократное одобрение профессионалов:

Список выставок

Место проведения — г. Санкт-Петербург, если не указано иное

1. Май 1997 г.

Смотр работ, представленных на конкурс «Бумажная модель XXI века»
Музей декоративно-прикладного искусства Санкт-Петербургской
государственной художественно-промышленной академии

- Композиция «Ангел». Бумага. 1997
- 2. Февраль 1999 г.
«Весь Петербург-98»
Центральный выставочный зал «Манеж»
 - Блюдо «Солнце». Керамика, глазури, окислы, эмали, роспись подглазурная. 1998
- 3. Январь 2000 г.
«Мир интерьеров Fideхро»
Выставочный комплекс «Ленэкспо»
 - Ваза напольная «Австралия». Шамот, глазури. 2000
- 4. Осень 2003 г.
«Осенняя» отчетная выставка Санкт-Петербургского союза художников
Выставочный зал Санкт-Петербургского союза художников
 - «Натюрморт на подоконнике». Ф., м. 94x49. 2003
- 5. Декабрь 2003 г.
«Андреевский флаг»
Выставочный зал Санкт-Петербургского союза художников
 - «Санкт-Петербург. Мойка». К., м. 60x86. 2003
- 6. ...

Необходимо добавить, что по данному принципу возможно формировать и другие списки — участия реставрационных работ в тех или иных выставках, участия с публикациями (обычно — монографиями, каталогами выставок, коллекций) в тематических выставках (например, Государственный Эрмитаж в конце каждого календарного года проводит выставку «Эрмитаж в публикациях») и пр.

И, наконец, приводим пример оформления списка, представляющего результаты профессиональной деятельности в средствах массовой информации (что достаточно ново, поскольку профессия реставратора до недавних пор считалась абсолютно непубличной):

Теле- и радиовещание

1. 9.11.2011 г.

Телеканал ЛОТ

Сюжет в утреннем новостном блоке, посвященный выставке «Цветут не увядая...» в Гатчинском дворце

Интервью с художниками Е. Крыловой, Л. Караваевым, Т. Шлыковой, М. Бусаревой

Репортаж Н. Визирякина

2. 5.11.2013 г.

Телеканал «Выборг-ТВ» (г. Выборг)

Сюжет об открытии выставки «Живопись, графика, витраж художников — сотрудников Эрмитажа в Выборге» в Арт-холле центра «Эрмитаж — Выборг», г. Выборг

Интервью с художниками К. Иляшевским, Т. Шлыковой, К. Дутовой

Репортаж В. Когут, А. Нерובה

3. 18.11.2016 г.

Телеканал «Культура»

Новости культуры. Эфир от 18.11.2016 (10:00)

«В Омске завершились "Дни Эрмитажа"»

Интервью с художниками-реставраторами Государственного Эрмитажа Н. Большаковой, Т. Шлыковой, директором Омского областного музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля Ю. Трофимовым

Репортаж Д. Шамец, С. Назаренко

4. ...

Газеты, журналы

(в случаях, если материалы переиздавались, указывается первая публикация)

5. *П. Юферева*. Авангард Ингрии вступил в Старый Петергоф // Петергофский вестник. № 1 (6829). 11.01.2008 г.

6. *Е. Гиндина*. Этой чаше рассудок хвалу воздает... // Эрмитаж Новости. № 4 (49), 2013. — С. 2.

7. *С. Логинова*. Путешествия из Петербурга в Венецию и обратно // Выборгские ведомости. №17 (1987), 07.03.2014. — С. 39.

8. ...

Каталоги выставок, сборники статей

(в случаях, если материалы переиздавались, указывается первая публикация)

9. *Р. Бахтияров*. Петербург и Голландия в творчестве Татьяны Шлыковой // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 28. — СПб., 2013. — С. 85–90.

10. *Е. Стрельникова*. О традициях ленинградской школы керамики в современном изобразительном искусстве. Цветовая и пластическая композиция в живописи Татьяны Шлыковой // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 30. — СПб., 2014. — С. 83–86.

11. *К. Иляшевский*. Персональная выставка Татьяны Шлыковой в Галерее SPb // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 29. — СПб., 2014. — С. 59-61.

12. ...

Возможны разнообразные варианты ведения документации с целью фиксации профессиональных достижений: список как пройденных, так и проведенных стажировок; рецензий, руководств курсовыми, дипломными, диссертационными работами; оппонирований диссертационных работ; кураторских проектов; читаемых курсов лекций, авторских спецкурсов, практических занятий и многое другое.

Возможно, такая документация кому-то покажется избыточной. Но мы все-таки думаем, что в достижении профессионального успеха мелочей не существует. Профессия реставратора сегодня меняется, развивается, переосмысливается. В частности, как мы уже отмечали, она становится публичной: реставраторы топ-уровня проводят мастер-классы, семинары, открытые лекции, выступают в качестве экспертов, появляются «в кадре». Можно привести в пример опыт Государственного Эрмитажа: это, в частности, программа «Сохраним культурное наследие вместе!». То, что было неважно или необязательно вчера, становится критично сегодня. Как знать, какие перемены коснутся нашей профессии в далеком и ближайшем будущем? В этих условиях тщательное ведение документации, фиксирующей профессиональные достижения специалиста, представляется особенно важным.

Примечания

¹ Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации: http://mkrf.ru/ministerstvo/departament/list.php?SECTION_ID=72282 [дата обращения 26.12.2016].



ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АСПИРАНТОВ-ХУДОЖНИКОВ. К ОСУЩЕСТВЛЕНИЮ НАУЧНО- ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ ДИССЕРТАНТОВ

Эти вопросы представляются важным аспектом всей учебно-творческой деятельности вуза. Особо действенным видом является создание специальных профилированных семинаров, суть которых — целенаправленное обучение будущих диссертантов методике научного исследования. Таким, в частности, является семинар «Методика анализа художественных произведений в научно-исследовательской работе аспирантов и соискателей (в настоящее время — и магистрантов) в Санкт-петербургской государственной художественно-промышленной Академии им. А. Л. Штиглица. Такой семинар действует в ней с 1997 года. Задуманный во время декады русской культуры в Германии, вместе с профессором Карлом Аймермахером, он, однако, был осуществлен профессором А. Ф. Дмитренко в известном петербургском вузе, сперва при кафедре теории и истории архитектуры и искусства, а теперь — при кафедре искусствоведения и культурологии (с 2010 года). Начиная с 2008 года в работе семинара активное участие принимает кандидат искусствоведения Р. А. Бахтияров.

В процессе работы семинара согласно его программе реализуются в теоретическом и практическом плане принципы создания художественного образа в изобразительных и декоративных видах искусства, что особенно важно в столь многоплановом по видам образной реализации вузе, как художественно-промышленная Академия. Естественно, значительное место в подобной работе должны занимать практические занятия в музеях и выставочных залах, в мастерских художников, участие в предварительных защитах (по приглашению) в других творческих вузах. И, что является особой формой практики, особое внимание уделяется выявлению индивидуального подхода к художественному осмыслению материала, подготовке сообщений и текстов в результате ознакомления с искусством разных видов и жанров, периодов.

В семинарах принимают участие и представители других учебных заведений, а также своего рода вольнослушатели, проявившие выраженный интерес к знаниям в области художественного творчества. Их письменные работы — эссе и статьи позволяют диссертантам выявить и сформировать собственный индивидуальный взгляд, естественно, на основе тех требований, которые предъявляются к научному исследованию. Такого рода наработки, существующие в качестве основы специального учебного задания, публикуются в специальной литературе, а подчас и в литературно-художественных изданиях. Они выявляют множество аспектов профессионального видения, порою не уступающих тому, что мы

встречаем в работах дипломированных искусствоведов. Мало того, талант и чувство художника во многом способствуют остроте, тонкости, выразительности тех исследовательских позиций, которые обнаруживаются в эссе, написанных членами семинара. В его работе широко практикуются занятия, где рассматриваются образные возможности и принципы создания художественного образа в смежных видах искусства, в частности, литературы, кинематографа, фотографии.

Ознакомление с основами явлений различных видов творчества имеет не только просветительскую, но и практическую роль. Ибо выпускник именно художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица может быть востребован в самой различной среде, которая формируется, в том числе в понятии художественной школы, под влиянием различных факторов. Поэтому чем масштабнее будут представления аспирантов об этих факторах, тем емче и основательнее могут быть выводы о значении того или иного вида творчества в их исследованиях. В последние годы мы стали практиковать и публикации круглых столов, материалы для которых возникали на основе встреч с художниками. А затем — на основе отдельных выставок (а качестве примера выполнения учебных заданий публикуются эссе, написанные в рамках круглого стола к выставке Валентина Михайловича Сидорова «Тихая моя родина...», Русский музей, осень 2014). В связи с этим и другими круглыми столами в сборнике «Связь времен» (СПб.: «Алетейя», 2014), подготовленном Т. В. Горбуновой отмечалось следующее: «надо сказать, что эти материалы требуют отдельного издания, поскольку через экспериментальную практику семинара прошли апробацию методические находки и формы общения, заслуживающие особого внимания». Подобные встречи освещались не только в этом сборнике и в нескольких выпусках «Искусствоведческих тетрадей», но и, к примеру, в «Литературной газете» и в Месмахеровских чтениях. Интерес к подобным работам аспирантов проявляли и редакции изданий других художественных вузов.

Надо заметить, что практика работы нашего семинара вызвала интерес и в региональных отделениях Союза художников (конференции и симпозиумы в Самаре и Тольятти, посвященные зональным выставкам, пленерам, работам молодых авторов). Кстати, на многочисленных выставках для участников семинара непременным условием является и осмысление целей и принципов выставки сообразно замыслу, предложенному ее организаторам, и характеристика особенностей экспозиции, что представляется нам весьма существенным. Учитывая профиль вуза, где естественным предполагается участие его выпускников в создании выставок у нас и за рубежом. Здесь важно и то обстоятельство, что в принципе художники в ходе семинара и в процессе написания диссертации должны изъясняться не атрибутами своего ремесла, а **словом**.

В работе семинара уделяется специальное внимание способам выражения своих взглядов и оценок рассматриваемых явлений. Причем не

только с точки зрения пластического анализа, но и в плане образной выразительности слова. Это в известной степени достигается обсуждением подготовленных учебных заданий, и тех литературных примеров, где выявляется особая специфика изображения и слова, соответствующего художественному стилю речи, образной интонации произведения (разумеется, в пределах профессиональных художественных требований). Не случайно в рецензиях и отзывах на диссертации отмечается не только верность, обоснованность, доказательность позиций, но и логика концепций, выводов и стиля изложения самого исследования.

Кстати говоря, учебно-методическое пособие, созданное на основе семинара, было отмечено в 2007 году УМО — учебно-методическим объединением вузов РФ, которое подчеркнуло следующее обстоятельство: «семинар является авторской программой, которая не имеет аналогов. Учебные задания носят индивидуальный характер, они направлены на формирование навыков самостоятельной аналитической работы, овладение спецификой искусствоведческого подхода...». Мы полагаем, что, готовя этот материал в качестве некоего предварительного эскиза к будущему расширенному изданию, он окажется также полезным для подготовки исследователей и художников в их научно-творческой и учебно-педагогической работе. К работе семинара привлекаются и специалисты Русского музея П. Ю. Климов, О. А. Кривдина, В. А. Леняшин. С недавнего времени дополнительную грань в деятельность семинара вносит помощник ректора СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, председатель комиссии по культуре Благотворительного фонда «Воинский собор» Ю. И. Бундин, объектом внимания которого является праздничная культура, триумфальные арки и другие памятники русской воинской славы. Участники семинара регулярно посещают выставки в Научно-исследовательском музее РАХ (в частности, это персональные выставки В. В. Загонька, Ю. М. Павлова, А. А. Мыльникова, Е. Е. Моисеенко). За время работы семинара его участники посетили мастерские Саида Бицираева, Алексея Штерна, Ивана Тарасюка, Юрия и Ирины Грецких, Анатолия Рыбкина, Ашота Хачатряна, Ольги Жоховой, Сергея Пичахчи, Фрола Иванова, а также реставрационной мастерской Татьяны Шлыковой (СПбГУК).

Практически на всех выставках (включая персональные), проходивших в Музее декоративно-прикладного искусства СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, они представляли различные виды и жанры искусства, и разные творческие индивидуальности. Эти же принципы, естественно, реализуются и при посещении мастерских, в которых акцентируется творчество педагогов или выпускников Академии. Притом на занятиях, посвященных деятельности педагогов училища им. В. И. Мухиной, а затем и Академии раскрываются принципы преемственности плодотворной художественной традиции с одной стороны, и традиций, заложенных преподавателями самой Академии — с дру-

гой. И эти традиции являются своего рода творческим заветом для художников молодого поколения. Тем самым эстафета созидания продолжается.

Этот принцип применяется нами и при рассмотрении выставок мастеров, работавших и работающих в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, а также на кафедре искусства в Педагогическом университете имени А. И. Герцена. Это важно не только в общепросветительском плане, но и в подчеркивании того, как воспитанники тех или иных школ с их своеобразием входят в творческую среду города и в художественную жизнь страны. То есть, акцентируя свое, мы стремимся подчеркнуть идею содружества творческих видов при естественных различиях, определяемых профилем того или иного культурного учреждения.

Учебные задания предполагают, как правило, соблюдение определенных условий, связанных, прежде всего, с выявлением авторского кредо и вектора развития художника на основе акцентированного анализа тех выразительных средств, которые приводят к эстетической и эмоциональной действительности образа. Вектор рассмотрения ни в коем случае не должен сводиться к механическому перечислению, но к опосредованному выявлению роли каждой компоненты в достижении образного результата. Одновременно перед учебным заданием аспиранту или магистранту предлагается определить, насколько облик экспозиции соответствует личностным особенностям творческого восприятия художника. Названная позиция предусматривает также и предположения участников занятий, как именно они построили бы концепцию экспозиции в том случае, если они были ее авторами. Сказанное относится, разумеется, не только к временным выставкам, но и к определенным разделам экспозиции. Здесь действительность определяется не размером приведенных высказываний, а шириной рассмотрения материала, что и позволяет полнее выявить грани таланта того или иного творца или аспекты видения автора какого-либо выставочного проекта. Мы сочли возможным представить в качестве примера такого достаточно многопланового взгляда на творчество отдельного мастера материалы заданий, связанных с посещением мастерской заслуженного художника России, народного художника Чеченской республики, профессора СПбГХПА им. А. Л. Штиглица Саида Бицираева и серии занятий на экспозиции упоминавшейся выставки Валентина Сидорова «Тихая моя родина...». В данном случае мы предоставляем слово только аспирантам и магистрантам, исключив собственные материалы, также связанные с двумя указанными занятиями. При этом примеры различных методов и приемов анализа произведений не исчерпываются несколькими приведенными текстами. Данные заметки — лишь эскиз сведений о многомерной деятельности семинара. Авторы намерены подготовить в будущем и другой материал, который последовательно раскрывал бы специфику уникального семинара, в 2017 году отмечающего свое двадцатилетие.

На занятиях, особенно перед письменными учебными заданиями, членами семинара практикуется решение более локальных задач, связанных с отдельными формообразующими элементами и их ролью в создании образа. Это может быть значимость структуры цветового решения и пластического ритма, роли графической составляющей и, конечно, пространства как «плацдарма» бытования образа. В отдельных случаях учащимся предлагается выявить аналоги взаимовлияния выразительных средств — к примеру, поэтических произведений, различных по морфологической структуре. К примеру, это сравнение картины «Ночь на Днепре» А. И. Куинджи с различными частями пушкинской поэмы «Полтава», где музыкально-поэтический строй «украинской ночи» по своей ритмике, звучанию гласных и согласных *ассоциативно* совпадает со спокойными горизонталями «Ночи на Днепре», создающими ощущение поэтического очарования тишины, безмолвия, таинства притихшей ночи и реки. И, напротив, в этой же поэме берется отрывок выхода (первого появления) Петра Первого перед войсками, где есть своеобразное крещендо, в котором воплощено предощущение боя, энергии, пробужденной появлением полководца, и упоминается ряд произведений искусства (к примеру, «Последний день Помпеи») со столь же будоражащей пластически и эмоционально силой линейного и живописного движения, контрастов и цветовых всполохов.

Не претендуя на совмещение с какими-то дополнительными программами и курсами литературы, мы считаем возможным развивать у участников семинара умение сопоставлять художественные явления, бытующие в различных видах творчества. Это не только расширяет их культурный кругозор, но и позволяет зорче видеть и ощущать роль каждого элемента, который мог влиять на создание образа в изобразительном или декоративном искусстве. Надо ли говорить о том, что определенный музыкальный лад, богатство его интонаций так сродни действенности различных видов искусства! И речь, конечно, идет не только о Чюрленисе и Баранове-Россинэ, но и о столь разных живописцах, как Ефрем Иванович Зверьков и Леонид Анисимович Ткаченко. Влияние поэзии Николая Рубцова заметно в живописных работах Ф. И. Смирнова — художника-фронтовика, заведовавшего кафедрой общей живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой, автора замечательной картины «Звезда полей», хранящейся в собрании Русского музея.

Великолепным примером символа, рожденного реальными событиями — героическими и трагическими — предстает картина Г. М. Коржева «Проводы». Здесь возникает немало сравнений с потрясающими строками художников-фронтовиков, и одновременно ярко и отчетливо проступают приметы образного взаимодействия языка кинематографа и живописи. В самом деле, художник словно проводит своих героев через горнило испытаний, которые начались с первых дней войны. И в этих «Проводах» крупным планом взяты фигуры бойца и женщины в довоенном легком ситцевом платье, показанных на фоне дома, на который словно лег от-

блеск пожара военной трагедии, где в каждом окне происходит такое же, может быть, прощание. Здесь соединилась мощь пронзительного видения художника-философа — честного, пронзительного, открытого, который с потрясающей исторической и художественной достоверностью в образе двоих словно сконцентрировал целые вехи, с которых начался путь к будущей Победе. Где сила человеческого чувства, воплощенная в первоплановой сцене, такова, что в ней словно отозвались все прощания с уходящими на героический или смертный путь. Именно в контексте изобразительных средств, в претворении действительной силой двух искусств, преображенных видением и талантом мастера, возникла потрясающая по трагедийной силе картина Г. М. Коржева — одна из значительных в его замечательном творчестве. Не случайно эта работа не раз была предметом анализа на занятиях, связанных с отражением темы Великой Отечественной войны и Победы на выставках и постоянной экспозиции музея.

Существенно и то, что в процессе семинарских занятий приводятся не только примеры образного решения в кинематографе, литературе, музыке, но и происходит знакомство с представителями разных видов и жанров искусства, в том числе и тех, кто наделен ярким литературным даром. Это относится и к таким проникновенным мастерам, как тончайший живописец, чья палитра так тонко чувствует душу России и воплощает душу искусства, как В. М. Сидоров, обладающий и редким талантом литератора, написавший проникновенную книгу воспоминаний «Гори, гори ясно...». Это воплощено и в таких же страстных, энергичных строках стихов и книг Л. А. Ткаченко, который не только воплощает средствами живописи особые музыкальные интонации мощного энергетического звучания, но и создает книгу «Музыка живописи», в которой дар художника, писателя, ценителя искусства, устремленного к божественному идеалу, воплощается в замечательный образ нерасторжимого «согласья славных муз». Одновременно он пишет замечательные своим аналитическим видением тексты о П. Н. Филонове и книгу, отмеченную редким постижением поэтического богатства и поэтического мужества Михаила Юрьевича Лермонтова. А выдающийся театральный художник, живописец, график Алексей Штерн, когда-то работавший с Олегом Ефремовым, создает и символические произведения, и тончайшие пейзажи, и городские виды, в которых звучит поэзия — то конструктивная, то ясная, как осенние закаты, и одновременно — жесткие, колючие работы с выраженным гротескным или сатирическим началом. А воспитанник известного мастера-фронтовика Владимира Ветрогонского И. И. Тарасюк — в свое время главный художник цирка — создает произведения, в которых гротескные и символические формы сочетаются с безоруживающей утвердительностью традиций народного искусства. Нельзя не вспомнить в этом смысле своеобразную поэзию прозы ясных и вместе с тем загадочных полотен А. П. Рыбкина, в которых мир кажется ощутимо реальным и вместе с тем загадочно-фантастическим. И это не только мир чу-

вашской деревни, где родился мастер, но и образы многих стран, где центром мироздания является понятие родного порога.

В последнее время мы стремимся расширить знакомство с людьми и явлениями, которые олицетворяют многогранность художественного творчества и личности творца, включая и те грани, в которых также выражен патриотический взгляд автора. Это относится и к занятию в музее «Амузы не молчали...», где собраны бесценные свидетельства культурной жизни блокадного Ленинграда, и к встречам с замечательным ученым, поэтом, композитором, мужественным блокадным подростком Всеволодом Владимировичем Инчиком и его супругой Татьяной Балета, человеком редкого поэтического дара, воплощенного в песнях разных эпох, звучащих в ее исполнении. Это и памятные встречи с родственниками художников-фронтовиков и с самими авторами, среди которых — живописец, педагог, профессор СПбГХПА им. А. Л. Штиглица Ростислав Богуславович Пинкава, увы, недавно ушедший от нас. Это и встречи с выпускниками института имени И. Е. Репина, последователями беззаветно преданного памяти сражавшихся за нашу Родину живописца, педагога Игоря Кравцова, который сумел воспитать целую плеяду художников младшего поколения (среди них — Фрол Иванов, Александр Тыщенко, Геннадий Яндыганов). И встречи с их работами, утверждающими память, которая, говоря словами Михаила Дудина, никогда не стынет...

Мы полагаем, что вектор такого общения художников и будущих исследователей, которыми являются участники семинара, должен быть неотделим от того духовного и душевного мира, который призван утверждать эстетические ценности как художественное и нравственное достояние. Это ведь тоже традиция многовековой и многообразной культуры нашей Отчизны.



**ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «ТИХАЯ МОЯ РОДИНА...»
ВАЛЕНТИНА СИДОРОВА В РУССКОМ МУЗЕЕ
(ОСЕНЬ 2014 ГОДА)**

Круглый стол

Наталья Грубее

Выставка Валентина Михайловича Сидорова позволила по-настоящему полно прочувствовать уникальный дар мастера — способность просто и естественно передать подспудное, трудно выразимое ощущение переживания и «вспоминания» прошлого, которое испытывает зритель при знакомстве с творчеством живописца.

Обращаясь к жанру пейзажа, художник через лаконичные, знакомые каждому образы, воспекает красоту природы. И доверительное, радостное или печальное, но всегда гармоничное единение с нею человека. Наиболее ясно эта взаимосвязь человека и природы проявляется в жизни русской деревни, которая занимает центральное место в творчестве Валентина Михайловича и так хорошо ему знакома...

Валентин Михайлович Сидоров родился в 1928 году в деревне Сороченье Тверской области. В этих местах прошло его детство, сформировалось мировосприятие, зародилась любовь к земле и связанному с ней труду, крестьянскому быту. И именно в этих местах, еще в детстве, проявился интерес Валентина Михайловича к живописи. Позднее, в 1948 году он поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде, а затем продолжил образование в Московском Художественном Институте имени В. И. Сурикова. Мастер сохранил любовь к изображению русского реалистического пейзажа, к своей Родине...

Валентин Михайлович следует традициям русской пейзажной живописи, которые формировались в творчестве таких художников как, например, Алексей Венецианов и Аркадий Пластов. Эта традиция основана на глубоком и тщательном изучении природы, точной передаче собственных наблюдений художника, поэтичности, чистоте и гармоничности образов, обобщении, стремлении к символической глубинной связи с русской культурой и самобытностью уклада крестьянской жизни.

Пейзажные работы Сидорова просты по композиции, и, в то же время, искренни и заключают в своем образном строе размышления и переживания мастера. Темами его работ становятся снежная зима, подтаявшая речка, летняя гроза, шумящий в ветвях деревьев ветер, промозглая осень, бескрайнее небо.

На протяжении всего творческого пути художника основной мотив его произведений не претерпел значительных изменений. Природа в картинах Валентина Михайловича чиста и прозрачна, пронизана светом и цветом. Пронзительно прекрасен и изменчив белый цвет в зимних пейзажах

художника («Зимняя дорога. Версты», 1958; «С гор вода», 1959). Все оттенки синего и белого перекликаются в изображении бескрайнего неба, встречающегося с землей где-то далеко, за горизонтом («Тишина», 1971).

Цвет в картинах Сидорова «отвечает» за создание настроения, а линия акцентирует заключенное в них узловое, содержательные моменты избранного сюжета или мотива. Так, акцентируя внимание зрителя на вертикальных линиях борозд для посева картофеля и горизонтальных линиях дома и реки на заднем плане, и тем самым, не давая взгляду скользить в глубину, поднимая линию горизонта, высвечивая фигуры крестьянки и девочки в центре картины, подчеркивая жест руки крестьянки тенью, художник создает ощущение монументальности («На теплой земле», 1962), даже эпичности происходящего.

Особое значение в живописи художника линия приобретает при раскрытии мотива тропинки, дороги. То широкая и прямая, то едва заметная и извилистая, она сопровождает зрителя при знакомстве с выставкой Валентина Михайловича, направляя его взгляд не только в пространстве отдельных его работ, но и в пространстве всей экспозиции. Художник словно предлагает последовать за своими героями, которые отправляются на полевые работы или возвращаются домой («Меж овсов», 1975), или остановиться, замереть и сосредоточить внимание на событии, которое так привлекло автора («Возле старых сараев», 1975). Дорога в произведениях Валентина Михайловича, как и в русской пейзажной традиции, воспринимается как символ жизненного пути, который проходит каждый из нас. Пройдя по выставке, зритель словно проживает жизнь, воспринимая глубину чувств, эмоций, воспоминаний, перенесенных на живописное полотно.

Пейзажи Валентина Михайловича Сидорова будто исподволь пробуждают в человеке ощущение «вспоминания», «проживания» чувств и эмоций не столько личностных, сколько общих не только для русского народа, но и для всего человечества. Его творчество побуждает преодолеть отчужденность человека от себя самого, от общества, от традиций и от человеческого, побуждает осознать связь прошлого с настоящим.

Диана Сурвилайте

Наступление осени совпало с открытием в Русском музее выставки выдающегося художника-пейзажиста, мастера жанровых сюжетов Валентина Михайловича Сидорова. Поэтическое название выставки «Тихая моя родина...» словно готовит зрителя к встрече с работами живописца, в которых он воспевает любовь и преданность своей малой родине, поэтизирует уклад деревенской жизни.

Экспозиция ярко демонстрирует основные этапы творчества Валентина Сидорова. Это и следование принципам академической живописи в первых самостоятельных работах, и постепенный отход от нее в 60-е годы,

при сохранении искренней приверженности реалистической традиции в это и последующие десятилетия.

Каждая картина мастера — это история, рассказанная художником, но не просто история-повествование, а история-переживание. Валентин Сидоров переживает вместе со своими героями, а, значит, живет их чувствами, их мыслями, их действиями.

Картина «Ненастье» была написана в 1955 году. Художник трактует пространство планами с помощью четких прямых линий. Запах озона, витающий в воздухе, чувство тяжести грязи, — все это создает ощущение вхождения в картину, сопричастности зрителя сюжету будничной деревенской жизни, которую воспевают Валентин Сидоров. Присущая ему чуткость кисти заключена, например, в том, как звучно написана капающая с крыши дождевая вода. Его внимательность к сюжету удивительная наблюдательность проявляются во всем: в композиционном построении, в реалистичность изображения. Даже промокшие нахолодившиеся курицы обладают своим характером...

Особое внимание на выставке привлекает живописная работа «Гори, гори ясно» (1960 — 2008), которую художник, по его собственным словам, писал «всю свою жизнь», достигая колористического совершенства с помощью многочисленных этюдов. На холсте, образуя ритмичную круговую композицию, изображены играющие дети. Ритмичность передается с помощью характера движущихся фигур, одновременно образующих и отдельные группы, и единое целое. «Я хотел посоревноваться с Матиссом», — говорит Валентин Сидоров о своей работе. Но в отличие от «Танца» Матисса, перед взором предстают реальные маленькие герои, каждый из которых проявляет свой характер, даже семья, в которой они живут, читается по поведению детей, по детским ботиночкам, по ситцевым платьям и платочкам. Ключевую роль в картине играет жест, одновременно точный и обобщенный.

Пространство в полотнах мастера цвета кажется озаренным чистым светом в час вечернего заката — сложнейшего состояния природы, которое уловила кисть мастера. Мягкие цветовые переходы изображают последние лучи заходящего солнца и неопишущую красоту неба, которое не написано на холсте, но незримо присутствует в картине.

О небе в работах Валентина Сидорова необходимо сказать отдельно. Небо для художника — не просто пространство над поверхностью Земли, это своего рода вступление к прочтению картины. Многочисленные облака: кучевые, перистые, слоистые, сменяют друг друга в картинах, усиливая точность передачи погодного эффекта, помогая настроиться на правильное восприятие картины, будь то «Майский дождик» (1960, 2008), «Тверские просторы» (2007) или «Осенняя пора» (1985).

Все работы Валентина Сидорова объединены ощущением тепла от льющегося света, который исходит даже от тех картин, где отсутствует видимый его источник. И этот тонкий удивительный свет передает тихую

красоту избранного сюжета, красоту, выраженную не в яркости и сочности красок, не в правильности пропорции форм, а в особой духовной цельности героев Валентина Сидорова, в богатстве его внутреннего мира, мира художника, поэта, философа. Мастер словно дает свой ответ на знаменитые строки Николая Заболоцкого:

Что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

Анастасия Савостьянова

Валентин Михайлович Сидоров — Народный художник СССР, лауреат Государственных премий СССР, РСФСР и Российской Федерации, член президиума Российской академии художеств, председатель правления Союза художников России, президент Международной конфедерации Союза художников стран СНГ... Можно перечислить все звания, которыми было отмечено творчество Валентина Михайловича, но этого будет слишком мало для того, чтобы рассказать об этом художнике. Когда смотришь на его картины, то видишь самое главное его достижение — мастер смог попасть в самое сердце и простому, и искушенному зрителю, задеть что-то внутри каждого человека. Что же так сильно действует на нас, проникает в самое сердце? Осенняя выставка дала каждому внимательному посетителю возможность почувствовать, каждому по-своему, что-то одно, большое и единое для всех, позволила окунуться в бездонную глубину работ художника и оторваться хоть на какое-то время от шумного ритма жизни. Валентин Михайлович Сидоров — художник, воспевающий русскую деревню. Лейтмотивом его творчества стала тема русской природы и деревенского быта. И сейчас, уже в наши дни, художник выбирает в качестве главных объектов для изображения играющих ребятишек, деревенские избы и величественную природу русской земли.

Важно отметить, что творческий путь художника приходится на несколько полярных, с точки зрения искусства и самой жизни, эпох. Юношество Валентина Михайловича совпало с тяжелыми годами Великой Отечественной войны. События тех лет отразились в искусстве многочисленными живописными, литературными и кинематографическими произведениями. В творчестве Сидорова война отозвалась скромными, лишенными пафоса и нарочитой героики, но такими человеческими работами как: «Провожает» (1962), «День Победы» (1975), «Колокол. Тишина» (1975), «Дома. С войны вернулся» (2005). В этих произведениях художник не изображает военных действий, в каждой работе он выхватывает острое душевное воспоминание, застывшее мгновение, которое, как минута молчания, говорит красноречивее всяких слов.

Яркая эпоха советского периода сформировала новый творческий метод социалистического реализма, а времена 1990-х и 2000-х годов в России провозгласили новые идеалы, сформировали совершенно иное социальное восприятие человека и его места в обществе. Так и понимание творчества Валентина Михайловича претерпевало изменения, но лейтмотив его работ оставался неизменным. И это вовсе не потому, что художник, выбрав для себя верный путь, боится экспериментов. Все дело в том, что смена эпох лишь усилила актуальность темы деревни и деревенского быта: с каждым днем все важнее становится проблема отрыва города от деревни, происходит массовая миграция деревенских жителей в город, все чаще пустеют деревенские дома, разрушается самобытность русской культуры. Именно это и ранит нас так больно — воспоминание о том, что когда-то, и, в общем-то не так уж давно, было совсем иначе.

Воспоминание о детстве, которого не вернуть. Лишь оно и способно было заметить бескрайнее небо над головой, манящие просторы полей, длинную проселочную дорогу, бушующий ливень, приятный прохладный ветерок, внезапно переходящий в неистовствующую бурю и такое же резкое затишье с появляющимся из-за тучи ласковым солнышком — это все есть в работах Валентина Михайловича. Художник создает образы русской природы, определяя человеку роль созидателя, замечает, казалось бы, не заслуживающие внимания детали, которые и создают весь окружающий мир. Это тонкое чувство художника, способность видеть важное в простом и обыденном, усиливает в его произведениях воздействие на самые сокровенные струны человеческой души.

