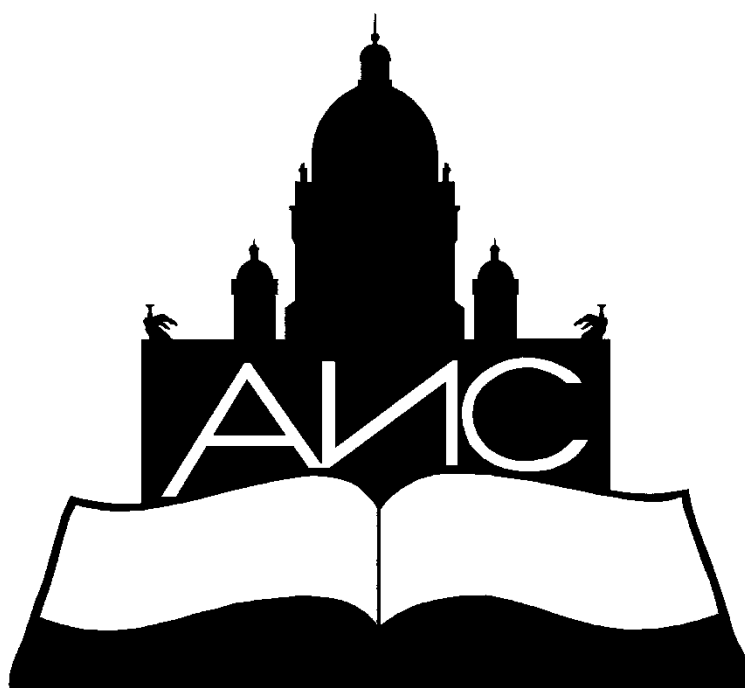


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 46



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 978-5-906442-09-3

© Ассоциация искусствоведов, 2017.

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

Авдеев Владислав Михайлович — искусствовед, художник-иконописец, старший преподаватель философии ЧОУ ВО РХГА, генеральный директор ООО «ИПК БИОНТ». Член Русского Географического общества и Российской ассоциации реставраторов. Участник многочисленных выставок Союза художников России и Творческого союза художников секции иконописи.

Афанасьева Наталья Владимировна — художник-график, член Санкт-Петербургского «Общества акварелистов», член творческого Содружества художников «Приморский ветер» и Содружества художников «Сестрорецкая волна». Участник более 140 выставок живописи и графики (25 персональных) 25-ДПИ (иконы в бисерных окладах), в том числе «Весь Петербург — 2001, 2002, 2005, 2008», «Осень — 2005», «Весна — 2009», «Осень — 2009», «Андреевский флаг», «Св. Александр Невский — защитник отечества», «Мученичество и святость. XX в.», «Зоокультура — 2012, 2013, 2014», «Рисунок Санкт-Петербургских художников» (2014), международные выставки «Арт-Мост-Акварель» — 2011, 2013, 2015 гг., КЦ «Пушкинская, 10» и др.

Базанова Оксана Николаевна — искусствовед, научный сотрудник Государственного Русского музея. Занимается изучением проблемы Российской скульптуры второй половины XIX — начала XX века. Опубликовано ряд научных статей, посвященных творчеству М. О. Микешина и И. Я. Гинцбурга.

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 им. А. Л. Штиглица, член Союза писателей России. Специализируется на исследованиях роли культуры и искусства в общественном развитии.

Герман Михаил Юрьевич — историк искусства, главный научный сотрудник Русского музея, литератор, профессор, доктор искусствоведения, член Союза писателей, академик Академии Гуманитарных наук, член Международной Ассоциации художественных критиков (AICA) при ЮНЕСКО. Автор более 50 книг, посвященных искусству Запада XVIII–XX веков, русскому авангарду, современным художникам.

Гребенникова Дина Александровна — искусствовед, доцент, заместитель заведующего кафедрой искусствоведения и культурологии СПГХПА им. А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведческих наук. Организатор выставки-конкурса «Образы православия в творческих работах студентов (Учитель-Ученик)» (2015), Большой выставочный зал СПГХПА. Область интересов: история культурологии, история древнерусского искусства, русская иконография, творчество выпускников академии Штиглица.

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.

Гусарова Мария Дмитриевна — художник-стилист, дизайнер производства тканей с печатным рисунком ООО «Текстиль для дома». Аспирантка. Участник XIV Фестиваля Японская осень в Санкт-Петербурге и выставки плаката и художественного текстиля «1+1=Ксения Лаврова и Мария Гусарова». Член Союза дизайнеров Санкт-Петербурга.

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 СПГХПА 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 «Достоинному», 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. Опубликованы переводы с английского и немецкого языков, среди изданий на английском языке в переводе Дьяченко книги В. Худолея «Слово и штрих. Экслибрисная Пушкиниана» (1999), «Экслибрис 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».

Захаров Андрей Сергеевич — доцент Санкт-Петербургского государственного морского технического университета, кандидат технических наук, член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Лен. области. Участник более 30 фотовыставок в России и за рубежом. Фотоработы хранятся в ГРМ, государственном музее истории СПб, Ярославском Художественном музее, в собрании Общества охраны природы Финляндии, в частных собраниях. Награжден медалями «300 лет Российскому флоту», «300 лет Санкт-Петербургу», а также золотой медалью Петра Великого и серебряной медалью академика А. Н. Крылова СПб Морского собрания.

Ковалёва Татьяна Вячеславовна — искусствовед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения и культурологи СПГХПА им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры истории и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Член Союза художников России. Автор публикаций в области истории архитектуры и искусства интерьера. Организатор выставки-конкурса «Образы православия в творческих работах студентов (Учитель-Ученик)» (2015), Большой выставочный зал СПГХПА, и выставки «Большой просмотр» (2015).

Корвацкая Елена Сергеевна — искусствовед, преподаватель, методист Санкт-Петербургского государственного института культуры, аспирант СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина.

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.

Крюков Сергей Викторович — искусствовед, журналист, независимый исследователь.

Логвинова Евгения Владимировна — искусствовед, директор галереи «АРКА», аспирант Европейского университета. Член Творческого союза художников России, награждена Бронзовой медалью ТСХ. Член Союза художников России. Автор и куратор более 200 выставочных проектов в Санкт-Петербурге, Новосибирске и других российских городах. Занимается историей искусства Санкт-Петербурга.

Ломакин Юрий Александрович — искусствовед, соискатель, кафедра «Русского искусства», Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Работает в ООО «Архитектурно-реставрационной мастерской "КИФ"» заместителем директора по науке. Область исследования — история архитектуры.

Маркова Екатерина Александровна — искусствовед. ФГБУК «Государственный Русский музей», сотрудник отдела скульптуры XVIII – начала XX века. Аспирант СПбГАИЖСиА им. И. Е. Репина. Публикации и выступления связаны с творчеством женщин-скульпторов.

Митрофанова Наталья Юрьевна — искусствовед, кандидат искусствоведения, преподаватель предмета «История художественного текстиля», доцент кафедры дизайна текстиля СПбГУПТД, доцент факультета изобразительного искусства СПбГУ. Член Союза художников России.

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 литературно-

го конкурса «Лучшая книга года», Берлин-Франкфурт, 2015). Составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради».

Михалкова Татьяна Кирилловна — филолог-германист, журналист, искусствовед, поэт и прозаик. Член Союза журналистов СПб и ЛО, член-корреспондент Академии гуманитарных наук, член ЛИТО «Луч». Автор более 40 публикаций в области изобразительного искусства и двух поэтических книг «Зеленый мир» и «Верлибр». Дипломант литературного конкурса, посвященного 70-летию снятия блокады Ленинграда, четырежды Лауреат Рубцовских поэтических чтений.

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 развитию культуры и искусства, член Творческого Союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Организатор и куратор крупных художественных проектов, в т. ч. более 250-ти выставочных, автор более 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.

Никитина Полина Владимировна — искусствовед, аспирантка III-го курса СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина.

Николаева Валентина Владимировна — искусствовед, журналист, исследователь творчества Л. К. Пфандцельта, автор целого ряда научных статей, монографии (в соавторстве с А. С. Захаровым) и ряда научных статей. В том числе: «Художественная реставрация в контексте русско-немецких культурных связей XVIII века», «Хронология жизни и деятельности Л. К. Пфандцельта в Петербурге», «К иконографии барона Н. А. Корфа (1710–1766)», «Л. К. Пфандцельт: загадки и открытия». «Якоб Штелин или Якоб Штеллинг: имя на портрете» и др.

Поллак Екатерина Алексеевна — артист балета, искусствовед, ст. бакалавр и магистр с 2015 года кафедры искусствоведения СПбХПА им. А. Л. Штиглица. Преподаватель кафедры общественных дисциплин и истории искусств в ФГОУВПО «Академия Русского балета» и СПбХПА им. А. Л. Штиглица, театральный критик и автор журнального издания «PRO Танец». Член Союза журналистов СПб и Ленинградской области.

Пудов Глеб Александрович — историк искусства, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела народного искусства ГРМ. Член Союза художников России. Автор более 40 научных публикаций, трех поэтических сборников. Поэт, дипломант нескольких поэтических конкурсов.

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».

Савельева Любовь Анатольевна — искусствовед. Участник выставки «Время кукол» (2016).

Саган Ирина Юрьевна — художник-график, культуролог, педагог. Преполагает в МО У СОШ №2 г. Сосновый Бор. Член клуба «Художник», член Общества «Мировоззрение» в г. Сосновый Бор, член Творческого Союза художников. Участник выставок картин-репродукций Н. К. Рериха «Русь сокровенная», «Огни Востока», выставки «Рождество» в Манеже (2012) и художественных выставок, проводимых в г. Сосновый Бор.

Сильнов Александр Васильевич — архитектор, доцент кафедры истории и теории архитектуры СПбГАСУ. Член Союза архитекторов России. Участник выставок, в том числе в Российской Национальной библиотеке (2016). Область исследований — история архитектуры Древнего Мира, теория архитектуры.

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.

Субботина Ольга Владимировна — искусствовед, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, доцент Русской Христианской гуманитарной академии РХГА. Сфера интересов — история и методология средневекового искусства Западной Европы.

Телепова Марфа Николаевна — искусствовед, кандидат биологических наук. Профессор Музея Естественной истории г. Парижа, Франция. Член Ботанического общества России и Ботанического общества Франции, член Нью-Йоркской Академии наук, комиссар персональной выставки Н. А. Телепова в Российском Культурном центре г. Парижа (1992). Участник и организатор пяти выставок «1001 Орхидея» Музея Естественной истории г. Парижа, Франция (2012–2017). Проживает во Франции, в Париже. Дочь художника Н. А. Телепова. Темы предыдущих публикаций «Одна картина Николая Телепова», «Садовый лабиринт».

Томсон Ольга Игоревна — искусствовед, доцент кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, преподаватель, профессор кафедры дизайна Государственного Университета. Кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ. Куратор многочисленных художественных выставок в музеях и галереях в России и за рубежом, в том числе «Метаморфозы» А. Новиков, почетный член РАХ, ММОМА, галерея З. Церетели, декабрь 2015 – январь 2016 г., г. Москва; «Это только текст» в Но-

вом музее, СПб художники В. Козин и Р. Лебедев (Санкт-Петербург — Москва) 22.06.16–30.07.16; . «Портреты московских художников», выставка фотографий Рауля Скрылева «Квартирник на Дегтярном».

Ксения Трулль (Кузова Оксана Владимировна) — художник (живопись, графика), член Союза художников России. Организатор тематических выставок, участник многочисленных художественных выставок Петербурга, Москвы, Германии. Высшая философско-религиозная школа при СПб Союзе ученых (ВФРШ). Автор очерков о художниках и современной художественной жизни. Публикуется в альманахе «Зеленая ветка». Сайт: troullkseny-art2008.narod.ru

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».

Хвостова Галина Александровна — искусствовед, ведущий научный сотрудник Русского музея, хранитель скульптуры Летнего сада. Член Российско-Нидерландского научного общества и Санкт-Петербургского Объединения ландшафтных архитекторов. Заслуженный Работник культуры РФ. Диплом Санкт-петербургского Союза архитекторов России «За многолетнюю деятельность по сохранению коллекции скульптуры Летнего сада и поддержку профессионального сообщества ландшафтных архитекторов». Диплом ГРМ — Памятный знак III степени «30 лет работы в государственном Русском музее». Автор более 80 публикаций по темам: «Исаакиевский собор» и «Скульптура и памятники Летнего сада» и участник международных научно-практических конференций по этим темам.

Шаварда Павел Алексеевич — образование: институт Восточных языков г. Париж, тибетский, армянский, чешский, старославянский и русский языки; профиль работы: Zoomogama — фотограф, журналист; Capitaintraine — Software Developer, а также преподаватель и организатор семинаров по инфо-арт-коммуникации в Польше и Греции. Автор афиши и каталога персональной выставки Н. А. Телепова в Российском культурном центре г. Парижа в 1992 г. Тема предыдущей публикации «Одна картина Н. Телепова».

Шадрина Анна Сергеевна (псевдоним Анинская Анна) — искусствовед. Индивидуальный туристический сервис.

Шаманькова Анна Ивановна — искусствовед, кандидат искусствоведения, ученый секретарь, заведующая отделом аспирантуры, доцент кафедры русского искусства СПб института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ. Член Союза художников России. Постоянный участник проводимых в СПб отделение СХ и институте им. И. Е. Репина выставок. Имеет публикации, посвященные творчеству современных петербургских художников.

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 искус-

ствования 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.

Шульман Лия Соломоновна — художник-прикладник по стеклу, член Союза художников России, секретарь Международной еврейской группы «ПЕЛЕ» (Чудо), член "Glassclub", Елагиноостровский Дворец-Музей, российский координатор, куратор Международного выставочного проекта «Единение», Нарва, Эстония с 2009 года, проекта АНО «Центр Культурных программ», Санкт-Петербург и проекта «Ветка Сакуры», 2013-2016 год. Студийный художник стекла, преподаватель ИЗО, руководитель студий витражного искусства и искусствовед в системе еврейского образования. Дипломант многочисленных выставок и творческих конкурсов, в том числе «Весенний салон-2012», Москва; СХ России, 2012, Москва; «Единение-2009», Эстония. Победитель творческого конкурса «Весенний салон 2012», Москва. Автор ряда статей по теме современного изобразительного искусства, автор книги стихографии «Дотяни струну до сердца» (2000 г.), дипломант Центра еврейского образования им. Мелтона при Еврейском Университете в Иерусалиме, имеется персоналия Российской Еврейской энциклопедии (Т. 3). С 1998 года постоянные стихотворные, литературные и графические публикации в русскоязычном еврейском журнале «Мишпоха», Витебск, Беларусь.



I

Татьяна Ковалева

МАКСИМИЛИАН ЕГОРОВИЧ МЕСМАХЕР — ВОСПИТАННИКАМ ЦУТР И СТУДЕНТАМ АКАДЕМИИ ШТИГЛИЦА (К 175-летию со дня рождения)

21 марта 2017 г. Академия Штиглица отмечает 175-летие со дня рождения первого директора Центрального училища технического рисования (ЦУТР — ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица) Максимилиана Егоровича Месмахера (1842–1906) — архитектора, рисовальщика, акварелиста. Он учился в Петербургской Академии художеств, с 1874 г. преподавал в Рисовальной школе Общества Поощрения художеств, с 1879 г. по 1897 г. служил директором Центрального училища технического рисования барона Штиглица, где преподавал декоративное рисование, акварель и «историю стилей». Блестящий рисовальщик, чьи работы хранятся в Эрмитаже, в академии художеств <...>, Месмахер явился основоположником русской школы «технического рисования»¹.

В 2016 году академия отпраздновала 140-летие со дня основания училища и 120-летие со дня торжественного открытия великолепного здания Музея прикладного искусства, возведенного по проекту академика архитектуры М. Е. Месмахера, — вершины его творческой деятельности.

Имя знаменитого архитектора неизменно звучит в стенах академии: обзорные и тематические экскурсии на постоянных и временных экспозициях музея начинаются с истории Школы. Образовательные программы различных кафедр включают изучение коллекций прикладного искусства учебного музея, художественная концепция которого была ориентирована архитектором на «свободное вхождение в стили» и исторические эпохи. Эта концепция нашла выражение в оформлении интерьеров, каждый проект которых ориентирован на исторические прототипы. «При всем стилистическом разнообразии интерьеров музея, представлявшим искусство греко-римского, романского периодов, Средневековья, французского рококо, венского и русского барокко, в качестве ведущей темы Месмахер выделил архитектуру и искусство итальянского Ренессанса»². Благодаря такому решению учащиеся ЦУТР имели тогда и студенты Академии Штиглица имеют теперь счастливую возможность изучать историю архитектуры и декора-

тивно-прикладного искусства, не покидая стен родного учебного учреждения, «путешествуя» в пространстве и времени по Европе и России.

Воспитанники Центрального училища технического рисования оставили в своих мемуарах бесценные свидетельства о тех годах, когда Месмахер руководил образовательным процессом. Отдельные страницы воспоминаний посвящены Максимилиану Егоровичу Месмахеру, или Максу, как его любовно называли учащиеся.

Аркадий Александрович Рылов — художник-пейзажист, анималист и педагог, с 1888 г. по 1894 г. учился в Центральном училище технического рисования барона Шлиглица, в своих «Воспоминаниях» указывает на строгий порядок и дисциплину, царившие в училище при директоре Месмахере: «Занятия начинались с девяти часов утра и кончались в пять вечера. Ни на минуту нельзя было опоздать в класс: двери закрывались, и входить не разрешалось. По коридору расхаживал сам директор Месмахер, держа руки назад. Его величественная фигура с большими пышными волосами напоминала льва. Опоздавшему ученику лучше не попадаться на глаза»³.

Интересные подробности встречаем в воспоминаниях Аркадия Александровича о том, какие задачи ставились перед учениками на занятиях живописью: «Однажды, закончив акварелью натюрморт, состоявший из опрокинутого кувшина и полотенца, я нарисовал капельку воды, ползущую по краю полки. Она вышла так удачно, что когда директор, преподававший акварель, сел за мою работу несколько усилить фон, то хотел было движением мизинца сшибить эту капельку. Я покраснел от своей шутки, стоя за спиной Месмахера. Тот улыбнулся и похвалил. Моя капелька скоро прославилась на все училище»⁴.

Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871–1955) — художник-график в своих «Автобиографических записках» рассказывает о первых годах ученичества, связанных с начальной школой рисования, черчения и лепки при училище (с 1885г.), а позже и самим Центральным училищем технического рисования барона Шлиглица (с 1889г.): «В младших классах Месмахер преподавал сам, первый знакомясь со вновь поступившими. Подходил он к каждому индивидуально, внимательно, тонко подмечая особенности каждого»⁵. Позднее, когда Остроумова-Лебедева обучалась искусству графики в классе В. В. Матэ⁶, о директоре напишет следующие строки: «Властный, умный и энергичный человек. <...> Он был строг и требователен, но в нем была простота в обращении, правдивость, искренность и справедливость. Наружность очень внушительная. Высокая, плотная фигура. Седая, вьющаяся грива волос. <...> Совсем львиная голова»⁷.