Сам Валентин Михайлович, рассказывая о том, как он создает свои произведения, говорит о волнении. Волнение даже не перед самим холстом, а перед своим замыслом. Это именно то, что передается зрителю в первую очередь. Сидоров не передает на полотне реалистичную красоту природы, он создает современную реалистическую живопись, главной задачей которой является не только и не столько изображение действительности, сколько создание художественного образа, передающего ощущение сопричастности.

С годами плодотворной работы произведения художника приобретают больший графический эффект — усиливается значение света и цветовых решений, оттачивается манера письма, что добавляет выразительности произведениям и оказывает большее воздействие на зрителя. Важным фактором в достижении его взаимодействия с изображением является то, как вводит нас художник в пространство холста. Он ведет мысленно вдаль, следуя движению дороги («Ненастье. Куры», «Гроза прошла»), позволяет нам совершать прогулку в поле или среди деревенских домов («Звонкий день августа. Все в поле», «Рябина под снегом»), «приглашает» шагнуть в центр композиции («Тоскливый день осени», «Гори, гори ясно») и оставляет наблюдателем из окна («Май. Ласточки прилетели», «За окном метель метет»). Благодаря сложному, продуманному до мелочей, композиционно-

му решению он выстраивает свой диалог со зрителем, переходя от созерцания к повествованию о величественных образах природы.

Выставка русского художника Валентина Сидорова — как глоток свежего воздуха в головокружительном ритме городских будней. Почувствовать себя маленьким ребенком, оказаться в то самое время, когда все самое «простое» кажется целым миром, перенестись в своем воображении на много лет назад — с какой легкостью эта мечта становится реальностью!

Яна Александрова

Я смогла открыть для себя талантливое художника Валентина Михайловича Сидорова, с творчеством которого прежде практически не была знакома. Это один из тех мастеров, чьи работы заставляют задуматься зрителя над ценностями своей жизни. Его полотна — как глоток свежего воздуха в современном беспокойном, жестоком мире.

Валентин Сидоров — удивительный художник. На протяжении всей жизни он сумел сохранить детскую чистоту восприятия мира: солнечного, доброго, наполненного чувством восторга, мечтательностью и поэтичностью. Детские годы, проведенные в Тверской губернии, оставили неизгладимый след в его жизни и творчестве. Красота русской природы, деревенский уклад жизни стали основными мотивами его произведений. В них — нежно-задумчивые пейзажи осени («На обочине»; «Осень. Лодки, осыпанные листьями» и др.); весенняя оттепель — густые тени, тишина, тепло, яркое торжество света («Начало весны»; «Мартовский вечер. Водопой» и другие). При этом художник показывает русскую природу в тесной связи с жизнью, мыслями и чувствами населяющих ее людей, их радостью и заботами. Каждая работа несет на себе прикосновение поэтической души художника, его безграничную любовь к родной земле.

Несмотря на то, что окружающий мир, меняясь, претерпел серьезные изменения, все эти перемены, кажется, не отразились в его творчестве. Очень трудно отличить картины, написанные им в начале пути, от работ, появившихся уже в наши дни. Все они повествуют о спокойной размеренной жизни в деревне. В его картинах нет показной эпичности, нет изображения трудовых подвигов, здесь нежная любовь к природе, к детству, к крестьянским будням.

Каждая картина Сидорова наполнена внутренней жизнью и добротой, у каждой свое настроение, своя своеобразная история. Они поражают не техническим мастерством живописца: разнообразными фактурами, смелыми широкими эмоциональными мазками кисти в сочетании с лессировками. Всего этого нет. Они поражают тонкостью колорита, своей добротой, искренностью, чистотой души.

В детстве у меня была любимая открытка, на которой были изображены мальчишки, играющие в футбол. Я, конечно, тогда не знала кто автор этой картины. Я не разбиралась в живописи, в композиции. Но она мне нравилась и стала одной из любимых мною картин. Когда я ее разглядыва-

ла, детское воображение рисовало игру в футбол: я видела, как летит мяч в воображаемые ворота между двумя сараями, как он улетает за сарай, как за ним бегут мальчишки, как огорченный вратарь пинает землю, а один из мальчишек бросает кепку на землю. Как вдруг неожиданно начинается дождь, мальчишки быстро уезжают на велосипедах, а девочки, звонко смеясь, схватив кукол и прикрывшись платочками, бегут домой. И остаются только мальчик, грустно стоявший в стороне, и мячик в теплой луже между двух сараев — оба совершенно забытые. Эта открытка после многочисленных переездов потерялась. Какое было мое удивление, когда в издании, посвященном выставке Валентина Сидорова «Тихая моя родина...» я увидела мою любимую картину из детства. Это холст под названием «Возле старых сараев», написанный в том же 1975 году. Мне кажется, это одна из его лучших работ. Она поражает композиционным решением. Силуэты домов, позы детей, линия горизонта, даже пустота между сараями, которые служат штангами импровизированных ворот — все очень точно выстроено, ничего никуда не хочется передвинуть. Как точно и тонко автор передает атмосферу игры! Наверное, это особое художественное чутье, которым мастер одарен от природы.

Из работ, представленных на выставке, хочется отметить картину «Колокол. Тишина». Эта картина, как завершающая точка в экспозиции выставки, расположена в последнем зале напротив картины «Тихая моя Родина...». Такое расположение очень важно, ведь мы ее видим уже после того, как прошли определенный путь, путь поисков вместе с автором. Вначале, как только попадаешь на выставку, кажется, что в полотнах не хватает различных эмоциональных прикосновений кисти, но потом постепенно понимаешь, что этого и не нужно. Они настолько внутренне эмоциональны, что показные технические приемы здесь были бы излишни. Понимаешь, что для автора главное — внутреннее содержание, а не внешние эффекты. И только после того, как живопись мастера полностью поглощает тебя, позволяя «слушать тишину» работ, ты, наконец, видишь картину «Колокол. Тишина». Ее композиция в чем-то перекликается с картиной «Возле старых сараев». Здесь те же два дома, обрамляющие пространство картины с двух сторон. Но она производит совершенно другое впечатление.

Картина — очень глубокая по содержанию. Со слов автора, она посвящена событиям, произошедшим в первые дни войны. Для меня, изначально не знавшей, что хотел выразить автор в этой композиции, картина связана с чем-то очень страшным, трагическим, со смертью, и прежде всего, смертью близкого человека. Колокол в центре — колокол, который больше никогда не прозвучит, предстает как застывший крик в тишине. Колокол с едва заметной нитью, которая обрывается высоко-высоко, выше уровня роста человека, это — как внезапно оборвавшаяся жизнь, жизнь которую не вернуть. И теперь только боль, тишина, печаль, одиночество, осознание того, что никогда больше не услышишь голос любимого челове-

ка, не увидишь его, его жесты, улыбку, печальный взгляд, яркие голубые глаза, не можешь обнять его. А самое главное, не сможешь сказать то, что не успел, самое важное, что при жизни никогда не говоришь, или говоришь очень редко: что он для тебя дорог, что без него невозможно жить, что ты его любишь. Два дома, расположенных симметрично, усиливают эти ощущения. Так один из домов уходящий вдаль, это как символ потери: потери уюта, счастья, тепла, смысла жизни. В этом доме есть два окна, но в них нет света, нет ничего. А стена дома на переднем плане — темная, глухая, написанная мрачными цветами: фиолетово-коричневыми, иссиня-черными — это перелом жизни, это потеря, которую ничто, никто и никогда не заменит, все нарастающая пустота, боль и тишина.

Очень точно охарактеризовал глубину внутреннего содержания своей картины «Колокол. Тишина» сам автор Сидоров Валентин Михайлович: «Хрупкая тишина, которую вмиг можно оборвать».



ПО МАТЕРИАЛАМ ПОСЕЩЕНИЯ МАСТЕРСКОЙ САИДА БИЦИРАЕВА

Круглый стол

Олеся Субботина

Бывает, приходишь в мастерскую художника: сакральный цех или производственный храм, где сотворяется искусство, и взгляд уютно перебегаёт с холста на холст, узнавая и радуясь мгновенному узнаванию неизменной руки мастера. А бывает, оглядываешься в известном недоумении, и задаешь неуместный вопрос — «Это все Ваши работы?», допуская сосуществование на стене одной студии картин нескольких дружественных авторов. Художник же, а в моем случае это Саид Бицираев, живописец, усмехается в подтверждении смысла «А чьи же еще?». Так, вероятно, усмехнулся бы Пикассо в ответ на реплику наивного, случайно заглянувшего в мастерскую зрителя. Пораздумав, понимаешь, что нельзя иначе, что творчество прежде всего является доказательством жизни, а жизнь есть нечто стремительное и неповторяющееся, и неповторимое.

Весьма полезно посещение рабочего места художника — сразу видишь, чем именно сейчас дышит творец, ведь последние его мысли и чувства все еще стоят на мольбертах, недосказанные, и оттого таящие силы, желающие воплотиться. Последние мысли и чувства Саида Бицираева полны такого открытого интенсивного цвета, что выставленная для демонстрации дюжина полотен своей яркостью опалает все пространство комнаты, а живущие на стенах прошлые работы, небольшие картины и натурные этюды, замирают в благородной сдержанности своих колоритов. Настолько не бояться цвета — героический, поистине мужской шаг для живописца, любимого ученика академического наставника. Саид Бицираев сделал этот шаг, он соединяет, не смешивая, красный, желтый, ультрамарин, выталкивая их из холста огранкой черного, в который он густо вмешивает изумрудную краску, позволяя черному темно мерцать. Это может быть прием натюрморта, пейзажа, какого угодно жанра, но в данном случае это варианты сцены чеченского ритуала, своим закольцованным движением задающего гармоническую структуру, чистотой цвета почти превращенную в орнамент, однако торжество того же цвета обнаруживает цельное ядро, мотив эпической песни.

Легче всего было бы назвать автора национальным поэтом, опираясь на множество работ, посвященных Чечне, ее людям и зданиям, ее гордости и трагедии, но это множество чередуется со столь разными сюжетами, волнующими художника, что со всей смелостью, подсмотренной в его живописи, назову Саида Бицираева интернациональным поэтом. Здесь, в мастерской, ожидает очередной выставки цветнейшая «Испанская рапсодия», лихими линиями и текучими заливками знаменующая качественное, из ве-

ка в век переходящее испанское безумие; а вокруг, в подготовительных рисунках и в масле — жаркая Греция, неистовый Кавказ, свернутый в знаки и символы Китай, еле сдерживаемая экспрессия внегеографических пейзажей и портретов, пламенная нежность портретов женских... Тематическое многообразие диктуется собственным языком художника, языком поиска и обнаружения, как и способ живописного выражения. Этуд и порожденная им картина отличаются как два разных темперамента, писанный с натуры греческий монастырь на высокой скале, окутанный теплой дымкой, не узнает своего отражения на противоположной стене — там цвет извлекается из острых плоскостей граненых скал, небо пересекают алые облака, и появляется монах с груженым осликом, ибо желание нарративности присуще автору не меньше, чем желание цветовой кульминации. Этуд рождает варианты композиций, растворяясь во времени, расплескав свою витальную изобразительность; так линейно и тонально отточены версии букета роз, приобретающие категоричность цветной гравюры, живой же источник впечатления, похоже, не сохранился.

В стремлении усилить порядковое, символическое начало природы Саид Бицираев снова и снова рассекает холсты решеткой лучевидных линий, с одной стороны, отдавая дань декоративности, прививаемой учащимся прикладных художеств, с другой стороны, представляя призму видения наиболее развернуто, со стороны всех видимых граней, достигая этим порой абстракции и супрематизма. Что может дать реалистической живописи этот прием, не считая драгоценной оправы для ярких женских образов, показывает портрет Анатолия Дмитренко, профессора, искусствоведа. Полотно, как и первый для него набросок в альбоме, прорезано широкой полосой белого света, выхватывающей часть фигуры; лишь черное и белое, дробясь дышащими плоскостями и жесткими контурами, акцентирует лицо, энергия которого едва ли не сильнее агрессивного окружения. Скупыми и точными средствами, локальной подложкой и ударами кисти, художник придает выражению лица портретируемого предельную остроту. Сама мимика, движение глаз, следуя повороту головы по упругой траектории плеч, противостоит чему-то за кадром, этой непреложной темноте вне светового луча. В итоге, герой не просто освещен, чтобы быть видимым, он сам организует и направляет этот свет, изо всех сил удерживаясь в его безжалостном излучении. Художник вновь говорит о чем-то, чего мы можем не знать, но обязаны почувствовать. Потому привлекают сложные, требующие объяснений сюжеты, или, казалось бы, совсем простые, как золотистый ангельский мальчик в потоке мозаичного трепетного свечения. Отчего-то мое внимание все возвращается к нему, реющему в верхнем ярусе студийной экспозиции. Я узнаю его историю — историю трагического сентябрьского утра 2001 года, на которую живопись Саида Бицираева среагировала незамедлительно и верно, и я поражаюсь универсальности ощущения: теми же красками описывает это утро Бегбедер в романе «Окна

в мир», его храбрые мальчишки, озорники и ласковые сыновья, так похожи на этого маленького огненного несгорающего ангела.

Я вижу эскиз в альбоме — крылья его черные и глухие, но живопись чудесно преобразует боль в цвет и свет, белое стекло и золотое пламя. На Земле строятся тысячи башен, одни из них, не успев возвыситься, рушатся, другие, выщербленные временем, воспетые мастерами цвета и слова, стоят, и в тех и в других люди, рожденные жить и видеть, слышать, понимать искусство. Или же просто любить его. Прощаясь, художник делится предсказанием следующего творческого поворота, говорит «Вижу новое, что-то такое...» и в емких прилагательных, которых не открою, описывает будущее. Я думаю, мы увидим реализованное пророчество на одной из выставок и будем ждать.

Никита Моисеев

Как бережно, минимально деформировав, перенести образ будущего произведения на холст, из мира гораздо более гармоничного и ясного, однако транслирующего свои виды с ошеломляющей скоростью, чередующего декорации и персонажей по пять актов в минуту на север, запад, юг и восток, вверх в небо и глубоко во мрак подземелья одновременно, только прислушиваясь к себе, в себе же сомневаясь? Мастерская с большими окнами, открывающими традиционный вид на крыши домов, впускающими в помещение много света, от которого возникает свечение белого листа или холста, так притягивающего к себе и возбуждающего аппетит к работе, теплый запах краски уже давно впитали стены, как сказал сам художник. Ведь раньше это была мастерская его педагога Юрия Михайловича Непринцева, к которому Саид Бицираев питает колоссальное уважение и чтит его память. На одной из стенок висит старая палитра мастера, своего рода реликвия. Живопись здесь царствует безраздельно. Художник пробовал себя и в эмалях, занимался офортом, и всевозможными другими видами гравюры, но все это, как он сам говорит, было побочным в его творческом пути. Обладая инструментами, данными ему прекрасным художественным образованием, он прекрасно осознает, что это лишь инструменты, вариативность композиций, пластических решений, техник исполнения впечатляет. Но, осматривая стены мастерской, увешанные его произведениями трудно поверить, что принадлежат они кисти одного мастера, здесь теплый греческий пейзаж, выполненный в реалистической манере, с плотным синим небом и светящейся крепостью, наполняет зрителя радостью, мальчишки с осликом наслаждаются жизнью, встречая утро нового дня, и кажется, что так будет всегда. А небольшая работа «Черная пирамида» — как вектор боли и напоминание об ужасах кровавой бойни минувших лет, она почти абстрактна, но понятна каждому. Вообще тема войны у художника часто решается через приемы неакадемической живописи, позволяющие ему передать глубокие переживания. Так, например,

в произведении «Черные звуки» мы имели возможность проследить его развитие от первых эскизов. Работа становилась все более плотной, свободное пространство исключалось массами переломанных фигур-судеб до тех пор, пока не превратилась в обрезанный лоскуток бесконечно уродливой плащаницы войны. Художник пишет пастозными мазками так, что один цвет вплавляется в другой, образуя небольшие рельефные абстрактные композиции, автономно существующие в поверхности картины. Или, напротив, холст просвечивает или не записан вовсе, что отнюдь не говорит о незаконченности картины. Или темпера растекается по бумаге, вторя ритмам испанского фламенко. Художник пробует, экспериментирует и тем самым рассказывает нам гораздо больше и честнее, за что мы ему очень благодарны.

Саид Бицираев признался нам в разговоре, что он человек сомневающийся. И сомнения эти — иллюстрация мук его творчества, испытывая которые вновь и вновь после завершения работы или, напротив, в поисках самых первых эскизов, он вынужден заглядывать внутрь себя и вести диалог, пожалуй, самый трудный из всех — диалог с самим собой. Он очень редко пишет с натуры, ведь природа безгранична и ее копирование неблагоприятное скучнейшее занятие. Гораздо интереснее, говорит художник попытаться передать ощущение от увиденного, но непременно существующего в действительности. В противном случае такое «занятие» становится бессмыслицей, например, ветер и бегущий свободный от седока конь в этот миг брата, они суть одного состояния. Главное — это заметить, и перевести на бумагу, пока впечатление не улетучилось или к нему не пристали ненужные примеси. Наверное, поэтому один и тот же табурет из мастерской художника, ставится в разные «коллизии», образуя натюрморты с цветами-вспышками в солнечный вечер, ночью. Те же розы обладают почти фосфорическим свечением, а днем уплощаются почти до Матисса. И этот бесконечный эксперимент с табуретом — часть художественной лаборатории Саида Бицираева. Хочется пожелать ему новых открытий и... новых сомнений в его искусстве.

Александр Семёнов

Эссе по картине «Друзья»

- Мой друг, я хочу знать, что ты думаешь об этой картине?

- Добрая сцена, очень красивые цвета. Мне нравится. Как думаешь, кто эти мальчики?

- Это я и ты. Разделяем общий груз — тебе половина и мне половина.

Дружба — необычайно многогранное понятие. Многие художники изображают друзей, но далеко не каждый может передать чувство, возникающее между людьми. Картина Саида Бицираева привлекает внимание не только замечательной техникой письма, но и тонкой магнетической энергией, которая связывает двух изображенных на ней мальчиков. Они прак-

тически повторяют друг друга: одинаковая одежда и груз. Композиция составлена таким образом, что фигуры делят пространство картины на две равные половины. Но сила повтора не в дублировании, а... в разделении: мальчиков объединяет дружба, у них есть общее прошлое и настоящее, но они не подобны. Один мир — близкие и далекие просторы — и одна ноша на двоих. Едины их действия, но не характеры. Психологическую разницу между юношами художник умело подчеркивает движением рук и голов. Левая фигура выражает уверенность. Взгляд устремлен вперед, что так же подчеркивается горизонтальным направлением ветки. Мальчик напряжен, но держит ситуацию под контролем. Голова ослика, в тот же момент, направлена в сторону зрителя — перпендикулярное движение. Второй парень, напротив, спокоен — взгляд опущен, голова немного наклонена. Ветка в его руке имеет вертикальное положение. Общим фоном служит бескрайний простор, прекрасная, но безжалостная природа. Если взглянуть в эту бесконечную даль, то даже уверенные фигуры мальчиков начинают казаться катастрофически хрупкими. Они либо держатся вместе, либо не существуют вовсе. При помощи динамики движений и направления линий художник создает контраст между двумя личностями. В столкновении активного и пассивного рождается душевная и визуальная гармония. Таким образом, в картине отражается целый мир, осмысленный через изображение.

Ольга Енина

Не так давно мне посчастливилось побывать в мастерской у одного из наших замечательных преподавателей — Саида Бицираева. Это удивительный человек, великолепный художник и прекрасный учитель. Первое, на что я обратила внимание в мастерской — стилистическая разноплановость произведений. Мастер умело варьирует работы декоративного характера с реалистической станковой живописью. Работы раннего периода передают тонкие романтические образы родного чеченского пейзажа, а портреты очень емко и выразительно характеризуют жителей этого края. Холст здесь дышит, а цвет играет утонченными нюансами светотеневых переходов. Однако некоторые из более поздних живописных произведений Бицираева, напротив, столь условны, что в них можно совершенно четко проследить параллели с цветной графикой. В таких работах как «Розы» или в серии «Черные звуки» (1999) мы видим почти плоскостное, колористически сдержанное решение листа, где автор отвечает на поставленную композиционную задачу, используя лишь несколько основных цветов. И, тем не менее, общей характерной чертой его живописи можно считать предельную звонкость и насыщенность красок. Несмотря на колористическое разнообразие и использование максимально ярких открытых цветов в своих работах, художник мастерски находит их умелое сочетание при остром контрасте.

Не случайно картины Саида столь солнечные и жизнеутверждающие: в них ощущается принадлежность к культуре народов Кавказа, глубокая любовь и уважение к традиции и народному орнаменту. Стоит заметить, что мастер обладает той чуткостью и высотой духа, которая помогает ему сопереживать и глубоко чувствовать культуру. Благодаря своему дарованию Бицираев является признанным художником Чеченской республики, где его творчество оценивается особенно высоко. Хотя именно академическая школа Петербурга, по словам самого художника, помогла ему наиболее полно выразить свой потенциал. Впитав эту лирико-эстетскую атмосферу города на Неве, он обогатил культуру Петербурга своими замечательными характерными работами, поставив красочный мазок в столь привычном нам тонком, сближенном по тону колорите. Работы обладают непревзойденной свежестью; в них чувствуется внутренняя динамика, острота и твердость духа; в каждой отдельной композиции решается своя индивидуальная задача. Это именно то, что дает зрителю возможность окунуться в радужный калейдоскоп творчества, не давая возможности заскучать. Несколько картин, которые мы увидели в мастерской, уже экспонировались на выставках. Особенной декоративностью, на мой взгляд, обладает картина «Портрет Светланы» (2002), где натуральный по пластике силуэт девушки органично включается в геометризованный динамический мотив фона, а цветовая общность фигуры и плоскости холста образует организованную цельную композицию. В ряде пейзажных работ чувствуется тончайшее внимание к красоте природного ландшафта, трепетное отношение к миру вокруг. Через живопись художник способен выразить свое особое жизнелюбие и стремление к прекрасному.

Мотивы, относящиеся к истории и культуре Чеченского края, увлекают Бицираева на протяжении всего творческого пути. Сюжетные композиции интересны своим пластическим решением, богатством красок и условной стилизацией, органичным сочетанием орнаментальности и фигуративных элементов. Свое отношение к судьбе родного народа и трагедии в Грозном Саид Бицираев выражает через утверждение жизни, передавая ее полноту сквозь радость каждого дня. Не случайно мастер стремится подчеркнуть все то хорошее, что ее составляет, а не иллюстрирует ужас войны и лишения. Из разговоров с художником особенно трогательным моментом для меня стало его теплое дружеское отношение к студентам.

Преподаватель не возносит себя над своими учениками, но пытается раскрыть творческий потенциал каждого из них. Он стремится развивать в каждом определенные нравственные ценности; направляет, но не ограничивает творческие поиски студентов. Несмотря на то, что преподавание занимает достойную часть его жизни, он все так же много работает, постоянно придумывая новые сюжеты для своих картин и совершенствуясь в мастерстве.

Яна Александрова

Саид Бицираев — петербургский художник родом из Чечни. Своим творчеством он утверждает богатую национальную культуру чеченского народа и обладает высокими нравственными человеческими достоинствами в единстве с чувством свободы духа.

Являясь выпускником мастерской Ю. М. Непринцева, в основе которой — развитие индивидуальных творческих способностей студента, Саид Бицираев, впитав в себя все лучшее, что можно было получить в ленинградской Академии, сохранил свою неповторимость, заключающуюся в особом национальном чувстве цвета, формы, ритма. В своих работах он стремится показать историю, жизнь и традиции своей Родины, при этом выражая в образе с присущей ему принципиальностью и честностью, отношение к тому или иному событию.

Он часто обращается к теме войны, показывая ее через боль и страдание чеченского народа («Грозный», «Черная луна», «Земля вайнахов», «Горячий ветер», «Без названия», «Черные звуки», «Паутина»). Драматизм происходящего художник раскрывает через выразительные образы, где эмоциональное напряжение усилено посредством предельно обобщенных форм, жесткой пластикой фигур, графичностью контура. Эта же тема звучит и в работах, в которых, казалось бы, изображается мирное время — спокойное течение жизни, без драматических событий и ужасов войны. Но читается по символам и знакам, введенным в изображение.

Например, в картине «Чеченский круг» (2015) художник изображает традиционный ритуальный общинный хоровод — «круг» из людей на фоне красно-черного ковра с изображенным в центре священным древом жизни, где красное и черное символизируют гибель и возрождение. Этими цветами он подчеркивает психологическую силу молитвенного ритуала, раскрывающего душевные силы, которые помогают человеку укрепить смелость, стойкость, мужество, для того, чтобы противостоять внешней агрессии.

В картине «Вечерняя встреча», посвященной Великой Отечественной войне, художник изображает тихий весенний день, стариков, задумчиво сидящих на полянке, освещенной лучами заходящего солнца. У каждого из них своя судьба, своя история, а память о прошлом общая. Безмятежность и покой исходит от поз сидящих, от окружающего пространства — звонкого, солнечно-прозрачного. Это пространство воспринимается как олицетворение мира, который был восстановлен ценой жизни миллионов людей. Но сейчас все позади, и этот хрупкий мир наше поколение должно сохранить. Это жизнеутверждающее начало он передает через яркий колорит картины, построенный на сочетании чистых локальных цветовых пятен желтого, голубого, красного.

При сравнении работ художника можно увидеть, что более ранние выполнены в духе академической школы, но в них уже проявляется его стремление к условно-декоративной живописи, в основе которой — цвет.

Например, в картине «Грезы» (1987) через сочетание солнечных голубых, охры и «бездонно» синего передан радостный детский восторг перед миром, который наполнен солнечными потоками света, свежестью летнего дождя, хрустальной чистотой горного воздуха и яркими фантазиями.

Экспериментируя с цветом, пятном, плоскостью художник в последующие годы несколько отходит от классической реалистической живописи. Изображение строится плоско, несколько условно. Это хорошо видно в такой работе как «Молитва» (2000) в которой художник с помощью контрастного сочетания теплых (красного, желтого, сепии) и тонких вкраплений холодных (бирюзового и др.) передает ощущение душевного единения людей в обращении к небесным силам. Где красная башня, акцентированная белым окружением среди «тьмы» символизирует связь земного и небесного. Многие его работы по своему строю очень близки батику или гобелену. К числу таких можно отнести «Черные розы», «Башни». Вероятно, это результат взаимовлияния студентов и учителя. Саид Бицираев — истинный увлеченный педагог, который ставит перед собой задачу не только учить, но и учиться самому. Что подтверждают слова художника: «Я учусь у других, у студентов».

В настоящее время Саид Бицираев свободно комбинирует знания академической школы с условно-декоративной живописью, выбирает для каждой работы наиболее подходящее колористическое и пластическое решение. Переходя от реалистической живописи к абстрактной беспредметной или условно-декоративной, он передает при этом реальные, земные ощущения. Пример тому — картина «Рог изобилия» (2016). Это абстрактная композиция, в основе которой — сочетание красных и синих оттенков, всматриваясь в которые открываешь для себя большую глубину обозреваемого пространства: горы, холмы, разноцветие полей, садов, устремленные ввысь небес пирамидальные навершия боевых башен. А на фоне этого иллюзорного пространства тонкой темной линией художник обозначает контур сосуда, прозрачные грани которого вобрали в себя все линии и цвета окружающей его среды. Живопись Бицираева отличает эмоциональность фактурного мазка, сочетание чистых ярких контрастных цветов. А самое главное, каждая картина — композиционное, колористическое или техническое открытие для художника, основанное на экспериментах, поисках и жизненном опыте. Автор не повторяет наиболее удачный прием, перенося его из одной картины в другую, для каждого сюжета он находит особое неповторимое решение, наиболее полно раскрывающее задуманное.



«ПЕТЕРБУРГСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ». ТРАДИЦИИ И ИМЕНА

В современном изобразительном искусстве спор «о первородстве» спровоцирован очевидными завоеваниями русского авангарда первой трети XX века, вошедшего в контекст мировой культуры именами К. С. Малевича, В. В. Кандинского, П. Н. Филонова, М. В. Матюшина, В. Е. Татлина, П. А. Мансурова, конструктивистов. Эти мастера оставили стране и миру радикальные открытия и богатейшее наследие. К сожалению, дальнейший ход нашей истории приостановил начатые поиски, когда все стороны жизни приобрели политическую окраску. В связи с начавшейся в 1930-е годы в СССР борьбой с формализмом многие художники, писатели, музыканты, равно и деятели театра, кино, не выразившие достаточной преданности партийной идеологии, подверглись прочному забвению. Долгие десятилетия целые направления в искусстве и отдельные творческие личности испытывали гонения, вплоть до репрессий. Само слово «формализм», в силу неустанной полувековой идеологической борьбы, превратилось в ругательство. Некогда известный скульптор В. И. Мухина высказалась о выставках, изобилующих серыми, скучными, антихудожественными, но технически грамотными произведениями, поскольку художники оказались лишенными права творить, не протоколируя событие, а эмоционально освещая его.

Одновременно зарубежные галереи активно переписывали объективную картину, искажали датировки произведений наших авангардистов, дабы установить свой приоритет на модном рынке искусства. Своими публикациями и выставками они создавали миф, отдавая пальму первенства, скажем П. Мондриану, в ущерб достижениям К. Малевича. Одинокое усилие П. А. Мансурова восстановить в 1970-х годах справедливость в отношении своего учителя и старшего соратника, не поддержанные официальными лицами на его бывшей родине, смогли дать лишь запоздалые результаты. Следующие «реабилитационные» десятилетия, породившие поток литературы, отмечены многочисленными и, как правило, запоздалыми экспозициями и статьями, заново открывавшими имена и факты.

На этой «перестроечной» волне сложилась благоприятная обстановка для оживления всей культурной жизни страны, в том числе в изобразительное искусство влилась свежая кровь: оно помолодело и раскрепостилось, освободившись от идеологических штампов. Создавались многочисленные неформальные творческие группировки, руководствовавшиеся собственной цензурой. Они устраивали выставки уже без оглядки на вышестоящие организации.

Движение не было стихийным и зачастую оно продолжило то, что было прервано известным партийным постановлением 1932 года. Культура, словно жила под спудом все те десятилетия торжества «единственно верного» способа отражения реальности. Аналитические традиции, заложен-

ные К. Петровым-Водкиным, П. Филоновым, М. Матюшиным, К. Малевичем, В. Кандинским и В. Татлиным, отличают искусство Петербурга и продолжают развиваться на современной почве. Для нашего города обращение к творческим истокам и стремление к новаторству — условие, данное самой его историей. Живой источник не угасал благодаря подвижнической деятельности последователей-энтузиастов, художников-педагогов в сложных условиях официальной цензуры и монополии метода соцреализма 1930-начала 80-х гг. сохранивших интерес к изучению окружающего мира и поискам его интерпретации.

Авангард стал краеугольным камнем познания «обстоятельств рождения пластических форм» (выражение П. А. Мансурова). Крупнейшие мастера, отвечая на запросы времени, относились не только к картине, но и к архитектуре, как к воспроизведению универсальной модели мира и придерживались определенного мировосприятия живописно-пластических идей. В. В. Стерлигов, М. А. Горохова, В. П. Поварова, Л. В. Куценко, Г. Я. Длугач, А. П. Зайцев, С. П. Мосевич и другие мастера, уже ставшие классиками петербургского неформального искусства, творческими усилиями и педагогической практикой создали альтернативные школы. Они указали путь новому поколению художников 1970-90-х гг., главным образом, студентам ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Есть два типа педагогов. Одни обучают каноническим правилам изображения, другие приучают учиться. Первые могут научить «способам фиксировать видимое», вторые — «способам видеть». Став посредником между натурой и учеником, такой педагог дает почувствовать твердую почву под ногами. Прошедшая в 2016 г. в Русском музее выставка «Круг Петрова-Водкина» прекрасно продемонстрировала результаты опыта педагога, сумевшего сохранить индивидуальность ученика, не вторгаясь в область его «сюжетной идеологии».

Не всем повезло с учителями, раздвинувшими для них стены школы и научившими молодежь искать собственный метод как в залах музеев и в библиотеках, так и в мастерских, где словом и делом определялись задачи и цели современного творчества. Те, кто нашли подобных педагогов, в дальнейшем объединились в группы «Стерлиговцы», «Эрмитаж», «Параллель», «Кочевье», ШВА (Школа Варварского Аналитизма), а также работали, как независимые художники. Будучи членами объединений либо работая вне творческих группировок все они имеют интересную биографию, живут и развиваются по собственным законам, находя закономерные точки соприкосновения со зрителем. Однако есть нечто общее, позволяющее назвать их представителями «*петербургского структурализма*».

Чтобы проследить истоки зарождения структурализма, надо вспомнить, что рубеж двух предшествовавших столетий разрушил традиционные представления о жизни, и искусство XX века постепенно скорректировало цели и задачи творчества. Оно перестало интересоваться непосредственным воспроизведением этого мира, обозначив приоритет личного и самодоста-

точность искусства. Белл Клайв Роджер — критик и искусствовед, написавший в 1914 г. успешную книгу «Art» («Искусство»), — и Роджер Фрай, на идеи которого англичанин в значительной степени опирался, считали, что природу и смысл искусства следует искать в его «значимой форме». Великим примером служил П. Сезанн — художник-творец, не копировавший мир природы, а преобразовывавший его ради выявления скрытого строения. Представители нового некоммерческого искусства составляли оппозицию реалистической школе. Они искали оригинальные концепции и стремились к обновлению культурной среды, экспериментируя и раздражая новаторством консервативных соотечественников.

Сама природа скрывает и одновременно подсказывает посвященным механизм своего «геометрического» строения. Сказано, что искусство обнаруживает то, что у природы лежит на пути намерений. Не говоря о древних формах пластических искусств, именно это русло подхватило Сезанн, выявлявшего элементы художественного языка. А сколь велика роль мюнхенского педагога А. Ажбе с его культом шара или кубистов, получивших подсказку от архаики. Куб, шар, цилиндр — основные формы строения всего сущего в природе, понятие о которых некогда ввел П. Сезанн, и тем навсегда перевернул художественное сознание современников и адептов.

Возникший в 20-е годы XX столетия, как теория, структурализм, означает буквально: «учение о структуре». Важнейшей чертой структурализма является его связь с семиотикой как наукой о знаках. Зародившись в лингвистике, он показал свою плодотворность в антропологии, фольклористике, социологии и со временем стал представлять собой междисциплинарное направление, получившее философскую интерпретацию.

«Структурализм как парадигма искусства XX–XXI вв.» — название моей статьи для проекта, объединившего мастеров разных поколений, школ и городов: Санкт-Петербурга, Москвы, Оренбурга, Саратова и Саранска, — проходившего в Саранске и Тольятти в 2015–2016 гг. Разговор о художниках, причисляющих себя к структуралистам — попытка дать концептуальную канву теме преемственности аналитических традиций в современном мире. Наверное, невозможно представить полный ряд имен и направлений, но есть повод показать тенденции и отдельные стилеобразующие признаки. Для наглядности различий между понятиями о структуре и стиле можно привести пример из истории зодчества: древнерусские храмы по характеру структурны, здания эпохи модерна и сталинские высотки — образцы стильной архитектуры. Так или иначе, все поиски связаны с интерпретацией предмета изображения, будь то натура или воображаемый сюжет. Контаминация авторов, достаточно разных в своих творческих судьбах, индивидуальных по темпераменту и почерку, обусловлена объединяющей их причастностью к поиску пластических средств, применимых для обнаружения характерных структурных особенностей объекта изображения. Поэтому будем рассматривать *структура-*

лизм не как определение, применимое исключительно к лингвистике, но как парадигму искусства нашего времени, и петербургского, в том числе.

«Структурализм» — метод пластического раскрытия реальности, в основе которого лежит выявление структурной составляющей исследуемого предмета или объекта и передача его различными формальными приемами. Он наравне с прочими методами в искусстве предполагает широкий диапазон изобразительных средств: как скажем, в реализме мы различаем наивный, магический, социалистический реализм, наконец, натурализм. Структурализм — обобщенное название различных направлений исследования предшественников-аналитиков и может использовать бесконечные варианты пластических приемов, включающих кубизм, лучизм, органику, супрематизм... Диапазон их изобразительных средств и приемов достаточно широк (и реалистическое искусство не скрывает, а выявляет смысловую структуру сил).

Это определение было согласовано с ведущими специалистами-искусствоведами — Л. В. Мочаловым и А. Д. Боровским, — а равно с большинством из участников проекта, авторами, пользовавшимися им как понятием в предшествовавшую пору. Оно послужило названием одной из статей без уточнения формулировки в сборнике «Традиции русского авангарда в художественной жизни Петербурга на рубеже XX–XXI веков»¹. Также под флагом «Петербургского структурализма» в феврале 2017 г. Музеем искусства Санкт-Петербурга XX–XXI вв. заявлена одноименная выставка.

Ключевую роль связующего звена в отечественной, особенно петербургской культуре, сыграло поколение предшественников, мастеров-аналитиков. Здесь назовем имена К. С. Петрова-Водкина, а также его ученика и последователя — Г. Я. Длугача. С другой стороны, — явно или подспудно сказывается влияние П. М. Кондратьева. Этот художник-«мозговик» прошел школу каждого из трех столпов русского авангарда: Малевича, Матюшина и Филонова. Как теоретик и практик искусства он изменил творческое мировоззрение многих младших современников. Не случайно, когда говорят «круг Кондратьева», подразумевают тот камень, брошенный в воду, от которого расходятся кольца волн.

Думающие художники относятся к картине как к воспроизведению специфической модели мира, а их произведения несут отголоски авторского мировосприятия. Выше отмечено, что неудовлетворенность состоянием современной живописи уже в XX веке выдвинула проблему художественного языка в противовес увлечению сюжетом. Определенно, на смену субъективно-чувственному и иллюзионистическому искусству, когда действительность подменялась ее видимостью, пришло время поиска «первообраза через образ, воплощенный средствами художественной техники»². Так и для всех означенных мастеров важным уроком было переустройство видения с иллюзорно-предметного на пространственно-пластическое. И тогда «глаз видящий»

сменяет «глаз знающий», по Филонову, или иначе: «вѣденье переходит в веденье», — как сказано С. М. Даниэлем о духовном зрении.

В свое время Петров-Водкин счел импрессионизм завершающей стадией того метода, главная задача которого — изображение «видимости». Следовательно, находил его «тупиковым». Мастер предлагал переносить внимание с собственно предмета на чисто живописную логику его изображения. Отсюда явилась профессиональная задача живописца — поиск гармонических, ритмических законов построения полотна.

Осознавая формально-композиционную роль предмета на холсте (в том числе и изображение человека), Петров-Водкин, со временем преодолевший символизм, превратил его из знака «мировой тайны» в средство передачи поэтического ощущения гармонической связи всех явлений и творений природы. Изолированность предмета виделась ему бессмысленной. Он, этот предмет, как природная форма с его особыми физическими качествами: объемом, цветом, пластикой, весом, плотностью, местом в пространстве, — сам обретает внутренний смысл. Вослед П. П. Чистякову Петров-Водкин ставил задачу «додуматься до предметной сущности», оголив объект изображения от декоративности и функциональности, побуждающих художников «изливаться в рассказе» и плодить «картинки» на темы искусства. Тогда раскрываются земные условия и законы жизни предмета. Он возвращается в среду, начинает взаимодействовать с другими предметами, в том числе и с пространством, поскольку и оно как активная среда предметно и воздействует на форму, видимость и цвет натуры. Известно, сколь велика была сила предметного анализа у Врубеля. Петров-Водкин, по его воспоминаниям, однажды открыл секрет одного из эрмитажных полотен. Оказалось, что линии, схемы и оси композиционного построения, вдруг обнаруженные им, воздействуют на эмоциональное восприятие зрителем произведения в целом.

Григорий Яковлевич Длугач — художник с задатками философа. Неизбежности публичной лжи он предпочел затворничество в стенах Эрмитажа. Там за аналитической интерпретацией произведений западноевропейских мастеров его застала молодежь. Вокруг учителя в 1960–1970-е годы постепенно рождалось содружество единомышленников и единоверцев, называемых «эрмитажной школой». Группа занималась выявлением «скрытой геометрии» полотен Веронезе, Рубенса, болонских академистов, Пуссена, Гварди... Невидимые неискушенному глазу линии пронизывают изобразительную плоскость, задают композиционный строй, ритм и внутреннее напряжение в местах пересечений. Яркими представителями «эрмитажников» стали *Александр Павлович Зайцев* и *Станислав Петрович Мосевич*.

Один из них — А. П. Зайцев писал о задачах школы: «... Видеть надо как саму природную форму, так и образующие ее движения, которые подвластны математическому расчету. Геометрическое решение, лежащее в основе всего ансамбля композиции, в конечном итоге, замыкается в прямоугольник

картины или рисунка и, стало быть, в пропорциях форматов должен быть след образовавшей их пропорциональной системы»³. Свой способ геометризации картины Александр Зайцев назвал «аналитической интерпретацией». Изучение касалось не только архитектоники произведений, но и нахождения монолитного единства его формы и пропорций размера. Для этого качества цельности у Длугача использовалось определение «камень». «Камень» — значит, прочный результат получен и пластический образ состоялся.

Состоялся как мастер-педагог и сам Александр Павлович. «АЗ» — монограмма художника и древнерусское «я», — прослеживается как в «Автопортрете», так и в каждой вещи. Когда-то он участвовал в эрмитажной выставке «Неклассическая классика». Да он и сам — неклассический классик. В 1961 году создал альтернативный Длугачу метод исследования картин, оттолкнувшись от математически-числовой эстетики Пифагора. В основу его анализа легла форма треугольника — либо прямоугольного, либо равностороннего. Геометризация построения — не самоцель, она лишь подспудно прочитывается равно и в архитектонике произведений Зайцева, будь то живопись, или графика, и в психологически-образном решении. У него свой метод создания пространственно-временной структуры художественного образа. Он — аналитик. Говорить о его лицах, головах, фигурах — «портреты», — невозможно; только — образы, настолько они формальны в смысле обретения формы.

Всякое произведение Зайцева несет мистическое начало: то ли от завороженности классикой, то ли от неразрешимости тайны мироздания. Реальность здесь такого рода, какой она воспринимается во сне — все правда, все возможно, но все немного иначе, чем наяву. Образы рождены интуицией, а форма — законами. «Сверхвидение», по А. Зайцеву. Его «Пророк» (1975) — и портрет и лик, и задача и решение на пути изучения основополагающих принципов иконописи. Пейзаж с сельской церковью — «Село Воскресенское» (1993), — на первый взгляд, натурный этюд. Однако структура построения с беспокойными нервными линиями и порядок отбора деталей свидетельствуют о синтетичности пейзажа-настроения. Как в поэзии — некая деревенька с неким деревом да избами, прижавшимися к стенам храма. Ритм масс передает логику сюжета. Живя напряженной духовной жизнью, А. П. Зайцев апостольски служит искусству. Оглядываясь хоть назад, хоть вперед хотелось бы назвать Зайцева медийной фигурой нашего времени.

В равной степени важно и наследие С. П. Мосевича. Однако он, развивая, как педагог опыт исследований Длугача, в собственном творчестве выбрал несколько иной путь. Его произведения, с одной стороны, использует находки абстракционизма и сюрреализма: в арсенале средств живописца пятна цвета и свитки линий, то смыкающихся, то враждующих. Невольно наблюдается поверхностное сходство с картинами Кандинского, Миро, Клее. С другой стороны, здесь уже «скрытая тригонометрия» с синусами-косинусами и тангенсами;

все гораздо сложнее, словно холсты Мосевича содержат подспудный посыл. Фигуративность присутствует то ли в качестве дополнительного элемента, то ли ради щедрого снисходительного жеста автора. Некая наживка на крючке. Расшифровка возможна лишь на уровне иррационального. Архетипы и ностальгия, окрашенная нотами лиризма, абсурдность и конкретность неких деформированных образов, будто выплывающих из подсознания, — плотная, собранная по колориту живопись и затягивает, и выталкивает. Школа определила и такой путь.

«Оголение» предмета, освобождение его от бытовых связей, идущее, как сказано, еще от петрово-водкинской традиции, присутствует в произведениях учеников и последователей Зайцева и Мосевича. Эта линия аналитического искусства, благодаря двум художникам-педагогам, не прерывается; она дает боковой побег фигуративного структурализма, привитый ими к стволу мощной мировой культуры. Метод композиционного построения, работа над образной структурой произведения, а равно культура техники исполнения и чувство материала, — все это очевидно в творчестве художников петербургской группы «Кочевье», ведущей свою историю с 1987 г., но сохранившей донныне свои идейные принципы и пластические традиции.

Ее участники по-своему использовали упомянутое зайцевское «сверхвидение», мысля «не предметами, а формами, рожденными энергией силовых линий и вихрей», по выражению *Александра Кондратьева*. И он, и прочие «кочевники» — *Сергей Касьянов, Гафур Мендагалиев, Александр Голомазов и Виктор Куприянов*, — давно осели в Петербурге. Однако изначальный опыт странствий обогатил сюжетный арсенал и сохранил ощущение непреходящей связи с огромным миром художников. Эти душевные контакты у каждого из авторов раскрываются по-разному в соответствии с жизненным опытом и профессиональными интересами. Не ошибусь, если скажу, что притчевое начало объединяет сюжетные линии «кочевников». Можно описать сюжет или обозначить тему повествования, поскольку они всегда присутствуют в картинах этих художников. Однако у них быт всюду вырастает до бытия, и тогда отчетливо слышится зачин: «Однажды...». Отсюда и стилистические новации «кочевников», порожденные языком, на котором говорят участники группы. Его формальная сторона сопряжена с выявлением образа-метафоры, с ритмической организацией плоскости картины. Между прочим, ритм в картине порой передает звук. В тревожной композиции А. Кондратьева «Птицы» словно слышен шум крыльев пернатых. Так когда-то Н. М. Суетину в небольшом наброске удалось, казалось бы, нехитрым графическим приемом «озвучить» пространство вокруг колокольни гомоном крикливых галок.

Малое — в большом, большое — в малом, — язык подлинного искусства всех времен и народов. Сюжетный арсенал «кочевников» хранит ощущение непреходящей связи с огромным миром. Знаковость в произве-

дениях усилена локализацией, обострением формы, когда визуальная нагрузка приходится на линию-контур, цвет-пятно, пятно-силуэт, ритм-движение. Но речь идет отнюдь не об абстракции. Предмет обозначен, только он переориентирован от конкретно-практического явления к знаково-смысловому прототипу, будь то: ворота, двери, стол, колыбель, сани, зеркало, чаша или сети... Смысловая многозначность порождает инвариантность образов. Один сюжет или тема аллегорически разрабатываются в целых циклах. Мотивы работ А. Кондратьева сопряжены с родовыми понятиями, с философским восприятием жизненного цикла. Образы художника мужественны, заострены. Колорит символичен: земляные, терракотовые и красные цвета несут эмоциональную нагрузку. Повторяющиеся мотивы у Кондратьева — материнство, огородничество, водопой или ритуальная сторона жизни человека и зверя, объединяющая и разделяющая их. У А. Голомазова — всадники (образ, идущий от реального прошлого художника — службы в пограничных войсках), лоси, волки и медведи (обитатели знакомых ему уральских лесов). Сюжеты Г. Мендагалиева решаются на ментальном уровне. Его тематическое пространство всегда связано с городом. Петербург Гафура метафизичен, наполнен гротесковыми образами-видениями: улетающие фантастические фигуры, сфинксы и химеры в урбанистических оковах невских набережных и в тоннелях метро. С. Касьянов творит для «посвященных». Мастер использует христианскую символику в предметах-знаках и сюжетах-понятиях. На пути отхода от иллюзорности к постижению сакральной сути предмета им достигнута бóльшая степень отстраненности. Несомненно, отыскивая характерные структурные черты модели, информирующие о выразительности, а не ее точности, художники приближаются к отождествлению объекта и образа. Пластические деформации, кубистическая геометризация, четкое соответствие формату, использование принципа сферичности, а также диагоналей как направляющих, — лишь некоторые составные метода структурирования изобразительной плоскости.

Виктор Куприянов в поисках образов обращается к поэтике леса и реки. Эти природные стихии отражают некий мифологический, сказочный срез мира. На полотнах художника деревья подобны старым женщинам, а старухи похожи на ели. Формальная сторона творчества В. Куприянова сопряжена с ритмической организацией плоскости картины. Дугообразные кривые лодок, юбок, рукавов и спин антропоморфных существ заимствованы непосредственно у природы. Несмотря на неяркий колорит, есть некая бодрая энергетика в настроении его картин. Отчасти она объяснима тем, что в колорите и ритме полос узнаваем мотив плетеных рукотворных половиков.

Чрезвычайно важна в произведении фактура как продолжение образа и как способ пластического высказывания. У каждого из участников группы эта задача решается по-своему. С. Касьянов и А. Голомазов, будучи художниками-монументалистами, применяют специфические технологии.

У первого из них она сложная и трудоемкая, позволяющая добиваться эффекта сходного с перцептивным ощущением стены. Мозаичист Александр Голомазов, напротив, придает своим станковым образам впечатление структурного строения природного камня. Сходство найдено художником на основе практической работы с материалом. Отсюда кристаллическая огранка форм живых обитателей лесов и горных склонов, эмоциональную динамику которым придает направляющая линия. Ритмизация поверхности диагональными линиями подчеркивает и переключку, и повторяемость. У Александра Кондратьева проблема фактуры решается порой радикально. Эксперименты связаны то с имитацией грязной собачьей шерсти посредством нанесения на изображение ржавых гвоздей, то уместными оказываются волокна и разных оттенков песок. Но здесь не «импрессионизм», здесь обогащение образа с помощью нетрадиционных для живописи материалов. Что-то из древних шаманских обрядов, проросших в культуре игрушки или театра.

Параллельно пластической структуре существует эмоциональная составляющая произведений. Чувства нередко передаются парами: угроза — гибель, защита — спасение. Вот здесь-то и появляется тот самый рассказ, но не как самоцель, а как результат совокупности средств и приемов. Рассказать страшную историю — не обязательно напугать. Написать мрачную картину — не значит быть мрачной личностью. Художники группы «Кочевье» по натуре позитивные люди.

Тема родства и материнства — особая, и звучит она по-разному у всех «кочевников». Разговор о единстве и любви, порожденной слиянием на всех уровнях: кровного родства (праотеческом), бытовом (общий кров и привычный уклад), психоэмоциональном (любовь, братство). Кажутся особенно уместными приемы совмещения несовместимого, то есть того, что не совмещается на уровне бытового восприятия во времени и пространстве. Скажем, изображения лица разом в профиль и анфас. Традиция показа одновременности различных точек наблюдения пришла из Древнего Египта. В школе Петрова-Водкина использование нескольких точек зрения служило построению стереоскопического пространства, в котором зритель мог почувствовать себя включенным в него. Или «оверлеппинг» — частичное совпадение или наложение деталей предметов (форм) ради концентрированной передачи в более сжатой модели. В итоге достигается нужное напряжение.

«Кочевники», ворвавшись в пространство петербургской культуры, подобно их одноназванным предшественникам, оставили здесь свой след, сделав прививку жизни к эрмитажной традиции и обогатив опыт интернационального города. Здесь уместно говорить уже о новом ответвлении древа, сформировавшемся в учебной студии А. Кондратьева. Многолетняя педагогическая деятельность Александра Валентиновича в различных вузах и в личной мастерской, даже его обычные беседы об искусстве, не могли не оказать решающее влияние на младших современников, пробивающих собственную дорогу в профессиональной сфере.

Определенно и ярко уроки в студии А. Кондратьева проявились в творчестве *Елены Бочаровой* — одной из представительниц школы варварского аналитизма (ШВА). Стиль ее индивидуален и узнаваем, не в последнюю очередь по большеформатным сюжетным композициям из нашей обыденности. Если творческий почерк, которому присущи свободный, ясный язык и манера широкого раскованного письма, усвоен автором в студии, то тематика — абсолютно самостоятельна и уникальна. Художница высказывается сюжетными циклами: дети и подростки, солдаты и официантки, работяги, — Бочарову интересуют «пограничные» состояния, как возрастного, так и социального порядка. Все персонажи из жизни: и обобщены и реальны, они — результат наблюдения зоркого, пусть хитроватого, но любящего глаза. «Лирическое» начало, присущее Бочаровой-художнику, наполняет зрителя сочувствием к отраженной в сюжете ситуации, будь то дерущиеся подростки или несущий на плечах тяжесть черно-рабочий-«атлант». Даже жесткий рационализм построения композиции, завязанной на четкой логике геометрии, не подавляет непосредственности участливого восприятия, напротив, — служит скрытым проводником. Тяга к монументальности сказывается не просто в укрупнении размера произведения и его оправданной заполненности почти целиком фигурами. Не прием, а стиль, ибо увеличение не нарочито. Холсты и куски подходящего оргалита, либо неприглядного картона буквально «трещат по швам» от полноты образного высказывания. Подобной свободы (во всех смыслах, и от коммерции, в том числе) выражения, пожалуй, не встретишь в творчестве большинства известных современных художниц.

Другая петербургская школа — «Храмовая Стена». Она «возведена» Ю. А. Нашивочниковым, учеником легендарного О. А. Сидлина. В программе этой корпорации лежит «эффект завершенности», когда нельзя ничего ни прибавить, ни убавить. И тогда происходит настоящее таинство — картина оживает, начинает жить самостоятельной жизнью. Соответствие масштаба изображения и физической величины произведения (размера картинной плоскости) — одна из труднейших задач в искусстве. *Александр Визиряко* решает ее с удивительной легкостью. Каждое его полотно выдерживает многократное увеличение. Изобразительные средства живописца, как у всех представителей «Храмовой Стены» (хотя он расстался с группой), лаконичны. Не смотря на экономию этих средств, художник мастерски справляется с очередной задачей школы: структура произведения должна «отражать вселенскую Гармонию». Сказать иначе: «произведения становятся частичками необъятной Вселенной»⁴.

Эта гармония действительно звучит в евразийской теме А. Визиряко. Подобно «кочевникам» он не понаслышке знаком с жизнью степных народов. Неспешность будничного уклада, корневая связь человека и прирученного им животного с землей, существование единой семьей в органичной среде обитания — вот основные темы творчества художника.

Он мыслит большими плоскими формами, практически силуэтами, передающими нематериальную природу вневременных сущностей: вечно живет и трудится на планете человек в симбиозе с другом-помощником — домашним скотом. В повторяющихся мотивах женщины-праматери и коня («Всадница», «Поит лошадь»), чуть смещаются цветопластические акценты, но суть тандема остается неизменной. Знаковость фигур, четкое структурирование пространства лаконичными средствами — «визитная карточка» художника. В одном случае — диагональ, подчеркивающая наклон двух фигур, как знак границы неба и земли. Смотришь прямо — и край земли горизонтален, наклон головы — и линия горизонта словно смещается вбок. Во «Всаднице» скругленный изгиб границы земли и неба передает идею бесконечного движения в системе планетарного вращения. Сама же женщина-богатырь упирается головою в облака, и ритм силуэтов гор вторит движению этой «амазонки». В композиции «Поит лошадь» еще одна находка: появляется эффект прикрепленности к земле — и стопы человека, и лошадиные копыта прочно утверждены на ее поверхности. Наложение силуэтов склоненной женщины и животного создает единство образа и говорит об эмоциональной связи двух существ, живущих как единый организм. Образы-фантомы: так было и так будет. Картины Евразийского цикла — плод многолетних раздумий А. Визиряко, поисков новых путей развития русского авангарда.

Формальные приемы используются в искусстве не в смысле формализма или освобождения предмета от содержания. Здесь надо говорить о формотворчестве, о пластических способах передачи видимого мира. Мир этот изменчив, может быть даже индивидуален для каждого. Есть теория, что свет и цвет существуют, пока они в поле зрения. Вот и в жанровых сюжетах — все зависит от наблюдателя.

Двух художников роднит архитектурное образование. *Юрий Медведев* и *Татьяна Родионова*, оба как зодчие моделируют формы в пространстве картинной плоскости. Их переплетения и ансамблевые переключки, структурообразующие «мосты» в межпредметных связках — язык авторов, привыкших мыслить цельными категориями, выражаться с помощью подходящих к делу модулей. У них свое отношение к изогнутой линии как к «прибавочному элементу». Только через нее можно выразить современное пространство. Криволинейность служит пластической гармонии образов на изобразительной плоскости.

Однако видение Медведева и Родионовой сугубо индивидуально. У Ю. Медведева «ухватки» экспрессиониста, нарочитая грубоватость деформированных для пущей выразительности объектов и субъектов (как еще назвать его героев?). В основе лежит гротеск и лукавый «наив» Ходжи Насреддина, все подмечающего и всегда готового как к насмешке, так и к обману. Сцены живописца социально обострены. Персонажи карикатурны и почти безжалостно выставлены на авансцену, лишенные шанса укрыть

свою непрезентабельность перед всевидящим оком их создателя. Картины Медведева, как и у «кочевников», — притчи, но с морализирующим контекстом. Будь то «Диоген» или «Сусанна и старцы», они видятся художнику в прокуренной обыденности нашего века. И то слово: библейская красавица подсмотрена автором среди предшествующего ей ряда «купальщиц». А греческий философ? Да мало ли их было на коммунальных кухнях, ищущих истину в среде осоловевших собеседников...

Не то у Т. В. Родионовой. Она женщина и взгляд ее более лиричен и по-дамски страстен, хотя рука по-мужски крепка. Анализируя, художница добивается синтетичности образов, будь то портреты (Ю. М. Лотман, приходившийся ей родней), натюрморты, пейзажи или автопортреты. Их масса. Зачастую это «ню», в том числе «Клеопатра» (1995), в сцене с обнаженным мужем Олегом Кузнецовым (внуком художницы Л. Д. Бурлюк и скульптора В. В. Кузнецова) и, быть может, лучшая у нее — парафраз «Олимпии» (1996) — знак доверия классике. Мера обобщения, тщательный отбор деталей, приобретающих знаковый или символический характер, очень четкая композиция, пластически выявленная и завершенная, — все в полной мере говорит о большом мастере, работавшем в русле добрых традиций.

Т. Родионова была другом и старшим единомышленником художника *Игоря Чурилова*. Разными тропами довелось бродить ему в поисках самовыражения. Наиболее важные уроки получил в юности от своих педагогов — В. П. Поваровой (колорит) и Л. В. Куценко (композиция, работа с материалом и решение образных задач). Людмила Викторовна была ученицей Е. М. Магарилл, в свою очередь прошедшей школу Малевича и Матюшина. Куценко принадлежала к означенному кругу П. М. Кондратьева. Отталкиваясь от постулата этого мастера, что форма, в первую очередь не предмет, а идея, И. Чурилов выражает свое отношение к природе. И она — всегда отправная точка в наблюдениях художника, его размышлениях и отборе сюжетных образов и линий. Заблудившись на десятилетие в чуждой ему эстетике группы «Митьки», живописец нашел стимул для творчества в парадоксальной фразе из абсурдистской литературы 1920-х годов: «Горы являются ключом к пониманию плоскости». Подобно Стерлигову, зафиксировавшему свою «первую бабочку» в системе «чашно-купольного» пространства, И. Чурилов закрепил собственное открытие наброском пейзажа. Далее работа художника подчиняется дешифровке многоплановой сути первообраза и изучению (приручению) многомерного пространства. Его построение и передача на холсте происходит не без помощи логических связей, обусловленных перетеканием форм: одна входит в другую в четком согласовании. Все элементы композиции подчинены закону структуры и каждый из них незаменим в раскрытии общей темы. Таким образом, у И. Чурилова живопись аранжирует исходный мотив. Пейзаж «Карповка зимой» (2009) — шаг на пути осознания топологии пространства.

Основные принципы пластического конструирования на изобразительной плоскости усвоил ученик И. Чурилова и А. Кондратьева *Дмитрий*

Просянныхиков. Молодой автор обычно отталкивается от урбанистических мотивов. Жестковатые по настроению пейзажи Дмитрия раскрепощают кубистические пространства новостроек, а полужанровые сюжеты с персонажами-типажами в смысловом отношении не лишены «двойного дна».

Термином «структурализм» широко пользовалась *Л. В. Куценко*, в том числе и в названиях своих композиций. Путь этого мастера — путь ритмического построения цвета на плоскости: от натуральных композиций 1960–1970-х гг., прошедших анализ структурных составляющих к абстрактному искусству, как естественному способу выражения многообразия, цветовой полифонии и сложной структуризации мира видимого. Темы, разрабатываемые в свое время Людмилой Викторовной — напряжение пространства, фактуры, геометрия и свет, диссонанс, механическое движение. Она передала эти понятия и своим непосредственным ученикам, экспериментировавшим, наряду с В. П. Поваровой, в 1980-х годах в группе «Параллель». Участниками этого неформального объединения в ту пору были *Наталья Земляная, Вячеслав Хомутов, Эмиль Кан и Валерий Шабловский* — беспокойные «мухинцы» из числа адептов идеи цветопластического восприятия мира и построения картины по законам, усвоенным у неординарных педагогов. И хотя идеи не рождаются дважды, им важно было не научиться цитировать предшественников, а применять накопленный опыт. От авангарда эти авторы приняли поиски «пластического пространства»: ощущение взаимоотношений предмета со средой, синтез плоскостности и глубины. Наша принадлежность к предметно-материальному миру, а равно пребывание в форме, заставляет людей так же, и мыслить формами, и ощущать «куполообразность» пространства. Однако у художников-аналитиков с опытом непременно вырабатывается способность абстрагироваться, даже отрывать от Земли, прикасаясь к Космосу.

Отстраняясь от природы, но, сохраняя сенсорную связь с жизнью, они избегают опасности создания научной диаграммы или дизайна вместо искусства. Холсты и графические серии *Н. Земляной, В. Хомутова, В. Шабловского* можно воспринимать как абстрактно-ассоциативный структурализм, когда глаз подобен рентгену, но не фотоаппарату. Для них важно, пропустив через себя реалии мира, как материальную, так и эмоциональную его составляющие, с помощью визуальных средств — формы и цвета, — преобразовать пережитый личный опыт в произведение искусства. В живописных и графических работах художников присутствуют внутренняя динамика, энергетика и метафоричность. В названиях композиций отражена и геометрия — ромб, круг, крест, точка, (но это уже предмет отдельного исследования из области семиотики), — а также звучат понятия: пространство, лабиринт.

Следуя от перцепции к концепции, от природы (как повода) к картине (как к выводу), и *Земляная, и Хомутов, и Шабловский* — придерживаются приемов, усвоенных в школе и язык их произведений созвучен куценковско-поваровской и кондратьевско-стерлиговской художественной лексике. Все это не могло не отразиться на творческих поисках авторов. Отсюда

общие для них принципы работы сериями, ритмическое распределение цвета на плоскости, позволяющее предельно обнажить цвет, дать ему красочное напряжение. Между тем они по-своему ставят и решают профессиональные задачи, применяя пластические открытия предшественников, а равно, обогащая возможности изобразительного искусства улавливать характерные особенности и индивидуальную выразительность модели. Следовательно, у этих художников идет работа по выявлению смысловой структуры предметного мира, изучению и интерпретации взаиморасположения и связи составных частей чего-либо. Отсюда и архитектурность произведений.

Стилистически близкой им является скульптурная пластика *Сергея Борисова*, создающего биоморфные формы знакового характера из натуральных материалов, подчас, brutальных. Их, при всей статичности и ориентированности на постамент как экспозиционную платформу, можно уподобить динамическим модулям-трансформерам, рассчитанным на инвариантность точек восприятия. Колористическое решение является не случайным элементом характеристики выраженных объемов и позволяет невольно говорить о цветопластике. Скульптор создает равно как камерные произведения, так и средовые ансамбли. Все четверо художников приобщились к традиции аналитического созерцания, вступив в пограничную область искусства, простирающуюся между предметным миром и его нефигуративной противоположностью, там, где подчас заявляет о себе ассоциативность.

Несомненно, в их творчестве опосредованно сказалось влияние *Валентины Петровны Поваровой*, в свою очередь входившей в упомянутый круг П. М. Кондратьева и занимавшейся проблемами структуры и движения. «Полосы» ее — находки на стыке систем К. Малевича и М. Матюшина. Так рождались тематические циклы художницы: «радужная энергия», «магическая форма», «безвесие», «знаки», «кресты», «пространство». К тому же клану принадлежал и *Владимир Петрович Волков*, творческие обретения которого связаны с изучением пространства и среды обитания, где гармонично слиты мир природы и человека. Оба мастера понимали живописно-пластический образ как сумму составляющих произведения: колорит и тон, цветонасыщенность и фактурность поверхности, контрастность, динамика и ритмика форм, выстроенная логика пространства и т. д. Отталкиваясь от наблюдений биологических форм и природных явлений, Волков пришел к оригинальному использованию свойств ленты Мебиуса в собственных сюжетах. В свою очередь его авторские наработки получили неординарное продолжение и неожиданное развитие в инсталляциях и ассамбляжах *Григория Молчанова* и *Александра Маслова*. Эти художники обладают чувством материала, предпочитая в комбинированных трехмерных художественных работах «маргинальные», даже порой шокирующие сочетания; и безошибочно вписывают свои объекты в современную среду.