В воспоминаниях Ивана Николаевича Павлова (1872–1951) — русского гравера и живописца, вольнослушателя Центрального училища технического рисования барона Штиглица в 1891–1892 гг., находим трогательные свидетельства об особой опеке со стороны директора училища такой категории учеников: «У Штиглица я занимался с девяти часов утра до четырех часов

дня; после этого времени я работал <...>. Товарищи по школе Штиглица посоветовали мне сходить к директору Месмахеру и рассказать о трудностях своего положения с жильем, училище Штиглица имело отличное общежитие, и Месмахер мог меня в нем устроить. Месмахер не дал мне определенного ответа, <...> но зато он распорядился выдать мне бесплатные марки на обеды и завтраки. При школе была великолепно организованная столовая <...>. Место в общежитии я получил от Месмахера позднее»⁸.

Александра Манизер, воспитанница ЦУТРа, делится воспоминаниями о зимних праздниках и щедрости Месмахера: «Если зажигали елку, она всей горящей пирамидой отражалась опрокинутой в стеклянном потолке вестибюля. А когда гасли ее огни, само небо звездными очами глядело сквозь те же оттаявшие стекла на утомленную, сытую весельем молодежь. <...> Оранжерея попечителя, доставлявшая живую натуру в класс цветов, присылала для вечера щедрый душистый дар — корзины срезанных цветов и кадки вечной зелени. Директор давал от себя сотню рублей на угощение»⁹. Александра Манизер, пересказывая слова Месмахера, доносит до следующих и следующих поколений учащихся его представления о назначении школы и профессиональной направленности ее выпускников: «Дело школы вытеснило его личную жизнь и стало для него всем. К вольнослушателям, мечтавшим об академии и служению искусству, а не ремеслу, он был снисходителен, хотя они были не те, для кого строили школу.

— По-вашему художество возвышенно, а ремесло низменно? — горячился Макс у себя в классе композиции, — так поднимите ремесло до высоты художества, только и всего! Это наша задача, наше место в обществе! Для этого мы с вами тут потеем! — кричал он, сверкая глазами из-под седой пряди, краснея и стуча кулаком по чертежной доске с задевшим его проектом.

Если в рабочем, которому еще никто ни одного художественного предмета не догадался показать, вы сумеете развить крупницы вкуса, или отыщите скрытые в нем способности, если вы заложите в его голову вопрос: почему предмет иностранного производства ценится на рынке выше нашего, вот тогда вы, значит, не для своего единоличного удовлетворения работали, а внесли что-то стоящее в общее дело! Памятника вам не поставят? Да наплевать! Когда я чувствую, что сам добился и другим дал... да это же поднимает мой дух выше Александровской колонны!...»¹⁰

«Наших учеников ценят за то, что они дают рисунок, который безошибочно можно пустить в дело, — продолжает пересказывать слова Месмахера Александра Манизер, — Все детали техники им знакомы и предусмотрены. <...> Неужели они стали бы у меня компоновать узорчики, неприложимые к производству? И ехидно усмехнулся Макс, вспомнив, как некоторые ученицы пробовали вначале удивляться, что надо садиться за ткацкий станок, посещать фабрики и сдавать экзамен по технологии»¹¹.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин — известный русский художник и теоретик, учился в ЦУТР в 1895–1897 гг., сохранил о Школе техническо-

го рисования воспоминания, свидетельствующие о его восхищении царившим в школе порядком и организацией учебного процесса. Он пишет: «Чистота коридоров и прекрасно оборудованных классов была невероятной для меня. Казалось, как же работать здесь, когда и пошевелиться страшно, чтоб не запачкать помещения. Казалось, что и порядок здесь должен быть особенный, по движениям служителей в темно-синих сюртуках, по рассчитанности их шагов, порядок чувствовался, да он и был таким. Во всем чувствовались рука и зоркий глаз хозяина этого учреждения, а главное, чего я сразу не заметил, любовь к своему детищу»¹².

Не только в классах проходило обучение, практические задания выполнялись во время строительства здания музея и отделки его интерьеров: «С самого начала строительства к работе над внутренним убранством музейного здания Месмахер привлек учеников училища. <...> Оформление интерьеров включало всевозможные виды художественных работ: скульптурный декор, полихромные росписи, позолотные работы, резное дерево и др.»¹³. Об этом есть свидетельство самого архитектора, в письме М. Н. Половцовой он пишет следующее: «Из немногих учениц и учеников нашего училища, которые остались здесь в Петербурге, я взял почти всех, чтобы они практиковались исполнять различные рисунки по декоративной части, которых нужно делать мне целую массу, так что в настоящее время составилась у меня целый отряд помощников их архитекторов, учеников и учениц, всего 19 человек»¹⁴.

Сегодня преподаватели и студенты Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица чтут память своего великого предшественника. Его имя увековечено в наименовании ежегодной международной научно-практической конференции академии «Месмахеровские чтения», одна из секций которой традиционно посвящается историческому наследию и изучению жизни и творчества М. Е. Месмахера. Графические работы архитектора, работы его учеников часто становятся экспонатами различных художественных выставок на территории академии и за ее пределами.

Коллекция проектной графики М. Е. Месмахера — жемчужина собрания музея академии, равно как и реализованные проекты интерьера музейного корпуса представляются идеальным методическим материалом для следующих поколений обучающихся, например, студентов кафедры интерьера и оборудования. Летняя обмерно-аналитическая практика четвертого курса для них проводится в исторических интерьерах Музея прикладного искусства в соответствии с утвержденным учебным планом и учебной программой. Примерный перечень исследуемых объектов включает следующие интерьеры: Римская лестница, Зал Фарнезе, Папская галерея, Большой выставочный зал, Итальянская лестница Большого выставочного зала, Английский зал, Фламандский зал, Вестибюль и Парадная лестница учебного корпуса и др.

Задачи практических занятий: формирование у студентов навыков выполнения натуральных обмеров интерьеров сложного архитектурного объ-

ема в историческом здании (Музей ЦУТР барона Штиглица); анализ объемно-пространственных и стилистических особенностей объекта; фиксация объемно-пространственных характеристик изучаемого интерьера в целом, а также его фрагментов и деталей; совершенствование техники и приемов традиционной архитектурной графики с воспроизведением фактуры отделочных материалов (акварель).

Выполняя практические задания, студенты тщательно анализируют наследие мастера. Они познают «его стиль» через изучение и воспроизведение в графике архитектурной детали, фрагментов убранства и отделки интерьера. (В состав подачи входят планы разрезы, ортогональные виды, развертки, фрагменты и детали с размерами.)

Студенты XXI века учатся непосредственно у архитектора — основателя школы, Месмахер учит их из прошлого и пропорциональному совершенству, и красоте линии, и сочетанию цвета и материалов... Задания выполняется в технике акварели, которую преподавал когда-то Макс. Культура архитектурной графики крайне важна и сегодня для формирования высокого уровня профессионалов в области художественного проектирования интерьера. Месмахера не просто помнят в академии, мастер интерьера, он обнимает каждого им созданным пространством, даря ощущение постоянного присутствия.

Примечания

¹ Тыжненко Т. Е. Максимилиан Месмахер. — Л.: Лениздат, 1984. — С. 4.

² Прохоренко Г. Е. «Музей будет грандиозный...» // Подвиг просвещенной благотворительности: коллективная монография / под общ. ред. Г. Е. Прохоренко. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2015. — С. 44.

³ Рылов С. Воспоминания. — Л.: Художник РСФСР, 1977. — С. 22–23.

⁴ Рылов А. Воспоминания. — Л.: Художник РСФСР, 1977. — С. 32.

⁵ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки / Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н. Л. Приймак. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 43.

⁶ Матэ Василий Васильевич (1856–1917) — гравер, офортист, ксилограф. С 1884 г. по 1910 г. преподавал в Центральном училище технического рисования барона Штиглица, с 1894 г. по 1917 г. — в Академии художеств.

⁷ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки / Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н. Л. Приймак. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — С. 43.

⁸ Павлов И. Жизнь русского гравера / Редакция и вступительная статья

М. П. Сокольников. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — С. 69–70.

⁹ Манизер Ал. Чем юность богата. Повесть из последних лет прошлого века. — Л.: издательство «Красная газета», 1929. — С. 60.

¹⁰ Манизер Ал. Чем юность богата. Повесть из последних лет прошлого века. — Л.: издательство «Красная газета», 1929. — С. 17.

¹¹ Манизер Ал. Чем юность богата. Повесть из последних лет прошлого века. — Л.: издательство «Красная газета», 1929. — С. 83.

¹² Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида: Повесть. — СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2013. — С. 101.

¹³ Прохоренко Г. Е. «Музей будет грандиозный...» // Подвиг просвещенной благотворительности: коллективная монография / под общ. ред. Г. Е. Прохоренко. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2015. — С. 42.

¹⁴ РГИА. Ф. 790 Оп. I. Д. 226. Л. 30.



**ХУДОЖНИК АНАТОЛИЙ ИЛЬИЧ ВАСИЛЬЕВ.
ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ МАСТЕРА.
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Анатолий Васильев принадлежал к поколению ленинградских художников, пришедших в искусство в первое послевоенное десятилетие. Именно этому поколению было суждено своим творчеством сформировать явление в изобразительном искусстве XX века, известное сегодня во всем мире как ленинградская школа живописи.

Война оказала сильное влияние на формирование личности и творчество художника. Об этом он сам неоднократно говорил. Об этом говорят и его произведения. Но не меньшее влияние оказала на его творчество эпоха социальных и культурных преобразований послереволюционных десятилетий, на которую пришлось детство и юность художника, а затем и послевоенная молодость. Поэтому жизненный путь и глубинный смысл его творчества невозможно до конца постигнуть вне связи с теми грандиозными событиями и переменами, свидетелем и непосредственным участником которых ему довелось стать.

Анатолий Ильич Васильев родился 18 марта 1917 года в Петрограде. Отец будущего художника Илья Андреевич Васильев до революции работал механиком на заводах Выборгской стороны «Старый Лесснер» (с 1927 года — «Двигатель») и «Оптический завод». После революции продолжал работать на заводе «Двигатель». Мать, Елизавета Пименовна, в девичестве Тархова, как и супруг, носила «художественную» фамилию¹. Возможно, и это обстоятельство повлияло на выбор их сыном будущей профессии.

После окончания в 1931 году семилетки, Васильев некоторое время учился в ФЗУ при заводе «Двигатель», затем работал токарем. На заводе вступил в комсомол, участвовал в общественной жизни, выпускал стенгазету и именно здесь впервые стал рисовать. Его способности были замечены, и в 1933 году комсомольская организация направила Васильева на учебу в вечернюю художественную школу при городском отделе народного образования. В художественной школе Васильев получил первые профессиональные навыки и утвердился в выборе будущей профессии.

В 1934 году Васильев поступил в ленинградский Художественно-Педагогический техникум, известный более как Таврическое училище, и был зачислен сразу на второй курс. Училище располагалось в доме 35 на Таврической улице и вело свою историю с середины XIX века от Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств. В 1930-е годы в нем вели занятия такие известные художники и педагоги как М. И. Авилов, А. А. Рылов, В. М. Орешников, В. В. Лишев. Непосредственными учителями А. Васильева были педагоги С. Н. Бутлер, С. А. Чугунов, Н. В. Левитский

и М. А. Асламазян. Здесь в 1937 году после летней поездки на Алтай Васильев впервые принял участие в выставке этюдов².

В 1938 году, окончив училище с отличием, Васильев поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры при ВАХ на отделение монументальной живописи. Сбылась его заветная мечта учиться в стенах прославленной Академии художеств. На первых курсах Васильев занимался у П. С. Наумова и В. П. Белкина, затем по монументальной мастерской профессора Д. И. Киплика у И. Я. Билибина, В. М. Орешникова, Н. Х. Рутковского.

К этому времени усилиями И. И. Бродского и его единомышленников в Академии была восстановлена система классического художественного образования. К преподаванию в Академии были привлечены Б. В. Иогансон, А. А. Осмёркин, Р. Р. Френц, И. Я. Билибин, А. М. Любимов, С. Я. Абугов, Е. Е. Лансере, Б. А. Фогель, К. С. Петров-Водкин, А. И. Савинов. М. Д. Бернштейн, М. П. Бобышов, Д. Н. Кардовский и ряд других видных художников и педагогов, стоявших на позициях сохранения и развития реалистических традиций отечественной живописи. Атмосфера упорного овладения вершинами мастерства, установившаяся в Академии после десятилетий дискуссий и экспериментов, самым благоприятным образом сказывалась на качестве профессиональной подготовки молодых живописцев, среди которых был и Анатолий Васильев.

Осенью 1939 года, когда началась война с белофиннами, Анатолий Васильев со второго курса был призван в Красную Армию. Вскоре в бою на Карельском перешейке получил контузию, после госпиталя был демобилизован и вернулся к занятиям в институте³.

В первые же дни Великой Отечественной войны Васильев добровольцем ушел в Красную Армию. Как студент Академии художеств он был направлен в спецподразделение для маскировки кораблей Балтийского флота, где прослужил до ноября 1941 года. Затем был командирован на курсы младших политруков Ленинградского фронта, по окончании которых был назначен политруком стрелковой роты в 34 отдельную лыжную бригаду. Затем участвовал в прорыве блокады Ленинграда, в форсировании Невы у поселка Марьино⁴.

В кровопролитных боях под Синявино в 1943 году художник получил тяжелое ранение осколком мины. Истекающего кровью, под обстрелом, Васильева вынес с поля боя товарищ. В медсанчасти его, не подававшего признаков жизни, посчитали умершим и отправили в покойницкую. По счастью, рядом вовремя оказалась санитарка. Но в документах о награждении медалью «За оборону Ленинграда» так и осталась запись: *«награжден посмертно»*.

В жизни часто случается, как в известной поговорке: не было бы счастья, да несчастье помогло. В госпитале раненого бойца Васильева выживала молоденькая санитарка Галя Берлинская. Так они познакомились и остались вместе на всю жизнь. После войны Галина Всеволодовна окончила институт им. И. Е. Репина, стала искусствоведом и работала в изда-

тельстве «Аврора». А темой ее интереснейшей дипломной работы стал натюрморт в творчестве ленинградских художников В. Тетерина, М. Копытцевой, О. Богаевской, В. Саксона, Н. Позднеева, Я. Крестовского⁵. Человек преданный и тонкий, она подчинила свою жизнь мужу и семье, окружив его заботой и любовью.

После госпиталя Васильев был направлен на Ораниенбаумский плацдарм, где в составе 126 артиллерийского полка в январе 1944 года участвовал в окончательном снятии блокады. Тогда же политотделом 168 стрелковой дивизии он был принят в члены ВКП(б). Участвовал в освобождении Кингисеппа, Нарвы, Сланцев, Таллина, где второй раз был тяжело ранен. Демобилизовался в начале 1945 года как инвалид войны в звании лейтенанта. А. И. Васильев был награжден медалью «За оборону Ленинграда» (1943), орденом «Красная Звезда» (1944), медалью «За победу над Германией» (1945)⁶.

В 1945 году А. И. Васильев вернулся в институт, но занятия вновь пришлось отложить. В октябре 1945 года как фронтовика и коммуниста его избрали освобожденным секретарем партийной организации института. Это был один из самых трудных периодов в истории института, который лишь год назад вернулся из Загорска и Самарканда, куда был эвакуирован в 1942 году. Война «обескровила» педагогический состав, в блокаду погибли учителя Васильева И. Я. Билибин, Д. И. Киплик. Не хватало кадров и самого необходимого для учебного процесса, многим вернувшимся с фронта и из эвакуации негде было жить. Правительство разрешило прием фронтовиков в институты без экзаменов, и новых студентов нужно было обеспечить общежитием. Эти и подобные насущные заботы Академии стали главным содержанием каждодневной работы парторга А. И. Васильева.

Лишь в 1947 году А. Васильев вернулся к учебе и в 1950 году окончил институт по мастерской В. М. Орешникова, представив дипломную картину «Михаил Ломоносов — отец русской науки» (*Музей МГУ им. М. В. Ломоносова в Москве*)⁷. В том же году за свою картину А. Васильев был удостоен золотой медали на Всесоюзной художественной выставке, проходившей в Третьяковской галерее⁸. В этом же году он вступил Ленинградский Союз советских художников по секции живописи. Рекомендации молодому художнику дали В. М. Орешников, А. А. Ефимов, А. Д. Зайцев, И. А. Серебряный. Дипломная картина неоднократно воспроизводилась в журналах, в виде открыток и цветных репродукций.

Выбор темы дипломной картины был удачным. Интерес к личности Ломоносова, погружение в исторический материал, — все это оказалось близким художнику и по-настоящему увлекло. К этой теме он еще не раз вернется в своем творчестве.

А пока с осуществлением своих планов молодому выпускнику института пришлось повременить, его опыт и энергия оказались востребованными на административной работе. В декабре 1950 года приказом Комитета по делам искусств Васильев был назначен заместителем директора института по

учебной работе. На этой должности он проработал около года, исполняя некоторое время обязанности ректора Академии художеств⁹.

В 1951 году Васильев оставил административную должность и поступил в творческую мастерскую Академии художеств, где до 1953 года работал под руководством академика живописи Б. В. Иогансона. Одновременно А. Васильев начал работу ассистентом на кафедре графики, которую продолжал до 1957 года. Итогом пребывания Васильева в творческой мастерской Академии стали известные картины «Артисты на фронте» (1951), «Ломоносов и Чичагов» (1953, *Музей МГУ им. М. В. Ломоносова*), талантливо исполненный «Портрет скульптора В. Лишева» (1952, *НИМ РАХ*).

Одновременно Васильев проявил себя в сфере книжной графики. В этот период им были проиллюстрированы и оформлены роман И. Бражнина «Светлый мир» (*Молодая гвардия*, 1951), книга воспоминаний Н. Черкасова «Записки актера» (*Искусство*, 1953), трагедия «Эмилия Галотти» Г. Лессинга (*Искусство*, 1953)¹⁰.

В годы работы в творческой мастерской Академии художеств Васильев не оставлял общественной деятельности. В 1951 году его избирают депутатом Василеостровского райсовета, депутатскую работу он вел до 1954 года.

До сих пор встречается мнение, навязанное обществу в 1990-е годы, будто бы «официальное» советское искусство 1950–1960-х годов сводилось к «соцзаказу», а художники вынужденно писали заказные картины и занимались общественной работой ради различных благ и преференций. Сухие строчки из архивного личного дела художника в нашем случае могут быть убедительнее всего. К 1952 году за плечами Анатолия Васильева были две войны, ранения и боевые награды, он был членом партии, окончил институт, работал секретарем партийной организации института, заместителем директора и некоторое время ректором Академии художеств, избирался депутатом, в 1946 году был делегатом I Всемирного Конгресса молодежи и студентов в Праге. Вместе с женой и двумя сыновьями Васильев проживал в коммунальной квартире, занимая в ней одну из комнат. Собственной мастерской не имел. Впоследствии старший сын Алексей стал гидрографом, а младший Юрий пошел по стопам отца, окончил ЛИЖСА имени И. Репина и стал известным художником.

В 1953 году Васильев совершил свою первую большую творческую поездку по Уралу и Каме. Впечатления от нее оказали большое влияние на последующее творчество художника, раскрыв в нем талант прирожденного мастера натурального этюда. Камские этюды Васильева, живые, наблюдательные, тонко передают краски и состояние природы, неповторимое ощущение времени, и в этом секрет их притягательности и непреходящей ценности. Большинство из них, несмотря на малый размер и быстрое исполнение, являются самостоятельными произведениями с развитой сюжетной основой и продуманной компоновкой, со своим особым настроением и колоритом. В творческом наследии художника камские

этюды занимают особое место и не случайно пользуются большой популярностью у коллекционеров¹¹.