Влияние тех же тенденций современного прочтения традиций структурного формообразования можно угадать в объемных композициях *Ма-*

рины Спивак и Александра Позина. Обоим художникам-скульпторам в равной мере присуще вдумчивое исследование «геометрического» строения мира природы. В этом они, когда создают объекты в среде, единомышленники С. Борисова. Обращаясь в камерной пластике к живым природным формам, в том числе и растительным прототипам, А. Позин не без иронии обыгрывает подмеченное сходство в названиях вещей. У М. Спивак работа с пространством, светом и тенью включена как важная условная составляющая композиционного решения.

Идущие от разработок Малевича поиски прибавочного элемента параллельно вели как П. Кондратьев, так и В. Стерлигов. Оба в 1960-х гг. самостоятельно пришли к пониманию криволинейности пространства, а равно занимались выявлением связей между предметами внутри его свода. Если прямая линия, по их мнению, разъединяла мир, то изогнутая, напротив, — соединяла. Созданная *Владимиром Васильевичем Стерлиговым* школа, сплотившая в силу общности мировоззрения ряд мастеров, продолжающих пластическую разработку «чашно-купольного» пространства мира, представлена именами *Геннадия Зубкова, Елены Гриценко, Алексея Гостинцева, Александра Носова, Ларисы Астрейн, Михаила Цэруша, Наталии Ватениной, Светланы Цвиркуновой* и других. Об этом явлении петербургского искусства сказано и написано достаточно много, включая альбом «Пространство Стерлигова». Стоит особо отметить, что стерлиговцы выработали собственный живописный стиль и язык также близкий ассоциативной абстракции, в котором большая роль отведена проблемам формы, пространства, и одновременно цвета, света и фактуры.

Художникам-структуралистам, как и всему клану аналитической ветви мирового искусства, присуще вдумчивое стремление к «истине», извечная озабоченность бесчисленными «что» и, особенно, «как». Как найти, достичь, сделать, выразить...? Бесконечное исследование, как целенаправленное, так и интуитивное. В одном случае ставится цель, и подбираются методы ее достижения, в другом — эмпирическим путем можно прийти к логическим заключениям. Далее работа с изобразительно-выразительными средствами, коих в арсенале художников достаточно — линия, цвет, пятно, фактура... Вроде бы одно и то же для всех авторов. Но у структуралистов характер их выявлен с учетом исследуемой структуры. Понятие о ней, как способе передачи формы и ритма, как элементе архитектурной организации произведения является одним из важных компонентов искусства. Удел художника — проникать в суть пластики природы. Образы рождены интуицией, а форма — законами.

Структурализм является лишь одним из методов художественного отражения реальности в совокупности ее физических и духовных связей. Художники этого направления — восприимчивики традиций классического авангарда. В то же время они используют смысловые элементы: знаки, символы, аллегорические образы, — заложенные еще архаическим искус-

ством, равно обращенным к опыту аналитического созерцания, соединяющему мир предметный и абстрактно-умозрительный.

Здесь представлена попытка дать визуальную канву теме. Сравнивая, мы обнаруживаем различия и сходство, находим точки соприкосновения. Есть время осознать, а значит, и увидеть и подумать о новых выразительных возможностях, без которых невозможно развитие искусства.

Примечания

-
- 1 См.: Иляшевский К. Петербургский структурализм. В сб.: Традиции русского авангарда в художественной жизни Петербурга на рубеже XX–XXI веков. — СПб., 2013. — С. 10–13
 - 2 Флоренский П. А. Обратная перспектива. Цит. по: Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. — М., 1993. — С. 254
 - 3 Зайцев А. П. Буклет выставки. Б. в. д. — 1982
 - 4 Маркуль Д. Храмовая Стена. Творческое направление. Б. в. д. — 2001



ИСКУССТВО ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА: РУССКИЙ АВАНГАРД И СОВРЕМЕННЫЕ АРТ-ПРАКТИКИ

Искусство как форма общественного сознания, призванная опредметить духовный континуум бытия, существует в виде произведений, созданных творческим трудом конкретных людей. К современному искусству мы относим все те произведения, которые созданы в текущий момент развития общества, в конкретных исторических условиях его существования. Это широкое понимание термина «современное искусство». Сегодня бытует и понятие современного искусства в узком смысле слова, как все те произведения и художественные практики, которые являются новаторскими и не имеют прямых аналогов в обозримом прошлом. Наконец, в последнее время мы все чаще сталкиваемся с определением современного искусства как совокупности постмодернистских арт-практик, бессодержательных и бессмысленных по своему существу, в которых абсолютизируется форма и господствует искусность. Такого рода произведения, будучи, вне всякого сомнения, результатом творческого труда, тем не менее, собственно к искусству никакого отношения не имеют.

Применительно к российскому искусству можно констатировать, что оно сегодня представляет собой причудливый конгломерат, в котором сосуществуют множество направлений и стилей, отличающихся разнообразными выразительными средствами. Если исходить из того, что искусство неотделимо от общественной практики в целом, выражает духовные потребности и отражает духовные искания в конкретно исторических условиях, то первым и главным критерием отделения искусства от других предметно-духовных практик выступает наличие либо отсутствие в нем человеческих смыслов.

Вторым, не менее важным по отношению к первому является собственно художественность, то есть наличие или отсутствие художественных образов как основных выразительных средств, со всеми вытекающими из него требованиями композиционного единства, гармонии и красоты. Безобразное и, соответственно, бессмысленное произведение творческого труда не является искусством, а должно быть отнесено к продуктам иной, например, развлекательной или изобретательской сферы человеческой деятельности.

Вне всяких сомнений, основной тренд развития современного искусства обусловлен текущими потребностями общественного бытия. Однако утверждение о наличии механизмов саморазвития искусства представляется абсолютным вздором. Это явно видно из того, во что превращаются такого рода эксперименты. Их авторам следует заглянуть в элементарный учебник физики и изучить второй закон термодинамики: замкнутая система, предоставленная сама себе, обречена на вымирание. Научные прорывы

в недра мироздания в свое время обусловили творческие поиски в искусстве, которые, в том числе привели к ложному пониманию наличия механизмов саморазвития в самом искусстве, его не только независимости от текущего общественного прогресса, но и, якобы, способности влиять на него, определять его цели и пути. Однако, и на этом следует акцентировать внимание, раскрытие поэтики произведения искусства, то есть внутренних механизмов формирования художественных образов никогда не позволят определить его назначение и смыслы.

Нечто подобное и происходит с искусством в нашей стране с тех пор, как ельцинское правительство практически лишило его государственной поддержки и предоставило ему полную свободу самосуществования-самовывживания. То есть, тем самым, обрекло его на гибель. В качестве выхода из сложившегося положения был цинично предложен ложный, лукавый и по своей природе еще более губительный путь коммерциализации искусства.

К сожалению, до сих пор искусство продолжает оставаться на этом пути. Принятые Основы государственной культурной политики не более чем декларация о благих намерениях. В них заложена все та же мина замедленного действия, направленная на нейтрализацию традиционной роли искусства в обществе путем выхолащивания его смыслов. Речь идет о новеллах, посвященных коммерциализации искусства и выделения так называемых творческих индустрий. Но какая же творческая индустрия сфера кино, если она не в состоянии сама себя обеспечить, и существует исключительно благодаря денежным средствам, выделяемым из федерального бюджета? Что произошло с искусством книги? Мы его давно потеряли в результате тотальной коммерциализации книгоиздания. Не удивительно, что адепты современных, так называемых арт-практик, пытаясь застолбить свое место под солнцем художественной культуры, наперебой голосят о смерти традиционного реалистического искусства, мотивируя и аргументируя свою позицию псевдонаучными мнениями.

Вместе с тем, современное искусство, попав в шоры постмодернизма с его парадигмой исчезновения смыслов, судорожно ищет выходы из тупика. Один из них — в возврате к мифопоэтическому освоению мира, правда, теперь уже не естественной природы, а ее искусственной ипоста-си — второй природы — урбанизированной среды обитания человека. Рваные джинсы и ржавая кастрюля становятся артефактами поиска новых смыслов существования человека. Однако визуализация потока сознания: что вижу, о том пою, оставляет за зрителем ответ на вопрос: а для чего пою? И получается, что для себя, для собственного развлечения.

Общеизвестно, что 85 процентов информации об окружающем мире человек получает посредством зрения. Мыслительные процессы превращают эту информацию в знания и ощущения, формируют побудительные мотивы к действию или бездействию. Неслучайно великий мыслитель и художник Леонардо да Винчи из всех видов искусств на первое место

ставил изобразительные. Именно художественный образ обеспечивает человеку наиболее важные для него коммуникации — связи с универсумом, которые выступают главным средством «очеловечивания человека». С момента своего возникновения человек постоянно искал наиболее адекватные и созвучные потребностям его развития и пульсу эпохи такого рода изобразительные средства.

Появление и бурное развитие на рубеже XIX–XX веков техники фотографии спровоцировало качественно новый этап изобразительного искусства — русский авангард с его ярко выраженным символизмом. Как отмечал П. Л. Лавров, «Символ не есть произвольный внешний знак для равнодушного ему понятия, подобно аллегории, но есть результат сокровенной связи идей и вещей в жизни и природе, раскрывавшейся некогда ясно живому созерцанию первобытного человека. Символизм играет потому у народов роль естественного языка, вытекающего из врожденного стремления человеческого духа — искать определенного образа для чувств и дум. В первобытную старину человек чувствовал себя центром творения, видел природу в себе и себя в природе. Что наш рассудок называет теперь силой, стихией, то было для него лицом, что для нас процесс, то для него — событие (*со-бытие*, Ю. Б.)»¹.

В отличие от западноевропейского искусства, которое начиная с эпохи Возрождения развивалось в парадигме модерна, дрейфуя в сторону развлекательной доминанты, русское искусство продолжало оставаться в «плёну традиций» и приоритетов духовных поисков в русле православной культуры. В то время как в Западной Европе во всю строили «рай на земле», в России земной путь человека рассматривался как страдание во имя рая на небесах.

Русский авангард в лице его наиболее значимых представителей, черпнувший творческие идеи в Европе, удивительным образом их переварил и явил миру плодотворную попытку преодоления посредничества предмета на путях прямого соприкосновения с универсумом, общения с Богом. Супрематизм Малевича, абстракционизм Кандинского, аналитическое искусство Филонова — все это опыт, по сути, жреческого служения, изобретения живописных средств непосредственного соприкосновения с универсумом. Все они, и их единомышленники — те «...просвещенные жрецы, имея пред собой народ, бедный языком и понятием, и для которого невозможно было научение путем доказательства — созидали для объяснения простому уму высоких догм религиозных соответствующие идеям внешние образы или символы. Жрец был творец символа и его толкователь»².

С помощью различных изобразительных приемов, все они осуществили уникальные в своем роде творческие интенции применить в живописи хорошо известный в науке «туннельный эффект», показать страдающую душу человека в предельно лаконичных формах, живых линиях и звучащих красках, обращенных непосредственно к архетипам коллективного бессознательного.

Особое место в поисках средств «пробуждения тонких эмоций», тех самых «душевных вибраций», которые не поддаются рациональному осмыслению и вербальному выражению принадлежит В. В. Кандинскому. Показательна, в этой связи, ставшая хрестоматийной работа «Композиция VI», изображающая вселенский потоп и представляющая собой попытку заглянуть за горизонт предметного мира, увидеть его отзвук в глубинах подсознания, где происходит непосредственное соприкосновение с универсумом, и явить нам акт творения в зримых образах живых линий и звучащих красок. Визуализация смятения души на очистительном пути ее преобразования подчеркивается восходящей диагональю композиции, пронизывающей хаос, как свет разрезающий тьму, и символизирующий движение вперед и вверх, в космос. Тем самым передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема. «Духовная жизнь... есть движение вперед и ввысь», указывал в своих работах В. В. Кандинский, «движение вперед и ввысь через страдание, зло и муки»³.

Именно здесь, в предельном напряжении изобразительных форм, художник реализует уникальное качество искусства — способность показать истину, которую невозможно постичь логически, доказать с помощью научных теорий и математических формул. Сподвижник В. В. Кандинского по работе в Российской академии художественных наук и преподавание во ВХУТЕМАСе, известный русский философ П. А. Флоренский определял особенность художественного пространства как пространства движения души — зрительной транспозиции незрительных восприятий, назначение цветового пятна — как основного выразительного средства для передачи состояния (пространства), а линии — для движения (времени). Virtuозно владея ими, сочетая овальность, угловатость и стремительность линий, варьируя оттенками теплоты и холодноватости, светлоты и насыщенности, плотности и прозрачности цветовых пятен с расплывчатыми границами, Василий Васильевич раскрывает множество обертонов и подтекстов изображаемого, которые проявляются с каждой новой точки обзора. Соединяя воедино пространство и время, он сгущает, уплотняет время, которое становится художественно-зримым, а пространство — интенсифицирует, втягивает в движение времени. Фактически В. В. Кандинский предвосхитил в живописи то, что позднее известный литературовед М. М. Бахтин обозначил понятием хронотопа как особого типа образа, который воспринимается не непосредственно, а ассоциативно-интуитивно — из совокупности метафор и непосредственных зарисовок времени-пространства, содержащихся в произведении. Бахтинский хронотоп, по сути, тот образ, который по своей природе восходит к мифологемам архаической картины мира — архетипам коллективного бессознательного. И мы ощущаем эти образы-мифологемы в картинах В. В. Кандинского, и, прежде всего, мифологемы пути, реки и мирового дерева.

Попытки рационального осмысления такого произведения обречены на провал. Художник предлагает нам прочувствовать истину. И в этом ви-

дится определенная иконность картины, которая требует сосредоточенного, мыслечувственного созерцания, если угодно — медитативного, молитвенного восприятия.

Удивителен контрапункт изобразительных средств: страдание расцвечено предельно чистыми и радостными, по сути — праздничными интонациями. Душа страдает, но она исполнена оптимизма, ибо за страданием-очищением неминуемо наступает просветление и преображение. Не случайно тема апокалипсиса — неминуемого хаоса, рождающего новый космос, стала одной из основных в творчестве В. В. Кандинского. Лучшие образцы русского авангарда не угнетают, а будоражат душу, выводят человека из равновесного состояния, превращают его в неравнодушного гражданина. В этом гражданский пафос и актуальность для современной России духовного опыта русского авангарда.

Вместе с тем, сегодня в так называемом «современном искусстве», претендующим на ведущие роли в художественной культуре, сплошь и рядом имеет место «авангардная искусность». Если у русских авангардистов мы сталкиваемся с феноменом предельной наполненности произведений «распредмеченными» смыслами, то у адептов современных арт-практик во главу угла ставится прямо противоположное — «опредмеченная бессмысленность». Увы, но, видимо, многим из них не дано понять, что искусность в искусстве лишь средство к достижению творческой цели души — выражения человеческих смыслов бытия, соотнесение всего, что окружает нас в этом мире и за его пределами с человеком, его жизнью и деятельностью.

Адепты так называемого «современного искусства», пользуясь выражением В. В. Кандинского, впали в «материалистический соблазн». Такого рода произведения «осматриваются холодными глазами и равнодушной душой. Знатоки восхищаются «ремеслом» (как восхищаются канатным плясунком), наслаждаются «живописностью» (как наслаждаются паштетом). Это уничтожение внутреннего звучания, звучания, являющегося жизнью красок, это сеяние в пустоту сил художника, есть «искусство для искусства». За свою искусность, за дар изобретательности и дар восприятия, художник ищет оплату в материальной форме. Его целью становится удовлетворение честолюбия и корыстолюбия»⁴. Как это предельно созвучно тому, что позднее сказал о «современном искусстве» Ж. Бодрийяр. По его выражению, оно есть не что иное, как коммерческие стратегии ничтожности: это — «не более чем коммерческая стратегия (продвижение) ничтожности, которой придается товарный [publicitaire] вид, сентиментальная форма товара, как говорил Бодлер. Они прячутся за собственным ничтожеством и за метастазами рассуждений [discours] об искусстве, которые всю используют для того, чтобы превратить ничтожность в ценность и набить ей цену (в том числе, разумеется, и на арт-рынке). В определенном смысле, это хуже, чем ничто, потому что это ничто — ничего не означает, и все же существует, само предоставляя все необходимые основания для своего существования. Подобная паранойя

заговорщиков от искусства делает более невозможным какое-либо критическое суждение о ничтожности, но лишь непременно доброжелательное и взаимообменное. В этом и заключается заговор искусства и его первичная сцена, состоящая из всех этих вернисажей, галерей, экспозиций, реставраций, коллекций, дарений и спекуляций, — заговор, который невозможно раскрыть ни в одном из известных миров, потому что за мистификацией образов он укрывается от всякой мысли»⁵.

В этих условиях единственным продуктивным выходом из тупика постмодернизма сегодня открыто заявляет о себе архаика с ее мифопоэтическим инструментарием освоения окружающего мира. И опыт русского авангарда в целом, и творчество В. В. Кандинского, в частности, его духовные поиски визуализации нравственной природы рода человеческого выступают методологической базой современных экспериментальных арт-практик.

Общество неумолимо вступает в постиндустриальную стадию массового потребления с ее проблемой свободного времени. Человеку нужно чем-то себя занять. Забота о хлебе насущном теряет для него свою актуальность. Поэтому нельзя отрицать возможность наступления периода новой античности, правилом хорошего тона в которой, как и две с половиной тысячи лет назад будут занятия науками и искусствами в их традиционных смыслах.

Примечания

¹ Лавров П. Л. Развитие учения о мифических верованиях / Примеч. Б. М. Шахматова. — М.: Издательство ЛКИ, 2010. — С. 53.

² Там же

³ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. — М.: Издательство «Архемед», 1992. — С. 15–16.

⁴ Там же. С. 14–15.

⁵ Жан Бодрийяр. Заговор искусства [Электронный источник] // режим доступа: <http://syg.ma/@exsi-exsistencia/zhan-bodriiar-zagovor-iskusstva>, свободный.



ИСКУССТВО КАК ОНО ЕСТЬ

Тезисы выступления на круглом столе «Что такое искусство? Современный взгляд» в Институте философии РАН 23 апреля 2016 г.

В названии круглого стола неявно присутствует вопрос «что такое современное искусство?». Согласно правилам русского языка под современным искусством следует понимать искусство текущего момента общественного развития, или, другими словами, то, что создается художественным творчеством наших современников. Искусство, как и культура в целом, не существует вне его носителя. Произведения искусства всегда функционируют в конкретно-историческом контексте. Поэтому в качестве основного критерия историко-эстетической оценки необходимо использовать «общеисторический принцип соответствия определенных форм жизни и определенных форм мышления на определенной территории и в определенное историческое время»¹. И, соответственно, рассуждать о современном искусстве необходимо не вообще, а в привязке к конкретной социокультурной ситуации. Очевидно, что в Западной Европе она одна, в Юго-Восточной Азии — другая, в Латинской Америке — третья и так далее. Среди специалистов установилось определение современного искусства как совокупности нетрадиционных — авангардных, постмодернистских, актуальных, концептуальных и иных, выходящих за рамки традиционных художественных образных средств арт-практик, сложившихся во второй половине XX века в западноевропейской и американской культуре во многом под влиянием развития психоанализа.

Своеобразная социокультурная ситуация к настоящему времени сформировалась и в России. При этом важно иметь в виду, что процессы глобализации объективно ведут к разнообразным культурным заимствованиям, стимулируют новации, выходящие за рамки местных духовных традиций.

Полифоничность российского культурного поля вновь заставляет нас задуматься о сущностных характеристиках искусства и его роли в обществе. Современная художественная культура, на наш взгляд все более тяготеет к массовым зрелищным формам, к формам досуга и развлечения. Из искусства, поставленного в рыночные условия, все чаще исчезает морально-нравственная и собственно эстетическая составляющие, в своих формах и содержании оно все более потакает обывательским вкусам, падким на «клубничку». К произведениям искусства сегодня часто относят то, что выставляется в галереях или продается в качестве таковых. В различного рода арт-практиках понятие «искусство» трактуется предельно широко как всякая творческая деятельность, которая пользуется изобразительными приемами. Образцы таких арт-практик, как правило, сопровождаются пояснительными текстами, в которых автор пытается объяснить, что он имел в виду. Попытки такого рода диалога со зрителем скорее тяготеют к обычным информационно-

коммуникативным сессиям, выходящим за рамки художественно-образного постижения окружающей действительности на основе традиционных эстетических категорий прекрасного и возвышенного. Справедливо поставить вопрос, какое отношение такого рода коммуникации имеют к искусству?

Говоря о современном состоянии искусства необходимо вспомнить и о зрителе, его духовных потребностях, духовных метриках общественного сознания в целом. Современный российский зритель все больше страдает клиповым мышлением и легко «ведется на приколы». Человек увлечен стремлением «убить время». Он, и это факт, с интересом посещает биеннале так называемого «современного искусства». Но что он там видит? Что им движет? Что ищет и находит ли он там ответы на запросы своей души. Однозначного ответа здесь нет, как не существует общепринятых границ и критериев «современного искусства». Кем-то движет обычная любознательность, кто-то хочет казаться «продвинутым», кто-то находит созвучии своей истерзанной, мятущейся душе. Конечно, там бывают и профессионалы, и их оценки часто весьма критичны. Свою роль в этом играет реклама. Но какое интегративное качество таких выставок и постановок. А его там, как правило, нет. Авторы таких арт-практик не навязывают свою позицию, а предлагают зрителю искать свои смыслы или, точнее, вымыслы, что гораздо чаще. В том, что демонстрируется под брендом «современного искусства», в большинстве случаев отсутствует главное — художественность, качество, которое, собственно, и делает продукт творчества произведением искусства.

В отличие от науки, оперирующей понятиями, логическими формулами и абстрактными моделями, искусство имеет свой специфический язык мышления и познания — художественный образ, призванный постичь и выразить явления окружающего мира, не поддающиеся логическому осмыслению и, в этой связи, принципиально не вербализуемые. Если наука доказывает истину, то искусство эту истину показывает, с опорой на чувственное восприятие и интуицию. В искусстве, в отличие от науки, истина переживается, а не усваивается логически. Именно искусство благодаря инструментарию мышлечувствования позволяет человеку прикоснуться к универсуму, к трансцендентным началам бытия, постичь всеобщую гармонию мира, ощутить свою неразрывную связь с ним. Потребность в этом будет существовать всегда, покуда жив человек, а, значит, искусство в его традиционном понимании всегда будет востребовано, и выводы о его наступившем или грядущем исчезновении явно преувеличены.

Чтобы не быть голословным, приведем в качестве примера такое всем известное явление как любовь. Думаю, что ни у кого не возникает сомнения в том, что это чувство объективно существует и присутствует в жизни каждого человека. Однако объяснить и описать его логически, с помощью инструментария науки по определению не представляется возможным. Можно провести бесчисленное количество научных исследований, выдвинуть и обосновать такое же число гипотез, исписать тонны бумаги,

но ни одно из них не приблизит нас так близко к пониманию этого явления, как искусство. Достаточно взглянуть на скульптуру Огюста Родена «Вечная весна», и присущий искусству чувственно-интуитивный инструментарий художественного образа раскроет нам это чудесное явление во всей его прекрасной полноте.

Любовь, как квинтэссенция человеческой духовности и есть высший, гармонизирующий мир принцип. Можно привести массу других примеров на этот счет. Таким образом, еще раз подчеркну, что искусство в его традиционном понимании всегда будет присутствовать в человеческой жизни, пока живо само человечество. А попытки доказать, что традиционное искусство себя изжило надо рассматривать не иначе, как тревожный звонок в истории человечества.

Справедливости ради необходимо отметить, что возникновение и развитие техногенной антропоцентричной цивилизации, с ее приматом интересов человека как «царя природы» и абсолютизацией научного знания не могли не сказаться на роли и месте искусства в обществе. Искусство, наука и промышленное производство сегодня не существуют автономно, а находятся в тесной диалектической связи единого целого, и, естественно, производят так сказать «побочный», междисциплинарный продукт. Примером может служить дизайн, промышленная эстетика, промышленное искусство в целом, где художественное начало призвано одухотворить вторую, урбанистическую природу, очеловечить техногенную среду обитания. Однако здесь художественные образные средства играют вторичную, служебную роль. Известно, что «некрасивые самолеты не летают», однако красота пластических форм летательного аппарата не подменяет собой главное его назначение — летать. То же самое можно сказать об интерьерах воздушного судна, которые очеловечивают пространство, облегчая выполнение своих функций пилотам и создавая комфорт пассажирам.

Таким образом, понятны претензии научной и инженерно-конструкторской мысли взять на вооружение художественно-образные средства. Также вполне объяснимо в условиях техногенной цивилизации стремление «научного» проникновения в искусство, попытки обогатить его инструментарий понятийным, абстрактно-логическим содержанием, использовать новейшие достижения технического прогресса. Однако замена одухотворенного образа бездушной формулой и технологией неминуемо ведет к схоластическому изобретательству, выхолащиванию художественной сущности данного вида духовной практики, выводит такое произведение из сферы искусства ввиду исчезновения его главного атрибутивного качества — художественного ядра, и ставит в ряд иных социокультурных феноменов.

Такого рода авангардные искания целесообразнее отнести к схоластической игре воображения, изобретательству, оперирующему символами как понятиями, в котором искусство трактуется в широком смысле слова, как всякая продуктивная деятельность, в результате которой появляется

что-то новое, необычное, нестандартное, «прикольное». Такое искусство, лишенное духовного начала, скорее вызывает любопытство и восхищение: «надо же, как придумал!», и не более того. В лучшем случае оно репрезентирует внутренний мир автора, выступая способом самовыражения его внутреннего «я», попыток «сыграть ноктюрн на флейтах водосточных труб», имея весьма общее представление о том, что такое флейта и ноктюрн, симулякр его душевного состояния.

Свободная манипуляция символами и знаками, изобретательство логических конструкций и моделей, призванных абстрактно-логически, как в науке, а не художественно-образно, как в искусстве осмыслить явления окружающего мира, подменить смыслы вымыслами, делает многие образцы «современного искусства» примитивными научно-художественными суррогатами, псевдо-духовными арт-практиками постмодернизма. А его претензия на собственный язык мышления и познания, увы, оказывается бесплодной. История советского искусства, если отбросить идеологические штампы и политические ярлыки, яркое тому свидетельство. По мере строительства советского общества очень скоро обнаружилось, что язык авангарда и его потенции в формировании нового человека оказались тщетны, и на вооружение вновь было взято традиционное искусство со всей мощью его изобразительных средств. А поиски авангарда нашли себе применение как раз на границе — в декоративно-прикладном искусстве и дизайне. Рискую показаться ретроградом, все-таки констатирую, что амбициозные претензии современной России вернуться в число ведущих мировых держав предполагают наличие соответствующего человеческого капитала, механизм воспроизводства и накопления которого объективно невозможен без задействования искусства в его традиционном понимании. О наличии широкого общественного спроса на такое искусство свидетельствует и успешно работающая в стране единая четырехуровневая система художественного образования, и растущие конкурсы в художественные вузы, и зарубежный спрос на реалистическое искусство. Примеров более чем достаточно. Взять хотя бы самый свежий — беспрецедентный в новейшей российской истории интерес к выставке произведений выдающегося русского художника В. А. Серова.

А по поводу так называемого «современного искусства» очень точно выразился известный искусствовед В. С. Манин «декларации и заявления старого и современного авангардизма — это поток безответственных или ажиотажных выступлений, своего рода пересмотр сути художественного языка, философии, социологии. Функций искусства и его содержания, смысла эстетики, назначения художественного творчества и еще много такого, что изменяет человеческое сознание, долженствующее пересмотреть непреложные истины и принять программу авангарда как обновленного жизнестроения, будто строгое сознание заблудилось в переулках невеже-

ства, устаревшего жизненного понимания и прочих казусов человеческой жизнедеятельности»².

Высказанная точка зрения на современное искусство, естественно, не претендует на роль истины в последней инстанции. Следует согласиться с мнением, что тектонические сдвиги в сумме социально-экономических отношений в нашей стране ведут к «новым типам целостных реакций, новым типам знания целостности мира», которые требуют «новых типов эстетической рефлексии»³. Современное искусство находится в естественном состоянии поиска, проб и ошибок. Новая эстетика бытия рождает новые формы выражения и коммуникации. Своеобразие и художественная ценность современных арт-практик и их произведений еще не обрела необходимого статуса в структуре своего идеала, о чем свидетельствует спорность суждений и разнообразие мнений о современном искусстве. Вместе с тем, в оценке результатов такого рода поисков мы должны следовать фундаментальной традиции русской духовной культуры.

Примечания

¹ Дзикевич С. А. Эстетика: Начала классической теории. — М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2011. — С. 20.

² Манин В. С. Неискусство как искусство. — СПб.: Издательство «Аврора», 2006. — С. 100.

³ Дзикевич С. А. Эстетика: Начала классической теории. — М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2011. — С. 14.



**РУССКОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ:
ПУТИ ВЗАИМОПОНИМАНИЯ**

**Тезисы выступления на круглом столе «Что такое искусство? Современный взгляд» на философском факультете
МГУ им. М. В. Ломоносова 6 апреля 2016 года**

Тематика, вынесенная в качестве предмета настоящего обсуждения, вновь возвращает нас к старой, как само искусство дискуссии о традиции и новаторстве в современном художественном творческом процессе.

Очевидно, что очередная постановка вопроса о современных взглядах на сущность и содержание искусства, его социальной роли не носит характер отвлеченного теоретизирования, а имеет прагматическую цель, обусловленную потребностью оптимизации и повышения эффективности бюджетных расходов на сферу культуры и искусства.

В этом смысле государственное видение социальных функций искусства четко обозначено в «Основах государственной культурной политики», объявленных Указом Президента Российской Федерации в декабре 2014 г. Из этого нормативного правового акта легко выводятся критерии направлений художественного творчества, которые будут поддерживаться государством в первоочередном порядке. Вот здесь, собственно и возникает вопрос, что есть т.н. «современное искусство».

Вопрос непростой. Достаточно сказать, что на этой дефиниции, в том числе, споткнулись и разработчики проекта закона о культуре. Для того, чтобы попытаться его решить, на наш взгляд, необходимо учитывать следующие обстоятельства.

За последние 25 лет в России кардинально, по сравнению с советским периодом, изменились социально-экономические условия и, в целом, повседневная реальность бытия искусства. Как отмечает Л. Г. Ионин, в общекультурном контексте «распались объективно значимые системы стратификации, пропали <...> принудительно значимые образы жизни», а «в поведении господствует постмодернистский произвол»¹.

Изменились понимание и роль культуры в обществе, которая все в большей степени берет на себя роль движителя общественных изменений. «Кодируя», «драматизируя» свое поведение, соотнося его с мифом и архетипом, индивиды сознательно используют культуру для организации и нормализации собственной деятельности»².

Нравственные оценки типа хорошо это или плохо здесь не уместны, ибо указанные выше изменения являются следствием тектонических сдвигов в общественном сознании и психологии масс, духовной сфере в целом, обусловленных процессами модернизации, а, точнее, вестернизации общественной жизни. Ее негативные последствия для российского общества очень

точно сформулировал известный отечественный философ А. С. Панарин. Проникая с уровня элиты в массовое сознание, вестернизация сегодня «представляет собой коллективное бегство от национальной традиции в основном по причине того, что *традиция обязывает*, а массовое потребительское сознание тяготится обязанностями и долгом в любых проявлениях»³. Сказанное целиком можно отнести к сфере художественной культуры.

Следует признать, что мы объективно очутились в пространстве «культурной колонизации», понимаемой политически нейтрально как «процесс замещения собственных норм, ценностей, моделей и образцов поведения соответственными нормами, ценностями, моделями и образцами поведения, пришедшими извне, из инокультурной среды»⁴. При этом заимствуются худшие образцы культуры-донора, то, что «наиболее доступно неразборчивому восприятию и от чего сама эта культура спешит освободиться»⁵.

Заимствованная из западноевропейской культурной традиции либеральная парадигма приоритета интересов личности, прав и свобод человека и гражданина перед интересами общества и государства, получила закрепление в Конституции Российской Федерации и, в том числе, сняла какие-либо ограничения на художественное творчество, кроме, естественно, предусмотренных законом.