После творческой мастерской Васильев продолжил работу над исторической картиной и портретом. В этих жанрах им были написаны картины «Киров и академик Ферсман в Смольном» (1955), «На демонстрацию! Апрель 1917 года» (1956), «Портрет матроса Б. Курапова на теплоходе «Урал» (1958). К числу несомненных удач художника относятся «Портрет П. Домбровского, водолаза Балтфлота» (1960), показанный на Первой республиканской художественной выставке «Советская Россия» в Москве¹², а также картина «М. Ломоносов в Москве. 1731 год» (1957), представленная на юбилейной выставке в Русском музее (*Картинная галерея Новокузнецка*)¹³.

После 1957 года и учредительного съезда Союза художников СССР в художественной жизни происходят большие перемены. В 1958 году в Ленинграде было образовано издательство «Художник РСФСР». Начали выходить ежемесячные журналы «Художник» и «Творчество».

В 1960 году был образован Союз художников России и Художественный Фонд РСФСР. В том же году ЛССХ был преобразован в Ленинградское отделение Союза художников РСФСР (ЛОСХ РСФСР). Развернулось строительство стационарных мастерских и жилья для художников. Складывается система зональных и республиканских художественных выставок и закупок лучших творческих и договорных произведений. Укрепляются творческие базы Союза художников. С 1965 года вводится система гарантированной оплаты живописцев и графиков — членов ЛОСХ.

Анатолий Васильев принимает активное участие в этих переменах. Его произведения неизменно представлены на ленинградских и республиканских художественных выставках. Дополнительным творческим импульсом для художника стали новые поездки в Прибалтику (1956), в Карелию и на Белое море (1957), и в особенности на Байкал и по Бурятии (1961-1963). Их итогом стало множество натуральных этюдов, превосходных по живописи, декоративных, написанных широко, со вкусом и большим настроением, что неизменно отличало творчество Васильева. Среди них «Станция Байкал. У причала»¹⁴, «Лодки. Этюд» (1961), «Весна на Ангаре», «На молодежной стройке» (1962)¹⁵, «Долина Селенги», «Поселок Лиственничный», «Тункинская долина» (1963)¹⁶. Уже в ленинградской мастерской по материалам поездок были написаны картины «На Двине» (1961)¹⁷, «Ветреный день» (1964)¹⁸ и другие.

Диапазон тем, к которым в 1960-е обращается А. И. Васильев, свидетельствует о широте его творческих интересов. Это и образ нашего современника, и городской пейзаж, жанровая и историческая картина. Среди созданных им произведений картины «В особняке Кшесинской» (1960)¹⁹, «У Кировского завода» (1961)²⁰, «Ленинградские онкологи» (1964), «Юность» (1968)²¹ и другие.

В 1964-1971 годах Васильев работал в известной студии художников-маринистов при Центральном Военно-морском музее, где выполнил

для музея ряд картин на темы Великой Отечественной войны и Военно-морского флота. К этой работе Васильев относился с неподдельным интересом. Причиной тому был не только фронтовой опыт, но и история его семьи. Предки жены Галины Всеволодовны были морскими офицерами, участниками русско-японской войны. Братья Александр и Владимир Берлинские, дворяне, сыновья действительного статского советника, родились в Ревеле. В русско-японскую войну 1904–1905 годов Александр Иванович Берлинский (31.08.1860–31.07.1927) командовал транспортом «Лена», единственным, вышедшим из сражения 1 августа 1904 года в Корейском проливе без повреждений и потерь. А. И. Берлинский дослужился до звания контр-адмирала Российского Флота, за японскую кампанию был награжден орденами Св. Анны 2 ст. с мечами и Св. Владимира 4 ст. с бантом. Младший брат, Владимир Иванович Берлинский (27.07.1865 — 01.08.1904), старший офицер крейсера «Россия», погибший в том же морском сражении при прорыве из Порт-Артура, похоронен на кладбище Александра Невского в Ревеле. Интересно, что в 1890-х годах старший из братьев А. И. Берлинский, дед Галины Всеволодовны, командовал знаменитой яхтой «Рыбка», на которой в течение 1896-1899 годов А. С. Поповым проводились первые опыты беспроводного телеграфирования²².

С конца 1960-х ведущим жанром в творчестве Васильева становится портрет. Им написаны «Портрет конструктора Кировского завода П. Луговцева» (1969)²³, «Портрет Г. П. Сазыкиной» (1972)²⁴, «Портрет геолога Д. Линовского»²⁵, «Шахтеры. Смена» (1973), «Портрет художника Н. Альтмана» (1975, *Картинная галерея Иркутска*), «Внучка» (1975, *Картинная галерея города Осака, Япония*)²⁶ и другие. Для зрелого мастера образ современника наполняется новым содержанием, его хронологические рамки расширяются. Не случайно героями большой портретной серии Васильева, создававшейся на протяжении 1970-1980-х годов, стали его сверстники, студенты Академии художеств, погибшие в Великую Отечественную войну: Клара Иофик, Яков Лукаш, Осип Дымшиц, Николай Власов, Леонид Северин, Сергей Кабанов²⁷.

Долгие годы Васильев не оставлял попыток отыскать однополчанина, который вынес его с поля боя и спас ему жизнь. Задача была непростая. В лицо своего спасителя он не помнил, имени и фамилии не знал. А вот низкий тембр его голоса в памяти засел навсегда. Обращался в военкомат, сообщал номер воинской части и свой телефон. Звонили многие, но уже после нескольких фраз Васильев понимал, что это не тот, кого он ищет. Но однажды раздался звонок и из телефонной трубки прозвучал наконец голос, который он ни с кем не мог спутать ... Они встретились почти через сорок лет. Как пишет об этой встрече в своих воспоминаниях А. П. Левитин, наверное, нужен талант Михаила Шолохова или Алексея Толстого, чтобы описать их состояние при встрече. Звали однополчанина Василий Фёдорович Кузнецов. В 1983 году Васильев напишет «Портрет ветерана 34-й лыжной бригады В. Ф. Кузнецова». Ни к одной своей работе он не шел так долго²⁸.

В 1960-1980 годы Васильев не оставлял общественной работы. На третьем съезде Союза художников РСФСР его избрали в состав ревизионной комиссии СХ РСФСР, до 1975 года он работал заместителем председателя комиссии. Опытный художник, Васильев неоднократно был руководителем творческих потоков в Домах творчества СХ РСФСР «Сенеж» (1963), «Гурзуф» (1965), «Академическая дача» (1972, 1988, 1990)²⁹.

С 1972 году Васильев стал проводить лето в деревне Терпигорево на Академичке, в окрестностях Вышнего Волочка. Эти любимые многими поколениями русских художников места стали для него незаменимым источником творческого вдохновения. Сколько натюрмортов, пейзажей, портретов близких будет написано здесь за двадцать лет! Ну а с поздней осени и до конца весны работа продолжалась в городской мастерской художника на Алтайской улице, в которой он проработал тридцать пять лет.

Произведения А. И. Васильева хранятся сегодня в Музее истории Санкт-Петербурга, в Научно-исследовательском музее РАХ в Санкт-Петербурге, в Иркутской картинной галерее, в Музее политической истории в Санкт-Петербурге, в Государственном Историческом музее в Москве, в Музее московского университета им. М. Ломоносова, в музее «Дорога жизни», в Картинной галерее Новокузнецка, а также в галереях и частных собраниях в России, Японии, Франции, США, Северной Кореи, Германии³⁰.

В 1970-е годы с работами А. Васильева познакомились в Японии на выставках советской живописи в галерее Гекоссо. В конце 1980-х и в начале 1990-х годов работы А. Васильева выставлялись во Франции в Дрюо на выставках и аукционах «L'Ecole de Leningrad», где пользовались неизменным успехом у ценителей живописи³¹.

В 1995 году в Санкт-Петербурге после смерти Анатолия Ильича Васильева в выставочном зале СХ РСФСР на Охте прошла персональная выставка произведений художника³².

Примечательно о А. И. Васильеве написал народный художник РСФСР А. П. Левитин: *«Вспоминая друзей, большинства из которых, к сожалению, уже нет в живых, и с которыми тесно была связана жизнь в Ленинграде, нельзя не сказать о семье Васильевых. Глава семьи, Анатолий Ильич Васильев — ровесник Октября, участник Финской и Великой Отечественной войн, служивший в особом лыжном батальоне, награжденный многими боевыми наградами, получивший тяжелое ранение. До войны с белофиннами он учился во Всероссийской Академии художеств, после фронта <...> написал отличную дипломную картину «Ломоносов». Ему, как ветерану войны, коммунисту, уже зрелому художнику руководство Академии предложило пост заместителя директора, а затем на какое-то время — ректора института. Его жена, Галина Всеволодовна, была студенткой-заочницей факультета искусствознания. Жили трудно. Денег не было. И вот однажды, придя в институт, Галя узнает, что она отчислена из института приказом ректора, то есть своего собственного мужа за неуплату за*

обучение. Она была образцовой студенткой. Пришлось вмешаться, чтобы ее восстановили. Окончила она институт блестяще, а потом работала редактором в художественном издательстве «Аврора»³³.

Петербургский коллекционер и автор книги «Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа» С. В. Иванов, близко знавший Васильева в конце 1980-х – начале 1990-х годов, считает его непревзойденным мастером натурального этюда: *«Знакомство и встречи с Анатолием Ильичом Васильевым в его мастерской на Алтайской улице перевернули мои представления о живописи 1950–1960-х годов. Благодарен ему за эти уроки и никогда не забуду наши встречи и то, ни с чем не сравнимое волнение, которое испытал, впервые открыв для себя его камские и байкальские этюды. И на склоне лет он оставался олицетворением эпохи своей молодости, убежденным романтиком и энтузиастом. Чем-то он мне неуловимо напоминал актера В. И. Стржельчика. Наверное, они одной группы крови. Таким я его и помню»*.

Примечания

¹ Центральный Государственный Архив литературы и искусства. СПб. Ф. 78. Оп. 8. Д. 234.

² Там же.

³ Васильев, Ю. А. Васильев Анатолий Павлович // Страницы памяти. Справочно-биографический сборник. 1941–1945. Художники Санкт-Петербургского (Ленинградского) Союза художников - ветераны Великой Отечественной войны. Кн. 1. СПб: Петрополис, 2014. — С. 177.

⁴ Центральный Государственный Архив литературы и искусства. СПб. Ф. 78. Оп. 8. Д. 234.

⁵ Юбилейный Справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. СПб: Первоцвет, 2007. — С. 485.

⁶ Центральный Государственный Архив литературы и искусства. СПб. Ф. 78. Оп. 8. Д. 234.

⁷ Юбилейный Справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. СПб: Первоцвет, 2007. — С. 62.

⁸ Васильев, Ю. А. Васильев Анатолий Павлович // Страницы памяти. Справочно-биографический сборник. 1941–1945. Художники Санкт-Петербургского (Ленинградского) Союза художников — ветераны Великой Отечественной войны. Кн. 1. СПб: Петрополис, 2014. — С. 178.

⁹ Центральный Государственный Архив литературы и искусства. СПб. Ф. 78. Оп. 8. Д. 234.

¹⁰ Там же.

¹¹ Васильев А. На Каме. 1953 // Иванов, С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб: НП-Принт, 2007. Илл. 249.

¹² Республиканская художественная выставка «Советская Россия». Живопись. Скульптура. Графика. Плакат. Монументально-декоративное и театрально-декорационное искусство. Каталог. М: Министерство культуры РСФСР, 1960. — С. 21.

¹³ 1917–1957. Выставка произведений ленинградских художников. Каталог. Л: Ленинградский художник, 1958. — С. 11.

¹⁴ Васильев А. Станция Байкал. У причала // 80 лет Санкт-Петербургскому Союзу художников. Юбилейная выставка. СПб, Цветпринт, 2012. — С. 204.

-
- ¹⁵ Осенняя выставка произведений ленинградских художников 1962 года. Каталог. Л. : Художник РСФСР, 1962. — С. 9.
- ¹⁶ Каталог весенней выставки произведений ленинградских художников 1965 года. Л. : Художник РСФСР, 1970. — С. 10.
- ¹⁷ Выставка произведений ленинградских художников 1961 года. Каталог. — Л. : Художник РСФСР, 1964. — С. 12.
- ¹⁸ Ленинград. Зональная выставка. — Л. : Художник РСФСР, 1965. — С. 14.
- ¹⁹ Выставка произведений ленинградских художников 1960 года. Каталог. — Л. : Художник РСФСР, 1961. — С. 12.
- ²⁰ Выставка произведений ленинградских художников 1961 года. Каталог. — Л. : Художник РСФСР, 1964. — С. 12.
- ²¹ Осенняя выставка произведений ленинградских художников 1968 года. Каталог. — Л. : Художник РСФСР, 1971. — С. 6.
- ²² Берлинский А. Воспоминания командира яхты «Рыбка» бывшего военмора А. И. Берлинского, на которой 30 лет тому назад производил первоначальные опыты изобретатель беспроволочного телеграфирования А. С. Попов. — Друг Радио, 1925, № 5–6 (март-апрель).
- ²³ Изобразительное искусство Ленинграда. Каталог выставки. — Л. : Художник РСФСР, 1976. — С. 16.
- ²⁴ Наш современник. Вторая выставка произведений ленинградских художников 1972 года. Каталог. — Л. : Художник РСФСР, 1973. — С. 5.
- ²⁵ Наш современник. Третья выставка произведений ленинградских художников 1974 года. Каталог. — Л. : Художник РСФСР, 1974. — С. 7.
- ²⁶ Наш современник. Зональная выставка произведений ленинградских художников 1975 года. Каталог. — Л. : Художник РСФСР, 1980. — С. 13.
- ²⁷ Связь времен. 1932–1997. Художники - члены Санкт-Петербургского Союза художников России. Каталог выставки. — СПб., ЦВЗ «Манеж», 1997. — С. 284.
- ²⁸ Выставка произведений ленинградских художников, посвященная 40-летию полного освобождения Ленинграда от вражеской блокады. Каталог. — Л. : Художник РСФСР, 1989. — С. 9.
- ²⁹ Васильев, Ю. А. Васильев Анатолий Павлович //Страницы памяти. Справочно-биографический сборник. 1941–1945. Художники Санкт-Петербургского (Ленинградского) Союза художников — ветераны Великой Отечественной войны. Кн. 1. — СПб.: Петрополис, 2014. — С. 178.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ L' Ecole de Leningrad. Auction Catalogue. Paris: Drouot Richelieu, 11 Juin 1990. — P. 150–151.
- ³² Васильев, Ю. А. Васильев Анатолий Павлович //Страницы памяти. Справочно-биографический сборник. 1941–1945. Художники Санкт-Петербургского (Ленинградского) Союза художников — ветераны Великой Отечественной войны. Кн. 1. — СПб.: Петрополис, 2014. — С. 179.
- ³³ Левитин, А. П. Майя Копытцева. Художник. Личность. Друг. — СПб: Левша, 2010. — С. 63.



Марфа Телепова
Павел Шаварда

О ЮБИЛЕЕ НИКОЛАЯ АЛЕКСЕЕВИЧА ТЕЛЕПОВА¹
К 100-летию со дня рождения. 1916–2016

Николай Алексеевич Телепов оставил солидное художественное наследие: картины, портреты, пейзажи, натюрморты, этюды, эскизы, рисунки, акварели, альбомы путешествий. Разбирая все это после его смерти мы старались подписать имена на портретах, но все же часть из их пока не идентифицирована полностью. Так что, часть из них получили названия типа «Девушка с голубым зонтиком» или «Актриса Пушкинского театра» (ныне Александровского), а другие — собирательное название «Ветеран ВОВ», «Россиянка», «Пасечник» или «Крестьянка». Николай Алексеевич много сделал в области портрета. Он постоянно искал красоту в характере, а поэтому у него очень мало портретов людей, которых он не понимал или видел в аспекте не приятном для него. Отсюда и идея написать о портретах в связи со 100-летием со дня его рождения. Так, например, портрет своей матери «Евдокия у прясел яблоневого сада» стоял в мастерской более 40 лет, и мы его увидели уже в «слегка переделанном варианте», когда он стал готовить ее на Выставку в в Российском Культурном центре Парижа (Le Centre de Russie pour la science et la culture, 61 rue Boissiere, Paris, 1997). Этот портрет он выбрал для Афиши и Пригласительного билета на свою персональную выставку и поэтому он решил его переделать. Сначала Люсина русская шаль украсила портрет крестьянки 50-х годов, а затем он посадил позировать племянницу Ольгу, но закончил сходством с дочерью Марфой. В результате переделки появился собирательный образ Россиянки.

Жизнь Николая Алексеевича Телепова (1916–2001) и Людмилы Федоровны Телеповой, урожденной Вольнец (1928–1997) проходила не гладко: между октябрьской революцией 1917 года и голодом в Поволжье (30-е гг.), между расправой с «врагами народа» и блокадой во время войны с оккупантами, между оттепелью и перестройкой. Однако на полотнах Николая Телепова (Н. Т.) торжествует гармония света и тени, формы и пространства, а красота — лишь в созданном образе мастера. Иной раз, глядя на портрет, чувствуется движение или аромат, а может и речь. Со временем все интереснее смотреть на его портреты, картины, этюды и эскизы. И все более понятен смысл творения Н. Т., как художника — это поиск и игра в прекрасные моменты, которые он увидел и которые сохранила его рука. Здесь мы остановимся на портретах: «Автопортрет в белые ночи» (1946) и «Люся в тубетейке на берегу Балтийского моря» (1952).

Автопортрет в белые ночи» (х/м 1946 — в Париже)

Ему удавались пейзажные зарисовки и натюрморты, что пригодилось в период службы разведчиком, но ни одного мотива войны в его произведениях нет. Зато есть автопортрет в военной форме. У молодого и романтического юноши лицо как бы заковано между шинелью и шапкой, он застыл. Это момент, когда он видит, что слишком рано ему такому «полному жизни» умирать. Зато сразу после возвращения с войны Н. Т. написал свой «Портрет в белые ночи», где ему 30 лет (1946 г.) и он снова начинает учиться. Вся комната и небо заполнены воздухом прозрачно-серого цвета, а его зеленоватое лицо отличает от черепа, обтянутого кожей, лишь наличие вопрошающего взгляда. Однако фигура, в уже свободных от армии одеждах, говорит о радости и о мечтах <...> Жил Н. Т. в общежитии Академии Художеств и ночью мог зарабатывать на ручной разводке мостов через Неву. Это позволяло в ожидании развода, а потом свода моста, сделать эксперимент с освещением возможным только в белые ночи. И он делая автопортрет, не мог поймать теней, ни отличить разнообразия красок, и более того он не узнавал себя даже когда выходила луна. Портрет этот он никогда не выставлял, но время от времени смотрел на него во время белых ночей, и что нас удивляло — ничего не исправлял. Более того, в 80 лет он хотел еще его изучать и взял с собой в Париж. Правда мы говорили ему, что картины Пикассо (голубого периода) напоминают его «Портрет в белые ночи». А сам Н. Т. не соглашался с нами, он не видел в белые ночи даже слегка голубого оттенка на лицах, и показывал на лампу голубоватого цвета, чтобы подчеркнуть различие с не живым миром.

«Люся в тубетейке на берегу моря» (х/м 1952 — в Париже)

Портреты жены Николай Алексеевича, его дочери и внука всегда украшали стены наших комнат. «Люся в тубетейке на берегу Балтийского моря» — это по сути лучший портрет жены, который был сделан в 1952 году через 3 месяца после свадьбы. Отдых на пляже Балтийского моря, где северное лето не слишком жарко, позволяет задуматься и остаться наедине с самим собой. Однако летом бывает и жарко, молодая женщина загорает с тубетейкой на голове. Солнце в разгаре, загорелое тело не сливается с желтизной песка, но создает впечатление пустыни в сочетании с тубетейкой. Портрет интересен несмотря на отсутствие взгляда. Композиция фигуры скорее не обычна, но это была типичная для Люси поза: она сидит, подтянув к себе колени, а руки, обнимающие их, придают устойчивость и позволяют ей замкнуться внутри себя со всеми проблемами. Именно так она сидела долгими вечерами перед печкой, когда еще не было парового отопления. Она привыкла к страданию в одиночку. Голова и плечи выходят из правого нижнего угла, а взгляд ее направлен в левый верхний угол, скользя мимо полотенца, тапочек, папиросы <...> Она смотрит в сторону моря,

и та же поза на берегу моря говорит о другом: о вере и готовности к изменению и возрождению жизни. Сколько поэзии в этой загадочной женщине! Несмотря на устойчивость композиции, как это ни странно, отдых на море не успокаивает волнения молодой женщины, а портрет заставляет думать вслед за А. Блоком, что «покой нам только снится».

Людмила Федоровна Телепова (Люся Волынец) понимала, что творческие личности — это другой сорт людей, от них нельзя требовать строгости, пунктуальности и, даже порою здравомыслия. Они нужны как мутации (и хорошие, и плохие), а иначе не будет прогресса. Нам всем пришлось освоить такой философский подход к трудностям профессии художника.

«Портрет-беседа в интерьере»

(х/м 1952 в Центральном военно-морском музее (ЦВММ) г. СПб)

Обстановка дома на Конногвардейском переулке дом № 6 производила впечатление, и поэтому неудивительно, что она появилась в одной из ранних картин отца, когда в 1952 году он выполнял заказ Центрального военно-морского музея (ЦВММ) на картину «Беседа В. И. Ленина с матросом А. Н. Матюшенко в Женеве 1905 г.» (х. м., 131 × 160, инв. № 31673). Она была исполнена в соавторстве М. Н. Труфановым и Н. А. Телеповым, сокурсниками по Академии художеств им. Репина.

Николай часто ходил обедать на Конногвардейский переулок в дом №6, где жил дядя его жены Люси (Михаил Павлович Лабодин). После войны в этом жили служащие Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова. М. П. Лабодин был юристом театра, а также писал либретто для спектаклей. В свободное время он изучал Архивы в Музее Суворова, а позже опубликовал книги «Шпага Суворова», «Серебряные трубы» и пр. Эта квартира на втором этаже состояла из анфилады комнат (одну из которых занимали Лабодины), а в длинном коридоре было много дверей красного дерева со старинными бронзовыми ручками. Обедали в гостиной, которая была общей для всех живущих в квартире. Получив заказ на картину Николай решил, что «диван и стулья гостиной очень подходят для швейцарской квартиры Ленина», а поэтому он сразу сделал набросок интерьера. Николай сделал быстро композицию эскиза, и вскоре первый этюд был одобрен художественным советом музея.

От Академии Художеств до Конногвардейского переулка было 15 минут ходу. Сначала молодые художники нарисовали для картины две фигуры с натуры и в интерьере: для матроса Матюшенко позировал Труфанов, а для Ленина — Телепов. И в результате не хватало для картины только фигуры Крупской. Из моделей в длинной юбке, позировавших в Академии художеств, оба художники выбрали Людмилу, к тому времени ставшую женой Н. А. Телепова. На картине она повернута в 3/4 спиной

к зрителю, и мы практически не видим ее лица — художественный прием, который мой отец очень ценил. В данном случае (для задач военно-морского музея) не было необходимости искать сходства с Н. К. Крупской, которая не была главным участником беседы Ленина с матросом. Однако она внимательно слушает, так как ее роль секретаря сводилась к фиксации сути разговоров важных для партии.

Ходили художники к М. П. Лабодину и проконсультироваться насчет типа квартиры, которую мог снимать Ленин в Женеве в 1905 году. Обычно после чая или обеда Лабодины оставляли их рисовать в гостиной, не нарушая послеобеденную тишину квартиры служащих театра. Постепенно у сокурсников сложилось впечатление, что и В. И. Ленин принимал товарищей из России в такого типа гостиной. Михаил Павлович Лабодин все же предполагал более скромную мебель в съемной квартире Ильича, но ни у кого более конкретной информации тогда не было. И хотя в Москве был известный Архив партии, но к письмам Крупской не допускали. Михаил Павлович посоветовал художникам ориентироваться на сведения из женевской² библиотеки «Общества любителей чтения», где Ленин работал в 1905–1908 годы.

Так или иначе, благодаря заказу ЦВММ и другим обстоятельствам тех лет, получился семейный портрет-беседа молодых Телеповых в интерьере Петербургской квартиры XIX века. Однако он был продан музею ЦВММ и стал картиной с названием «Беседа В. И. Ленина с матросом А. Н. Матюшенко в Женеве 1905 г.». Именно под этим названием она оказалась опубликованной в 1961 году в альбоме о В. И. Ленине, изданном Государственным издательством политической литературы по заказу Центрального Музея В. И. Ленина (на стр. 33). Картина пробыла в музейной экспозиции ЦВММ около 50 лет и висела в центральном зале. В витрине под картиной хранилась ленточка от фуражки матроса Телепнева Алексея (отца художника Н. А. Телепова), который служил на знаменитом крейсере «Броненосец Потемкин». Не удивительно, что дочь была похожа одновременно на Крупскую и Ленина на этой картине отца, как-то отмечали ее друзья зоологи (морфологи и систематики).

После переезда ЦВММ со стрелки В. О. картина попала в запасники, роль которых в сохранении художественного наследия очевидна. В современной экспозиции музея нет места (псевдо)исторической картине на тему «Беседа В. И. Ленина...» и по понятным причинам она положена на полку. Центральный военно-морской музей хотелось бы сравнить с айсбергом, хранилища которого много больше, чем то что мы видим. Пожелаем ему хорошего плавания. Будем надеяться, что эта картина еще увидит свет на Выставке Н. А. Телепова или Выставке всех его сокурсников по Академии художеств им. Репина.

«Лакиши» (х/м 1957 — в Париже)

Людмила Федоровна Телепова (ур. Люся Волынец) закончила после войны театроведческий факультет ЛГИТМиК³ и часто ходила вечером на спектакли... Когда она шла на оперу или балет в Мариинский театр, то она встречалась в холле с дядей Мишей (Михаилом Павловичем Лабодиным), чтобы оставить ему до позднего вечера свою маленькую дочь. Жил дядя неподалеку от театра. Через Мойку был широкий Поцелуев мост, там тогда ходил многовагонный трамвай. Но дядя с племянницей они обычно шли по набережной Мойки вплоть до пешеходного мостика (Почтамтский), чтобы полюбоваться на Петербург и затем их путь был в обратном направлении, но уже не переходя Мойки — они шли вдоль красивой чугунной решетки до самого поворота на Конногвардейский переулок.

Наш дядя-юрист всю свою жизнь писал литературно-бытовые дневники (40 тетрадей в Архиве Союза писателей и одна у нас), а поэтому после прихода домой он уединялся на час другой записать впечатления дня. Его жена Мария Васильевна Вадимова (тетя Муся) была драматической актрисой, но она уже не выходила на сцену, т. к. серьезная болезнь не позволяла бывать даже на концертах друзей. Поэтому в дни визита внучатой племянницы тетя Муся нередко устраивала домашний спектакль, и Марфа была идеальным слушателем. В уютной комнате было два прекрасных кресла, красивый абажур на торшере с миниатюрным столиком и мягкий ковер. Художественное чтение сказок чередовалось с музыкальными фрагментами. Дядя Миша во время антракта приносил чай и фрукты. Следовала прогулка с рассматриванием картин и обмен мнениями, который обычно заканчивался после. После второй части концерта был ужин с кем-либо из родителей Марфы (а то и с двумя) обмен новостями и мнениями между взрослыми. Все это, конечно же, воспитывало вкус к творчеству и любовь к перечитыванию сказок и книг.

В 1955 году завершающим спектаклем сезона у Лабодиных была «Золушка» и всю нашу семью пригласили на званый обед. В этот раз сказку читали мужчины (дядя Миша и Николай), а дамы одели для спектакля длинные юбки и сидели кружочком вокруг столика, где стоял ларец, художественно украшенный для этого представления. Примерка туфельки, потерянной Золушкой, была центральной сценой. И вот, сказочный принц (Николай) открывает ларец и достает лаковую черную туфельку, а его удивление прерывает на момент ход спектакля. Как в ларце оказалась не та туфелька, которую он раскрасил, а совершенно новая блестящая красавица? Тетя Муся первой попросила принца дать ей померить эту симпатичную туфельку и отметила сразу, что она очень маленького размера. Тогда принц обратился к Люсе, которая уже слегка приподнимала юбку, чтобы померить Золушкину туфельку... но, взяв ее в руку она сразу уступила очередь Марфуше. И когда она ей подошла, то вдруг из ларца появилась и вторая такая же — и с тех пор это были «лакиши», лакированные туфли

специально для театра. Это был сюрприз Лабодиных для племянников, которые не могли покупать дочке такие дорогие вещи. В семье Лабодиных по материнской линии обычно в день званного обеда все делали друг другу подарки, которые готовили сами (либретто/книга от М. П., портрет/рисунок от Николая, статья/журнал от Люси). Этот обед оказался последним на Конногвардейском переулке, так как М. В. Вадимова вскоре умерла. А «лакиши» оказались подарком на память о вечерах у тети Муси. На ее могиле Михаил Павлович поставил памятник из белого мрамора (Серафимовское кладбище), где он будет похоронен тоже, но через 45 лет.

Неудивительно, что осенью 1955 г. Николай согласился по просьбе мамино дяди Миши написать «Портрет дочери в лакишах». Заказ от «патриарха», как его называл в шутку Николай, сопровождал следующий комментарий: «Марфуше скоро 5 лет и Люся хочет ее портрет в интерьере комнаты на улице Коломенской д. 11 кв. 12. Здесь прошла молодость Люсиных родителей, да и Марфиных тоже. Словом, нужен птенчик в родовом гнезде». В комнате много места занимала зеленая тахта с валиками, где все любили ожидать пока печка согреет воздух. Значит с моделью и фоном ясно. На портрете, согласно замыслу патриарха, Марфуша должна быть счастлива, так как любит блеском своих туфель. Композицию с лакишами на переднем плане Николай придумал сразу — это будет сидящая фигура в виде треугольника (голова и 2 ботинка).

Однако не думал он как ему будет сложно осуществить заказ. Ведь дочка была непоседа, долго сидеть и позировать она не могла. Пришлось ей объяснять, что даже мячик не прыгает, а лежит, когда его рисуют. Неочевидным оказался поиск устойчивой позы для ребенка, которая нашлась, но не сразу. В глубине дивана мы видим результат экспериментов на Марфином черном медведе; он опирается на три точки: двумя ногами — на валик и спиной — на стенку. Но ребенку было совсем не удобно сидеть в этой теоретически устойчивой позе: его тело во власти инстинкта тянется вперед, и он опирается на руки. Тогда-то Марфе и дали в руки большую тяжелую книгу. Благодаря появлению книги возникла вертикаль (лицо-книга), так значение лакишей и первоначально треугольной композиции ушло на второй план. Не хватало только связи между книгой и лицом дочери. Люся предложила одеть матроску с белыми полосками на воротнике. На груди добавился белый треугольничек.

На следующем сеансе перед дочкой положили знакомую книгу и она, раскрыв ее, занялась выбором сказки для чтения. Сама того не сознавая Марфа изменила живописное решение портрета. Новый треугольник Николай построил с головой на вершине треугольника и книгой в его основании. Игра света на белоснежных страницах книги и его отражение на девочку усиливали роль лица на портрете. От первоначального замысла о лакишах, как обычно бывает с лишними деталями, осталось мало и про них забыли и думать.

Наличие книги в руках дочери было поддержано Люсей, но с оговорками про ее возраст. Последовало также обсуждение философского смысла книги на портретах... Раскрытая книга — это жизнь, и мы каждый год переворачиваем ее страницы. И поэтому книга становится центром картины про дочь, у которой вся жизнь впереди. Книга к тому же не двигается, и рисовать ее одно удовольствие. Портрет был практически сделан, матроска и веселые косички готовы, пропорции лица в порядке, однако что-то не нравилось Николаю в концепции картины. Смущало художника мысль, что не лицо, а книга находится в центре внимания.

В тот вечер, когда он искал нужное для портрета выражение лица, они с Марфушей бродили по комнате, беседовали, пели и даже танцевали в лакишах. Усталые они вернулись к исходным позициям: тахта и игрушечные друзья — на месте, печка к приходу Люси из театра — протоплена, Марфуша сидит на тахте с книгой в руках, но <...> она в нее не смотрит, а слушает как открывается входная дверь и ждет появления мамы. Николай едва успел подумать, что наконец схватил ту позу, что искал. Как в следующий момент вошла Люся, и он увидел полный восторг и радостную улыбку на лице девочки. Какое совершенно детское счастье — мы все вместе! Это был апофеоз дня для Николая — нашлось то выражение лица, что позволило ему закончить сеансы позирования и забрать портрет в свою мастерскую для завершения и окантовки.

К пятилетию портрет был помещен в золотую, правда художественно обшарпанную раму, и повешен над кроватью дочери. Когда Телеповы уехали с Коломенской, то портрет переселился в мастерскую к художнику в качестве незабываемого для него эксперимента. Конечно, Н. А. делал и раньше, и потом зарисовки и этюды детей, но от всех заказов на портрет он увиливал. Ему нравилось рисовать молодежь — тогда уже виден настоящему характер человека — говорил он.

P.S. Конечно, история создания произведения — это одно, а то, что видит зритель, — это другое, а название — это третье и т. д. Наши знакомые с Николаем зрители часто задавали ему следующие вопросы:

– А при чем тут «лакиши» и где они на портрете?

Туфельки «лакиши» были только поводом к работе над образом ребенка и созданием его портрета. И как это ни странно, они есть на первом плане, но не бросаются в глаза — это незначительная часть детского мира девочки. Они также как другие вещи, типа мячика на скамеечке по имени Крокодильчик, черного медведя и подушечки с попугаем, заполняют углы на картине.

Для Н. А. учеником был тот, кто его слушал, а его дочь запомнила эту лекцию про треугольники на всю жизнь. «На картине все не зря», и все подчинено треугольникам, которые для дополнительного эффекта слегка перекашивают. Первый треугольник Фигура (голова и ботинки) скошен влево, второй треугольник Игрушки (мяч, медведь, подушка) перекошен вправо, а вер-

тикаль Выражение (Книга-Лицо) следует по опущенной диагонали.

– Получился ли портрет или это натюрморт?

Скорее всего это все же портретный жанр, хотя в центре картины книга, притягивающая зрителя, но когда тот приближается рассмотреть, что же там, его взгляд тут же скользит к лицу счастливого ребенка... и он остается на время с ним — он просто улыбается и вспоминает себя в детстве... Ему не хочется вникать в детали мира, окружающего ребенка — там нет ничего глобально необходимого для счастья.

Значит эффект от портрета есть, и смысл от философской работы над ним тоже.

Примечания

¹ Настоящая публикация является частью проекта публикации «100 портретов к 100-летию со дня рождения Н. А. Телепова».

² Это самая старая и удобная библиотека Женевы, которая была основана знаменитым ботаником де Кандолем (A. P. de Candolle) для «Общества любителей чтения» в 1881 г.

³ Когда Люся училась в Театральном институте он назывался ЛГИТМиК (Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии). А теперь его переименовали в СПбГАТИ (Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства).

- L'Académie nationale des arts du théâtre de Saint-Petersbourg est un institut d'art dramatique situé à Saint-Petersbourg en Russie. Elle fut fondée en 1779, sous le nom d'École de théâtre de Saint-Petersbourg. — St.Petersburg State Theatre Arts Academy.

Источники

1. Военно-морской флот России в произведениях отечественной живописи: 1696–1917 (каталог коллекции музея). — 1991, 303.

2. Альбом В. И. Ленин. 1961. — Центральный Музей В. И. Ленина. Государственное издательство политической литературы, ред. Костин М. Б. и Морозов В. Ф.

3. Центральный Военно-морской музей. Путеводитель. — Лениздат, 1979. Под ред. М. А. Фатеева. С. 68.



НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВ. МИР СКУЛЬПТОРА

«Скульптура из объективного содержания духа должна брать для себя предметом лишь то, что допускает полное выражение во внешнем и телесном», — писал Гегель в своих знаменитых «Лекциях по эстетике». Николай Васильев, как немногие из его современников, умел показать душевное состояние человека именно пластикой, «выражением» тела, каждой мышцей, движением, которым придавал редкое благородство формы, сохраняя строгость и лаконизм.

Его творчество, к сожалению, известно лишь «немногим счастливым (to the happy few)», — согласно любимому выражению Стендаля.

Николай Васильев не дожил даже до своего пятидесятилетия. Что делать, Клио — муза истории — своенравна, она не всегда спешит восстанавливать справедливость, и случается, что наследие иного, действительно выдающегося мастера, равно как и его судьба, остаются в тени уходящих лет, исчезают из памяти поколений и появляются вновь лишь как нечто, принадлежащее миновавшим временам.

А ведь Васильев — художник куда более современный, чем многие, кого суетная «постмодернистская критика торопится причислить к элите «актуального искусства».

Мода преходяща. А серьезное искусство, ежели оно обеспечено золотым запасом высокого мастерства, не подвержено старению.

Иное дело: мастерство может остаться лишь утехой консервативного вкуса, повторением пройденного, реализацией уроков давно минувших художественных идей.

Но это никак не касается Николая Васильева.

Его скульптуры (к несчастью, их осталось не слишком много) — счастливый синтез высокого профессионализма, традиционного мастерства, дерзкого современного ощущения пластической формы и — что остается главным на все времена — дара не только масштабного, но и остро индивидуального.

Скульптура не терпит дилетантизма, приблизительности, малознания, и самый смелый эксперимент, не основанный на заработанном тяжелым трудом мастерстве, осужден если и не на мгновенный провал — то на неминуемое забвение.

Он окончил художественно-графический факультет Педагогического института им. А. И. Герцена в Санкт-Петербурге (тогда еще Ленинграде). Сказать, что там многому можно было научиться, нельзя, скульптуру там преподавали средне, настоящей школы не было. Впрочем, он с младых ногтей привык рассчитывать более всего на самого себя, и был глубоко

прав: становление настоящего художника всегда протекает в одиночестве. («Ты царь: живи один <...>. Ты сам свой высший суд» (Пушкин).