Теперь резонно задаться вопросом, всякий ли продукт современного художественного творчества вправе называться произведением искусства. В числе множества критериев на этот счет, целесообразно остановиться на двух основных, касающихся формы (профессионализма автора) и содержания (смысла и назначения) продукта художественного творчества.

Известно, что основными средствами выражения в искусстве, призванными опредметить духовный мир человека, являются художественный образ, метафора и символ. Данное обстоятельство предъявляет определенные требования к уровню профессионализма автора, его знаниям, умениям и навыками, способности образного мышления и художественного отражения окружающей действительности в материале. Этому, извините, учат в художественных вузах шесть лет. Конечно, бывают талантливые художники самоучки, и история русского искусства изобилует такими примерами. Кстати, в прошлом году в выставочном зале Союза художников России с успехом прошла выставка картин самодеятельного художника, арктического летчика В. К. Михаленко, творчество которого получило высокую оценку профессионального сообщества. Но эти исключения только подтверждают общее правило — требования творческого мастерства. Согласитесь, невозможно стать писателем, не овладев грамматикой и синтаксисом.

Свободе художественного творчества, и это надо принять во внимание, всегда сопутствуют различные формы агрессивного дилетантизма, и прежде всего — графоманство, как способ самоутверждения через продукты и процессы художественного творчества, характерный для этики постмодернизма. И здесь совершенно другая, отличная от профессионального художника мотивация.

С другой стороны, шедевры изобразительного творчества можно узреть, и в рисунках ребенка, и в живописи психически больных людей, но ведь ни у кого не возникает мысли, что все изобразительное творчество детей или людей, страдающих психическими расстройствами, следует относить к произведениям искусства.

И здесь существует грань, хотя и достаточно трудно уловимая, в оценке произведений так называемого «современно искусства», что относится собственно к произведениям искусства, а что такими произведениями не является, будучи продуктом самодеятельного художественного творчества, то есть иного социокультурного феномена.

Для истории искусств всегда были характерны поиски новых образных средств выражения, «созвучные духовному пульсу эпохи и научно-техническому прогрессу», однако они никогда не были самоцелью, и не претендовали на абсолют. Взять, хотя бы для примера, Пикассо, или советский авангард 20-х годов прошлого века. Творческие поиски Малевича, его супрематизм, в том числе были обусловлены расцветом фотографии, как альтернативы реалистической живописи, и направлены на новые сферы приложения возможностей изобразительного искусства. В частности, его знаменитый «Черный квадрат» можно рассматривать как попытку философского осмысления мира. Не случайно он был положен в основу знаков отличия Красной армии, а супрематический куб — стал основой архитектурного решения Мавзолея В. И. Ленина.

Другой пример, более свежий — творчество так называемых художников-авангардистов советского периода 70-х годов. Социологический анализ этого движения отчетливо показывает его определенную «разношерстность». Наряду с профессиональными художниками, которые искали новые, альтернативные методу социалистического реализма художественные творческие технологии, и выступали истинными подвижниками своего дела и, увы, в силу идеократизма советского государства, гонимыми, было значительно число «попутчиков» — графоманов, политических хулиганов, психически больных и просто случайных, так сказать тусовочных людей.

Нечто аналогичное, «тусовочное», на мой взгляд, мы имеем и сегодня, изучая феномен так называемого «современного искусства», особенно если учесть идеологию и художественную практику постмодернизма, с его нарративами, инсталляциями и перформансами. Имеет ли это право на существование? Вне всяких сомнений — да. Должна ли быть какая-либо цензура: эстетическая, политическая, идеологическая? Вне всяких сомнений — нет, кроме случаев, предусмотренных законом. Должно ли государство поддерживать такого рода художественные практики? Думается, да, но в пределах обычной поддержки всякого самодеятельного художественного творчества, перекладывая ее на плечи местного самоуправления и частных инициатив.

Что же касается оценки и отнесения произведений так называемого «современного искусства» собственно к произведениям русского искус-

ства, то здесь существенно возрастает роль профессионального экспертного сообщества. В традициях русской духовной культуры произведения искусства по своим образным решениям и идейному содержанию всегда были направлены на обличение и осуждение порока и манифестацию и репрезентацию добродетели, и имели смысл покаяния, просветления и преобразования русского человека на путях формирования национально-культурной идентичности. Русский художник всегда был властителем дум и носителем национальных культурных кодов. Именно здесь кроется ответ на вопрос: «Что такое искусство: современный взгляд».

Совершенно очевидно, что произведения так называемого «современного искусства», если отвлечься от их собственно эстетических качеств, достаточно репрезентативны с точки зрения отражения современного состояния общественного сознания и психологии, прежде всего в молодежной среде. И, в этой связи, конечно, оно не должно пропасть из предметного поля социологических исследований. В том числе исследований, направленных изучение явлений социального протеста, профилактики наркомании, экстремизма и терроризма. Известный отечественный социолог В. Е. Семенов в одной из своих ранних работ провел четкую грань между искусством созидающим и искусством разрушающим. Сегодня эта грань в условиях полифоничности тяготеющего к постмодернизму культурного поля, размыва и едва просматривается. Но это не означает, что ее нет. Остается посочувствовать Министерству культуры в его попытках объять необъятное. Однако есть отрасли, где эта грань принципиальна и неоспорима. Имеется ввиду отечественная школа высшего художественного образования. И здесь следует прежде всего иметь ввиду каноны профессионального мастерства, в отсутствие которых высшее художественное образование теряет смысл. Кстати, подготовка художника-профессионала, помимо овладения основными изобразительными технологиями, предполагает воспитание носителя национального культурного кода, что и формирует «внутреннего цензора» своих работ. А здесь, как говаривал известный киноперсонаж, торг не уместен.

Примечания

¹ Ионин Л. Г. Социология культуры. — М.: Издательская корпорация «Логос», 1996. — С. 5.

² Там же.

³ Панарин А. С. Реванш истории: Российская стратегическая инициатива в XXI веке // А. Панарин. — М.: Русский мир, 2005. — С. 215.

⁴ Ионин Л. Г. Социология культуры. — М.: Издательская корпорация «Логос», 1996. — С. 20.

⁵ Панарин А. С. Указ. соч. — С. 215.



CHAOSE ART¹

1. Введение

Ханнелоре Фобо, на основании исследований (Е-Е) Евгения Козлова

В XX веке в искусстве сложилось три основных течения, которые продолжают играть ведущую роль и в искусстве XXI века.

Первое из них в большей степени апеллирует к интеллекту. Произведение искусства понимается в нем как предмет, являющийся физическим носителем своего смысла. Оно возникает как некий код для определенных убеждений своего создателя, как «критический подход», носящий характер общественного или психологического анализа. Стремясь проникнуть в суть произведения, мы разгадываем его шифр. Это художественное течение ориентировано на понятийное содержание произведения и в широком смысле может быть обозначено как концептуальное искусство; к нему относятся как деконструктивизм, так и поп-арт. В концептуальном искусстве ценится скорее остроумие, тонкость (или «толстость») мысли художника, нежели конечный продукт; сам же продукт нередко заключается в выборе, повторении или обозначении какого-либо существующего предмета. Художественное произведение становится, таким образом, удачной остротой, и существование его столь же недолговечно. Неудивительно, что здесь открывается широкий простор для контекстуального исследования, поскольку острота становится понятна только в контексте. Своим успехом концептуальное искусство обязано иллюзии, призванной внушить его основной посыл: поняв мысль художника, познаешь ценность его произведения.

Противоположное течение — абстракционизм — является попыткой вызывать эмоции, формирующиеся непосредственно органами чувств. Абстрактное искусство — это психология цвета, формы и линии. Оно имеет медитативный характер, который стремится исключить говорящее мышление, чтобы подарить зрителю чистое переживание. Первые произведения абстракционизма обладают большой силой новизны, оригинальности, более поздние же пытаются прибегнуть к этой силе.

Если произведение искусства первого течения тяготеет к фривольности, то второе стремится к созерцательности. Первое понравится тому, кто, находясь на гребне времени, пребывает в активном интеллектуальном диалоге: поставляя темы для бесед на академических светских раутах, концептуальное искусство становится салонным. Искусство созерцательной направленности будет близко человеку, который в поисках своей внутренней сущности легко предается некой мечтательности: таким образом, абстракционизм становится атрибутом мещанского уюта.

Но есть произведения искусства, стимулирующие как мышление, так и интуицию путем создания сложных гармоний, которые заключают в себе неорганизованное, незакодированное, не упорядочивая его, а создавая в нем связи; есть художественные произведения, которые, принимая хаос как он есть, вместе с тем превращают его в наивысший порядок — это CHAOSE ART.

CHAOSE ART — искусство, которое возникает без наброска и плана, развиваясь от элемента к элементу, от фигуры к фигуре. Степень его внутренней связности может быть различной — от высокой до незначительной, — что, однако, не является показателем большей или меньшей силы его воздействия. Произведения Жан-Мишеля Баския — типичный пример CHAOSE ART. Несмотря на то, что разнородные элементы удерживаются вместе одной лишь цветовой гаммой, эффект от картин невообразимо силен.

На следующей своей ступени искусство CHAOSE ART связывает отдельные элементы картины посредством не только формальных отношений, но и содержания. Эти связи обнаруживаются преимущественно в осанке, жестах и мимике изображенных фигур — как по отношению друг к другу, так и по отношению к зрителю; особенно важен их взгляд. Через внутренние отношения возрастает духовное содержание картины, во взгляде же полнее всего проявляется духовный настрой.

На высшей ступени своего проявления — в CHAOSE ART — хаос преодолевает сам себя, не становясь при этом ни чистой математикой, ни серийностью. Симфония, созвучие, гармония произведения искусства включает диссонанс — так называемое безобразное, односторонне развитое. Но как раз то, что симфония таит в себе диссонанс, и делает ее способной к дальнейшему развитию. Из диссонанса произрастает ее сила, наполняющая ее жизненной энергией, которая в свою очередь передается зрителю. Этот синтез не поучителен, как концептуальное искусство, и не созерцателен, как абстракционизм.

Помимо Жан-Мишеля Баския, к известным представителям CHAOSE ART относятся также Василий Кандинский, Виллем де Кунинг, Джексон Поллок, Сай Твомбли, Зигмар Польке, Йонатан Мезе. К этому течению принадлежит и часть творчества (Е-Е) Евгения Козлова.

CHAOSE ART как третье течение в искусстве XX и как глобальное направление в искусстве XXI века вобрало в себя интеллектуальные изыски концептуального искусства, не злоупотребляя, однако, творческим выражением как средством поучения; позаимствовало у абстракционизма свободу чистого цвета и чистой формы, не опошляясь при этом декоративностью.

То есть, те элементы, те символы, которые избирает, ищет, создает и особым образом организует для своего произведения художник, вовсе не образуют закодированного подтекста, а занимают свои места, прежде всего, в соответствии со своими эстетическими качествами; эти эстетические качества, однако, одновременно являются их значением, их идеей. Идея выражается не посредством формы, а является самой этой формой.

Поэтому резюмировать в тезисах суть произведения CHAOSE ART практически невозможно. Такой подход разрушит одно его существенное качество — форму. Необходимо избрать иной путь, продуктивный путь. Если хочется передать впечатление от определенного произведения, нужно его пере-сказать. Нужно сжиться с произведением искусства, чтобы что-то получить от его мира и быть в состоянии сообщить о нем, о его богатстве или, напротив, банальности, иными словами, о его индивидуальности.

Когда речь идет о произведении CHAOSE ART, нужно приблизиться к его содержанию, как киноман приближается к сути фильма, полностью погружаясь в его атмосферу.

Общим для всех направлений в искусстве является то, что атмосфера произведения — его «атмосферная плотность» — проявляется в его особой гармонии. Сколько художественных произведений — столько гармоний; у каждого произведения она своя. Чем виртуознее художник образует связи в основных и иных частях произведения, а затем соединяет их воедино, тем сложнее и совершеннее проявляется гармония. Чем неожиданнее, нестандартнее, богаче оттенками выглядят элементы произведения, тем выше сила его воздействия. Художественное произведение черпает из гармонии свою духовную силу.

Духовная сила — это не абстрактное понятие, дав определение которому, можно наглядно продемонстрировать силу воздействия произведения на зрителя. Духовная сила — это духовная реальность, которая передает себя в искусстве через органы чувств. Обозначить место духовной силы, например, в рисунке, можно, предположив, что духовный слой находится между бумагой и нанесенной на нее художником краской. Благодаря духовному слою, зритель в состоянии ощущать изображенное на бумаге не просто как плоскую поверхность, а объемно, то есть ощущать образы со стороны бумаги.

CHAOSE ART вносит духовную силу в художественное произведение, не следуя при этом какому-то композиционному плану. Это совершенно новый подход в искусстве XX века. Художник оставляет за собой право в каждом мгновении следовать новому творческому порыву. При этом он не раб своего порыва, потому что сам задает себе вопрос, оправдан ли его порыв, должен ли он ему следовать. Это решение он принимает свободно; свободно, однако, означает, что он несет ответственность только перед самим собой. Таким образом, в его действиях нет ничего произвольного. Художники отличаются друг от друга по степени осознанности своих действий. Использование определенного цвета, применение определенной линии или формы рождает специфическое воздействие, а не какое-то другое или тем более противоположное, о чем подробно писал В. Кандинский. Итак, степень осознанности — это знание последствий определенного действия. Подобная степень осознанности сегодня, в общем-то, не так уж высока. Зачастую использование выразительных средств в CHAOSE ART происходит необдуманно; необдуманно не означает, однако, произвольно.

Следствие из этой предпосылки таково: хотя в искусстве CHAOSE ART есть произведения по силе своей более зрелые, более совершенные, более мощные, однако совсем нет произведений неудавшихся, потому что, благодаря отсутствию композиционного наброска, художественное произведение само разрабатывает свою композицию, что и является наиболее значимым в CHAOSE ART. Это говорит о том, что любое произведение CHAOSE ART с самого начала ориентировано на гармонию, хочет оно того или нет. Здесь скрыт парадокс CHAOSE ART, который осложняет оценку его произведений. В конце концов, в CHAOSE ART, для оценки мастерства того или иного художника не обойтись без определения критериев, которые отвечают за его выразительные средства, то есть за эстетику картины, потому что, как уже было

сказано, в CHAOSE ART идея совпадает с формой. Просто «перепрыгнуть» эстетику произведения, чтобы поскорее добраться до его сути или замысла художника, не получится без ущерба для целостного понимания искусства CHAOSE ART. В концептуальном искусстве аналитические позиции стоят на переднем плане — в CHAOSE ART они второстепенны. Не потому ли, что в CHAOSE ART художественное произведение вновь обретает свою суть, снимая с себя обязанности символа или кода к идее? Оно больше не знамя, которое выставляют вперед как идеологический манифест.

Однако идея произведения от этого не теряется. Она просто проявляет себя по-иному — как творческая мысль, запечатленная в образах, а не как аналитическая, обернутая в символы. Развивая знаковые теории, аналитическая мысль стремится просвещать и поучать, что в искусстве ведет к пустому символизму и к вымученным аллегориям. Творческая же мысль создает новые образы, а значит и новые миры. Творческая мысль сама по себе не нравоучительно-моральна, если понимать под «моралью» только ее узко педагогический аспект. Творческая мысль не ставит себе целью в чем-то убеждать. В наивысшем своем проявлении она сама по себе нравственна, поскольку каждое творение создает новый мир, имеющий для нас последствия. Художественное произведение не есть лишь материальный продукт; как любое человеческое действие, оно создает духовные реалии, которые на первый взгляд не всегда очевидны. В этом смысле художник всегда несет абсолютную моральную ответственность перед своим творением. Степень ответственности он ощущает перед своим произведением, а не перед критиками и реципиентами. Иными словами, он сам себе критик и реципиент там, где он, образ за образом, творит мнимый хаос.

1 октября 2009 г.

2. Фрагмент интервью Алена Тагера с Ханнелоре Фобо, 2010 г.

<...> На вопрос о специфическом развитии искусства Евгения Козлова благодаря Берлину можно ответить лишь предположительно. Есть усиление внутренней энергии его творчества, и поскольку он живет здесь с 1993–1994 года, не исключено, что это усиление является результатом его жизни в Берлине. Более конкретно это можно определить на примере большого цикла рисунков «Век XX», которым он сейчас занят и где он нашел новый технический прием, ранее никем не использованный. Этот прием позволяет ему развивать композицию не только в последовательности времени, т. е. от первого рисунка к следующему, но и в обратном направлении, от следующего к предыдущему. Следующая композиция оказывает действие на все предыдущие, меняет их, и они, предыдущие, снова могут влиять на последующие — дают импульсы для их дальнейшего развития, если художник считает это необходимым. Здесь разбивается простая каузальность от А к Я, и возникает обратная каузальность, от Я к А, а потом от изменившегося А опять к Я. Сейчас это звучит несколько загадочно, но когда серия будет закончена, мы тебе покажем, и станет ясно. Я считаю, что благодаря этой новой технике решена проблема профанации произведения искусства в связи с его тиражированием, которая в XX веке

так сильно волновала Вальтера Беньямина, и не его одного. Беньямин считал, что множество копий обесценивает оригинал, и хотя я с ним не согласна, потому что копия не может изменить оригинал, я понимаю проблему тиражирования оригинала, массового производства копий, которого требуют рынок и поп-культура. А если оригинал изменится из-за обратного воздействия следующего оригинала, тогда он не будет закончен никогда. Не будет готового оригинала, который можно было бы тиражировать. Это так, конечно, только теоретически, на практике мы вынуждены на какой-нибудь стадии остановиться и заявить, что оригинал закончен. Тем не менее, идея интересна как мысленный эксперимент.

Такой ассамбляж, монтаж в искусстве, без эскиза или наброска, Евгений называет «CHAOSE ART». Очень важно, что этим понятием он определил не только один из основных подходов своего стилистического спектра, а общий стиль — фундаментальный в развитии современного искусства, не имеющий территориальных границ и прослеживающийся с начала XX века вплоть до сих пор. Одними из первых художников, творивших в этом направлении, были Василий Кандинский, Пауль Клее и Жоан Миро, в дальнейшем возникли Жан-Мишель Баския, Зигмар Польке, Нео Раух... CHAOSE ART, по словам Евгения, это искусство после исчезновения смысла, попытка найти потерянный смысл, точнее, желание ввести из хаоса в искусство, как и в эту жизнь, новый смысл. А мы констатируем факт, что в цикле «Век XX» Евгений Козлов применяет этот принцип «шаг за шагом» — не только в отдельном произведении и не только от первого рисунка ко второму и дальше к третьему, как это было раньше, а в разных «направлениях» времени, или, если описать это передвижение как пространственное, вперед, назад и в сторону. Тогда мы видим свободное, непредсказуемое, но гармоничное движение, подобное тому, как музыка оживляет в танце каждую фигуру, к которой прикасается, помогая ее саморазвитию.

Что значит «ввести в искусство, как и в эту жизнь, новый смысл»? Хаос первичен, но, как мы знаем, он включает в себя смысл как потенцию. Хаос — это, так сказать, смысл, знание до своего появления. Если мы рассматриваем наскальные рисунки, то можем сказать, что они являются первобытным видом CHAOSE ART. Я не говорю о прототипе, потому что произведение CHAOSE ART не делается подобно тому, что уже было. Но есть и другая разница. В те времена эти рисунки вносили смысл существования в жест человека — главным образом, его необходимо было зафиксировать, — но смысл как таковой существовал помимо рисунков. А теперь смысл сам по себе не существует, потому что мы его не ощущаем, следовательно, зафиксировать его невозможно — его нужно создать. Художник — творец-создатель.

Поэтому CHAOSE-художники не ищут сюжета для рассказа, а составляют образы внутри картин хаотично — явно бессмысленно. Дом, человек, вода, линия и все другие элементы ставятся ближе или дальше от предыдущих, но это не играет роли, ведь композиции в классическом смысле этого слова нет. И тем не менее с каждым новым элементом, который художник находит, оформляет и развивает, он надеется на возникновение в картине нового смысла. И не только надеется, но знает, что смысл создал он, художник, и теперь он есть, вопреки очевидной хаотичности. Смысл этого хаоса воспринимается нами

как чувство глубины и свободы. Картины Жан-Мишеля Баския вызывают у нас это чувство свободы, знания, уверенности в хаосе. Картины Нео Рауха не настолько свободны. Может быть, его картины выражают в меньшей мере уверенность и в большей мере намерение, и поэтому отдельные элементы композиции, в основном фигуры, выглядят как стаффаж. Мы воспринимаем их как ребусы или закодированный смысл, начинаем их интерпретировать, ищем в картине скрытый рассказ. Но рассказ — это старый смысл, а новый смысл — это построение объемного внутреннего чувства — как у создателя произведения, так одновременно и у зрителя, — которое, пожалуй, можно пока сравнить с «музыкальным» чувством, т.е. с ощущением внутреннего движения.

Высокий уровень сознательности по отношению к специфике творческого процесса, который присутствует у Евгения, привел его к тому, что с 2005 года он подписывает все свои произведения «Е-Е» — даже не подписывает, а ставит печать «Е-Е» вместо подписи «Е. Козлов» или просто «Евгений», как делал раньше. У меня сохранилась бумажка, где написано: «01.05.2005 — Евгений аннулирует свое имя в искусстве». Другими словами, для него эти произведения уже не совсем его личные. Они, конечно, узнаваемы, не могут быть сделаны другим автором, но творчество «Е-Е» принадлежит, так сказать, другой сфере, сфере нового смысла.

CHAOSE-художники обладают знанием правильности того, что делают, хотя с точки зрения рассказа все неправильно, неясно и незакончено. А с точки зрения смысла... Но об этом Евгений и я собираемся вести дальнейшее исследование и писать книгу, которая будет называться «CHAOSE ART. Искусство после исчезновения смысла».

Редактура: Татьяна Зюликова, (Е-Е) Евгений Козлов. Редакция 2016 г.

Примечания

¹ Добавленная к слову «CHAOS» буква «Е» (=CHAOSE) является отсылкой к «Е-Е» — творческому псевдониму Евгения Козлова.





V

Елена Башкова

«ОЖИВШИЕ СТРОКИ»

В век перенасыщения всякой информацией, в буквальном смысле, заполнившей наш досуг, в век компьютеризации, заполнившей наш разум, книга по-прежнему, остается сильнейшим воздействием на душу человека.
В. Распутин

На берегу Байкала в вековом доме — галереи «БайкалART», прошла выставка художника — графика Елены Геннадьевны Павловой. Приурочена она к Всероссийскому фестивалю «Дней русской духовности и культуры «Сияние России». На выставке побывали: главный редактор журнала «Наш современник», поэт, публицист, литературный критик Станислав Куняев, главный редактор журнала «Москва», поэт, прозаик, публицист Владислав Артемов, московская писательница, учитель истории Наталья Петрова, писатели и поэты из Санкт-Петербурга, Самары, Якутска. Они познакомились с офортами, акварельными работами, экслибрисами и книжной графикой художницы, отметив ее творчество высоким профессиональным мастерством, трепетным отношением к жанру книжной иллюстрации.

Обращение к стилю эпохи для Елены Павловой — это средство приблизится к литературному произведению. Она стремится глубже проникнуть в душу времени и народа, ощутить поэтику народного, национального мировосприятия, войти в далекий чужой мир, зажечь в нем. А каков же мир самой художницы?

Родилась Елена в семье железнодорожников 11 сентября 1967 года на станции Гусиное Озеро в Бурятии, эта станция возникла при строительстве железнодорожной ветки Улан-Удэ — Наушки. Геннадий Иванович — ее отец, прибыл сюда работать по направлению вместе с супругой Любовью Александровной.

Дочь Елена росла самостоятельной, обладающей хорошей зрительной памятью, волевой натурой. С детства любила яркие и образные рассказы, рисовать и играть на музыкальных инструментах. Родители купили ей баян, и предпочтение было отдано музыкальной школе. Когда хотелось рисовать, Лена брала лист бумаги, краски, и писала пейзажи, которые раскрывались из

окна пятого этажа. После десятого класса, чтобы определиться с будущей профессией, выпускница работает на заводе «Сувениров» вышивальщицей в городе Улан — Удэ, а уже на следующий год едет поступать в Иркутск. Интересный творческий коллектив преподавателей Иркутского училища искусств увлекает будущей профессией. «Особенно запомнился преподаватель Грюнберг, вводивший нас в курс анатомии. В этом ему не было равных», — на одной из встреч расскажет Елена Павлова.¹ Она пять лет учится на живописно-педагогическом отделении, руководителем группы которой, был опытный педагог — художник, ныне Заслуженный работник культуры РФ Андрей Иванович Юшков.

После окончания училища Елена вернулась в Улан–Удэ. Свою педагогическую деятельность начала в детской художественной школе города — преподавателем живописи, рисунка, композиции и истории искусств. Тяга к знаниям и любовь к любимой профессии определяют ее дальнейший жизненный путь. В 1991 году Елена Геннадьевна поступает в Красноярский государственный художественный институт на кафедру станковой графики. Учитесь в мастерской заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской Академии Художеств, профессора Р. И. Яушева.

Выставочная деятельность Елены Павловой началась в студенческие годы, когда с группой молодых художников, она представила свои офорты «Лодки», и акварели красноярцам. Уже тогда ее графические работы были отмечены тональным и цветовым решением и выразительным созданием образа. Диплом защитила серией офортов, темой для которых, стали излюбленные мотивы деревенской жизни, увиденные у бабушки в деревне под Улан-Удэ. Именно они, оживут в строках произведений полюбившихся иркутских писателей при иллюстрировании книг. По окончанию института Елена вновь вернулась в Иркутск.

Яркий талант, самоотдача, педагогический дар выводят ее в число серьезных художников города. Она входит в состав молодежного объединения Иркутского отделения СХ России, участвует в групповых и областных выставках, является дипломантом областной конференции «Молодость. Творчество. Современность», а затем — лауреатом XV областной конференции «Молодость. Творчество. Современность». Эксперты отмечают, что Павлова Е. Г. хорошо чувствует материал, с которым работает.

В 2000 году проходит ее первая персональная выставка графики. Точность, богатство фактур проявляется в офортных листах. Работы Елены Геннадьевны выразительны, созданным образам присущ задушевный, искренний тон. Как пишет искусствовед О. К. Федорова: «То, что Павлова талантливый график видно не только по ее законченным работам, но и по черновым зарисовкам, сделанным пером и тушью, ручкой или фломастером»².

Более пятнадцати лет Елена оформляет печатные издания иркутских писателей и поэтов. Ею разработан дизайн книги Глеба Пакулова «Гарь», в котором художественно воспроизведены события религиозного раскола

в России в XVII в. Павлова сумела в зримых образах — а это еще и рисунки, помогающие раскрыть идейный смысл, содержание такого увлекательного и в то же время сложного литературного произведения. Рисовальщица то подчеркивает отдельные формы, то слегка намечает другие, а то просто линией обводит контуры фигуры.

Обложка, шмуцтитул к книге Анатолия Байбородина «Думы о русском», векторная графика, восхищает нас своей монументальностью и заметной серьезностью подхода к этнической теме.

Создавая серию тематических иллюстраций к литературному произведению Валентины Сидоренко «Русь земная» (2015; бум., гель) автор добивается гармонии в каждом листке, сочетая ясность и изысканность композиции, красоту и богатство линии. Здесь нет лишних пятен, линий, которые загромаждают слова объяснениями. «...у Павловой есть редкий дар для художника, она тонко чувствует слово, и ей не обязательно советоваться с автором, чтобы выделить главное и донести до читателя», — отметила в своем выступлении, на открытии выставки кандидат искусствоведческих наук Бусаргина Т. Г.

Первую проиллюстрированную книгу Елена Геннадьевна помнит до сих пор. Это небольшой сборник стихов «Годы листопада» Игоря Оськина. Его стихи зазвучали в сознании художницы, являясь в образе пера птицы: «Нет никого, кто б не оставил что-то... все судьбы наши, как концы — начала...»³. Прилетевшие издалека, они словно ожившими строками, легли на ладонь согревая как вещь, которая дает возможность осязать мысленно переплет, глазами видеть внутри книги — титульные листы, страницы, вставки и концовки.

Роман Раисы Лобацкой «Строгий портрет в высоком кресле», отмечен литературной премией «Золотое перо России» и, как утверждает автор, присутствующий на открытии выставки — это и не малая заслуга художницы. Обложка, форзац, титул к книге выполнены в цвете. Обычно цвет Елена Павлова использует для выражения эмоциональной стороны художественного образа или в целях чисто декоративного обогащения произведения.

На выставке представлены иллюстрированные книги иркутских писателей разных жанров и направлений. Экземпляры готовых изданий, дают возможность в целом увидеть творческую работу Елены Павловой, по достоинству оценить ее преданное служение искусству, прежде всего выделяя талант графика-иллюстратора. Она собрала свои рисунки и наброски (иными словами — рабочий материал) в папочку, отобразив процесс своих творческих поисков. «Динамичные рисунки Елены Геннадьевны передают палитру чувств живого существа, его состояние: спокойное или внутренне напряженное, радостное или испуганное, поэтому оживляют строки писателей и поэтов, отчего произведение становится более доступно и интересно. Ее иллюстрации к разным литературным жанрам выразительны и содержательны»⁴. А особенно «живыми» стали рисунки художницы к детской книжке

«Дедушкины уроки». Здесь Елена раскрыла весь свой художественный потенциал, оформляя детские книжки.

Любит Елена Геннадьевна осваивать и работать с новыми современными компьютерными программами, учить детишек и студентов основам изобразительного искусства.

Все чаще на смену кисти и пера приходит компьютер, и все же рисунок у Елены Павловой, всегда на первом месте. Работа над книгой трудная и кропотливая, нужно создать тот рисунок, который будет свободно жить в художественном пространстве листа, и создавать вокруг себя атмосферу столь же свободных ассоциаций, помогающих наладить диалог между автором и его читателем. Читатель — эстет сегодня учится находить среди огромного количества книжной продукции настоящее и художественное, ориентируясь на коммуникационный посыл, исходящий от иллюстраций.

Более десятка акварелей легли в основу выставки, мотивы их просты. В основном это пейзажи и натюрморты. Легкие и точные линии обращают нас к простым и вечным истинам: к размышлениям о безостановочном течении времени, о первозданной красоте мира.

Пейзаж («Жаркий вздох», 2006.) — реалистическая зарисовка поляны жарков — сибирских цветов, вошедших в «Красную книгу» флоры, декоративным ковром красуется с полотна художницы. Композиционным центром служит лиственница, отождествляющая просторы нашей необъятной Родины. Акварельные работы интересны сложной разработкой цвета. Для нехитрых, обыденных мотивов характерна душевная и простая трактовка. Натюрморт («Муха на стекле», 2009.) написанная акварелью по сырому, говорит о виртуозном владении автора техникой.

За плечами 20 лет педагогической деятельности в Национальном исследовательском Иркутском государственном техническом университете. Елена Геннадьевна доцент кафедры геммологии, преподает художественные дисциплины: «Рисунок», «Живопись и цветоведение», «Композицию». Своими знаниями и умениями делится и с совсем маленькими детишками студии «Пирамида». А в 2012 году стала членом Иркутского регионального объединения ВТОО «Союза художников России». Уместны будут слова В. А. Фаворского для Елены Павловой: «Искусство — рождается тогда, когда человек любит делать вещи и в этих вещах передавать свою любовь к родной природе и людям»⁵.

Примечания

¹ Интервью на выставке в Листвянке. 22.08.2016 года.

² Зубакова С. В. Первоцвет. Литературно-художественный альманах для юношества. — Иркутск. №1(5). — 2000. // О. К. Федорова. Новое имя в иркутской графике [статья]. — С. 28.

³ Оськин И. М. Годы листопада. — Изд-во Игту, 2001. — С. 9.

⁴ Светлана Смирнова, директор АНО Психологического центра «Выбор», — тетрадь отзывов.

⁵ Фаворский В. А. Рассказы художника гравера — М. : Детская литература, 1976. — С. 7.

ПРИРОДА «КНИГИ ХУДОЖНИКА»

«Книга художника» — отчасти по причине активности самого явления, отчасти в силу его относительно недолгой истории, на данный момент в России не существует общепринятого определения этого вида искусства. Смысловые границы термина размыты, обширны и подвижны.

Книги, каталоги и буклеты выставок, сделанные художником целиком вручную — рисованные, рукописные или произведенные с использованием графических печатных процессов — отдельная и особая тема в искусстве, уже имеющая свою традицию интерпретации.

Данная статья — размышление автора о возможной мере соотношения вербального и пластического начала в книжной структуре.