Детство, как у большинства людей его поколения (он родился в 1952), было трудным: коммунальная квартира, родители и шестеро детей в небольшой комнате, но зато книжки, книжки, которые с любовью и тщанием выбирала и читала мать, художественный кружок (маркетри), счастливое умение собственными руками создавать эти маленькие чудеса — наборные деревянные узоры. Потом детская художественная школа, известная в Ленинграде под названием «Тишкинская», где он усердно и серьезно занимался акварелью. Это уже было началом выбора собственного пути.

Тяготение к скульптуре приходило постепенно, его дипломная работа (которую удалось блестяще защитить в достаточно консервативном институте), представляла собой рельефный витраж — аллегорические фигуры с атрибутами искусств. Он серьезно изучал технику и технологию работы со стеклом в Вильнюсе (тогда литовская школа витража славилась на всю страну).

В пору, когда Николай Васильев начинал приобщаться к искусству, скульптура XX века уже не была столь запретным плодом, как в пору его детства, — еще в 1966 году в Эрмитаже была показана большая выставка работ Родена и его современников, произведения Майоля, Бурделя, даже Деспио — в той или иной мере были (большей частью, разумеется, по фотографиям) известны. Но эти имена уже уходили в прошлое, может быть, именно поэтому такое впечатление (по воспоминаниям близких) произвело на начинающего скульптора творчество югославского (хорватского) скульптора Ивана Мештровича.

Судя по всему, с самого начала творческого пути Николая Васильева он был устремлен к современному видению, к современному искусству. Его потрясли работы хорвата Ивана Мештровича (1883–1962), этого могучего мастера, художника транснационального, творившего до глубокой старости и работавшего последние годы жизни в США.

О нем было у нас известно, о нем (не только в Югославии, но и в России) выходили книги и альбомы, мощный трагизм его работ решительно не походил на пышные, однообразно и гладко вылепленные советские монументы. Репродукции с работ этого скульптора стали для Васильева королевским порталом в сокровищницу современной пластики.

Однако, для входа в пространство современного пластического мышления надо было иметь и особый природный дар: способность непредвзято и открыто смотреть на непривычное, да и просто очень по-своему видеть мир.

Сохранилось очень мало ранних вещей Васильева, но и они красноречиво свидетельствуют о таланте не только масштабном, но своеобразном, о том, что индивидуальность художника сложилась уже в студенческие годы.

Акварель, на которой изображен рыболов у утренней туманной реки, написана во время институтской практики. Ему всего двадцать один год, он мало чему успел научиться, и совершенно очевидно, что редкие достоинства этой работы — природные, интуитивные.

Удивительная суровая точность расположения приглушенных и сочных цветовых пятен, впаянных в плоскость листа, обозначающих пространство без той наивной иллюзорности которой в ту пору учили в советских мастерских. С какой острой точностью намечена фигурка рыболова — забавная и строго изысканная по очертаниям и цвету, по естественной «вписанности» в пейзаж, туманный, с великолепно сгармонированными валерами, позволяющими думать, что начинающий художник уже чувствовал обаяние Альбера Марке, уже приобретал вкус к суровому и вместе утонченному обобщению.

И вместе с тем, есть в этой акварели та конструктивность, та — пусть еще скрытая — структурность и четкость очертаний и композиции, в которых угадывается и талант скульптора. Несомненно, что Николай Васильев был наделен универсальным художественным даром — доказательством тому служит и утонченная и энергичная полихромия его керамических изразцов (см. хроматические варианты, скажем, *Птицы Счастья* — с их диапазоном от полного отсутствия цвета до густых и дерзких сочетаний пепельно-алого с зеленым). Замечу кстати, что, отдавая дань работе с цветными изразцами, Васильев — вероятно, сам того не ведая — повторяет путь своего будущего кумира — гениального Александра Архипенко, в юности увлеченно изучавшего украинскую народную керамику и немало сделавшего для возвращения цвета в совершенно современную, экспериментальную скульптуру.

Окончив институт в 1975, он стал работать в сельской, по сути дела, школе. Пришлось преподавать не только рисование, но и черчение (в ЛГПУ им. А. И. Герцена на художественно-графическом факультете готовили учителей рисования, черчения и труда).

К этому времени относится его — как мне кажется — этапная скульптура: высеченный из дерева превосходный *Автопортрет* 1976–1977.

Он вообще в ту пору увлекается портретом, но эта работа значительно выделяется среди других. Как известно, художник сам для себя — безотказный натурщик, и знает он себя лучше, чем других.

Но далеко не каждый — живописец ли, или скульптор — способен соединить жесткую беспощадность в восприятии модели, суровость форм и умение самой системой объемов создать ощущение тяжелого, уже очень взрослого душевного напряжения. Тем паче — в материале, не в податливой глине или пластилине. Дерево ошибок не прощает, но может и помочь скульптору, способному использовать его фактуру и цвет.

В этом раннем еще произведении отчетливо видна Корневая система, угадываются великие тени скульпторов, у которых сознательно или бессознательно учился тогда Васильев. Это и Бранкузи с его потрясающим даром мощного обобщения, и угловатая величественность Архипенко, но здесь уже так много чисто личного, неповторимо своего. И уже есть качество, редкое для молодого художника, определяемое полузабытым словом «артистизм».

Известно, что оценить степень сходства возможно, даже не видя модель: уровень индивидуализации, потаенной душевной неповторимости угадывается (достаточно вспомнить портреты Валентина Серова!).

Однако в данном случае говорить о сходстве в прямом смысле слова едва ли возможно. Будучи знаком только с фотографиями художника, не берусь, разумеется, ничего утверждать, но все же думаю — это, скорее, портрет душевного состояния, нежели воспроизведение внешнего облика. Скульптор показывает не *видимое*, но *ведомое*.

И в этом смысле стоит полностью на позициях высокого модернизма.

Аскетизм и внутренняя напряженность формы напрямую резонирует эмоциональной и интеллектуальной драме автора. При всей индивидуальности, портреты Васильева (в частности и рассматриваемый *Автопортрет*) всегда созидались и донныне воспринимаются как определенные формулы всеобщности, состояния духа времени и поколения.

Это выжженное усталостью и неудовлетворенностью лицо чудится пластической инкарнацией творчества вообще, творчества, которое одновременно и вериги, и счастье, творчества, поглощающего человека целиком.

Абрис этого волевого, очень мужественного лица, характерной головы, меняется (как и должно быть в настоящей скульптуре) в зависимости от точки зрения смотрящего. Форма то наливается упругостью, то становится почти ускользящей, то заостряется, чудится ломкой, то очертания ее натягиваются как тетива. Образ, ускользя поначалу от цельного впечатления, синтезируется в сознании зрителя в единое ощущение, значительное, серьезное, остающееся в памяти надолго.

Портрет — отчасти ключ к искусству и судьбе молодого мастера, решительно отказывавшегося от внешнего, суетного, случайного, человека, склонного к мучительным исканиям и мужественным поискам самого себя. Но все это не выплескивается на поверхность, а остается внутри — в прямом и переносном смысле слова: поверхность скульптуры словно сковывает рвущееся изнутри формы, сохраняя видимость если не покоя, но равновесия.

Вероятно, он мог бы сказать о себе словами греческого поэта:

Слишком в беде не горюй и не радуйся слишком при счастье,

То и другое умей доблестно в сердце носить.

Васильев — и это тоже свидетельство современности его манеры — сохраняет в большой мере «пластическую недоговоренность», некоторую даже загадочность формы: намеком (хотя и очень рассчитанным) обозначенные глаза заставляют вспомнить словно бы затуманенный взгляд древнегреческих статуй, некогда раскрашенные лица которых обрели новую всеобщность, потеряв наивное жизнеподобие. Недаром Николай Васильев говорил, что «учился у Фидия».

Иные его портреты семидесятых сведены к скупой пластической формуле, иероглифу, намеку, напоминающему отчасти о манере Бурделя, даже ранних скульптурах Пикассо. Случается, Васильев сознательно идет на риско-

ванный эксперимент, «обрывая форму», как обрывает живописец мазок, когда иссыкает краска на кисти. Тогда весомая плотность скульптуры многократно усиливается, форма — уже на пределе материальности, у кромки пустоты, объемы обретают тревожное дыхание, оказываясь на грани небытия.

Иной подход — в самом, пожалуй, психологически отточенном портрете — *Портрете жены* (1980–1982). Как и в *Автопортрете* — это голова (Васильев не любит лепить традиционный бюст), но проработанная несравненно более подробно, с ощущением драгоценности всех пластических нюансов лица, знакомого и изученного, где все важно и все красноречиво.

При этом портрет, оказываясь более детализированным, обретает качества некоего рассказа о человеке, в нем больше анализа и эстетизма, меньше той аскезы, что отличала *Автопортрет*.

К портрету скульптор возвращался постоянно. Его модели, надо полагать, в жизни были достаточно не схожи, но в интерпретации Васильева они обретают некое родовое сходство, словно в процессе работы он выбирает и акцентирует близкие ему человеческие и даже пластические качества (как делал то Амедео Модильяни).

Вылепленные Васильевым лица почти всегда аскетичны, исполнены душевного напряжения, их пластика скупа и предельно выразительна. Интуитивно (тогда он не мог этого прочесть), он следует суждению глубоко почитаемого им Константина Бранкузи (Brancusi, Brîncuși): «Ce n'est pas la forme extérieure qui est réelle, mais l'essence des choses. Partant de cette vérité, il est impossible à quelconque d'exprimer quelque chose de réel en imitant la surface extérieure des choses...»¹.

В самом деле. Форма в работах Васильева рождается в сокровенной глубине объема, стремится наружу, но, скованная волей и рукой скульптора, обретает внутреннюю наполненность, порой чудится пульсирующей, но всегда до конца определенной (*Наташа*). Реже художник использует — и виртуозно — упругую, нежную поверхность, близкую классической традиции (*Портрет балерины*), но, даже используя относительно традиционную манеру, он остается прежде всего усердным и последовательным радетелем индивидуальности.

Нет сомнения — каждый его портрет похож, но сходство в портрете — это еще далеко не все. Николай Васильев ищет неповторимую особенность нрава, жеста, потенциального движения, закладывая их как некую динамическую пружину в неподвижную плоть скульптуры.

При том, что художник делал отличные портреты, нельзя сказать, что портрет в его искусстве доминирует. Однако при его умении видеть во всем абсолютную индивидуальность, художник сохранил верность портретности во всем — и, прежде всего, в изображении фигур.

История искусства едва ли знает скульпторов двадцатого столетия, которых возможно было бы полагать в первую очередь портретистами. Скульптурный портрет сделался практически камерным «интерьерным» жанром,

чаще всего не лишенным салонности. Портрет остался лишь составной частью памятника, где условность всегда велика. Двадцатый век для скульптуры — время монумента, время символических фигур, не говоря, разумеется, о поисках и находках высокого модернизма с его экспериментальными формальными системами и решительно новыми пластическими кодами.

И все же остался жанр, скорее, даже мотив, оказавшийся столь же востребованным в Новейшее время, как и в эпоху Фидия или Донателло.

Человеческая фигура.

Издrevле скульптура обращалась лишь к живой плоти: камень и металл своей неподвижной и неподвластной времени определенностью длили жизнь смертной субстанции, останавливали движение, превращая мгновение в вечность. И именно в контрасте подвижного, дышащего живого тела и навсегда застывшего камня или металла возникает волшебство ваяния. Лучшее, созданное во все времена скульптурой — это обретшее вечную жизнь тело смертного человека.

Неизбежные в иных статуях или бюстах аксессуары чаще мешают скульптору, нежели помогали ему. Мраморный меч, бронзовая чаша, будучи просто декоративными деталями памятника или портрета, часто остаются незванными гостями из мира вещей, и скульпторы прикладывали немало усилий, чтобы сгладить их избыточную предметность.

Теофиль Готье (Théophile Gautier) пронизательно заметил в стихотворении *Искусство (L'Art)* из знаменитого сборника *Эмали и камеи (Émaux et camées)*:

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onix, émail².

Это сопротивление Николай Васильев преодолевал — во всяком случае, такое впечатление возникает у зрителя, — что называется, с «легким дыханием»: мучительный труд остается «за кулисами», и тяжелый материал, чудится, подчиняется скульптору без усилий и сомнений. Непраздный зритель разглядит, впрочем, и в *Автопортрете*, как и в любых произведениях Васильева, мучительное напряжение, затаенную страстность, прочитываемую в мощно и стремительно вылепленных объемах, в энергичных очертаниях форм, даже в движениях рук мастера, следы которых остались на материале.

Нельзя не восхищаться поразительной эрудицией художника, его несомненным чувством современного европейского контекста. Практическое отсутствие информации, посредственное, чтобы не сказать жестче, образование, которое давал институт, где он учился, недостаток выставок и книг, все это не помешало Васильеву интуитивно, на чувственном, скорее всего, уровне воспринять и понять эту плазму современного видения, эту стилистику высокого модернизма, этот могучий прорыв в новые пространственные и пластические миры, который сделала скульптура двадцатого столетия.

Он сумел стать учеником лучших экспериментаторов XX века, едва зная их работы. Слишком сосредоточенный и независимый художник, чтобы думать о терновом венце инакомыслящего или об официальных наградах — «двух станов не боец» (А. К. Толстой), Васильев, надо полагать, жил именно искусством, а не декларациями.

И это дало ему главное — свободу, — необходимейшее условие на трудном пути художника, посвятившего себя поистине каторжному ремеслу — скульптуре.

Подлинных, транснационального уровня высот Николай Васильев достиг в изображении обнаженной фигуры — ведущего скульптурного мотива, о котором только что было упомянуто. Этот мотив — вечен, оттого и труден. Гранды мировой истории искусства, лучшие скульпторы мира от древнего Египта до Эллады и Рима, от Возрождения до Новейшего времени, лепили, вырубали из мрамора и отливали из бронзы преображенные своим видением и талантом женские тела.

На этом пути (при том, что произведений его сохранилось так мало) художник сумел создать и оставить потомкам свой собственный, пронзительно индивидуальный мир, населенный аскетическими, всегда словно одинокими, потерянными, но горделивыми в своей неизменной жесткой грациозности скульптурными созданиями — большей частью вовсе не классически прекрасными, но бесконечно трогательными в своей неповторимой единственности, человеческой уникальности.

Наделенный талантом редкого своеобразия, способностью сочетать классическое чувство монументальности и виртуозную технику с отвагой свободного поиска и суховатой, нервной одухотворенностью, Васильев создавал не просто традиционные для пластики «ню», но поистине «портреты тела» — сложнейшая задача для искусства.

Виднейший исследователь современной живописи и скульптуры Рид (Read) писал о Джакомо: «Человеческое тело было для него только обозначением внешнего символа неосязаемой субъективности». Эти слова можно было бы отнести и к Васильеву, который, кстати сказать, видел в Джакомо один из высочайших примеров высокого модернизма, у которого многому можно было научиться. У Николая Васильева можно найти и отзвуки Бурделя, и пластики Гогена, но строгий пафос форм, непосредственность перевозданности, соединенные с минимизированной лапидарностью формы, — суть свидетельства и совершенной независимости и очевидной вписанности в контекст XX века.

Вот одна из самых поразительных фигур Николая Васильева, — бронза *Юная балерина (маленькая Лена)*, скульптура, способная вызвать удивление и восхищение своей, если угодно, профессиональной отвагой.

«У каждой эпохи своя осанка, свой взгляд и свой жест (chaque époque avait son port, son regard et son geste)», — писал полтора столетия назад Шарль Бодлер в статье *Художник современной жизни (Le Peintre de la vie*

moderne). Скульптура Николая Васильева и в самом деле дышит сегодняшним днем: усталое и угловатое, еще не сложившееся почти детское тело решительно лишено той возвышенной гармоничности, которая ассоциируется в нашем сознании с балетом. Эта девочка — совсем еще не оформившаяся (то, что по-немецки называется *Backfisch* — нескладный подросток), неловкая, с большими ногами и руками, в неуклюжей почти позе, открытая миру во всей своей усталости, в которой нет никакого желания казаться, она — такая какая есть.

Изобразить усталую девочку — не слишком сложная задача. Но вылепить фигурку измученной балерины, грациозного, но еще смешного, не сложившегося ребенка и суметь передать ее зарождающуюся грацию, ее глубоко индивидуальную застенчивую, еще скрытую прелесть языком скульптурных форм, передать в «веществе искусства» ее потенциальную красоту, брезжащую в нелепом еще, трогательном своей беззащитностью, но все же по-своему уже изящном теле — это доступно лишь сложившемуся, вполне индивидуальному таланту.

Именно жесткая нежность пластики, ее смелая точность дарит детской даже чуть смешной фигурке пленительную женственность. Структура пластики открывается здесь в своей провидческой функции. И даже припухшие (балетные!) косточки стоп вылеплены с трогательной и изысканной «портретностью», они запоминаются, как выражение лица!

Добавлю — Васильев с редким артистизмом владеет не только формой, но и пустотами, пространством между формами. Это чрезвычайно важно в современной скульптуре. Его — вслед за Генри Муром — чрезвычайно занимает вечная проблема пластики — соотношение масс и пустот, очертания проемов, их соотношение с силуэтом фигур в пространстве. («Пустоты на моих скульптурах имеют творческие корни, и психологическая значимость этих пустот также побуждает к творческому акту. Пустоты воспринимаются как символ отсутствия формы и становятся основой для рождения ассоциаций», — писал другой кумир Николая Васильева великий Александр Архипенко).

Неизвестная, Дина — фигуры, во многом близкие скульптуре *Юная балерина*. Тоже — нескладные и прелестные детские почти что тела, в которых глаза скульптора угадывают девичью грацию, а рука его «проявляет» эту зарождающуюся красоту. Перед скульптурными изображениями этих очаровательных девочек-девушек невольно вспоминается толстовская Наташа Ростова, «некрасивость» которой не помешала ей стать одной из самых очаровательных и запоминающихся героинь русской литературы. И — вместе с тем — это эстетика XX века с ее непримиримым стремлением показать суть, а не поверхность жизни.

Художнику удалось то, что удается далеко не каждому: сотворить свой пластический и эмоциональный мир, заселенный гибкими, юными, прекрасными в своей робкой нескладности грациозными телами, одухо-

творенными и глубоко индивидуальными, телами-портретами, воплощающими служение искусству и на наших глазах реализующих эту мечту.

Он — пожалуй, вслед за Эдгаром Дега — эстетизировал адский труд танцовщицы, показал эту восхитительную «поэзию усталости», которая становится единственной и драгоценной основой большого искусства.

Кому, как ни Николаю Васильеву, было это так понятно. Он ведь сказал однажды: «Таланта у меня один процент, остальное — работа». Он ошибался, разумеется, касательно масштаба своего дара. Но ведь и в самом деле, он, говоря словами Пушкина, сделал «ремесло подножием искусства». Чего это стоило, знал только он сам.

Да, к несчастью, Васильев не смог бы сказать о себе словами Данте «Свой путь земной пройдя до половины (*Nel mezzo del cammin di nostra vita*)». Последние годы его жизни были достаточно непросты и драматичны, но в искусстве он успел достичь многого. Судьба дала ему возможность не только ездить за границу, но и работать там. Он совершенствовал свое знание литейного мастерства в Мюнхене (а это для скульптора значит чрезвычайно много). В середине 1990-х выставлялся в Дюссельдофе и Кёльне. Поучал интересные и почетные заказы.

В работах Васильева, в принципе всегда почти камерных, избитые понятия «монументальность», «величественность» обретали забытое, не затертое значение, а слова Пушкина «служенье муз не терпит суеты» получили зримое подтверждение. Его внешне сдержанные работы словно бы перенасыщены той внутренней материальной напряженностью, которая, чудится, готова разорвать с трудом сдерживающую ее поверхность скульптуры — эта та особая ворожба скульптурной маэстрии, которая едва поддается словесному определению, но несомненна при взгляде на его работы.

В его творчестве — при том, что, еще раз повторю, вещей Васильева осталось мало, эхом звучат едва ли не все грани жизни: тревоги, радость, ощущение хрупкости и краткости бытия, рождения и смерти. И поразительное слияние вкуса и запаха жизни с таинственным веществом искусства, в котором он отыскивал и вопрос, и ответ.

Николай Васильев достоин еще многих выставок. Его место в истории искусства только начинает вырисовываться в полном масштабе. Этот короткий очерк — лишь первый шаг в постижении его жизни и судьбы.

Примечания

¹ Это не внешняя форма реальна, но сущность вещей. Исходя из этой истины, никто не сможет выразить нечто реальное, воспроизводя внешнюю поверхность вещи (*франц.*).

² Да, произведение получается еще прекраснее, когда возникает из непокорного материала — стиха, мрамора, оникса, эмали (*франц.*).

ЮБИЛЕЙ — ВЕХА ЖИЗНИ, ИМПУЛЬС ТВОРЧЕСТВА

Порою все это объединяется в постоянных поисках, подчас обретенных, преодолении потерь и продолжения неизбывного движения познания. Это дано людям, наделенным творческим началом. Разумеется, во всех областях человеческой деятельности, созидательного труда во всех его проявлениях. В данном же случае речь идет об искусстве музейного дела, искусстве изобразительном, стремлении найти неизведанное и повесть о нем, причем не только увиденное в столицах, но и во многих местах нашей Родины — России, где отстывает понятие провинции, ибо провинция, по моему глубокому убеждению — это понятие скорее духовное, чем географическое. Важно найти сокровенное, неизведанное и сообщить о нем другим, побывав в разных уголках Отечества, или вернуть Отечеству имена тех, кто по разным причинам вынужден был покинуть его, собрать открытое в единое целое, что помогало бы прирастить великому понятию национальной культуры многонациональной страны, где каждая ее частица драгоценна. Всем этим изначально занимался и продолжает с завидным постоянством и упорством Юрий Витальевич Мудров. Его должности в международных комитетах, общественных организациях, музеях — тоже составная часть его научных интересов, которые он реализовывает в постоянных поисках нового, прибавляющего к нашему представлению о духовном и душевном мире представителей нашего Отечества. Евсей Евсеевич Моисеенко как-то по своему обыкновению мудро и афористично высказался: «У одних библиография растет быстрее, чем творческая биография». У Юрия Витальевича эти понятия соразмерны, но соразмерны в том плане, что его библиография «не о себе любимом», а о тех многих людях, явлениях и событиях, которые он открывал нередко со своей супругой Ольгой Степановной Савицкой. Это был действительно прекрасный творческий дуэт, обидно прерванный судьбою, но начатое достойно продолжается Юрием Витальевичем.

Быть может, показательно, что пылкий путь его поисков в науке начался именно в городе, где он родился, в древнем Пскове, одной из жемчужин отечественной истории. Городе великого достоинства, мужества, великого искусства. Уже работая в музее-заповеднике, он живо интересовался работой его филиалов, проблемами его комплектования, поиском высокохудожественных произведений для пополнения фондов и научно обоснованной выставочной работой. Эта устремленность никогда не ослабевала — и в других музеях, где он работал, работал творчески, находя те формы, которые наилучшим образом утверждали действенность музейных коллекций и приобщали к ней многих новых любителей искусства. Это по сути огромная подвижническая деятельность, можно сказать всеохватная,

ибо требует обширнейших знаний истории, литературы, изобразительного искусства в различных его видах и жанрах и, разумеется, различных периодов. Такой же творческий подход отличал и отличает деятельность Юрия Витальевича в управлениях культуры, ученых и общественных советах разных городов, музейных советах, международных фестивалях и конечно же в Союзе художников России и Санкт-Петербургском союзе, где он ныне является членом президиума правления и председателем секции искусствоведения и критики. Характерная деталь — Юрий Витальевич столь же достойно отслужил в рядах Советской армии, выполняя свой гражданский долг, а затем способствовал развитию культурных программ и в регионах России, и в нашем городе, и в Международном Совете музеев, и в деятельности комитетов Государственной думы. Для того, чтобы целенаправленно и постоянно осуществлять столь многостороннюю деятельность, охватывающую собственно научные проблемы, научно-творческие и большие организационные, безусловно, требовались столь же обширные знания в широком историко-культурном контексте. И ими не только обладает Юрий Витальевич, но постоянно их приращивает, сочетая в своей научной деятельности вопросы проблематики теории и истории искусства и художественного творчества, и изыскательские статьи, посвященные малоизвестным явлениям нашей художественной культуры, а также те, которые носят в самом высоком смысле широкую просветительскую направленность. Между прочим, это существенная примета, особенность отечественной художественной культуры — просветительство, обращенное к самому широкому кругу людей. Не могу не назвать некоторые из характерных направлений деятельности Юрия Витальевича. К примеру, нахождение и утверждение в изыскательской и выставочной работе такого художника как Александра Бенуа ди Стетто — однофамильца и племянника выдающегося русского мастера «Мира искусства». Или Владимира Рогозина, потомственного ткача, который стал крупным руководителем ткацкой промышленности в Иваново, но одновременно выявил свой незаурядный талант художника. Его достойно приветили в нашем городе известный живописец, ученик Евсея Евсеевича Моисеенко, Андрей Алексеевич Яковлев и его супруга Лариса Владимировна. А Юрий Витальевич издал о Рогозине первую книжку, в которой отчетливо определил грани таланта, который проникновенно постигает образ города на Неве и наших мест российских, и тонко чувствует колорит многих стран востока и запада, где ему довелось побывать. Юрий Витальевич совместно с Ольгой Степановной сделали много для того, чтобы рассказать о замечательном русском человеке, художнике, мужественном воине — Архимандрите Алипии, Иване Михайловиче Воронове, который был наместником Псково-Печорского монастыря. Он достойно отстаивал целостность этого уникального памятника от различных гнобителей культуры, и он же передал в дар Русскому музею произведения, которые были в монастыре. Об Али-

пии писал и реставратор Савелий Ямщиков, но с музейной скрупулезностью и точностью написали о его собраниях Юрия Витальевич и Ольга Степановна. С глубоким проникновением создал Юрий Витальевич книги, посвященные жизни и творчеству Андрея и Ларисы Яковлевых, которых уже нет с нами, но их память достойно утверждается работой Юрия Витальевича. Это лишь малая часть того, что было сделано и что продолжается. Но это все значительно и веско по своей благородной цели научного просветительства и человеческой памяти. А таких работ разного размера, различных сюжетов у Юрия Витальевича более 500, и в каждой из них своя интонация, свое ощущение творческой личности или художественного явления. Такой подход выдает подлинный интерес к художественному явлению, а не имитацию, которых, к сожалению, встречается немало. Избрание Юрия Витальевича председателем секции искусствоведения и критики знаменательно и тем, что после значительного перерыва, продолжая сложившуюся изначально традицию, ее возглавил подлинный ученый — значительного масштаба, уровня знаний и возможностей. Несмотря на занятость в уже упомянутых мною общественных творческих организаций самого разного ранга, отечественных и зарубежных, он постоянно бывает и в родных своих псковских местах, в других мерах и весях нашего Отечества, где живут и трудятся и художники, где кропотливо и подвижнически работают музейщики, духовное созидание которых трудно переоценить: в Симбирске и Плесе, в Ярославле и Вологде, в Тюмени и Кемерово... Юрий Витальевич помогает устраивать выставки различных мастеров в этих музеях — и местных, и из нашего города, и в Москве, и в регионах. Деятельность эта, в сущности, неизбежна и требует, конечно, больших усилий. При этом, даже выявив ранее не замеченный талант, Юрий Витальевич никогда не монополизировал это открытие, а делает его доступным людям. В этой связи мне вспоминается случай, когда им был открыт и явлен миру в различных выставках художник, доселе почти не известный. И на выставке этого художника в музее И. И. Бродского один из посетителей сказал — да я его давно знаю. Юрий Витальевич не стал спорить с этим человеком, сказав, что это же прекрасно, что вы так давно его знаете, а я вот совсем недавно. Этот разговор мне напомнил случай с известным певцом Сальваторе Адамо, который однажды в самолете, направлявшемся в страну восходящего солнца, услышал в японском исполнении свою песню «Падает снег». На его вопрос, что это за песня, стюардесса ответила, что эта их национальная песня. Замечательное исполнение, я бы так не смог — ответил Адамо. Полагаю, что Юрию Витальевичу было важно явить миру новый талант. И в этом, мне думается искренность стремления сделанное, достигнутое, открытое не рекламировать, а сделать доступным многим, тем, кого это действительно интересует, а не кичиться своей персоной. Мне хочется пожелать Юрию Витальевичу и тем его коллегам, которые не просто рядом, а вместе, продолжать возрождать ту достойную творческую атмосферу, в которую были бы вовлечены люди раз-

ных поколений, историков искусства и художественных критиков, которые должны являть собою не собрание членских билетов, а быть подлинными творцами, умеющими и создать выставку, и организовать встречу с художниками, и подготовить научную статью и труд. Собственно говоря, продолжать делать то, что 85 лет тому назад поставило своей целью новая творческая организация — Ленинградский Союз советских художников, ныне Санкт-Петербургский Союз художников России.

Искренне желаю успехов всем, кто способствует идее и осуществлению неизбежного творческого созидания, ведь в сущности, это корневая черта отечественной художественной культуры...

Юрий Витальевич Мудров на пороге своего 65-летия. Пусть эта дата даст новый импульс его дальнейшему движению в творчестве.



**«ГОВОРЯЩИЕ» ДЕТАЛИ В ЖИВОПИСИ
НЕСЛЫШАЩЕГО ХУДОЖНИКА:
ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АНДРЕЯ АВЕРЬЯНОВА**

Андрей Николаевич Аверьянов (р. 1948) — одна из центральных фигур современного отечественного искусства среди глухих художников. Постоянно участвуя во многих выставках, он стал известен не только в России, но и за рубежом, его произведения хранятся в музеях и частных коллекциях. Но живописец не искал общественного признания, и, вероятно, поэтому, пока существуют лишь единичные публикации в специализированных изданиях, знакомящие с его творчеством отнюдь не широкий круг читателей¹.

Выпускник ленинградского репинского института 1985 года, «художник божьей милостью», по словам Е. Е. Моисеенко, человек «с большим пытливым умом»² Андрей Аверьянов, в отличие от своих сокурсников — монументалистов А. К. Быстрова и А. Л. Иванова, станковиста Д. А. Коллеговой, театрального художника М. Б. Мокрова, не остался в alma mater в качестве педагога. Неслышавший живописец мог преподавать лишь в специализированном центре для людей с проблемами слуха. Аверьянов сознательно не делает и этого — он выбирает творчество как возможность раскрыть в своих произведениях многообразный мир. Язык живописи становится его средством выражения, равносильным литературному или сказительному дару. Неслучайно во всех его произведениях — многофигурных композициях либо небольших жанровых сценах, натюрмортах каждая деталь «говорит» за него.

* * *

Андрея Аверьянова, потерявшего слух в раннем детстве, всегда восхищали не замечаемые многими особенности освещения, удивительные состояния природы. Обнаружив свои неординарные способности еще в школьные годы, в Рязани, в 1973-м он приехал в павловский Политехникум при Ленинградском восстановительном центре Всероссийского общества глухих (ЛВЦ ВОГ), где обучался на художественно-оформительском отделении. Уже тогда, на протяжении пяти лет постепенно проявлялся его талант композитора, раскрывшийся во всей полноте позднее, в академии. «Добрый, но несколько неорганизованный по характеру, он не отличался прилежанием в учебе», однако за это время «значительно расширил свой общеобразовательный уровень»³, — столь противоречивая «рекомендация», видимо, подразумевала нерадивое отношение юноши к некоторым теоретическим предметам, с лихвой компенсируемое его творческим даром, а также общественной работой.

К 1978 г., когда Аверьянов завершил обучение, Политехникум за тринадцать лет своего существования выпустил более 240 художников-

оформителей⁴. В тот год журнал «В едином строю» (официальный печатный орган ВОГ), сообщая о новом выпуске, обращал внимание читателей на «набирающую силы» «молодую талантливую поросль»⁵. В первую очередь, автор публикации назвал Аверьянова, «лишь недавно с блеском» защитившего «свою дипломную работу»⁶. И в обзоре «последней выставки», организованной профкомом ЛВЦ, вновь выделялись его работы — дипломная («Археологи», 1978) и другие, причем жюри удостоило его «композиции "Мечта" и "Автопортрет" первой премии»⁷; там же воспроизводилась и получившая «диплом на ленинградской выставке студенческого творчества» акварель «Вот солдаты идут» (1975, позднее переименована: «Нахалёнок»). Аверьянов поведал корреспонденту, что его отец — участник Великой Отечественной войны, но уже тогда художник был немногословен, предпочитая выражать свои мысли в рисунках, акварелях, холстах.

В Институт имени И. Е. Репина Аверьянов поступил со второго раза, в 1979 г. В его личном деле сохранилась выданная для предъявления в вузе характеристика за подписью О. А. Бусыгина, председателя комиссии молодежного объединения Рязанской организации Союза художников РСФСР, и отв. секретаря Ю. В. Крылова, где отмечалось, что Аверьянов был принят «в члены молодежного объединения в 1979 году после персональной выставки», экспонировавшейся в Доме художника Рязани⁸. Комиссия представила молодого человека «как творчески активного, наиболее полно раскрывающего себя в тематических картинах»⁹. Во второй характеристике Аверьянова — выпускника Политехникума ЛВЦ ВОГ — говорилось, что он «человек, увлеченный искусством, неоднократно участвовал в конкурсах художественных работ и занимал первое место», что ему, как «отличному художнику», «поручались ответственные задания во время производственной практики»¹⁰.

Неслышащего абитуриента еще на вступительных экзаменах заметил Е. Е. Моисеенко, а после окончания второго курса, при распределении по персональным учебным мастерским, охотно взял к себе. Можно предположить, что профессору импонировали трудолюбие и упорство этого студента, его сосредоточенность, наблюдательность, внимание к деталям, поэтическое видение и, вероятно, некое романтическое мировосприятие, столь близкое самому мэтру.

Во время обучения Аверьянов все более развивался как композитор (это видно по итоговым оценкам за специальные дисциплины¹¹) и особенно — начиная с III курса, именно в мастерской Моисеенко. На семестровых просмотрах его композиции, отличающиеся «особой образной достоверностью, духовной наполненностью, вдумчивым наблюдением жизни, вниманием к каждой "говорящей" детали, остротой силуэта»¹², непременно привлекали внимание всей комиссии, многие были взяты в методический фонд института. О том, что его «курсовые эскизы» «отмечались похвалой Совета факультета живописи», свидетельствуют упоминания в характеристике, относящейся к марту 1984 г.¹³ (Аверьянов — студент V курса). Вспоминают об этом

и его сокурсники, и студенты следующих наборов, и сотрудники факультета. Подтверждало его талант и трудолюбие также то, что он, принимая «участие во внутривузовских творческих конкурсах, неоднократно получал премии за свои работы»¹⁴.

Подобно Е. Е. Моисеенко, Аверьянов тщательно продумывает композиции, придавая огромное значение детали, эквивалентной для него слову («Автопортрет с дочкой Надей» и «Натюрморт с самоваром», 1982; «Автопортрет с женой», 1984, и др.). В дипломном полотне «Председатель» (1985) он фрагментарно решает пространство, концентрируя внимание на одной, фронтально стоящей фигуре, «сдавленной» дверным проемом с одной стороны и краем холста — с другой. Герой отделен от зрителя «поставленным» на первом плане сколоченным из досок столом и выдвинутым вперед, на нас, ящиком, приставленным справа деревянным стулом. Раскрытая кисть единственной левой руки с зажатой папиросой, словно вопрос, обращена к собеседнику-оппоненту. Фронтоник справедлив, прямолинеен, «прозрачен», об этом «говорят» предметы нехитрого «натюрморта» — стеклянный графин, походная алюминиевая кружка, упаковка «Беломорканала», а также — бумаги в открытом, единственном ящике.

М. Г. Кудреватый отмечает созвучие и перекличку образа председателя сельсовета Кистерева, созданного О. И. Борисовым в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» (БДТ, постановка Г. А. Товстоногова¹⁵), и рассматриваемого живописного образа¹⁶. «Как и сценический образ Кистерева, <...> председатель Аверьянова надолго запечатлевается в памяти всякого, увидевшего его зрителя. Это тесно вписанный в вытянутый по вертикали прямоугольник холста, взятый почти против света темный силуэт однорукого человека, <...> в пиджаке, неловко сидящем на исхудалом теле. В этом образе есть что-то пугающее, тревожное. <...> образ воспринимается как своего рода монумент, памятник и одновременно как <...> знак все преодолевающей человеческой воли, неколебимости убеждений. И, как это часто бывает в работах Аверьянова, нельзя не заметить точную и многозначительную деталь, усиливающую эмоциональное звучание образа, подчеркивающую важную черту личности героя. В данном случае это пачка папирос "Беломорканал" <...>. Этот атрибут, ставший поистине знаковым и часто встречающийся в полотнах советских художников 1960–1970-х годов, служит напоминанием о драматичном пути поколения, к которому принадлежит герой картины»¹⁷.

Выступая на защите дипломной работы Аверьянова, Е. Е. Моисеенко сказал: «Эта вещь написана с каким-то поразительным ощущением времени, судьбы Родины, той памяти, которая оживляет в его воображении этот образ»¹⁸. Высокая оценка прозвучала и в отзыве рецензента — Е. Д. Мальцева, известного своими полотнами «Пророк» и «Самосожжение» (оба — 1977), полными трагедии, раскрывающими понятия *жертвы* и *жертвенности*: «Для меня это — вещь, которая, вероятно, со временем выйдет за рамки

учебного заведения и станет своего рода отлитым памятником определенной эпохе в истории нашей страны. О ней можно много говорить, по аналогии можно вспомнить драматическую повесть Федора Абрамова "Вокруг да около"¹⁹. Мальцев, общавшийся с Аверьяновым в его мастерской до защиты, сообщил, что тот изобразил «конкретное лицо» — Орлова с Рязанщины²⁰. Узнаваемый, портретный образ, тем не менее, предельно обобщен.

Глубокую человеческую суть, «которая не может не трогать особенно тех, кто прошел тяжелые годы войны», почувствовал в картине А. А. Мыльников²¹. Облекшаяся в выразительную «формулу» композиция действительно, как заключил вслед за рецензентом председатель аттестационной комиссии Ф. П. Решетников, «является памятником нашей эпохе»²². По сложившейся традиции, как одно из лучших, полотно Аверьянова «Председатель» было передано в собрание Научно-исследовательского музея РАХ (Санкт-Петербург).