В числе авторов «книги художника» есть как свои теоретики, корифеи, так и любители, и дилетанты. Книги эти необычайно разнообразны по степени авторского участия художника, назначению, характеру и техникам исполнения, по внешнему виду и тиражу. Понятие вмещает в себя как непосредственно рукодельные книги, полностью сделанные художником и малотиражные печатные издания, так и уникальные объекты, каким-либо образом сопрягающиеся с вербальным контекстом.

Умножение приверженцев книги, существующей только в электронном виде, книги, как носителя, в первую очередь, вербальной информации, приводит к постоянному сокращению тиражей изданий на бумажной основе. Свообразным следствием чего, как антитеза технологическому мейнстриму, стала возрастающая в последние годы популярность «книги художника» в среде любителей и коллекционеров искусства. Крупнейшие музеи России, такие как Эрмитаж в Санкт-Петербурге и Музей им. Пушкина в Москве, периодически представляют европейскую книгу художника середины XX века из частных коллекций. Во всем мире проводятся выставки и биеннале книг, сделанных современными художниками.

Несколько слов об истории предмета.

В числе предшественников или невольных первопроходцев жанра, наиболее часто называемого сейчас Artist's Book, достойное место принадлежит английскому поэту Уильяму Блейку (1757–1827) — автору романтически-мистических стихов и собственноручных к ним иллюстраций, художнику, в силу внешних обстоятельств, начавшему самостоятельно гравировать и издавать свои книги. По этому поводу еще в 1960-м году исследователь творчества художника Е. Некрасова отмечала: каждая книга Блейка представляет собой живое органическое единство, где текст, шрифт, которым он написан, поля, иллюстрации, вся композиция листа и разворота принадлежат руке одного автора и составляют одно целое¹.

Впрочем, единство текста и изображения, использование ручной иллюминации, и прочие изыски, отличает большинство первопечатных книг Европы, с той единственной, но существенной разницей, что авторство текста, графического оформления и издание, в подавляющем большинстве случаев, принадлежало разным людям. Интересным образцом стилистической цельности слова и графики такой книги является, например, инкунабула «Жизнь Христа» (Vita Christi) авторства Людольфа Саксонского, отпечатанная в 1486 году в Антверпене², с подкрашенными от руки обрезными гравюрами на дереве.

То, что делал Уильям Блейк, точнее будет обозначить как авторскую книгу, когда абсолютно все составляющие фолианта от начала до конца выполняет сам автор, он же является генератором издательской идеи, художником, редактором, печатником и издателем. К этому типу изданий следует отнести и загадочно-знаменитый «Манускрипт Войнича», с неясным нерасшифрованным повествованием и иллюстрациями к нему, нарисованными неустановленным автором птичьим пером в единственном экземпляре.

Говоря о корневой основе современной «книги художника» невозможно обойти стороной искусство традиционной японской книги. Обязательного упоминания заслуживает многотомное выходявшее в первой половине XIX века издание «Манга» Кацусика Хокуся (1760–1849), крупнейшего японского мастера, чье искусство оказало влияние не на одно поколение европейских живописцев и графиков. «Манга» — ксилографированные альбомы мастерски исполненных художником набросков и рисованных сцен, полностью лишённые внутрикнижного текста (за исключением коротких аннотаций вначале). Их основа — повествовательные, порой мистически-странные или ироничные изображения, отпечатанные в 2–3 тона ксилографией, и собранные в издательские тетради.

Значительно позже, в начале 10-х годов XX века, искусство во всем мире ознаменовалось пиком интереса к формально-пластическим возможностям языка, поиском новых технологий, выразительных средств и стремлением к синтезу различных видов и жанров. Как писал Е. Ф. Ковтун: «Это было время контррельефов Татлина и фактурной живописи Пикассо, время смелого сочетания неожиданных материалов, стремления к обостренной фактурной выразительности, несущей нередко главную смысловую нагрузку произведения»³.

В лучших образцах русской футуристической книги происходит своеобразное сращивание рисованной поэтической фразы и иллюстрации. Причем изобразительный ряд нередко становится самостоятельным — самодостаточным, а текст воспринимается как дополнение — своеобразный комментарий, что не случайно. Многие художники-авангардисты экспериментировали с поэтическим словом. Писали стихи В. В. Кандинский, П. Н. Филонов, К. С. Малевич, М. Ф. Ларионов, а поэты умели и любили рисовать.

В те годы, помимо печатавшихся в России поэтических сборников футуристов, инициатором издания и автором большинства текстов, которых был Алексей Крученых, значительный интерес к авангардному самиздату наблюдался и в Европе. Напомним, что первые три литографированные футуристические книги: «*Старинная любовь*», «*Мирсконца*», «*Игра в аду*» — вышли в самом конце 1912 года (октябрь — декабрь).

В числе наиболее интересных артефактов эпохи, несомненно, следует назвать симультанную книгу Сони Делоне (1885–1979) и Блэза Сандрара «*Проза Транссибирского экспресса и маленькой Жанны Французской*»⁴, выпущенную в 1913 году в Париже тиражом около 150 экземпляров. Издание, являющееся в большей мере станковым произведением, чем традиционной книгой (экспонируется, как правило, в развернутом виде), содержит поэму Сандрара и удачно аккомпанирующий тексту изобразительный ряд Делоне. Почти двухметровая по вертикали (198 × 36,5 см), декоративная и одновременно динамичная абстрактно-полифоническая роспись, исполненная художницей акварельными красками по трафарету, была призвана служить прямым переводом поэтического слова на язык живописи, и представляет собой удачный опыт синтетизма в книжном искусстве начала XX века. Один из экземпляров этой книги находится в фондах Эрмитажа (ГЭ СПб).

Уникальным образцом «книги в картинках», документом времени урбанизации, является «*Город*» швейцарского живописца и графика Франса Мазереля (1889–1972). Издание 1925 года (переиздававшееся и позже), собранное в том из большого числа черно-белых оригинальных ксилографий художника, построено как кадры кинохроники, на последовательно сменяющихся одна другую сценах жизни большого города, показанных во всем многообразии проявлений. За исключением титула и выходных данных в книге, за полной ненадобностью, отсутствует какой-либо пояснительный текст, сюжеты ксилографий повествуют историю убедительнее и полнее.

В прошедшем столетии интерес к книге проявляли очень многие, если не все, крупные художники. Свой след в истории книги оставили Анри Матисс, Пабло Пикассо, Марк Шагал, Хуан Миро и многие другие. Одним из самых известных изданий столетия, в жанре «книги художника», по праву можно назвать «*Джаз*»⁵ Анри Матисса (1869–1954). Книга, в которой текст, как и иллюстрации, принадлежат руке художника, включает 20 многоцветных пошуарных композиций (42,3 × 32,7 см), исполненных гуашью по коллажам и декупажам мастера.

Матисс работал над «*Джазом*» около 4 лет. Большая часть иллюстраций прямо или косвенно связана с темой цирка («*Лошадь, наездница и клоун*», «*Шапоглотатель*», «*Кошмар белого слона*», «*Похороны Пьеро*», «*Клоун*», «*Сердце*», «*Судьба*» и другие). Текст для издания был написан им летом 1946 года, и представляет собой свободное изложение порой разрозненных впечатлений и наблюдений художника. Это единственная книга, к которой художник написал собственный текст, впрочем, оговаривая

в предисловии, что тот нужен лишь как визуальное дополнение к основной изобразительной части, как элемент, разделяющий и одновременно собирающий группу цветных композиций, что, конечно, не вполне верно — повествование в книге имеет и самостоятельную ценность, показывая художника в новом ракурсе. В издание вошёл текст, написанный Матиссом от руки и воспроизведенный факсимильно литографским способом с корнпапира.

«Джаз» был выпущен издательством «Териад» в 1947 году, тиражом 270 экземпляров, пронумерованных и подписанных Матиссом (плюс 100 экземпляров иллюстраций без текста). Правда, стоит лишний раз оговориться, что сам художник не занимался непосредственно созданием печатных форм и выполнением тиража.

Пожалуй, единственный в Российских коллекциях том «Джаза» хранится в Эрмитаже (ГЭ СПб). Экземпляр № XV (Инв. № У 1684) с автографом Матисса, является даром, сделанным в 1965 году секретарем и моделью художника Лидией Дилекторской.

Замечу, что традиционная книжная структура, логика ее устройства, автоматически подразумевает наличие завязки, основного повествования и финала (почти как в опере). Другое дело, что в «книге художника» все это может происходить невербально — только на уровне пластического языка. Во всяком случае, мне более других интересен именно такой подход, когда основой выразительности является визуальный язык. Через специфику организации линейной и цветотональной композиции мне, как художнику, интересно показать развитие заявленной в заглавии темы, воспринимаемой не столько через смысловую нагрузку слова, сколько через эмоциональное переживание от последовательно воспринятого условного изобразительного ряда.

Во второй половине XX века любопытные опыты с книжной структурой почти полностью лишенной словесного присутствия (за исключением обложки) последовательно проводил итальянский художник, дизайнер, поэт и изобретатель Бруно Мунари (1907–1998). В качестве примера одной из первых подобных книг, можно назвать его издание 1953 года: "*Opera di Bruno Munari*", которая была собрана автором из перемежающихся листов бумаги белого и ярко-красного цвета различной конфигурации. В процессе перелистывания страниц они складываются в абстрактные геометризованные композиции, минималистичные и изменчивые. Можно сказать, что построенная на контрастах и апеллирующая к выразительности цветовой формы в развитии "*Opera di Bruno Munari*" стала первым изданием в русле европейского оп-арта. В последующие годы Мунари продолжал создавать такие книжки, используя цветную бумагу, часто текстурированную с разноосязаемыми поверхностями. Работы призваны вступать в непосредственный контакт с тем, кто их рассматривает, через прямое тактильное и визуальное восприятие, служить кинестетическому развитию.

При этом ранние книги художника имеют более традиционный для итальянского искусства своего времени облик, как, например, сборник футу-

ристической поэзии: *"Il poema del vestito di latte: parole in libertà futuriste"*⁶, созданный в 1937 году, в соавторстве с Томазо Маринетти (1876–1944).

В XX веке получила развитие и книжная традиция востока. В первую очередь Китая и Японии, имевшая, как опосредованное, так и прямое влияние на мировую «книгу художника». Книга, в которой текст (часто поэтический) не теряя самостоятельной смысловой наполненности, сплавляется с изображением в цельную пластическую структуру.

Полностью построены на приоритете изображения ксилографированные тома, выпускавшиеся пекинской «Студией Сверкающих сокровищ» в 1950-е годы (впоследствии, в пору «культурной революции» была уничтожена хунвейбинами, как буржуазная). Достаточно назвать книги, сделанные при участии крупнейшего китайского художника Ци Байши (1864–1957), например, изданный в 1952 году: *«Альбом с 22 цветными ксилографиями Ци Байши»*⁷.

Листы этой книги соединены в единое целое в форме гармошки. Верхняя и нижняя крышки обложки обтянуты натуральной шелковой тканью с изящным орнаментом (почти для каждого экземпляра использовался свой узор). Гравюры на дереве, выполненные в жанрах «цветы и птицы» и «травы и насекомые» (изображения креветок, рыб, лягушек, птиц, насекомых, фруктов, грибов, цветов) сопровождаются краткой каллиграфической подписью и авторской красной печатью. В силу специфики печатного процесса (нанесения краски на увлажненную бумагу), в разных экземплярах альбома изображения имеют незначительные отличия, что только придает им дополнительную ценность.

В издании книг «Студии Сверкающих сокровищ», как и в случае с матиссовским *«Джазом»* принимали участие профессиональные граверы и печатники, переводившие тушевые рисунки мастера в ксилографию. Сам Ци Байши, как и Анри Матисс создавал только оригиналы композиций и осуществлял общий контроль работ.

Отношением к тексту, как к визуальному материалу, наполнена работа японского художника Он Кавары (1932–2014). Его двухтомная книга *«Один миллион лет»* выпущенная в 1999 году тиражом 570 экземпляров, погружает нас в медитационное размышление о времени, дает почувствовать его условность и неуловимость. Каждый том содержит по 2000 страниц с текстом, их внутренняя организация одинакова, они похожи внешне. Первый том, «Прошлое» — для всех тех, кто жил и умер, начинается в 998031 году до нашей эры и заканчивается через один миллион лет, в 1969 году нашей эры. Второй том, «Будущее» — начинается в 1993 году нашей эры и заканчивается миллион лет спустя, в 1001992 году. Годы на каждой странице выложены в 10 столбцов, строго выровненных, они подразделяются на 5 блоков по 100 лет каждый. Один блок содержит 10 строк, каждая строка — десятилетие.

Декларированное движение к книге-объекту, книге-скульптуре мы видим в работах немецкого художника Ансельма Кифера (р. 1945), в основном предпочитающего работать с не книжными материалами и размерами. Так соединенные вместе листы кровельной коррозированной жести, забрызганные белой краской, с нанесенными на них надписями и линиями, стали «Звездной книгой» (2004 год).

Примечания

¹ Некрасова Е. *Уильям Блейк*. — М.: Искусство, 1960. — С 17.

² Ludolph of Saxony's *The Book of the life of Jesus Christ*. — Antwerpen, 1487.

³ Ковтун Е. Ф. *Русская футуристическая книга*. — М.: Книга, 1989. — С 27.

⁴ Cendrars В. *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Couleurs simultanees de Mme Delaunay-Terk. P.: Ed. Des Hommes nouveaux, 1913.

⁵ Henri Matisse *Jazz* [Paris], Tériade éditeur, 1947.

⁶ Marinetti F. T., Munari В. *Il poema del vestito di latte: parole in libertà futuriste*. — Milano: Snia Viscosa, 1937.

⁷ 年荣宝斋新记木版水印 《齐白石画集》, 1952.



ИСКРЕННОСТЬ И ПОИСК ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАВДЫ В ПОЭЗИИ ЛЮДМИЛЫ МИТРОХИНОЙ

Красота женщины множится вместе с ее годами.
Одри Хепберн

Людмила Митрохина — поэт, писатель, искусствовед¹, хорошо известна в творческой среде Санкт-Петербурга. Широта общения и открытость позволяют ей отобразить многообразие — полистилизм нашего времени. Философия и знание жизни, духовность и глубина — все проявляется в ее поэтическом даре. Искренность и правдивость — одни из главных черт ее лирики. Исследуя через эстетическое видение, через «магический кристалл искусства» наше время, она, современный поэт, не приемлет литературно-модного европейского экзистенциализма. И в поэзии, и во всех видах творчества Людмила выражает традиционное реалистическое направление.

Она пишет:

*Поэт не лжет. Он видит сквозь столетья.
Ему взамен страдание дано,
Чтоб озарить надеждою и светом
Тот мир, в котором душно и темно.*

И еще:

*Да, я поэт, то звезды знают,
Бессонница, да одинокий друг.
Что выпало судьбою, то не тает,
Хотите — вам верну, чего не ждут...*

Звучащий в этих строфах поиск эстетической правды, сочетающийся с блоковскими интонациями, определяет парадигму творческих порывов поэта. Образ современной женщины — также значимое направление в ее лирике. Послушаем:

*Я — женщина всех заблуждений в пути,
Обманутых снов, острых слов.
Я — женщина с диким упорством в груди
И зрячестью ночных сов.*

*Я — женщина ржавых трамвайных карет
И выхлопных черных труб.
Я — женщина женщин, встающих чуть свет
И недоцелованных губ.*

Попробуем понять особенности характера Людмилы Митрохиной, завуалированно звучащие в ее лирике и, возможно, не до конца ясные ей самой. Вчитываясь, постепенно постигаешь. Людмила относится к тем редчайшим людям необычайной доброты и доброжелательности, которые если могут сделать что-то хорошее, то обязательно сделают. Вытекающая отсюда заниженная самооценка — другая ее черта. Она чувствует это, но не меняется. Она такая и другой быть не может. А вдруг сможет?

В нашем мире доброта — тяжелое, а порой и невыносимое бремя. Людмилу по жизни спасает сильнейшая энергетика, позволяющая ставить и добиваться почти невозможного. Существенным достижением Людмилы, как поэта, является не только написание, но и издание сборников стихов² иллюстрациями автора и известных художников.³ В одном из них графика Ана-

стасии Митрохиной (внучки, студенты Академии художеств), гармонично сочетаясь с лирикой бабушки, усиливает общее впечатление. Сборники с красивым дизайном и достаточными для нашего времени тиражами быстро выкупаются. О чем это говорит? Прежде всего, что лирика Людмилы нужна людям. К тому же раскупаемость тиражей — это успех, важный для нашего коммерческого времени, в котором и поэты, как все мы, скованы цепями реальности. Что ни говори, хоть и с юмором, но лозунг «Деньги решают все» — наши будни; хотя поэт всегда выше повседневности.

Говорят: привычка создает характер, характер определяет судьбу. Для Людмилы характер — это стихия творчества, когда поэт чувствует себя полностью свободным. Тогда рождаются стихи, не требующие скучного заучивания, легко запоминающиеся. Вот, скажем это, поистине в нескольких строках, вмещающее целую жизнь:

*Куда идем, горбатая?
— По кругу бытия,
Чтоб накормить лохматого,
Сберечься от воря,*

*Коту взять мелочь рыбную,
Налить всем молока.
И вспомнить дни амурные,
Забывшись у окна.*

Или это, нежное ироничное:

*Нет, нет,
То яблоко из рая,
Оно совсем не для тебя.*

*Безгрешен будь,
Со мной играя.
Я грех оставлю для себя.*

Стихи простые? Да! Но не все просто, что выглядит просто. В подобных стихах всегда есть скрытый смысл, подсознательный подтекст. Таковы и четверостишья из «Дневника Женщины города мертвых царей»:

*Что было, есть, то будет снова.
Непредсказуемо лишь слово.*

*Просочились через кожу
Мысли грешные прохожих.*

*Передо мной — канал Обводный,
Словно старый пес голодный,
А над ним лишь купола,
Да мои глаза.*

*На заснеженной березе
Ворон каркает во тьме
О весне, о дикой розе
И о падали в траве.*

*Осень дышит за стеной.
Память вьюжит жизнь листвою.*

*Канал Обводный — брат мой сводный.
С душою чистых вод среди бурых нечистот.*

Эти афористичные строфы, как цветастые осенние листья с берез, осин, кленов, вьются по ветру в безвесии воздушных коробов. Кажется, что в них спряталась и женская дразнилка:

*Не хочу и не буду.
Хочу, но не буду.*

*Хочу и буду.
Не хочу, но... надо.*

*Мужчины хорошо
Хранят чужие тайны*

*Женщины хорошо
Хранят свои тайны*

Напрашивается сравнение с «Опавшими листьями» Василия Розанова, современника Блока, сочетавшего философию экзистенциализма с апофеозом семьи и пола. Но у Розанова листья опавшие, поблекшие...

Четверостишия есть и в сборнике «Исповедь гардеробщицы». Главной темой его является исповедальность, переходящая, как наследие, из Серебряного века в лирику современных поэтов.

Почти год в соответствии со своим кредо: «*Писать по живому, но уже пережитому*» Людмила проработала гардеробщицей в пивной «0,5» на Звенигородской. В результате появились стихи и искренние, и откровенные, но и чуть сдержанные, лишенные есенинского стремления «*всю душу выплещу в слова*». Многие в них остаются подсознательной тайной и для самого поэта, не позволяя до конца раскрыть свое бессознательное глубинное «Я» даже в проявлениях поэтической обнаженности души. Послушаем поэта-гардеробщицу:

*Я в гардеробе спрятана за иторками
Здесь мой театр сброшенных теней.
Гремят на стойках плечики подпорками,
На них с улыбкой вешаю людей.*

.....
*Из-за пяти несчастных тысяч деревянных
С упорством буду вешалкой скрипеть,
Сидеть, как мышь, за иторкой шоколадной
И за тенями душ, ушедших к пиву, бдеть.*

.....
*Дрожит мой гардероб от русского разгула.
Я — эпицентр дьявольских страстей.
В мозгах политых золотистым пивом
Гремит поток бессмысленных речей.*

.....
*Чем ближе к ночи — едкий дым ядреней,
Течет непрошенная по щеке слеза,
И соль слезы в огромных кружках тонет —
В пивной опять схлестнулась свет и мгла.*

.....
*И все же молодость прекрасна
В порывах искренних страстей.
Безумно, сладостно, опасно
Стремленья следовать за ней.*

*Глаза девчонок затмевают
Брильянты сытых томных дам.
Их свет поэтов вдохновляет,
Даруя смертным сотни драм.
Я полюбила эти лица.
В ответ — купаюсь в теплоте...
Храни их, Русь! И пусть им снится
Мечта на розовом коне.*

.....

*Я здесь за шторкой — атрибут
Незыблемый и неизменно трезвый.
На самом деле — я не тут:
Я там, где дома дремлет кот болезный...*

А вот и Блок:

*И к нам, мой Блок, заходят дамы пряные,
Парфюмом поглощая едкий дым,
Закутавшись табачными туманами,
В пивном бокале топят модный сплин.*

Конечно он, «вечно пьяный Блок», как отметила поэтесса Вероника Веро, хорошо его знавшая, мог посещать не только рестораны, но и заведения, похожие на пивную «0,5». Мы, петербуржцы, не мыслим нашего города без образа Блока. Поэтому так привлекают нас блоковские мелодии в лирике Людмилы.

Вдумываясь в исповедальные стихи сборника, я попытался полнее понять ее внутренний мир. В этом, как ни странно, помогли сентенции в одной из петербургских газет обаятельной Одри Хепберн:

Если тебе понадобится рука помощи, знай: она у тебя есть — твоя собственная. Когда ты станешь старше, ты поймешь, что у тебя две руки: одна — чтобы помогать себе, другая — чтобы помогать другим.

Люди гораздо больше, чем вещи нуждаются в том, чтобы их подобрали, починили, нашли им место и простили; никогда никого не выбрасывайте.

Я верю в маникюр, в кричащую одежду, в то, что на отдыхе тоже необходимо делать прическу и наносить губную помаду. Я верю в розовый цвет.

Как в фильмах знаменитой Одри Хепберн («Римские каникулы», «Как украсть миллион»), так и в стихах обаятельной Людмилы Митрохиной, передается ощущение счастья просто от того, что живешь. Они словно говорят: берегите и любите друг друга, кто знает, сколько продлится ваша любовь?

Многообразие личности Людмилы зачаровывает. В одной из бесед поэт, работая над повестью, произнесла: «А прозу писать сложнее, чем стихи». С этим можно согласиться, но лишь отчасти. Проза требует логичности, больше труда. Поэзия же, свободнее и живописнее прозы, особенно когда хочется передать таящееся в подсознании чудо, невыразимое обычными словами, когда требуются ритмы и рифмы и метафорическая алогичность. Для этого нужен особый дар, который и проявляется в стихах Людмилы.

О себе она говорит:

Немолода. Но не старуха. Подвижна, даже весела. Людскую речь фильтрую, слушаю в пол уха. Лишь память детства в голове ясна. Шокирую бесстыдной оголенностью внезапных чувств на белизне листа. С младенчества зажата одаренностью, безграмотностью кисти и пера...

Разнообразие и широта тем, сдержанная откровенность, поэтика Петербурга от Пушкина до Блока, сочетающаяся с современными ритмами, — все это образует круг творчества Людмилы. Ее поэтизированные чувства радости-боли находят отклик. Они, воздействуя на подсознание, снижают житейский стресс, влекут к обновлению, к катарсису души. Поэт буквально чувствует то же, что и мы. Она одна из нас. Стихи Людмилы — это наше время, наш город, наша жизнь. Слияние современной повествовательности с красотой старого Санкт-Петербурга определяют и стиль, и уникальность творчества поэта. В обращении к нам, в поиске жизненной правды — сила ее стихов.

Возникает вопрос: как же она творит? И приходит ответ:

*И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге
Минута — и стихи свободно потекут.*

Примечания

¹ Людмила родилась 1 октября. Замужем. Образование высшее экономическое. Творческая жизнь началась с 1995 года. Людмила Николаевна — член Российского Союза профессиональных литераторов (СПСЛ), член Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС), член Союза Художников Санкт-Петербурга секции искусствоведения.

² Основные издания:

«БРЕМЯ». СПб., 1998. Ил. автора.

«ТРИАДА». СПб., 1999.

«ВИРТУАЛЬНЫЙ РОМАН». СПб., 2000. Ил. автора.

«ГАЛАТЕЯ». СПб., 2001. Ил. автора.

«ТОЧКА». Стихи. Проза. Сны. СПб., 2003. Ил. автора.

«ТРИПТИХ». СПб., 2003.

«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТРИЛИСТНИК» СПб., 2003.

«ДРЕВО ЖИЗНИ». Книга о родословной. СПб., 2004.

«ИСПОВЕДЬ ГАРДЕРОБЩИЦЫ». Поэма. Рисунки автора. СПб. 2006.

«ДОЖДИ». Стихи, рассказы, быль, фантазмагория. СПб. 2010. Ил. внучки А. Митрохиной.

«ТИНАТИН ЗАРАНДИЯ-КУТАЛИЯ». Художественный альбом. Перевод стихов с грузинского (подстрочник). СПб., 2013.

«ДРЕВО ЖИЗНИ». Книга о родословной. СПб., 2004.

«В ПОИСКАХ СЕБЯ». О творчестве камчатского художника Татьяны Мальшевой. СПб., 2015.

«ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ СУДЬБЫ». Художественная публицистика. О жизни и творчестве незрячего петербургского художника Олега Зиновьева. СПб., 2014.

«УРОКИ ТЬМЫ». Проза. М. (Серия «Современники и классики»), 2015.

³ Аркадий Шалыгин. Известные и выдающиеся художники Санкт-Петербурга в современном искусстве. Жизнь и творчество. — СПб., 2011.

**О КНИГЕ ВСЕВОЛОДА ВЛАДИМИРОВИЧА ИНЧИКА
«КИРПИЧНЫЙ НАРЯД НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА»**

Для большинства жителей и гостей Петербурга Невский проспект стал его полноправным символом, увековеченным в произведениях изобразительного, литературного, музыкального искусства. Но, проходя или проезжая по Невской перспективе, мы часто не задаемся вопросом о том, как возводились, функционировали, перестраивались, а порой, увы, и погибали — чтобы возродиться в том же самом или ином обличье — здания, составившие его во многом уникальное архитектурное обрамление. Профессор СПбГАСУ, доктор технических наук Всеволод Владимирович Инчик предлагает нам совершить этот экскурс в необычную, непривычную, и, на первый взгляд, весьма специфическую для читателя-неспециалиста историю Невского как историю... кирпича. А точнее, кирпичного строительства и технологии возведения зданий, многие из которых являются историческими памятниками и имеют историческую ценность. Но историческую, а главное, человеческую ценность заключена в личности самого Всеволода Владимировича. Ибо, как говорит его давний друг Анатолий Федорович Дмитренко, жизнь Всеволода Владимировича и сейчас, и в блокадную пору представляет собой достойный пример мужества, целенаправленности, способности преодолевать самые большие сложности жизненных ситуаций и того, с чем ему приходилось сталкиваться в своих научных изысканиях и практическом воплощении изобретений. Он поражает многогранностью своего таланта, причем не как некоего хобби, а как профессионального выражения, дара, отпущенного ему природой, и постоянной творческой работой как реализацией этого дара, этического и эстетического постижения родного языка, создания музыки к своим стихам. Стихам, которые становятся замечательными патриотическими песнями, связанными с нашей историей в различные ее периоды: дореволюционный, советский и нынешний российский.

Его пронизательность и лирический талант объемлют самые различные периоды жизни нашей страны, которые в его искусстве соединяются в удивительный поток событий и деяний, «трудов и дней», воплощающих благородное понятие Родины. В этом он, бесспорно, олицетворяет великую корневую традицию народов, населяющих нашу страну. Он утверждает добор и веру, самопожертвование и благородство. Он утверждает созидательные деяния человека и ратный труд во имя Родины. Он утверждает гуманизм. И, разумеется, он не прячет свой дар, он щедро делится им с теми, кто обогащает и свой талант, как в случае с его супругой, медиком и певицей, наделенной способностью в своем исполнении выражать время, события и чувства людей.

Не случайно уже с первых страниц книги история «кирпичного наряда» Невского проспекта предстает как череда увлекательных и значительных событий, которые связаны, в том числе, и с одной из самых героических и трагичных страниц истории нашего города — ленинградской блокадой. Как вспоминает сам Всеволод Владимирович, случайная находка, сделанная после одного из артобстрелов в разрушенном здании — кирпич с клеймом «Я.ЕЛИСЕЕВЪ» — оказалась судьбоносной для автора, который в пору послевоенного восстановления города нашел в этом увлечении подлинное свое призвание.

Однако на страницах книги, в самой манере изложения обширного и неоднородного материала, изобилующего историческими фактами и сведениями технического характера, сохранилась та радость открытия совершенно нового и увлекательного материала, которая в биографии Всеволода Инчика когда-то оказалась сопряженной с трагедией блокады. Не случайно его книга открывается фрагментом из «Невского проспекта» Гоголя. Это не только необходимый пролог к истории возникновения самой главной городской магистрали и ее последующей застройки. Текст классика русской литературы в сопровождении исторических фотографий и репродукций художественных произведений разных лет как бы приглашает нас перелистать страницы истории проспекта, в которой как в зеркале отразились судьбы тех, кто участвовал в его создании или когда-то проходил по его тротуарам...

Далее, уже в заключительной четвертой главе книги («Перечень домов и сооружений Невского проспекта, с указанием кирпича, пошедшего на их строительство»), мы можем воочию убедиться в том, сколь увлекательной является история зданий (зафиксированных в уже современных фотографиях) в аспекте истории предприятий — государственных и частных заводов, на которых изготавливались эти кирпичи. Обращаясь к этим материалам, мы находим любопытные параллели и пересечения в истории зданий, возведенных в разные годы и на разных участках Невского. И тем самым учимся воспринимать зодчество «изнутри», через близкое знакомство с невидимыми в большинстве случаев слагаемыми архитектурного памятника. Весьма удачным представляется выбор черного фона, на котором показан кирпич каждого дома — он создает вокруг каждого главного «героя» своего рода плотную непроницаемую среду, заставляющую еще пристальнее взглянуть в фактуру материала, в заводские клейма с их буквами и цифрами, в выщерблины и сколы, также по-своему отразившие время строительства этих зданий и их последующую судьбу... Таким образом утверждается одновременно историческая, технико-технологическая и эстетическая значимость того материала, который лишь на первый невзыскательный взгляд кажется лишенным художественной ценности. Но, собранные в альбомной части книги, рядом с фотографиями каждого отдельного здания, или представленные в Музее истории петербургского кирпича, созданного по инициативе В. В. Инчика в СПбГАСУ, эти увеси-

стые предметы обнаруживают то, что принято называть «печатью времени». И это определение в данном случае имеет отнюдь не только переносное значение — достаточно внимательно ознакомиться с историей клеймления кирпичей, приведенной в книге, которая, как отмечает В. В. Инчик, является важным информационным, атрибутивным материалом для датировки строительства домов и зданий или частей каменных конструкций. В самом деле, вполне оправданной кажется такая структура книги, где самые разнообразные сведения изложены ясным и образным языком и справочные таблицы, дополнены впечатляющим визуальным рядом и биографическими справками об архитекторах и строителях, упоминаемых на ее страницах. Такой подход, возможно, оказался единственно верным в издании подобного плана, рассчитанном на всех интересующихся историей и культурой города на Неве.

Завершает книгу стихотворение «Невский проспект», написанное самим Всеволодом Владимировичем. Эти поэтические строки предстают в книге как признание в любви и своему родному городу, и своей профессии, раскрывая еще одну важную сторону личности В. В. Инчика — автора поэтических сборников, а также слов и музыки для песен и романсов, звучащих в замечательном исполнении его супруги Татьяны Балета. И предложенная читателям книга, несомненно, откроет для них также мир личности человека, для которого верность избранному делу, своей профессии нерасторжима с гражданственным содержанием творчества, с искренней, беззаветной любовью к великому городу, к его духовным святыням.



О КНИГЕ А. П. ЗАЙЦЕВА
«ЦЭЮЯ. ЛИТЕРАТУРА И ГРАФИКА» (СПб., 2010)

В истории русского искусства есть давняя традиция, которая проявляется, то ослабевая, то вновь, особенно в переломные эпохи, заявляя о себе тем, что мастера кисти и резца, стремясь высказать свое кредо по вопросам искусства и творчества, рано или поздно, берутся за писательское перо. Яркие примеры тому — ставшая хрестоматийной книга И. Е. Репина «Далекое близкое», «Мои воспоминания» А. Н. Бенуа и сочинения В. В. Кандинского, трилогия К. С. Петрова-Водкина «Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия». Этот перечень можно многократно увеличить, если указать в нем и других представителей отечественного изобразительного искусства, успешно выступавших на литературном поприще. Как правило, стихи, повести и рассказы, теоретические исследования, написанные ими, внутренне близки их же произведениям живописи, графики, скульптуры. Наряду с именами К. А. Коровина, Н. К. Рериха, В. А. Фаворского, в такой список вошли бы имена и целого ряда других деятелей русского искусства, оставивших различные по форме, содержанию и предназначению литературные свидетельства своей эпохи.