После окончания ленинградской академии Аверьянов живет в Москве, бывает в родной Рязани. Его любовь к «многословному» повествованию раскрывается в многофигурных композициях, сопоставимых с массовыми театральными сценами («У билетных касс», 1986; «В метро», 1987). Персонажи в них расставлены умелым режиссером, но каждый — отнюдь не играет отведенную ему роль, он естественно живет, выражая себя в движении, жесте, мимике. Кто-то, напротив, закрыт от мира, как, например, военный в работе «В метро», стоящий вплотную к захлопнувшимся дверям, лицом к лицу со своим отражением, спиной к «внешнему» миру; его поза статична, он, имея привычку командовать и одновременно — подчиняться высшим чинам, будто загнан в некие рамки.

Большое внимание деталям — знакам и символам — Аверьянов уделяет в картине «9 мая» (1988). Праздничный стол он «размещает» под старым, раскинувшим руки-ветви деревом, с огромной светлой «раной» на стволе-торсе (художник персонифицирует его с помощью солнечного пятна, выявляющего грубоватый «клик» — созерцателя сменяющих друг друга поколений). Кажется, оно откликается на мелодии-воспоминания присловившегося к нему гармониста, вернувшегося с войны с незаживающими ранами в душе. На запрокинутом лице ветерана, закрывшего глаза, ощути-ма боль, напоминающая о колоссальных потерях — павших в сражениях воинах, убитых на линии фронта мирных жителях... Аверьянов объединяет здесь три разновременных момента: молчаливое прощание (остановившаяся молодая пара слева), полное грусти ожидание (девочка, в задумчивости обхватившая руками колени, как Алёнушка на известном полотне В. М. Васнецова) и радостную встречу (танцующее «трио» справа). Праздник собрал и несколько поколений — от девочки в белоснежном платьице — до старушки в белом же платке и валенках, обернувшейся к танцующим (ее образ перешел сюда из композиции «Бабушка» 1986 г.). Солнце клонится к горизонту, и тень от впереди стоящего строения падает на «просцениум», в этом наполненном ровным, предвечерним светом пространстве органично соче-

таются различные оттенки. Пышно цветут выбеленные в майские дни яблони и вишни, возрождается, налаживается жизнь.

Сильный рисовальщик — Аверьянов от картины к картине оттачивает свое мастерство, а затем — намеренно уходит в «примитивистскую» стилистику, кажущуюся, на первый взгляд, упрощением, некоторой схематизацией. Однако он продолжает так же тщательно продумывать композиции, делает их более декоративными, но при этом колористически тонкими, приносит в них «игровое начало». Неизменной остается его любовь к «говорящим» деталям. Потому «портрет» молодой четы — лишь повод для изображения простершегося вдаль, к горизонту городского ландшафта («В провинции», 2012, 2015). В открывающуюся панораму он включает, помимо узнаваемой архитектуры, и нескольких персонажей второго, третьего... планов, и его композиции в этом отношении можно соотнести с Брейгелевскими полотнами, в которых «разворачивается» пространство, «населенное» фигурками людей и животных. Черноморское побережье обращается для Аверьянова возможностью представить все новые действующие лица: не смотря на то, что каждый — занят своим делом, создается впечатление, что перед нами — групповой снимок или «корпоративный» (в прежнем, староевропейском значении слова) портрет, объединяющий запечатленных персонажей темой отдыха («У фонтана», 2011). Живописным «задником» служит собственно романтический пейзаж — полукружие берега с отраженными в море огнями, звездное небо с полным светилом и широкий лунный «путь» на тихой глади воды. Как и в некоторые иные многофигурные композиции («Старый Арбат», 2012, и др.), художник включает сюда свой автопортрет, и этот «знак присутствия» свидетельствует о достоверности происходящего.

С годами определяется круг его любимых моделей, в который входят дети, девушки, женщины, складываются предпочтения и в выборе места действия — нередко им становится загородный участок или поселок, порой — берег моря. Тема детства в творчестве Аверьянова, как правило, связана с мотивами лета и сада. Именно таким вспоминается художнику беззаботное время, наполненное многообразием звуков и тишиной одновременно, яркими цветами и согревающим светом («Дача. Тюльпаны», 2006; «В деревне», 2015, и др.). В этом мире замирают у высокой бочки с водой замороженные девочка и мальчик, следящие за корабликом («Мечтатели», 2004). Дети решены «силуэтно», в профиль; они обнажены, но не смущаются, — стоя по разным сторонам «водоема», они видят лишь парусник, скользящий по зеркальной, отражающей небо поверхности, и счастливые лица друг друга.

Как и дети, очаровательны, добры и бесхитростны жители провинции. Молодая женщина в ярких, на высоких каблуках, сабо дефилирует по деревне («Девушка в красном», 2004). Ее монументальная фигура — в обтягивающих полосатых лосинах до середины икр, коротком топике-лифе брусничного цвета — возвышается на первом плане, вплотную к зрителю, головой практически касаясь верхнего края холста. Рыже-алая дуга коро-

мысла на ее плече, словно радуга, раскинулась над пейзажем (низкая линия горизонта позволяет увидеть лишь пару домиков и традиционные для среднерусской полосы березки). Не богиня ли это? Она полна достоинства, идет легко и непринужденно, не ощущая ноши; ее пышная фигура, подчеркнутая облегающим «костюмом», воспринимается идеальной. «Выточен» профиль лица, волосы цвета спелой пшеницы собраны в пучок-«сноп», в ухе — серьга-гроздь с тремя виноградинами. Лучи вечернего солнца очерчивают ее абрис, золотят одно из ведер, а во втором — вода обращается в расплавленное золото. Богиню сопровождает озорной песик с высунутым от жары языком.

Сходным образом Аверьянов организует пространство сцены «Автомобильная трасса» (2005), размещая на первом плане миролюбивую троицу, — корова, ее хозяйка, собака (причем, иерархия именно такова) пересекают полотно шоссе. Светло-лиловая, рано взошедшая луна корреспондирует с круглым, румяным лицом женщины, зажженные фары удаляющегося автомобиля свидетельствуют о наступлении зыбких сумерек — времени возвращения домашних питомцев с полей; впереди виднеются домики и ведущие к ним нити тропинок. Луна напоминает и о солнечных дисках, что изображали в рогах богини Хатхор египтяне. Здесь же — ночное светило сопутствует державно выступающей (показанной живописцем строго в профиль) корове, с ее крупным, полным молока выменем. Белая, крохотная, по сравнению с главной героиней, собачка идет чуть впереди «кормилицы», но кажется, что она замыкает собою шествие. Ритм белых линий (пунктирная разметка дороги, столбики ограждения вдали, лампасы на красных штанах) вторит ритму их шагов... Рассматривая и описывая эти композиции, хочется называть отдельные «объекты» их уменьшительными именами. При крупном первом плане все остальное видится небольшим, «игрушечным», но, как это бывает и в детском мире, — легко узнаваемым; второстепенное — не менее значительно, чем основное. Каждая деталь придает сюжету дополнительный смысл, дополняет ценной информацией рассказ о жизни персонажей.

Обнаженные модели (еще одна любимая «тема» Аверьянова) нередко «появляются» в экстерьере — на лужайке перед дачным домом, на фоне пейзажа или у южной белой балюстрады побережья. Панорамностью видения отмечено «Лето» (2003): линия горизонта поднята, пространство раскрыто, обнаженная девушка представлена в пейзаже, будто на фоне интерьерной картины. На ее тело, как и на светлую скамью, падает узорная тень листвы. Среди зелени по-летнему перекликаются белые (шляпа с полями, ромашка в руке, стол и чаша-вазочка на нем) и красные пятна (алые туфли на высоком каблуке, браслет на запястье, покрашенные ногти, полоски на коричневом платке, «опоясывающем» тулью шляпки, пурпурные ягоды на столешнице, крыша домика за рекой). Темные и светлые пятна, чередуясь, вступают в ритмическую игру. Изогнутая линия уходящей к го-

ризонту дороги, лента деревьев — вторят округло-нежному лицу модели; изгибы линий повторяются и в пластике тела, в кронах деревьев, очертаниях холмов и берега реки, в абрисе чаши. Вариацией этой сцены можно назвать композицию «У окна» (2005), где светлые шторы, раздвинутые, как театральный занавес, приоткрывают натюрморт на подоконнике (три тюльпана в стеклянном цилиндре, один из которых раскрылся, став аллегорией красоты «расцветшей» девушки, вазочка на изящной ножке с яблоками и грушей, та же «пиала» с красными ранетками и отдельно лежащее светлое яблоко) и идиллическую картину за раскрытым окном. Модель, схожая с предыдущей, расположилась на некотором отдалении от дома — у светлого столика, облокотившись на него; на ней такая же шляпа, контрастирующая с длинными темными волосами. Ее фигура «включена» в букет; за ней неторопливо «протекает» река, «шумят» ивы и береза, окутанные голубым небом с редкими облаками.

В интерьере мастерской заинтересована чем-то «Натурщица с расческой» (2005): она тянется к окну, за которым видны городские крыши и зелень парка. В этой работе, как и во многих других, художник исследует, «возможности» освещения — в фигуре, деталях интерьера. Сиреневая драпировка усиливает теплоту пронизанного солнцем тела, его светлый нежный оттенок подчеркивает каштановая коса, перевязанная зеленым атласным бантом; на темном фоне щеки мерцает жемчужная сережка. Контрастны в тоне оконный переплет и подоконник, плоскость стены вокруг, но в то же время — очертания комнаты мягко растворяются. Сливаются в единое пятно стоящая у стекла кружка и ее падающая тень, горшок с комнатным растением. Красный пластмассовый гребешок горит на просвет кораллом...

Но не только в жаркую пору, когда «обнажаются» модели, раскрываются их характеры, — и зимой можно многое рассказать о жизни провинции. И, несмотря на то, что в живописи Аверьянова доминируют летние «сюжеты», — немногочисленные зимние — выполнены с той же любовью и вниманием. «Стержнем» композиции «Ждут автобуса» (2000), отмечающим место действия и одновременно «собирающим» около себя всех персонажей, становится вертикаль чуть сдвинутого влево дорожного знака, вырастающая из сугроба и увенчанная треугольником со схематичным силуэтом пятнистой дойной коровы, окантованным красной полосой. Предупреждая водителей о потенциальной опасности, он в то же время отмечает и пешеходный переход, и место остановки. За ним, как за ограждением, и разместилась живописная группа. Низкая линия горизонта вновь позволяет «в полный рост» представить действующих лиц — это пять женщин и ребенок. Анфас изображены стоящие по краям — пожилая (первая) и молодая девушка в белом, красящая губы, а также малыш в центре, частично закрытый мешком картофеля. Остальные трое, как в очереди, выстроились друг за другом: развернутые в три четверти, почти в профиль, они обернули к зрителю лица, по которым «угадывается и профессия,

и нелегкая жизнь портретируемых»²³. При некой общей схожести каждая из них индивидуальна. Это выражается и в одежде (суконное двубортное пальто, глухо застегнутое так, что не видно никаких пуговиц; светлый овчинный «тулупчик» с поднятым воротником; цветные модельные пальто, очевидно, шитые на заказ, с собольими воротниками; ультрамодная куртка), и в головных уборах (серого цвета шаль, голубоватый пуховый платок, шапка-ушанка, пуховая круглая шапочка, спущенный капюшон с искусственной опушкой — «форс мороза не боится»), и в обуви (от кожаных сапог до валенок), и в перчатках-варежках, и в иных атрибутах (бидон с «переводной» цветочной композицией на боку, эмалированное ведро, сумка-тележка с овощами, холщовый мешок, модная сумочка). Так, и в зимнем сюжете Аверьянов отображает богатую «материальность» мира, разнообразие его характеров, фактур и узоров (горошки на светлых лосинах, ромбики на рукавичках, мех маленькой коричневой шубки, взрыхленность снега и пр.). Движение в статичной композиции передано посредством наклона головы и взглядов (безбровое лицо пожилой; опущенные накрашенные ресницы молодой; бликующие стекла очков «предпоследней»; темные бусины глаз ребенка), поз и положения рук (бабушка держит бидон, другой рукой опираясь на поднятую ручку сумки-тележки; ее соседка не вынимает рук из уютных карманов; женщина в центре придерживает малыша; следующая — сложила кисти замком; девушка красит губы, ее пальцы открыты). Вечереет, на плотном небе появилась половина луны и первые ясные звезды. Счищенный с проезжей части снег образует гряды, уходящую к горизонту; вдали виднеется водонапорная башня. Деталей здесь немного, но все они — выразительны и «красноречивы»...

* * *

Интенсивная работа и непрерывный творческий поиск вызвали к жизни множество полотен, которые были показаны на нескольких персональных выставках Аверьянова. Первая из них состоялась вскоре после выпуска из Политехникума, в Рязани (1979). Эта экспозиция стала своего рода отчетом о пройденном этапе, части намеченного пути к высокому мастерству. По ее итогам Аверьянова приняли в Молодежное объединение Рязанской организации Союза художников. Следующие выставки были представлены публике спустя десятилетие — далеко не сразу после окончания знаменитой академии: пройдя школу требовательного (в т. ч. к себе) мастера — Е. Е. Моисеенко, не останавливавшегося в своих поисках, Аверьянов, изначально «пытливый» и трудолюбивый, посчитал необходимым в течение нескольких лет поработать материал, обрести собственный «почерк». В 1987 г. он вступил в Союз художников, в 1989 г. состоялась его персональная выставка в Галлодетском университете (Вашингтон, США) — единственном в мире, где обучаются глухие студенты; в начале 90-х несколько выставок прошло в московском ЦДХ.

Аверьянов и сейчас активно участвует в творческой жизни, в сообществе неслышащих художников он, по-прежнему, один из самых надежных, компанейских товарищей, участник многих московских и региональных, международных выставок, совместных творческих поездок. Так, летом 2013 г. он в составе группы российских и «зарубежных» мастеров работал в Великом Селе (Беларусь), на пленэре, устроенном силами Дома народного творчества²⁴, причем написанный им натюрморт был размещен на афише масштабной итоговой экспозиции.

Продолжая замечать в повседневности все новые мотивы, Аверьянов убедительно переносит их на холст — в жанровые сцены, пейзажи, натюрморты, сохраняя неповторимые особенности освещения, формируя на полотнах особую атмосферу. При определенной степени обобщения и декоративности, очевидном «игровом начале», его работы всегда отличаются гармонией колористических сочетаний, тонкой нюансировкой цвета — академическим чувством композиции. Богатство мира, видимого и осязаемого, ощущение разнообразия звуков, базирующееся на воспоминаниях раннего детства, отдаленных, словно волшебная сказка, и близких, воскресающих в образах вокруг него, переходит в произведения Аверьянова, вновь и вновь наполняя их «говорящими» деталями...

Примечания

¹ См., напр.: *Пичугин Я.* Мастер // В едином строю. 1998. № 11. С. 18–19. Первая попытка обобщить разрозненные сведения и проследить творческий путь Аверьянова была предпринята в 2016 г. дипломницей факультета теории и истории искусств Института им. И. Е. Репина, преподавателем Межрегионального центра реабилитации лиц с проблемами слуха (колледжа) Жанной Приваловой, во многом основывавшейся на материалах своих интервью с художником; см.: *Привалова Ж. А.* Живопись А. Н. Аверьянова: формирование творческой индивидуальности. Дипломная работа. СПб., 2016 // НА РАХ (в обработке). Публикуемую в данном издании статью отличает привлечение архивных источников.

² Научный архив при Российской Академии художеств (НА РАХ). Ф. 7. 1985 год. Оп. 4 доп. Д. 1984/12. Стенограмма заседания ГЭК, посвященного защите дипломных работ студентами живописного факультета... Л. 53.

³ НА РАХ. Ф. 7. 1979 год. Оп. 7. Д. 39 (Ед. хр. 1979/39). Личное дело А. Н. Аверьянова. Л. 5.

⁴ См.: *Крахмальников А.* Творчество // В едином строю. — 1978. — № 10. Вкладка.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ *Крахмальников А.* Творчество // В едином строю. — 1978. — № 10. — С. 17.

⁸ НА РАХ. Ф. 7. 1979 год. Оп. 7. Д. 39. Л. 4.

⁹ Там же.

¹⁰ НА РАХ. Ф. 7. 1979 год. Оп. 7. Д. 39. Л. 5.

¹¹ См. учебную карточку: НА РАХ. Ф. 7. 1979 год. Оп. 7. Д. 39. Л. 13 об. — 14.

¹² *Кудреватый М. Г.* Композиция. Путь к образу: Пособие для студентов по направлению подготовки 54.05.02 «Живопись». — СПб.: Артиндекс, 2015. — С. 202.

¹³ НА РАХ. Ф. 7. 1979 год. Оп. 7. Д. 39. Л. 11.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Спектакль «Три мешка сорной пшеницы» по повести В. Ф. Тендрякова (1972) впервые был поставлен Г. А. Товстоноговым, на сцене БДТ (худ. М. Б. Ивницкий, реж. Д. Л. Либуркин, комп. В. А. Гаврилин), премьера состоялась 27 дек. 1974 г. См.: [URL]: <https://bdt.spb.ru/o-театре/спектакли-бдт-1956-2013-гг/> (дата обращения: 02.01.2017).

¹⁶ См.: *Кудреватый М. Г.* Композиция. Путь к образу. С. 202.

¹⁷ *Кудреватый М. Г.* Композиция. Путь к образу. С. 202. Автор также замечает, что «образы людей, подобных Кистереву, запечатлены не только на театральной сцене, но и в киноискусстве. Таковы роли, сыгранные Е. Урбанским в фильмах «Председатель» и «Коммунист», или инвалид в фильме «Джамиля» по повести Чингиза Айтматова» (Там же).

¹⁸ НА РАХ. Ф. 7. 1985 год. Оп. 4 доп. Д. 1984/12. Л. 53.

¹⁹ Там же. Л. 54.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. Л. 55.

²² Там же.

²³ *Пичугин Я.* Мастер // В едином строю. — 1998. — № 11. — С. 19.

²⁴ См.: *Пичугин Я.* Пленительные пленэры Беларуси // В едином строю. — 2013. — № 8. — С. 12–14.



**«ПОСЛЕДНЕЕ ПРОСВЕТЛЕНИЕ»:
О ГРАФИКЕ ВАДИМА ФИЛИМОНОВА**

«Последнее просветление» — такое название носила персональная выставка Вадима Филимонова, ученика Александра Зайцева и представителя «эрмитажной» школы аналитического копирования, проходившая зимой 2003–2004 гг. в музее нонконформистского искусства на Пушкинской, 10.

Художник не объясняет названия выставки, следовательно, потрудиться и поразмыслить об этом нужно зрителю. Оно содержит широкую свободу толкований, в том числе — может звучать очень обнадеживающе. Ведь просветление — нечто временное, до и после — неизбежные спад и темнота. А что, если последнее усилие — и вместо просветления свет, сбывшееся обещание бессмертия?