Александр Павлович Зайцев — петербургский живописец и график, художник-педагог. Он из числа тех, кто создает свои образы не только кистью на холсте или бумаге, но и при помощи письменного слова. Многие его бывшие ученики и теперь вспоминают об особом умении А. П. Зайцева придавать выполнению даже самых рутинных заданий целеустремленный и активный характер. Дух творчества царил на его занятиях как в Ленинградском художественном училище им. В. А. Серова («Таврическом»), так и в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой, ныне Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, почетным профессором кафедры академического рисунка которой он является.

Книга «ЦЭЮЯ. Литература и графика», изданная несколько лет назад, — самое значительное литературное произведение А. П. Зайцева. Хотя на ее страницах присутствуют эпизоды, имеющие сходство с событиями из биографии автора, тем не менее, книга не имеет мемуарного, в прямом смысле, характера. Скорее, она представляет собой редкий для литературы тип творческого автопортрета, стереоскопически развернутого в мысленном пространстве. Истории, связанные с личной жизнью художника, как и рисунки, включенные в состав книги, служат, в первую очередь, некой опорой и подтверждением авторских раздумий о пройденном творческом пути и о смысле человеческого бытия вообще.

Книгу А. П. Зайцева нельзя отнести к развлекательным, легким по стилю и быстрым для понимания образцам беллетристики. Весомая афористичность литературного слога «ЦЭЮЯ» подобна языку романов-притч А. П. Платонова. В композиционную структуру книги наряду с прозой включены белый стих и рифмованные строки, построенные «лесенкой». Экспрессивно представленные наплывы воспоминаний с исчезающими за ними ликами настоящего сродни магическому реализму Х. Кортасара или Г. Маркеса. Экзистенциальные мотивы облечены многозначностью метафор и амбивалентностью неожиданных сравнений.

«ЦЭЮЯ» можно было бы сравнить, как это ни покажется парадоксальным сейчас, с необычным, как в опытах средневековых алхимиков, сплавом принципов литературного авангарда XX века и древних мифологем. Переплетающиеся друг с другом нити повествования фиксируют борьбу смысловых потоков. С одной стороны, книге «ЦЭЮЯ» присущ глубоко личностный, исповедальный характер, с другой, — текст ее переходит нередко в подчеркнуто отстраненную, подобную научному исследованию, манеру изложения. В силу, хотя бы уже этих, в самых общих чертах отмеченных моментов, книга по прочтении оставляет ощущение некоей заложенной в нее тайны.

Вообще, в «ЦЭЮЯ» много загадок. Так, например, представленный на обложке рисунок с буквами, выглядит как посвящение, но оно нигде не расшифровано. Кстати, постановка читателя перед, казалось бы, неразрешимыми вопросами, сродни педагогическим приемам А. П. Зайцева, не раз, однако, приводившим его студентов к оригинальным художественно-пластическим открытиям, как это было, в частности, в годы, когда он руководил работой Студенческого научного общества ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

Использование графемы букв-символов — один из основных элементов современной графической поэзии и типографики. В связи с этим следует отметить макет книги в целом, сочетание ее иллюстративного ряда с различными типами верстки текста. Авторы макета — сам художник и Ю. Бородина — подготовили издание, в форме которого сделана попытка реализовать идею метаморфоз внутреннего авторского «я» параллельно с развитием повествования.

Подобно произведению живописи или графики, «ЦЭЮЯ» самоценна. Представляя собой, с одной стороны, мозаику смыслов, с другой, — эта книга подсказывает, если проникнуться ее ассоциативным строем, что послужило ее появлению. Сплетение духа иносказаний с мифотворчеством, смена прозы верлибром и даже мини-пьесой передают эмоциональную экзальтацию автора и импульсивное биение его мысли.

Одна из стержневых тем в полифонии книги А. П. Зайцева, особенно важная для художника-исследователя, — внутренняя природа творчества. Не являясь простым перечислением фактов биографии, «ЦЭЮЯ» вводит в тот «кипящий котел» страстей, которым представляется жизнь в искусстве. Страсть к анализу структуры художественных произведений, воплощенная,

прежде всего, в главах «Письма к Веронике» — своеобразный результат, как представляется, сублимации эскапизма художника в период его творческого становления от окружающей действительности. Воспитанный годами учебы в Средней художественной школе и Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина на образцах высокого классического искусства, А. П. Зайцев, вместе с тем, оказался и под влиянием новых веяний в советском искусстве конца 1950–1960-х годов. Неслучайно в книге присутствует дань памяти нонконформизму, зарождавшемуся именно в те времена, когда и сам А. П. Зайцев делал свои первые, подтвержденные математическими расчетами, открытия при изучении структурных закономерностей в картинах старых западноевропейских мастеров и памятников древнерусского искусства. В дальнейшем их результаты были развиты художником как в собственном творчестве, так и в педагогической практике, что позволяет А. П. Зайцеву и поныне ощущать себя не последней фигурой в истории современного отечественного искусства.

Желающему разобраться в содержании книги «ЦЭЮЯ», получив при этом пользу, лучше всего вначале прочитать книгу целиком, и только потом углубиться в конкретные места повествования. Не исключено, что иной читатель, привыкший к изящным интеллектуальным эссе, испытает культурно-психологический шок от амплитуды колебаний, в которую автор «ЦЭЮЯ» вовлекает противоположности материально-телесного и духовно-эмоционального планов. Не всякий, наверное, согласится и с обостренной полемичностью авторских сравнений и оценок, обретающих порой суровый и бескомпромиссный характер.

Однако, если, преодолев первоначальное потрясение, читатель найдёт в себе силы, терпение и желание вновь погрузиться в мир «ЦЭЮЯ. Литература и графика», то не исключено, что наградой будет прояснение его собственного понимания внутренней природы искусства, а, может быть, сверх того, ему удастся, сопереживая героям и событиям, описываемым в книге, прийти и к тому самообновлению, имя которому катарсис.



КИНО В БУКВАЛЬНОМ И ПЕРЕНОСНОМ...

«Долгая счастливая жизнь»

В Ленинградский Клуб бега я пришел, чтобы бежать до Варшавы. Проект этот оказался перенесенным на неопределенное время. А бегать я продолжал уже и в составе сверхмарафонской группы, и так.

«Так» — это на работу и с работы. И в оставшееся свободное время. Поэтому берега из фильма «Долгая счастливая жизнь» — Невы, Большой Невки, Средней Невки и т. д. — я знал «как облупленные».

То есть — какими они являлись в то время и несколько ранее, когда по ним бродил Юрий Алексеевич Гагарин. Проходя педагогически-производственную практику на заводе «Вулкан». Собственно, и фильм этот можно считать реквиемом первому космонавту планеты.

Я бы даже сказал, «ленинградским реквиемом», потому что в его лирико-«документальную» основу попал не только завод «Вулкан», но и одно из излюбленных мест развлечения — 50-ти метровая парашютная вышка в Приморском парке Победы.

Может быть, и не очевидно, но фильм оказался пророческим и как фантазия сценариста Геннадия Шпаликова. Если взглянуть на героиню как на «обманутую» Родину-Мать, которая хотела жить «долго и счастливо» со своим Героем, а героя неожиданно не стало.

«Красные колокола»

Погода стояла отменная, «летняя». Утром мне пришлось приостановиться на площади Суворова. С Кировского моста шагали длинные войсковые колонны. Очевидно, одетые на том берегу, на Ленфильме.

К шинелям разноцветными нитками были пришиты разнокалиберные пуговицы, мужские, женские, детские, словом, не форменные. От этого экипировка на массовочных бойцах выглядела, мягко говоря, странновато. Они были не похожи даже на анархистов!

Вечером на троллейбусе проезжаю мимо Дворцовой площади. Над ней жужжит «комарик» вертолета. Снимает фильм «Красные колокола». И, я вам скажу, есть что снимать! «По циркулю» вдоль вогнутого фасада здания Главного штаба, полукругом золотой нитью сияет шинелями армейская шеренга. Вся в лучах незаходящего солнца. Потрясающе красиво!

«Верьте мне, люди!»

Фильм снимался в «Большом доме» (гениального архитектора Ноя Троцкого) на фоне видимого из его квадратных окон старинного корпуса Артиллерийской академии.

«Иду на грозу»

Это я иду навстречу Ростиславу Яновичу Плятту. Он выходит из нашей парадной на Профессора Попова, 43, а я в нее захожу. Он живет «по нашей лесенке» (это я так думаю!) на четвертом этаже.

У него в руках палка (трость). Он грозен. Величественен. «А я маленький такой!» (будущий член Ленинградского клуба Сатиры и юмора). У меня складывается впечатление, что расстояние до места съемки Плятт не проезжает, а отмеряет шагами и палкой, наподобие землемера.

Это, и правда, недалеко. Модное здание на углу набережной Карповки и Петропавловского моста. Напротив входа в Ботанический Сад. На другом берегу от аудиторного корпуса Первого Медицинского института, где тоже происходит съемка.

«Мертвый сезон»

Словом, в жизни Ростислав Янович Плятт производит впечатление противоположное экранному. Противоположное впечатление произвел на меня и другой актер, игравший «доктора Хасса» в фильме «Мертвый сезон».

«Доктора» в кино о разведчике Лонсдейле (Людейникове) главный герой весь фильм вычисляет и разыскивает. А чего его искать-то? Вот он стоит передо мной с эмалированным бидончиком в очереди за разливным молоком в магазине на улице Савушкина. ...Ничего, скажу вам, особенного!

«Приключения Шерлока Холмса и... другого "доктора"».

«Дядя Ваня». «Звезда пленительного счастья»

С работы я чаще бегал, чем ездил (марафонская тренировка). Причем, бежал всегда в противоположную от дома сторону. Зато — мимо дачи Шишмарева (Приморский проспект, 87) Где в обеденный перерыв мы с коллегами могли воочию наблюдать «дядю Ваню» (Кирилла Лаврова) или бравого кавалергарда Анненкова (Игорь Костолевский).

Кстати, «Учителя астрономии» из другой «звезды» — «Безымянной».

«Безымянная звезда»

Ленты, снимавшейся на парголовской железнодорожной платформе города Ленинграда.

«Летучая мышь». «Все будет хорошо». «Небесный тихоход».

Перебежав по мосту на Елагин остров, пробегаю, не оглядываясь, мимо Масляного луга, увенчанного Елагиным дворцом. Это все натура в фильмах, указанных в заголовке. Мимо. Мимо... На мост к Каменноостровскому театру. Рядом с ним в вечернем свете на крыше рассыпающегося от ветхости особняка баронессы Клейнмихель снимают «Сокровища Агры».

«Сокровища Агры»

За крышу цепляется Василий Ливанов, в очередной серии «Приключений Шерлока Холмса и доктора Ватсона», на ходу приветственно машу рукой. Хотя понятно, что на меня никто не смотрит и меня не замечают.

О фильмах, сцены из которых сняты «не там», где нужно...

Неподалеку от Каменноостровского дворца сворачиваю на мост, ведущий меня к Лопухинскому садику. Деревянным этот же мост начинался в вышеупомянутом садике, а упирался на Каменном практически в Каменноостровский дворец.

Именно по нему ехал на дуэль Пушкин. А еще прискакал курьер с секретным донесением царю. В это время во дворце шел бал. Александра Первого вызвали на террасу, где ему вручили секретный пакет. Государь вскрыл конверт, прочитал донесение, и заплакал. Началась война с Наполеоном.

Во дворце тем временем разворачивалась сцена один в один как в фильме «Гусарская баллада», когда был остановлен бал. Между тем, император с террасы отправился прямо во дворцовую церковь Рождества Иоанна Предтечи. Которая сохранилась и по сих пор.

«Василиса Кожина»

В фильме «Василиса Кожина» Александру Первому докладывают о нашествии Наполеона в устной форме и, якобы, не то в палладианских интерьерах Зимнего дворца, не то еще в каких-то чертогах, что — неправда, и создает ложное впечатление о человеке, который, возможно, превратился затем в легендарного Фёдора Кузьмича.

Но вот, пожалуй, почти все, что хотелось бы рассказать о памятных мне местах, связанных со съемками хорошего кино. Могу похвастаться, что принимал достаточно активное участие в защите от угрозы сноса цветочной оранжереи на углу Шпалерной и Таврической улиц, где снимались такие замечательные фильмы как ...

«Приключения принца Флоризеля». «Чародеи». И некоторые другие...

Скольжение по поверхности

Владимир Ильич Ленин опрометчиво назвал важнейшими для нас искусствами кино и цирк... Получилось что-то вроде пророчества. Кино сегодня действительно обращается в цирк. Только не в настоящий — веселый, смелый, сильный, оптимистичный, а — дурной.

Со страшилками. И отсутствием какой-либо проявленной эрудиции со стороны авторов, кроме подворотню-блатной, криминально-притягательной. Вызывающей у зрителя не катарсис, а «стокгольмский синдром». Хорошо ли это? Не думаю! Во всяком случае, в подтверждение своих слов готов привести два примера...

Мне довелось в 90-х годах сниматься в кино у режиссера Геннадия Беглова. В так называемом «народном фильме». «Народном» в значении «бесплатном». Где не платили не только нам, массовке, но и всем исполнителям, включая исполнителей главных ролей.

Сегодня об этом не модно упоминать, хотя, насколько известно, в других сферах деятельности не платят еще больше. На съемках «Ад, или досье на самого себя» бесплатность, по крайней мере, была совершенно добровольной. Оговоренной заранее. Можно сказать, «договорной».

Возможно, поэтому режиссер Геннадий Беглов не относился к массовке по-мэтровски строго. Обругаешь их сегодня, а они завтра возьмут и не придут на съемку!

Сцены прибытия «этапа» в Гулаговский лагерь снимали в старых и новых павильонах Ленфильма. Интересно, что старые павильоны еще чудом дошли до наших дней. А новые, увы, «не сохранились».

«На натуре», коей являлись складские амбары, возле железнодорожной станции «Пискаревка» (вылитые лагерные бараки и заборы) падать приходилось в настоящий снег.

...Ну а немецкие овчарки заливались лаем уж и совсем по-настоящему. Мороз на улице стоял тоже, к сожалению, не поддельный! И это обстоятельство, на мой взгляд, сказалось на достоверности ленты не в лучшую сторону.

Одной из наиболее драматических сцен фильма считается приезд на мотоцикле пьяного начальника лагеря с надвинутым на глаза козырьком фуражки. Начальник подъезжает «вслепую», и «вслепую» же открывает стрельбу из пистолета по заключенным. «Ложись, сволочи! Всех перебью!»...

(Здесь надо сделать отступление. Этапируемые обычно шли не с пустыми руками, а несли с собой все свое имущество в небольших деревянных чемоданчиках. Небольших, но довольно тяжелых — даже и без вещей.

Чемоданчики делались не из фанеры, а из тяжелых деревянных плашек, видимо, чтобы руки этапируемых во время этапа были заняты не меньше чем их ноги.)

...И все послушно бухнулись на землю. «Подстилая» под себя деревянные чемоданчики. Однако я не последовал всеобщему примеру, а, войдя в предлагаемые обстоятельства, чуть ли не в гордом одиночестве заслонил своим чемоданчиком голову «от пуль».

Сказалось усвоенная мною в студии народного театра школа Корогодского-Либуркина. Мой чемоданчик хорошо виден (лучше, чем в фильме!) на фото корреспондента газеты не то «Ленинградская правда», не то «Смена».

Мне, конечно, хотелось поделиться соображениями на этот счет с режиссером Бегловым. Но я вспомнил печальный опыт двадцатилетней давности, связанный с маститым Эльдаром Рязановым, и решил «не дразнить гусей». Не злоупотреблять «оказанным мне доверием».

Рязанов не виноват!

В моем горьком опыте Эльдар Александрович был совершенно не виноват. Меня просто не подпустили к мастеру во время съемок итальянского актера Тано Чимароза, исполнявшего роль сицилийского мафиози Розарио, — на Свердловской набережной, дом 40 (бывшая дача графа Кушелева-Безбородко, неподалеку от которой я в то время проживал).

Как позже выяснилось, шла работа над эпизодом советско-итальянского фильма «Необыкновенные приключения итальянцев в России». О чем кино(?), я, разумеется, был не в курсе. Но мне очень хотелось спросить у режиссера, а знает ли он, в каком примечательном месте снимает свой фильм?

Знает ли он, что 29 чугунных львов в ограде исторической дачи графа Кушелева-Безбородко (который сам, между прочим, являлся прототипом знаменитого князя Мышкина из повести Достоевского «Идиот»), символизируют 29 «солдатских императоров» из Рима 3-го века н.э.?

А цепь, что держат львы в зубах, — изображение «золотой цепи»? Ею была окована в середине 3-го века н.э. знаменитая царица Пальмиры — Зенобия. Сходством судеб с которой в тайне гордилась Екатерина Великая?

Меня остановил, не пропустив за выгородку, какой-то милиционер. А я, услышав переводчика, понял, что снимаются иностранцы, и, вспомнив, что работаю не где-нибудь, а в «почтовом ящике», не стал настаивать.

А жаль! Более глубокое знакомство с местом могло придать сцене, в которой участвовал итальянский мафиози, можно сказать, с итальянскими же львами, больше фактурного блеска!

По следу ВОВ

...Мой дед дружил с Андреем Николаевичем Москвиным. Известным оператором Ленфильма. А тот — водил моих родственников сниматься в массовке. Например, дядя танцует рядом с Лидией Смирновой в фильме «Моя любовь».

...А моего будущего папу и вовсе устроил в «массовку» в Театр Музыкальной Комедии. Там уже находились два брата Смирновых: Николай и Алексей. Старший, Николай, погиб в первые дни войны. А младший, Алексей, прошел всю войну без единой царапины, зато с множеством орденов и медалей.

Через сорок лет мой отец и Алексей Смирнов, уже выдающийся комедийный киноактер второго плана, случайно встретились в Ленинградском аэропорту: «Здорово!» — «Здорово!»; «Привет!» — «Привет!»

Из короткого диалога между ними: — «Ну ты как? Женился?..» — «Да этого добра!..» ...Я понял, что популярнейший актер — очень одинокий человек. И чем дальше подходит мой возраст, тем большим сочувствием я проникаюсь к Алексею Смирнову. Хорошо бы получить его портрет со всеми наградами и пронести его с «Бессмертным полком».

«ТАКОЕ КИНО...»?

Попытка подачи «заявки» в ответ на призыв министра культуры РФ Владимира Мединского написать учебник истории интереснее детективов...

Фильм «Белое солнце пустыни» за беспорочную полувековую службу «повысили»... Объявили Ленфильмовскую картину — Мосфильмовской! А я то, дурак, гордился тем, что жил на одной улице с «Гюльчатай»! Впрочем, возможно, это только минимальный ущерб. Самая маленькая месть за то, что неоднократные попытки закрыть Ленфильм пока не удались!

А ведь художественное кино — это один из символов нашего города для понимания истории всей страны. Здесь был устроен первый публичный кинопоказ и открылся первый в стране звуковой кинотеатр. Быть первым — это не прихоть и не спортивное достижение нашего города, а его природная суть.

Город назван в честь святого ключника Врат Небесных, и первейшим и главнейшим символом Петербурга является не кораблик с Адмиралтейского шпиля, не даже ангел с крестом на Александрийском столпе (которых, кстати, в июльской рекламе этого года, посвященной «Празднику шавермы», и завернули в это самое «праздничное» изделие). А — врата, триумфальные арки, пропилеи, и даже порталы в метро...

Уже вышеупомянутая «Гюльчатай» жила рядом с Пискаревским проспектом, «Невским блокадного города». А иначе говоря, его «третьим Невским», прочно связанным с кино. В начале Пискаревского проспекта, на улице Жукова, находилась Всесоюзная кинокопировальная фабрика. А в конце (Пискаревский дом 32) — Госфильмофондовая прокатная база с кинотеатром.

«Второй Невский»

Почему надпись на фасаде школы номер 210, адрес — Невский проспект, дом 14 (сохранена как Мемориальная): «При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна» — находится на левой стороне Невского проспекта, а не на правой?... Вам кажется ответ на этот риторический вопрос элементарным? В реальности же все складывалось не так просто, и надпись первоначально должна была появиться на правой стороне Невского проспекта. Если бы не...

Границы РСФСР с буржуазной Финляндией проходила тогда по реке Сестра, и артиллерия вполне могла, не пересекая границу, обстреливать центр города Ленинграда из современных дальнобойных орудий. В этом случае вышеупомянутая надпись появилась бы на правой стороне проспекта.

Советское правительство, стремясь ликвидировать угрозу, нависшую над городом Ленина, несколько раз предлагала Финляндии перенести границу к Выборгу, в обмен предлагая в четыре раза большую территорию на Кольском полуострове. Безуспешно. Ввиду угрозы военного союза между Финляндией и гитлеровской Германией Советский Союз начал подготовку к войне с северным соседом.

На Петроградской стороне Ленинграда под видом типовых школ (собственно, в дальнейшем, они и должны были служить школами) построили несколько госпиталей. Надо сказать, что до развязывания Германией в 1936 году Второй Мировой войны проблему сохранения безопасности Ленинграда пытались решить по-другому. А именно — перенести центр города, и соответственно, все государственные учреждения и институты на южные окраины. И прежде всего, в Московско-Нарвский район.

Главным архитектором переноса стал гениальный зодчий Ной Троицкий. Им было построено здание Ленсовета, о чем напоминает теперь только проходящая рядом улица Ленсовета. И целый ансамбль площадей в Нарвской части района, по сути повторившей гармоническую связку, существовавшую между Дворцовой, секторальной и Сенатской площадями в старом центре города.

Построили Дом Советов у Средней Рогатки и попытались перенести даже «Невский проспект». «Новым Невским» должен был стать проспект Стачек. Архитектором было предложено в кратчайшие сроки сделать его не то что не хуже, а лучше проспекта, воспетого поколениями классиков русской литературы.

К слову сказать, для этого существовали все реальные предпосылки. Так как проспект Стачек уже являлся городским продолжением пригородной Петергофской дороги, соединявшей Екатерингоф — двор Екатерины — с двором Петра, что, в терминологии XV века называлось «дворцом», то есть значительным земельным угодьем естественно существовавшим под открытым небом. Поперечная нарезка участков слева и справа от дороги предназначалась для размещения на ней представителей знатнейших фамилий России, а также важных государственных деятелей.

Четверть века назад еще приходилось часто слышать выражение: «Красота спасет мир», «Красота спасет мир». Директор Эрмитажа Борис Борисович Пиотровский реагировал на это так: «Что такое красота? Красота — это обещание счастья, она вдохновляет и художников, и даже совершенно чуждых художествам людей. Но если мы не спасем Красоту — то как же она спасет мир!?»

У сожалению, история часто противоречит афористичности мышления. Адольф Гитлер приказал стереть Ленинград с лица земли именно как хоть и посредственный акварелист, но человек все-таки способный оценить красоту и приревновать ее. Таким образом, Гитлер пытался победить архитектуру Петербурга, возвеличивая, как ему казалось, тем самым, Берлин. Иначе бы Берлин вечно уступал. Столицу Германии вождь фашистов поручил своему любимому архитектору Шпееру, который, как и ваш покорный слуга, (независимо от него), считал, что подлинная архитектура прекрасна и в развалинах.

Вслед за губернатором Парижа Османом, о котором Александр Дюма презрительно отозвался: «Сколько Осман Парижа не ломал, а такого Невского

не выломал», Шпеер начал перекраивать улицы и проспекты Берлина «по живому». К сожалению, под расселение попали и центральные районы города, преимущественно населенные берлинцами еврейской национальности. Сделать расселение за государственный счет было делом затратным и малодемократичным. Поэтому нашли другой выход. Собственно, с этого и началось преследование евреев на государственном уровне...

Тем временем, граница между Советским Союзом и Финляндией была отодвинута от реки Сестра за город Выборг. Когда началась Великая Отечественная война, финны вернули себе свои «передовые» позиции. И была даже идея передвинуть границу с реки Сестры на реку Нева, тем не менее финны не подпустили к своей границе фашистские войска. Таким образом, Ленинград оказался хотя и в блокаде, но не в традиционном немецком «котле». За что Иосиф Виссарионович Сталин вычеркнул фамилию командовавшего войсками Финляндии маршала Маннергейма из списка военных преступников по окончании Второй Мировой.

«Третий Невский»

Появление «третьего Невского», то есть левого луча трехлучевой планировочной структуры, традиционно, как от Адмиралтейства, начинающегося у Невы, сделало Пискаревский проспект, Апрельскую улицу и Шоссе Революции подобием Невского проспекта, Гороховой улицы и Вознесенского проспекта.

До недавнего времени «точка расхождения» лучей не была на Щемилровке строго обозначена, как это имеет место быть перед центральным фасадом Адмиралтейской башни. Но сегодня, в связи с постройкой жилых комплексов «Платинум» и «Четыре горизонта» такая башня (с точкой расхождения лучей внизу) появилась и активно работает на две магистрали: Пискаревский проспект и Апрельскую улицу, в свою очередь, обогащая фасадную развертку по Шоссе Революции.

Разница между трилучиями (а когда изображают условно кинопроекторный аппарат, то рисуют, как правило, три луча — «черточки», разбегающихся от объектива), старым и новым, в том, что Адмиралтейство наглухо отрезает «точку разбегания» от Невы. А Пискаревский проспект в своем начале образует до башни и «точки разбегания» как бы естественные пропилены.

Образованные с правой стороны вышеупомянутыми жилыми комплексами «Платинум» и «Четыре горизонта». А слева — Дачей Кушелева-Безбородко. На которой стоит остановиться подробнее. Потому что под ней, под этой дачей была проложена самая первая «ветка» нашего городского метро. Еще в XVIII веке!

Помните, в фильме «Необычайные приключения итальянцев в России» мафиози в поисках клада копает вдоль львиной ограды? А если бы он был не мафиози, а, скажем, археологом, ему бы надо было копать по центру и поперек!

Царица и Львы

Помните, у А.С. Пушкина: «Златая цепь на дубе том»? Откуда взялась эта золотая цепь? И где ее можно увидеть сегодня, (даже потрогать), не из золота, конечно, а как один из малоизвестных символов города Санкт-Петербурга? Города, который вот уже двести лет как прозван Северной Пальмирой. И не только за то, что оба мегаполиса похожи прямыми улицами, стройными колоннами, величественными арками. Но и за близость судеб двух знаменитейших цариц: царицы Пальмиры Зенобии и русской императрицы Екатерины Великой...

Известный польский афорист Ежи Лец сказал однажды: «У каждого века свое средневековье». Он это не придумал, а буквально подсмотрел в древней истории.

Третий век нашей эры в Риме называют веком «солдатских императоров». За тридцать три года с 235-го по 268 нашей эры на римском троне сменилось 29 римских императоров. И вели себя они соответственно «калифам на час». Один из них, не заботясь о судьбе отца, императора Валериана Первого, (который, собственно, и сделал сына соправителем) находящегося в персидском плену, вел особо разгульную жизнь, состоявшую из непрерывных оргий.

Персы, видя эту беззаботность, и даже чересчур буквальную «непатриотичность», вторглись, посчитав Рим легкой добычей, в провинцию Пальмира. Городом Пальмира управлял в то время римский наместник Одеон. Римские солдаты под командованием Одеона разгромили персидское войско. В награду за эту доблесть сын Валериана Первого император Галлиен, объявил Одеона царем Пальмиры с правом престолонаследия, а Пальмиру — царством.

Через какое-то время Галлиен одумался и испугался, что слишком возвеличил Одеона, растя себе соперника. И вызвал царя, который уже успел назначить соправителем своего сына от первого брака Герода, в Рим. В это время вторая жена Одеона Зенобия, мать второго сына Одеона-Вабаллата, воспользовавшись немилостью императора к мужу, подслала к нему и пасынку убийц. Сделав таким образом себя царицей, а родного сына — соправителем.

Было это в 267-м году, а в 268-м, н.э. как уже было сказано, «средневековье века» солдатских императоров закончилось. Властители Рима снова озаботились судьбами своей империи.

И в 273 году «рубака» — Аврелиан (собственноручно убивший в одном из боев 48 солдат противника) пленил царицу Зенобию, и в золотых цепях вел ее за своей колесницей во время триумфального шествия.

Те, кто видел фильм «Необычайные приключения итальянцев в России», наверняка помнят ограду, состоящую из 29 чугунных львов на набережной Невы (Свердловская наб.,40) и им наверняка интересно будет узнать, что у каждого из этих 29 царственных животных есть собственное имя.

Максимин Фракиец; Гордиан Африканский; Гордиан Второй, Пупиен; Бальбин; Гордиан Третий, Сабиниан; Филипп Араб, Филипп Младший;

Пакациан; Иотапиан; Силбаннаг; Деций Траян; Геренний Этрусск; Гастилиан, Требониан Галл; Валузиан; Эмилиен; Валериан Первый, Галлиен, Салонин; Ингенуй, Регалиан; Валент, Макриан Старший; Макриан Младший, Квиет; Муссий; Авреол.

Как вы уже, наверное, догадались, львы изображают собой 29 солдатских императоров, и держат они в пасти «золотую цепь» Зенобии. Вопрос: «Почему?»

Современники Екатерины Второй, сравнивая судьбу своей властительницы (также погубившей двух царей, своего мужа Петра Третьего и законного наследника Российского престола Иоанна Шестого) с судьбой царицы Пальмиры Зенобии, тайно льстили ее императорскому самолюбию, если делали это деликатно! Как в случае с усадьбой графа Теплова (впоследствии — графов Кушелевых-Безбородко). Недаром Екатерина построила для себя на территории парка графа — купальню.

Ведь царица и сама была «солдатской императрицей», взошедшей на престол «на гвардейских штыках» — отсутствующим тридцатым львом в львиной ограде.

...Так вот, подземный тоннель соединял Неву с Полуостровскими прудами. Проходя через подвал дачи Кушелева-Безбородко как через подземный вестибюль первой станции метрополитена. Таким образом, проникнуть на территорию дачи можно было и скрытно, и безопасно. На небольшом баркасе. Что и делали, и Екатерина Вторая, и члены тайного общества, любившие собираться в этом месте.

Бывал здесь, между прочим, и реальный барон Мюнхаузен. Так как царица Елизавета Петровна собиралась в старости, отойдя от дел, поселиться на противоположном, левом берегу в Смольном монастыре. А на правом — поставить заставу или караул, что-то вроде кронверка Петропавловской крепости.

Словом, с описанием пропилен по левой стороне Пискаревского проспекта, все более-менее ясно! А вот только нарождающаяся правая сторона требует еще тщательной доработки. Мало образовать уличный мол комплексами «Платинум» и «Четыре горизонта».

Чтобы они не превратились в заурядный автомобильный проезд, или парковку, а имели шанс стать пешеходной улицей, центром притяжения для всего города, по нашему мнению, необходимо украсить проезд не декоративной, а сугубо исторической монументальной скульптурой.

На Неву вывести знаменитую статую Шервуда «Часовой». Это было бы очень кстати и потому, что на другом конце Пискаревского проспекта находится мастерская Шервуда (а потом — и К. Симуна, создавшего самый известный блокадный памятник). Но еще и потому, что «Часового» (а, глядя на статую, прямо напрашивается слово «часовня») можно считать памятным знаком в честь грядущего столетия Великой Октябрьской социалистической революции!

Круто изменившей судьбу всего мира и всего человечества. Способствовавшей гуманизации западной половины «Великой Римской империи». Для тех, кто любит поспорить и уже изготовился, отвечаем упреждающе:

Шесть-Девять-Двенадцать...

Шестое.

День Рождения Александра Сергеевича. Как нам кажется, сила Пушкина — не в том, что ему была открыта истина «в последней инстанции». Или он в своих поступках руководствовался исключительно ею. А в том, что Александр Сергеевич, как царь Соломон, ставил истину на самое высокое место.

Возможно, «русский бунт» — не такой уж «бесмысленный», если учесть, что у подавляющего большинства народа вместе с Юрьевым днем (Днем Георгия Победоносца, символа Российского государства), который был отменен всего-то на год-другой, ради затеянной Годуновым переписи населения — украли личную свободу!

И что это действие явилось примиряющим фактором (сделкой, взяткой) между уходящей знатью — боярством и нарождающейся, — безродным дворянством! А ведь именно это обстоятельство явилось важнейшим поводом к кровавому переходу власти от Годуновых к так называемым «Лжедмитриям».

А два Лжедмитрия стали лучшим «липовым» доказательством, что ни один из них не был истинным «Дмитрием Иоанновичем». К сожалению, москвичи, как обычно, погорячились. Предав тело огню, и выстрелив пеплом из пушки. Сегодня благодаря этому обстоятельству, генетическая экспертиза невозможна!

Из этого следует, — трактуем это свидетельство в пользу обвиняемого. По земным меркам власть была абсолютно законна! А вот по небесным: поляки повели себя как захватчики. В православных церквях Московского Кремля (как позже и наполеоновское войско), устроили конюшни.

Потому и погибли, что, будучи католиками, то есть теми же христианами, что и православные, оскорбили святыни своей же христианской веры.

Почему Пушкин стал гениальным поэтом? Отнюдь не потому, что пророчествовал или изрекал вечные истины. А потому, что в юности русскоязычный библейский текст пытался изложить стихами, то есть в той форме, в какой, предполагается, она существует в оригинале.

Девятое.

Пётр Великий, третий царь династии Романовых. День рождения его празднуется в день Исаакия Долматского. Благословившего будущего святого императора Константина на военную победу. И в этом смысле Исаакиевский Собор Санкт-Петербурга превосходит все остальные храмы России.

Но о какой победе идет речь, когда мы вспоминаем Петра Великого? Увы! Не над шведами! А над «проклятием Марины Мнишек», которое легло не только на династию, но и на народ управляемого ею государства.

Отсюда — первый вывод. Никаких Романовых на царство! (Даже — однофамильцев, например, кандидата в депутаты Михаила Романова) Без покаяния и епитимьи династии и ее дворянства.

Другой вывод. Мы, Россия, выходим победителями не тогда, когда ведем себя формально правильно (по земным меркам), а когда правы по большому счету, к примеру — дискутируемая цена победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов. «Стоять насмерть» действительно плохо! Очень плохо! Но без этого — не победить! Бог не дает легких, ничего не стоящих побед!

Двенадцатое.

Сделав двенадцатое июня Днем России, народ подтвердил, что принимает на себя грех Михаила Романова, который в свое время долго-долго отпирался от участия в «государственном перевороте». Но, согласившись стать царем, первым указом повелел удавить формально абсолютно законного (а «Господь в силах из камней [...] сделать детей Аврааму») наследника русского престола четырехлетнего сына *ВЕНЧАННОЙ на царство Марины Мнишек*.

Мальчика повесили в воротах Спасской башни Московского Кремля. А, чтобы петля затянулась на шее ребенка, палач накинул на узенькие плечики «соболью шубу»... Для тяжести... Насколько я слышал, этот эпизод не посмели включить в окончательную редакцию сценария фильма «Андрей Рублёв».

С тех пор в церковной архитектуре Московского государства начался отход от византийской традиции сооружения сферических куполов с низкой стрелой подъема. А появился прирост куполов в виде «капель»... «Слезинки ребенка», о которой позже напишет Фёдор Михайлович Достоевский.

Продолжим об актуальной архитектуре ... На другой стороне уличного мола, образованного комплексами «Платинум» и «Четыре горизонта», выходящей на Большеохтинский проспект, следует установить статую «Атлетка» скульптора Ряхиной, посвященную всем российским атлетам, несправедливо не допущенным до XXXI Олимпийских Игр в Рио-де-Жанейро!

Так погиб Советский Союз...

Почему так важно защитить в истории наших спортсменов? Потому что они «под ударом» как известные люди...

Вспомним баскетбольный финальный матч летних Олимпийских Игр 1972 года в Мюнхене. Встреча проходила между командами СССР и США. Боролись буквально «до последней секунды». В начале «последней секунды» советские спортсмены проигрывали команде Соединенных Штатов, родине баскетбола, одно очко. А уже в конце «последней секунды» — выигрывали одно очко благодаря точному броску с игры Александра Белова.

У телевизоров в Советском Союзе все, включая тех, кому «глубоко начхать на баскетбол», подпрыгнули от восторга «до потолка»! А что тво-

рилось в это время у телевизоров в США? Неужели они с английской сдержанностью и чопорностью только поджали губы?

Сильно сомневаемся! Ведь когда летом 1969-го все штатовские каналы вели прямой репортаж о прилунении модуля «Орел», у которого отказала автоматика, и астронавт Нил Армстронг вынужден был взять на себя ручное управление, у комментатора на Земле невольно вырвалось: «Сейчас смельчаки разобьются!..» В этот момент, по официальным данным, от сердечного приступа умерло триста тысяч человек. Какое уж тут самообладание?

Не удивлюсь, если кто-то из Соединенных Штатов напишет мне письмо, в котором признается, что процедил в момент финала баскетбольной встречи сквозь зубы в адрес Александра Белова: «Ну, парень, тебе не жить!» И действительно, вскоре Александр Белов скончался. Как очень больной человек! А каким же еще быть спортсмену международного класса?!

Спустя несколько лет после похорон Белова на Северном кладбище «вандалы» сорвали с могильной плиты героя-баскетболиста бронзовую баскетбольную корзину с бронзовым мячом и бронзовыми кистями рук спортсмена, — как трофеем... После удачной охоты скальп снимать уже стало не модно, а вот что-то наподобие оленьих рогов повесить на стену охотничьего домика — это пожалуйста.

Американцы в очень сильной степени подвержены страху. Даже их архитектура, ее небоскребный образ, продиктован страхом. Они понаставили каменных «карандашей», потому что в XX веке не так-то просто было попасть в «карандаш» снарядом или бомбой. А уж тем более бессмысленно целиться в крышу небоскреба и сыпать зажигалками.

Судя по себе, они, в общем-то, правильно рассчитали, что страх-не страх, а в Советском Союзе можно посеять нечто, что будет так или иначе работать на Штаты. А именно: так называемое «чувство реальности»... То есть, советским людям надо в той или иной форме исповедоваться в любви к Америке, и тогда будет тебе — «успех и счастье»!

Приведем в пример патриота из патриотов, действительно, по нашему мнению, хорошего человека, писателя и драматурга Григория Горина. Который и брился-то только отечественными бритвами. Плохо работающим механическим «Спутником» и другими марками электрического несовершенства. «Тряпочку» иностранную на себя не надел ни разу! И что же?

Инсценировка Григорием Гориним под названием «Тот самый Мюнхгаузен» еврейского анекдота о портном: «Если бы я был царь, я бы жил лучше, чем царь — я бы еще немножко и шил», вроде бы вышучивает войну одного человека против государства. Но и — одновременно — облагораживая историю Соединенных Штатов Америки, якобы горячим поборником которых являлся барон.

Да даже само написание слова «Мюнхгаузен» с буквой «г» посредине — есть свидетельство нашего поражения в «холодной войне». У лучшего переводчика историй барона, литературного критика и теорети-

ка языка Корнея Ивановича Чуковского написано — «Мюнхаузен» без «г» в середине, то есть в соответствии с русской фонетикой, а не как велит сегодня России интернет. «Г» в неподходящем месте — это тоже средство влияния и давления на нас.

Против «точечного» нападения (не «армии против армии», а армии против одного человека) никто в нашей стране не был защищен, кроме первых лиц государства, впрочем, ничего не изменилось с точки зрения безопасности и сегодня.

Глобальное нападение иностранной державы на одного гражданина «предотвращается» нашим Отечеством только одним способом: возвратной перестройкой от социалистического уклада к капиталистическому с его лозунгами: «Спасайся кто может!», «Каждый за себя» и «Человек — человеку во..., во... и во...»

Не сделай реверанса в сторону Соединенных Штатов Григорий Горин, возможно, и не разрешили бы ему экранизировать этот еврейский анекдот про портного, как не разрешили в свое время, снимать на Мосфильме «Белое солнце пустыни». И для этого вовсе не обязательно вербовать директора Мосфильма. В качестве агентов влияния могут сойти «сошки» и поменьше!

Но — вернемся к спортсменам. Погиб очень странно боксер Валерий Попенченко. Военно-морской инженер, умница. Блестящий боксер, заканчивавший свои поединки нокдауном или нокаутом. Помню, как однажды Валерий сразил американского боксера по фамилии «Иванов». Страшно погиб первый из русских альпинистов, покоривший Эверест, Владимир Балыбердин. Втащивший еще за собой и москвича Эдуарда Мысловского.

...Как говорится, для понимающих — достаточно. И, люди, не мечтающие о том, чтобы повторить «Судьбу барабанщика» из повести Аркадия Гайдара, начинают соображать — не надо ничем раздражать Соединенные Штаты, а, наоборот, — полезно для здоровья ластиться к ним, и, по возможности, лелеяться у них на груди.

А Россию допустимо сохранять только с одной целью — кому нужны предатели, если не будет кого и чего предавать?.. Из этого напрашивается вывод: следует вернуться к идее развертывания монументальной пропаганды как одному из важнейших средств защиты нашего государства.

П.С. Жизнь, однако, не стоит на месте, а неожиданно предлагает иллюстрации к только что написанному. И уже приходится спешить ей в догонку:

Фильм «Подвиг на Гудзоне», только что появившийся в кинотеатрах.

Статуя Спасителя, ложно называемая 80-метровой (из которых 50 метров представляют собой похабнейший на свете пьедестал! Да и 30-метровую фигуру в Одессе бы назвали «не компот»!).

Доска маршалу Маннергейму, обливаемая красной краской.

Да, вот еще: петербургский мост назван именем Кадырова.

Все это вызывает в части общества нездоровую реакцию! Начнем отвечать с конца.

«Что сделал Кадыров для нашего города?» — вопрошают почемушки. Отвечаем: «Вокруг могилы моего отца на Северном кладбище перестали расти как грибы изображения гитар, на гранитной полировке, в руках у двадцатилетних мальчиков, призванных на срочную службу». Этого мало? Полагаем, вполне достаточно!

Маршал Маннергейм не предал ни Финляндию, ни Россию. Что в его положении во время Второй мировой войны, сделать было крайне сложно. Полагаем, «бомбежка Хельсинки», когда все бомбы, якобы, из-за тумана были положены в Финский залив, а не на жилые дома, была своеобразным извинением Сталина перед финским народом и одновременно — предостережением. «Не доводите нас до крайности, «на буржуев смотрим свысока!».

Надо не на доску Маннергейма выливать красную краску, а позаботиться о том, чтобы в сквере на улице Лебедева, возле Военно-Медицинской Академии привести в надлежащий порядок (во всяком случае, такой, какой был заложен в проекте) монумент всем жертвам советско-финляндского вооруженного конфликта...

О статуе Спасителя. Ее создание противоречит решению «православного» Вселенского собора, согласно которому фигуративное изображение святых (скульптурное) — принято считать иконоборческим! И уж ни за что не поверим, что на ее создание скульптора благословил Патриарх Алексий Второй.

Есть одно не противоречащее самому термину «православие» изображение православного епископа в скульптуре. Это — статуя архиепископа Макариуса, которому на Кипре установлен монумент как президенту страны. Поскольку Макариус никогда не носил другого облачения, кроме церковного, то и изображать его в английском костюме было бы нелепо.

А все наши отечественные скульптурные изображения, например, Серафима Саровского, противоречат установленному православному канону, запрещающему таким способом приближать к себе «Бога», а не себя — к нему!

Можно отрицать икону, что будет, естественно, иконоборчеством. А можно быть большим «иконописцем», чем иконописец, то есть создавать православных идолов, как некие потенциальные «сверхиконы».

Византийская иконография подразумевает святого в другом измерении, (куда нам всем надо стремиться). А скульптура рождает комплекс полноценности: до святости, как бы «только рукой подать».

Мало того, традиционную православную икону до начала XX века считали примитивным изображением неразвитых в художественном отношении людей. А католическую статуарность — канон просвещенного человечества. Поэтому и в иконописи со времен Петра Первого расцвел «социалистический реализм».

Непонимание некоторыми религиозными деятелями РПЦ сути скульптуры препятствует в России ее светскому развитию. И, напротив, на

западе скульпторы, уходя от рабского копирования природы и кукольности ее преподнесения, как бы «соблюдают» православный канон.

Открывая для себя глубинные ценности, таящиеся в истинном православном иконотворчестве, например, такие художники, как Йозеф Климт, католик, или православный Энди Уорхолл, просто основывают на этих ценностях все свои «творческие озарения».

...«Чудо на Гудзоне» начали демонстрировать на экранах страны в Год Российского кино. В то время как «чудо» произошло не на Гудзоне, а на Неве. Но разве нас может интересовать собственная история, когда есть американская? И, все-таки, вспомним.

На Гудзоне пилот посадил реактивный пассажирский самолет, потому что знал о благополучно закончившейся аналогичной посадке на Неву в гораздо более урбанистически сложных условиях. Нева менее просторна, чем Гудзон, более извилиста, дома ближе, и приводниться между мостами не так просто...

Чудо же заключается в том, что на левом берегу, возле Финляндского железнодорожного моста, где, собственно, приводнился самолет, стоит так называемая «часовня Стекланного завода». В ней после пожара обнаружили совершенно неповрежденной икону «Всех скорбящих радости».

К которой прилипли медные грошики, высыпавшиеся из расплавленной медной кружки для пожертвований заводских прихожан. Их грошики, как и две лепты бедной библейской вдовицы, оказались навеки освящены и вошли в извод, можно сказать, — новой — иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радости «с грошиками».

И это было первое чудо, сотворившееся на этом месте. Вторым чудом явилось благополучно завершившаяся посадка на воду возле Финляндского моста реактивного пассажирского лайнера, на котором летел митрополит (РПЦ) эстонский и таллиннский, будущий патриарх Московский и Всея Руси Алексей Второй.

Опыт этого последнего чуда и повлиял на решимость американского пилота посадить свой воздушный корабль на Гудзон.



Людмила Митрохина

**«КОГДА НАМ БЫЛО 20»
Послевкусие от спектакля театра «Буфф»**

*Коробочка грима
И карточка милой —
Вот все, что осталось
От прошлого дня...
Исаак Штокбант*

*Когда нам было двадцать, то
Не знали слово «казино»,
Не ведали тоски землистой,
Не рвались за кордон бугристый.
Летали наяву без снов,
Без всяких ложных тормозов.
Не видели на солнце пятен.
Мир был един — из близких братьев.
С ума сходили от любви,
Сжигая за собой мосты,
Храня в коробочках от грима
Мечту и карточку любимой —
Следы угасших прошлых дней
Бессмертной юности своей.*

Людмила Митрохина

ХОТИТЕ ОКУНУТЬСЯ В СЧАСТЛИВУЮ МОЛОДОСТЬ?

Ведь молодость другой не бывает в любую эпоху. Тогда быстрее погружайтесь в яркое зажигательное театральное действие, в музыкальное путешествие по прошлому, представленному в спектакле театра «Буфф» — «Когда нам было 20».

С первыми ударными музыкальными аккордами, с первыми, до боли родными словами песни Дунаевского «*Легко на сердце от песни веселой...*» вам действительно станет легко на душе, и вы растворитесь в ностальгическом прошлом, даже если вы его и не переживали. Вы окунетесь в мощную ауру молодых пульсирующих сердец, которая хлынет со сцены брызжащей юностью молодых актеров и накроет вас с головой до самого окончания спектакля.

Молодые, сплоченные временем, двадцатилетние парни и девчата появляются на сцене, символизируя юность, преисполненную сил, энергии, ве-

ры, шагающую по жизни легкой непринужденной поступью в грядущее будущее.

Чуть-чуть воображения при талантливой игре актеров — и вы видите картинку со старым довоенным грузовичком, набитым веселыми молодыми колхозниками, едущими по ухабам русских проселочных дорог в свое счастливое будущее. Актеры одеты в традиционную репетиционную черную форму, чтобы ничто не отвлекало от основной сюжетной мысли, выстраиваемой режиссером. На девушках — коротенькие, расклешенные платьица с алыми косынками, будто частичками Красного знамени, гармонирующими с огромным во всю сцену контурным изображением России, с абрисом ее границ на подвижных занавесах, словно живых от ветров перемен под изменчивым солнцем сверкающих софитов. Эстрадная мишура и блеск не отвлекает внимание, помогая восприятию меняющихся характерных образов каждого периода знакового времени.

Театрализованное действие с пением, сюжетными сценками, ритмичной пластикой, ироничными скетчами сменяется одно за другим после вступления новой песни, которая является главной в этом спектакле, сконцентрировавшей в себе характер времени, вызывая эмоциональный отклик у публики.

Мы представляем старинный патефон, слышим польское танго Ежи Петербургского межвоенной эстрады, созвучное предчувствию войны, дошедшее в 1937 году до Советского Союза с русским романтическим переводом, в котором жила любовь, расставание и несбыточная мечта многих по теплому курортному морю.

Песня, как маленький спектакль, песня не спетая, а правдиво прожитая на сцене, вобравшая в себя целую эпоху, с возникающими на сцене сиюминутными персонажами, покоряет зрителя, не отпуская от себя до нового аккорда поступательного времени, в котором уже оживает Клавдия Шульженко со светлыми безмятежными днями в вальсе Цфасмана: *«Помню первый студенческий бал... Ох, как кружиться голова, как голова кружиться»*. Счастье молодости нарастает под страстный вальс Хачатуряна из балета «Маскарад», под который с восторгом кружатся школьные выпускницы в трогательных белых фартуках с ребятами в строгих темных джемперах.

Легкость художественного языка, жанровая раскованность воплотились в некую синтетическую форму, которая в любой момент свободно образует новое художественное пространство для молодых актеров, преисполненных удивительной непосредственностью, искренностью и азартом. Созданная театральная условность имеет серьезный подтекст, усиливающий звучание обобщающего образа всей страны, который трансформируется в каждом из нас своей сокровенной памятью, вливаясь в океан всемирной истории.

Песни *«Синенький скромный платочек...»*, *«Темная ночь, только пули свистят по стени...»*, тревожный стук блокадного метронома обрывают мир-

ную нить, перенося нас в военное тяжелое время, но наполненное жизнеутверждающей молодостью, лихостью, бесшабашностью и любовью, от которой никуда не деться горячему сердцу, без которой бессмысленна жизнь на земле.

Не политики, а живое искусство рождает правду пережитых дней. Мы слышим гул самолетов, бомбардировку, которую заглушают звуки американской песни союзников «Бомбардировщики»: *«Мы летим, ковыляя во мгле, / Мы идем на последнем крыле. / Бак пробит, хвост горит, и машина летит / На честном слове и на одном крыле...»*. Перед глазами юные солдаты двух стран, которые хотят мирно жить, любить и танцевать.

От меняющегося сценического действия возникает ощущение, что ты не только видишь, слышишь и сопереживаешь происходящему на сцене, но и словно перелистываешь страницы огромной планетарной книги, в которой есть и ты, со своим прошлым и драгоценной памятью.

Перелистывая очередную сценическую страницу нашей истории, мы слышим военную победную песню *«Весна сорок пятого года / Как ждал тебя синий Дунай / Народам Европы свободу / Принес жаркий солнечный май...»*, слова которой вызывают у нас невольное сопоставление с настоящими мировыми событиями дня. Счастьем победы, верой в незыблемость мирной жизни светятся лица прекрасной юности, с которой уже сроднился весь зрительный зал, ставший частью их монолитной судьбы в сценическом пространстве и в том, пережитом, эпохальном времени.

Но радость не бывает без грусти, как и победы без потерь. Щемящая сердце песня Френкеля на слова Гамзатова «Журавли», охватывает зал светлой печалью, в которой живут погибшие солдаты, с чистыми душами белых журавлей, летящих над нашими головами.

Пространственное лаконичное решение сцены органично слитно с пластическими возможностями многочисленных актеров, точно выстраивающих мизансценический рисунок режиссера, с которым безупречно взаимодействует светоцветовое состояние.

Жизнь всегда молода в своем поступательном развитии. Это было с каждым, кто был молод, это будет с каждым, кто идет во след созидательных сил. Да, *«Нам нет преград ни в море, ни на суше...»*, молодость строит, молодость желает прогресса и новых потрясений.

Западная культура проникает в чуткие восприимчивые юные головы. Зал сотрясают заразные ритмы Буги-вуги, в которых молодость, переполненная эмоциями, бушует до забвения. А вот и стилиги, фарцовщики, которых отлавливают дружинники, невольно сливающиеся с этим бунтующим стилем жизни, в которой сигналы запретной волны радиостанции «Голос Америки», популяризирующей принципы «свободного мира», заглушаемые в Советском Союзе, доходят до ушей молодежи своей противоречивой идеологической обработкой. В эту борьбу вступает мелодичный звон «Подмосковных вечеров»...

Молодость и спорт — понятия равнозначные, неразделимые по сути и образу жизни. Бодрым «Спортивным маршем» Дунаевского открывается второе действие зрелищного спектакля. Зал поет с актерами: «...*Чтобы тело и душа были молоды. / Были молоды, были молоды, / Ты не бойся ни жары и ни холода, / Закаляйся, как сталь!...*» Перед глазами играючи проходит жизнь, с мизансценами незамысловатых сюжетов, согревающих теплом воспоминаний.

Сдерживаемая эпохой музыка, прорывается к беспокойным молодым душам ходящими по рукам подпольными записями «музыки на костях», дефицитными пленочными магнитофонами, первыми ошеломительными электрогитарами, джазом, бардами, поющими в институтах и шарагах, музыкальными группами, неподражаемыми «Битлами» и кумиром советской молодежи — Владимиром Высоцким. Гитара стала культовым музыкальным инструментом, о ней бредили и мечтали все парни страны, чтобы через ее надорванные струны выразить себя и свое время.

Актеры на сцене, будто живые персонажи того времени, точно передают характер эпохи песнями и танцами, в которых они высоко-музыкальны и ритмичны, достоверно просты и естественны, без всяких претензий и амбиций на отточенный профессионализм танцоров. Что просто здорово, так как позволяет забыть, что перед тобой актеры, кажется, что перед глазами просто проходит жизнь во всем ее непосредственном очаровании.

Каждая песня органично входит в действие, как звено одного целого спектакля, являя собой последовательные эпохальные события жизни. Эти, на первый взгляд, самодовлеющие номера неразрывно вытекают один из другого, не нарушая единство замысла. Смена впечатлений, сюжетов, ритмов, выразительных средств завораживает, заставляя забыть на время реалии настоящего.

Знакомый волнующий голос Левитана произносит: «*Говорит Москва! Сообщение ТАСС...*» Символ всей эпохи, голос всей страны вспоминал, что с трудом сдерживал слезы два раза в жизни: когда объявлял о капитуляции Германии и когда читал сообщение о полете Гагарина. По первым аккордам и словам песни Пахмутовой «*Знаете, каким он парнем был — тот, кто тропку звездную открыл...*» мы представляем Юрия Гагарина и чувствуем огромную гордость за свою страну, первую отправившую человека в космос. Песня сопровождается иллюзорными пластическими трюками, в которых воображение рисует космос, ракету и простого русского парня, покорившего весь мир.

Наступила великая эпоха, когда сбывались задуманные мечты, открывались все дороги для романтически настроенной молодежи, рвавшейся к освоению неизведанного, отвергавшей меркантильные интересы, ставившей идеалы превыше всего. Под песню Пожлакова «*Ребята 70-й широты*»: «*Если надо — значит надо / Значит будут и здесь сады. / Пусть метели бушуют рядом. / Надо будет — растопим льды. / <...>. Ведь мы*

ребята, / Ведь мы ребята / Семидесятой широты...» на сцене возникала сюжет за сюжетом жизнь, одухотворенная временем, где царила вера, патриотизм и чистая дружба.

Страна желала перемен. Глашатаем этих перемен стал кумир молодежи Виктор Цой: *«Перемен! — требуют наши сердца / Перемен! — требуют наши глаза...»* Перемен требует играющая на сцене молодость, перемен требуют и наши души сейчас... Молодость — двигатель этих перемен, только за ней будущее, если в нем будет жить любовь.

Смена настроений приходит со звучанием песни из французского эротического фильма 1974 года «Эммануэль», ставшей мировым хитом, которая переносит всех на лирическую волну. Шокирующее самопознание советской пуританской молодежи откровений любви, а вернее ее скрытых интимных тайн, совместно с героиней фильма, очаровательной французской женщиной, предстает на сцене остроумным ироничным пантомимическим номером, где сценический язык намеренно упростился до примитива, усиливая эффект восприятия. Эротические токообразные страсти, пробегающие от воспаленного разума по телам сидящих в видеосалоне вплотную друг к другу молодых людей, их меняющаяся выразительная мимика, нелепые позы, глубина потрясения и реакция от увиденного, вызывает у публики гомерический смех, на минутку забывших, что они смотрят на отражение собственных эмоций, на себя прежних или настоящих.

А после в 80-е шел натиск западной музыкальной культуры — шведская группа «АББА», французские шансоны, шлягеры многих стран мира, страстные итальянские, испанские, мексиканские мачо, кубинские ритмы, неподражаемый Майкл Джексон... Музыка чужих стран и континентов заполняла отечественные экраны телевизоров, прорываясь на эстраду и в дома многочисленными грампластинками. Но весь этот музыкальный шоу-обвал прерывает чистый волнующий голос Людмилы Сенчиной песней «Золушка», в которой существует сон и явь: *«Хоть поверьте, хоть проверьте, / Но вчера приснилось мне, / Будто принц за мной примчался / На серебряном коне / ... А когда мой сон растаял, / Как ночные облака, / На окне моем стояли / Два хрустальных башмачка!»*

Действительно, не сон ли это, что мы сейчас в этом зале увидели? А может быть сон — это наша жизнь? Но хрустальные башмачки на окне, и наша жизнь с нами.

Апофеозом спектакля, по праву, стала незабываемая песня Александра Градского «Как молоды мы были», прозвучавшая гимном молодости, которая созвучна всем временам: *«Ничто на земле не проходит бесследно / И юность ушедшая все же бессмертна / Как молоды мы были. / Как молоды мы были / Как искренне любили. / Как верили в себя...»*

Театр «Буфф», в котором царит зрелищное искусство и импровизация, высокая комедия соседствует с острой сатирой, современный мюзикл — с кабаре-искусством, по сути своей уникальный театр. В один

вечер здесь играют классику на основной сцене, развлекают музыкальными программами в «Зеркальной гостиной», а по утрам в «Буффиках» дают оперы и сказочные представления для самых маленьких.

ПРИХОДИТЕ!
НЕ ПОЖАЛЕЕТЕ!
И ВЫ СОХРАНИТЕ МОЛОДОСТЬ ДУШИ!



СОДЕРЖАНИЕ

I

Юрий Казимов

ЧЛЕНЫ ЛЕНИНГРАДСКОГО СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ,
РЕПРЕССИРОВАННЫЕ В ГОДЫ БОЛЬШОГО ТЕРРОРА (1918–1956 гг.) 9

Марина Унксова

ГЕОРГИЙ НИКОЛАЕВИЧ МИХАЙЛОВ
Коллекционер, галерист 29

Наталья Кареева

БОРИС ПАВЛОВИЧ КАРЕЕВ (1878–1907)..... 46

Нина Кутейникова

ВСПОМИНАЯ МИНУ ЧИЧЕРИНУ 55

Юрий Мудров

ГОРОД ГЕНИЕВ, ГОРОД ПОЭТОВ..... 61

Сергей Миненков

БЕСЕДЫ ОБ ИСКУССТВЕ И ЖИЗНИ
С ХУДОЖНИКОМ ГЕОРГИЕМ ПОПОВЫМ 68

Маргарита Изотова

ЖИВОПИСЬ ВЛАДИСЛАВА БУШУЕВА 77

Екатерина Сталинская

ОБРАЗЫ ЛЮДЕЙ В ФАРФОРОВОМ И КЕРАМИЧЕСКОМ
ТВОРЧЕСТВЕ ЕКАТЕРИНЫ СУХАРЕВОЙ..... 85

Елена Григорьянц

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ИСКУССТВО В ЛИЦАХ:
ХУДОЖНИК АЛЕКСАНДР ВОЛОДЧЕНКО 91

Тамара Николаева

С ЧАЙКОЙ ПО ИМЕНИ ЛАРИСА..... 95

Вера Соловьёва

ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ СЕРИИ НАТАЛЬИ БЕРС..... 98

II

Ольга Кривдина

АЛЕКСАНДРА ФЁДОРОВНА (1798–1860).
ФАКТЫ БИОГРАФИИ И ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ 105

Елена Карпова

СКУЛЬПТУРНАЯ ИКОНОГРАФИЯ АЛЕКСАНДРА I:
ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ..... 109

Валентина Обозная ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МИРЫ ВАЛЕНТИНА СЕРОВА В ТРУДАХ УКРАИНСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ	118
Андрей Дьяченко НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА	124
Эмма Анненкова ДИНАСТИЯ КАТОНИНЫХ: АРХИТЕКТОРЫ, ДИЗАЙНЕРЫ, ХУДОЖНИКИ.....	129
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Е. Е. МОИСЕЕНКО Елена Киреева Патриарх холста Евсей Моисеенко	142
Сергей Котов Две жизни.....	150
Борис Тычинин КОЛЛЕКЦИЯ ПОЧТОВЫХ ОТКРЫТОК В ЦЕНТРАЛЬНОМ МУЗЕЕ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОГО ТРАНСПОРТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ	154
III	
Вера Смирнова ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ РОДЕНА	157
Ольга Прожерова ФЛОРЕНЦИЯ. ВЫСТАВКИ В ПАЛАЦЦО СТРОЦЦИ	164
Сю Сяо Гэн Ольга Мудрова СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ. РОЛЬ И МЕСТО КУРАТОРА В НЕМ. АСПЕКТЫ КУРАТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКЕ	167
IV	
Татьяна Шлыкова К ВОПРОСУ ВЕДЕНИЯ РЕСТАВРАЦИОННОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ПОРТФОЛИО ХУДОЖНИКА-РЕСТАВРАТОРА	170
Анатолий Дмитренко ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АСПИРАНТОВ-ХУДОЖНИКОВ. К ОСУЩЕСТВЛЕНИЮ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ ДИССЕРТАНТОВ	175

Круглый стол: ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «ТИХАЯ МОЯ РОДИНА...» ВАЛЕНТИНА СИДОРОВА В РУССКОМ МУЗЕЕ (ОСЕНЬ 2014 ГОДА)	182
Круглый стол: ПО МАТЕРИАЛАМ ПОСЕЩЕНИЯ МАСТЕРСКОЙ САИДА БИЦИРАЕВА.....	190
Елена Чурилова «ПЕТЕРБУРГСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ». ТРАДИЦИИ И ИМЕНА	198
Юрий Бундин ИСКУССТВО ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА: РУССКИЙ АВАНГАРД И СОВРЕМЕННЫЕ АРТ-ПРАКТИКИ.....	214
Юрий Бундин ИСКУССТВО КАК ОНО ЕСТЬ Тезисы выступления на круглом столе «Что такое искусство? Современный взгляд» в Институте философии РАН 23 апреля 2016 г.	220
Юрий Бундин РУССКОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ: ПУТИ ВЗАИМОПОНИМАНИЯ Тезисы выступления на круглом столе «Что такое искусство? Современный взгляд» на философском факультете МГУ им. М. В. Ломоносова 6 апреля 2016 года	225
Ханнелоре Фобо CHAOS ART.....	229
V	
Елена Башкова «ОЖИВШИЕ СТРОКИ».....	235
Алексей Парыгин ПРИРОДА «КНИГИ ХУДОЖНИКА»	239
Аркадий Шалыгин ИСКРЕННОСТЬ И ПОИСК ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАВДЫ В ПОЭЗИИ ЛЮДМИЛЫ МИТРОХИНОЙ	245
Руслан Бахтияров О КНИГЕ ВСЕВОЛОДА ВЛАДИМИРОВИЧА ИНЧИКА «КИРПИЧНЫЙ НАРЯД НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА».....	250
Виктор Мартыненко О КНИГЕ А. П. ЗАЙЦЕВА «ЦЭЮЯ. ЛИТЕРАТУРА И ГРАФИКА» (СПб., 2010)	253

Всеволод Мельников	
КИНО В БУКВАЛЬНОМ И ПЕРЕНОСНОМ.....	256
Людмила Митрохина	
«КОГДА НАМ БЫЛО 20»	
Послевкусие от спектакля театра «Буфф».....	272

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 44

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

Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина

Корректурa и компьютерная верстка В. А. Богородицкая

Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — март 2017.

Цифровая печать. Уч.-изд. л. 16

Тираж 150 экз.

Отпечатано в ООО "Спектр"

191002, Санкт-Петербург, а/я 10