В работах, представленных на выставке, можно выделить несколько крупных тем: космогонии, смертельной борьбы полов, античности. Они, в свою очередь, распадаются на подтемы борьбы, бегства, преследования, насилия, гибели, страсти, безумия, вожделения, зачатия, рождения и сопровождающих его мук. Но, при всем многообразии сюжетов и графических техник, выставка выглядит очень плотной, целостной. Объединяет общий для всех работ модуль — формат 420 × 593 мм. Внутри этого маленького, крепко сбитого воинства четко выделяются группы: «тушь, кисть», «сангина, линия», «сангина, цвет», «уголь, линия» и т. д. (по технике), и «акт зачатия», «шагающие», «лица», «смертельная борьба», «персонаж и солнце», «непонятные объекты» и т. д. (по сюжету).

Если модуль для всех работ один, то продемонстрированные художником графические техники предельно разнообразны. Это и красивые, как цветок, линейные росчерки («Свобода без баррикад»), и работа цветной линией («Натуральный загар»), и линия в сочетании с тоном («Софокл: царь Эдип»), и работа острой, колючей линией («Рождение Минотавра»), тушью («Поэт-идеалист», «Диана с собакой»), акварелью («Он сошел с ума...») и многое другое. Получается полифония, состоящая из шестидесяти трех голосов — по количеству графических листов.

Четыре работы — «Поэт-идеалист», «Крестоносец», «Поэт», «Он сошел с ума...» — представляют тему человеческих лиц. «Поэт-идеалист»: с одной стороны — белое, с другой — черное, только черно-белое он и признает. Красивая широкая линия, ненавязчивый крест: вертикаль точки на лбу, носа и рта и горизонталь бровей и глаз. Этот «крестообразный» прием есть и в остальных указанных работах, а в резком, концентрированном виде он представлен в «Крестоносце». Очень близки листы «Он сошел с ума // Я сошел с ума // Все сошли с ума» и «Софокл: царь Эдип» — то ли изображено лицо одного и того же человека, то ли это тема безумия их

объединяет. Во всяком случае, если в «Эдипе» нас отсылают к конкретному персонажу, то герой второго графического листа не ясен: это может быть царь Эдип, князь Мышкин, а, может быть, немножко каждый из нас.

Одна из главных тем — смертельная, на уничтожение, борьба полов. Ей посвящено семь произведений, четыре из которых живописуют победу мужчин («Поражение», «Жертвоприношение», «Неравный бой / Патриархат», «Битва»), два — победу женщин («Матриархат», «Матриархат. Ночь»). Еще в одном случае («Борьба за мировое господство») победитель не определен. Подтема «патриархат» — неистовое движение и борьба, хотя уже ясно, что женщина потерпела сокрушительное поражение. Работы, посвященные победе мужчин, объединяет тема пронзания копьем с ее «диагональностью», которая а priori задает композиции динамику.

«Матриархат» — неповоротливо-тяжелый гнет женщины, униженно-раболепное положение мужчины, чей жалкий удел — беспрекословно удовлетворять потребности и самолюбие «матриархини». Мужчина-побежденный лишен и человеческого, и мужского достоинства, но жив и — в половине случаев — даже невредим. Мужчина-победитель более агрессивен и неистов. На первый взгляд кажется, что он более жесток. Но только на первый взгляд — то, что делает с мужчиной женщина, ничуть не великодушной. Мужчина уничтожает физически, женщина — морально... Противоречие между полами доведено до апогея — неразрешимый конфликт завершается неизбежной, физической или моральной, гибелью одной из сторон. Все остро и по-первобытному жестоко.

Следующая значительная композиционно-пластическая тема — «непонятных» объектов, «летающих нечто», микро- и макрокосма. Оплодотворение яйцеклетки сперматозоидом, деление микроорганизмов, рождение галактик, фаллические формы, вторжение одного и ответная деформация другого. В сущности, амeba, кроме размера, с виду мало чем отличается от галактики! Непонятно поэтому, что ощущать: брезгливость или священный трепет, ведь упразднена спасительная система привычных координат. Деталь увеличивается до того критического предела, когда она теряет свое обычное прочтение, выводится на грань узнаваемого и абсолютно абстрактного.

В графическом листе «Дай!» — тема вождения одной стороны и бегства другой, страстный призыв, горячая мольба. И глаз солнца, на которое, как на катушку, завязалась и объединилась композиция. Солнце, реже — луна появляется во многих работах, оно и безмолвный свидетель, безучастный наблюдатель («Любовь Пасифаи»), и активный «персонаж» («Оптимистка», «Натуральный загар», «Солнцепоклонница»). Не новое ли солнце рождается в «Русском космизме»? В одних работах солнце на периферии, в других занимает самое важное и композиционно значимое место.

И, наконец, нужно особо отметить техническую сторону вопроса — мастерство рисовальщика. По легкости, стремительности, упругой напряженности линейная графика близка графике Пикассо. Чувство материала, мастерское

использование его выразительных возможностей переходят в эстетство. Работы Филимонова при этом геометризованы, внутренне структурированы, отличаются чистотой художественного языка, где из каждой линии, пятна, точки извлечен максимум «звучания» и нет ни одного лишнего, избыточного элемента. Возьмем на себя смелость сказать, что тем самым работы Филимонова обращаются (конечно, не напрямую, а опосредованно) к классическому западноевропейскому наследию старых мастеров.



МЕТАФИЗИКА И ПОВСЕДНЕВНОСТЬ В РАБОТАХ ВАЛЕРИЯ МИШИНА

Валерий Мишин художник яркого дарования, обладающий неповторимым авторским почерком. Без этого художника и литератора невозможно представить себе современное петербургское искусство. Он член Союза художников и Международной федерации художников Юнеско. При этом он тесно связан с нонконформистским крылом питерского искусства. Участник знаменитых выставок неформального искусства 70–80-х годов, он и до сих пор сохранил этот дух глубинной творческой свободы и неписанности в установленные кем-то рамки. В. Мишин один из участников «Группы 8», этого объединения друзей и единомышленников с самого начала постулировавшего необходимость для художника самостоятельного творческого высказывания, раскрытия творческой индивидуальности и творческий поиск вне рамок и ограничений.

Если попытаться в нескольких словах охарактеризовать творчество В. Мишина, то следует сказать об оригинальности и независимости художественного мышления, умении выстраивать в произведении, даже небольшом, законченное пространство, особый мир. Зачастую художник берется за, казалось бы, простой сюжет, и трансформирует его в произведение так, что от него невозможно оторваться. И все это базируется на высочайшем профессионализме, владении разнообразными художественными техниками и большой эрудиции. При этом художник постоянно ищет те средства выражения, которые позволяют наиболее полно и точно реализовать тот или иной художественный замысел. Отчасти это требование времени, но в данном случае это совпадает с индивидуальностью мастера, который, находясь в постоянном творческом поиске, изобретает новые авторские техники, осваивает разнообразные формы искусства. Отсюда присущая мастеру острота художественного решения и глубина проникновения в суть изображаемого.

Художник Валерий Мишин создает свой мир, творя «изнутри» культурного текста: фольклорного, литературного, исторического и современного. Как в портрете А. С. Пушкина, на шляпе которого держится вся петербургская культура. Именно поэтому его работы располагают к тому, чтобы погружаться вновь и вновь в их образную систему, постигая то множество смыслов, которое может раскрыться лишь при внимательном прочтении. Его графические листы, обладающие такой же глубиной, как хорошее литературное произведение, действительно можно «читать», как текст. Это редкое для современного искусства качество.

Для его фигуративных произведений содержательная сторона изображаемого имеет принципиальное значение. При этом мы не имеем в виду иллюстративность, хотя В. Мишин блестящий иллюстратор и создатель

замечательных произведений *livre d'artiste*. Художник создает новый художественный текст, построенный на основе визуально-содержательного ряда. Зачастую произведения художника сродни притчам, где каждый находит свой смысл, по сути, неисчерпаемый. При этом они написаны зачастую с большим юмором. И это особый дар художника.

В. Мишин виртуозный график, который способен создать абсолютно законченное пространство листа, где пластика художественного изображения передает не только сюжетную основу работы, пространство образа, но и движение времени, которое в ней заключено. Отсюда эта не просто живость, а, как кажется, действительная, реальная жизнь его персонажей. Время произведения на какой-то момент становится реальнее суеты окружающей действительности. Это привносит в работы художника особую динамику. В графике особенно четко прослеживается склонность художника работать сериями, с исследовательским интересом погружаясь в мир изображаемого, доходя до его сути.

К его работам можно обращаться на нескольких уровнях: внешнем, сюжетном; содержательном, раскрывающем художественную интерпретацию или концепцию автора; и, наконец, глубинном, на уровне культурных кодов, ментальных составляющих и архетипических структур. В любом случае это интересно. При этом любой сюжет художник рассматривает через призму современности, включая в свои работы узнаваемые реалии времени, говоря со зрителем на современном художественном языке. Однако глубокое проникновение в художественную систему автора требует от зрителя душевной работы и соответствующих знаний. Во всей глубине работы В. Мишина рассчитаны на диалог единомышленников.

Часто в его работах мы находим синтез художественных эпох, многослойность и глубину смыслов. Вспомним замечательный портрет Тамары Буковской, где образ выстроен очень современно и при этом в нем присутствуют аллюзии и с Эпохой Возрождения, и с произведениями русского авангарда. Свет, который в первую очередь выстраивает фигуру, играя по женским формам, и оставляя до некоторого времени в тени большую часть лица, становится главным инструментом в создании образа. Он заставляет нас всматриваться, втягивая в своеобразную художественную игру. Вглядываясь, мы замечаем, как лицо начинает постепенно проступать сквозь игру светотени, как это бывает, когда мы все лучше узнаем человека.

Для художника важны персонажи и предметы, которые органично сосуществуют в его работах. При этом предметность у В. Мишина никогда не идет в ущерб художественности, а любой предмет в его работах приобретает особое художественное звучание. В этой связи нельзя не вспомнить о разработанном художником методе «остаточного реализма», который строится на отпечатке, монопринте, в живописном или графическом произведении реального предмета. Техники натур-печати самые древние, но не менее актуальные сегодня. Обращаясь к ним, художник вступает в диалог с многовековой художественной традицией и, при этом, включается

в общую систему существования предметной реальности, чтобы постигнуть метафизическую основу мира. Как говорит сам художник, он идет от деталей к целому, создавая «портреты малых вещей». Ему помогает творческая интуиция, которая позволяет подняться от конкретного предмета к его сути, идее. По существу, это путь человеческого познания, который в данном случае осуществляется художественными средствами. Красота каждого предмета, листьев деревьев, все это останавливает глаз художника, и за этим способность удивляться и восхищаться красотой мира, слышать его музыку, поэтизируя каждый миг.

Вернемся к содержательной составляющей произведений В. Мишина. Содержательность исходит из интереса к персонажам, населяющим мир его произведений. И, как следствие, интерес к деталям, к предметности и даже к «мусору повседневности». Все, от возвышенного до смешного, и есть наша жизнь, в которой нет ничего второстепенного, ненужного, недостойного искусства, утверждает художник. И этот интерес к жизни во всех ее проявлениях, с ее «нутром», часто на грани литературной нецензурности, дает В. Мишину возможность воплотить национальный тип в его современной модификации, эту нашу любовь к созерцательности и рассуждениям «за жизнь» в любых, даже самых неподходящих обстоятельствах, мечтательность до ничегонеделания и святой веры в золотую рыбку. Философически рассуждая о действительности, как в живописных, так и в литературных своих произведениях, он высказывается иногда серьезно, иногда с юмором, порой иронично, но всегда задевая зрителя за живое.



ЭХО ИМПЕРАТОРСКОГО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. АННЕНКОВА

Анатолий Анненков — известный петербургский художник, тонко чувствующий, понимающий суть происходящих событий, активно участвующий в современной художественной жизни и отражающий в своих произведениях все грани бытия. А. Анненков родился в Пермской области. В 1982 году приехал в Ленинград, где впечатлительной душой будущего художника впитывалось все то, что было создано русскими императорами в XVIII–XIX вв.

Пышные имперские города поражают воображение, как современников, так и потомков несколько сотен лет спустя. Санкт-Петербург, пожалуй, самая молодая столица империи. При этом по замыслу, размаху строений, красоте величественной архитектуры город вряд ли уступит своим, более старшим, братьям — Риму и Парижу.

И вот уже на протяжении трех столетий Петербург влияет на всех живущих в нем. И хотя империя уже не существует, дух города, созданный русскими императорами, еще живет в северной столице. Люди искусства, тонко чувствующие это величие, воплощают его в своих работах.

Разумеется, активная жизнь империи концентрировалась в столице, что неминуемо привело к расцвету культуры и искусства вокруг пышного императорского двора. Так было и с Санкт-Петербургом. В скором времени после его основания в нем появляется Императорская Академия Художеств, которая уже на протяжении более чем 250 лет воспитывает лучших художников России. А. Анненков поступает и блестяще заканчивает Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии Художеств. К этому времени художнику понятны цели и задачи, которые должно отражать искусство. Но Анненков, несмотря на академическое образование, формирует свой стиль, основанный на импрессионистических мировоззрениях и приемах.

Импрессионизм утверждает красоту повседневной действительности, добиваясь живой достоверности изображения путем улавливания «впечатления» от того, что глаз видит в конкретный момент. Импрессионисты впервые создали многогранную картину повседневной жизни современного города, запечатлели своеобразие его пейзажа и облик населяющих его людей, их быта, труда и развлечений. В импрессионистических картинах, часто создаваемых на открытом воздухе, простой, будничным мотив часто преобразуется всепроникающим подвижным светом, вносящим в картину ощущение праздничности.

В живописи художника Анатолия Анненкова много различных тем, но мотив императорского Петербурга проходит красной нитью через все его творчество.

А. Анненков написал большое количество видов Санкт-Петербурга, среди которых и «открыточные» Эрмитаж, Казанский собор и стрелка Василь-

евского острова, узнаваемые во всем мире визитные карточки города, и дорогие каждому петербуржцу виды домов по набережным рек Мойки и Фонтанки. Импрессионистическая манера написания картин наполняет картины воздухом и светом, которых зачастую не хватает городу на Неве, при этом, не искажая действительность, а тонко улавливая и передавая зрителю праздничное, ничем не омрачаемое, величие Петербурга.

В конце января 2014 года в Елагиноостровском дворце-музее была представлена выставка Анатолия Анненкова «Имперский Петербург», открытие которой было приурочено к юбилею Дома Романовых. Экспозиция из 26 полотен известного петербургского художника была призвана подчеркнуть красоту уникальной северной столицы Российской Империи, погрузить зрителя в атмосферу великого парадного Петербурга. Нетрудно вспомнить и другие выставки художника, посвященные родному городу: «Мосты и каналы», «Пригороды Петербурга», «Нева, Фонтанка, Мойка» и другие.

Кипящая культурная жизнь столицы Российской Империи привела к созданию сразу трех императорских театров: Мариинского, Михайловского и Александринского. И тут уж сложно недооценить роль классических искусств оперы и балета в жизни имперской столицы. Сразу вспоминаются картины А. Анненкова «Мариинский. Утро», «Перед выступлением», «За кулисами», «Волнение балерины», «Балкон. Мечты о танце»

Если голос оперных певцов передать на полотне крайне сложно, то пластика балета может быть очень выразительной на картине, что мы и наблюдаем на полотнах А. Анненкова, посвященных важной составляющей культурной жизни Петербурга. Художник приоткрывает занавес и позволяет нам заглянуть в загадочный мир за кулисами. Его картины «После спектакля», «После танца» и другие изображают очаровательных юных балерин после выступления. Тонкие хрупкие танцовщицы транслируют зрителю не закономерную усталость, но гордость после блестящего балетного спектакля.

И еще одна немаловажная составляющая ушедшей культурной жизни Петербурга не ускользает от внимания наблюдательного художника Анненкова — это роскошные балы, проводимые императорами и их приближенными в лучших дворцах северной столицы. Картины «Бал в Екатерининском дворце», «Бал в Елагиноостровском дворце» переносят смотрящего на них жителя современного города в удивительный мир придворных тайн и интриг, которые неминуемо сопровождали подобные мероприятия. О! Сколько догадок и домыслов рождается в воображении при коротком взгляде на картину, а проведя чуть больше времени перед ней, воображение рисует целую вселенную давно позабытых великолепных дамских нарядов, восхитительных роскошных интерьеров, придворного этикета, разговоров на французском языке, полных загадочности и волнений.

Величие империи не возникает на пустом месте, как правило, за ним стоит серьезная военная мощь. У России появление имперских амбиций тесно связано с основанием флота Петром I.

История флота России активно развивалась на северо-западе страны. Моряки Балтийского флота не раз доблестно отстаивали интересы Отечества на морских военных театрах. Боевые походы русских кораблей и сражения, в которых они участвовали, часто становились сюжетами художественных произведений. Следуя этой традиции, Анатолий Анненков создал серию работ, посвященных истории Российского флота и людям с ней связанным, объединив несколько выставок общим названием «Императорский флот России».

На выставке в Кронштадте, в Морском музее, публике были представлены работы «Строительство флота», «Броненосец "Цесаревич"», «Сражение», «Поход», «Аврора. Ремонт», которые отражают, наполненные героизмом, будни служащих флота. В филиале Музея Мирового океана, на ледоколе «Красин», прошла еще одна выставка А. Анненкова, знакомящая петербуржцев с жизнью Императорского флота. Там были представлены полотна «Принцессы, стоящие на яхте «Штандарт», «Броненосец», «Начало боя» и другие.

...Импрессионизм не придворный императорский стиль. Во Франции начала XIX века во всем, что касалось живописи и скульптуры, безраздельно господствовала Академия искусств, настаивавшая на традиционных стандартах живописи не только в стиле, но и в содержании. Первые выставки импрессионистов, которые пользовались большим успехом у публики, Академия искусств пыталась запретить. Но император Наполеон II, посетивший одну из выставок в 1863 году, вынес вердикт, что публика сама может решать, что ей нравится, а что нет. Таким образом, дорога импрессионизму была официально открыта. Во всем, что касается моды, петербургский свет следовал за французским, а, следовательно, новая манера живописи стала самой, что ни на есть, имперской в России.

Петербургский художник А. Анненков впитал этот стиль и сделал его своим кредо. Задавая основной настрой картине, отсекая незначительные детали, оставляя простор для фантазии зрителя, художник показывает насколько хорош импрессионизм для отображения имперского величия.

Возможно, Анатолий Анненков уловил отголоски имперского духа Петербурга, буквально витающие в воздухе. Возможно, обучение в Репинском институте, наследнике Императорской Академии Художеств, оказало такое влияние на творчество художника. Возможно, работа в императорских дворцах и театрах создавала определенную настрой. Одно можно сказать с полной уверенностью: Анатолий Анненков — художник с большой буквы! Талантливому живописцу удалось стилистику ампира увидеть и передать через призму импрессионистической манеры. Миражи имперского Петербурга, возникающие на полотнах, являют собой уникальный сплав двух начал — рафинированный лоск формы и концентрацию содержания.



ВРЕМЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА НИКОЛАЯ ДАНИЛЕВСКОГО

Творчество любого художника складывается из многочисленных граней его жизни. Одновременно с этим специфика произведений искусства связана с отражением внешнего мира, времени, эпохи и пространства.

Петербургский художник Николай Данилевский на протяжении уже нескольких десятилетий работает над созданием своей творческой философии. Он родился в 1965 году в Ленинграде, в семье потомственных дворян, и является внуком знаменитого ленинградского ученого А. С. Данилевского, потомком семей А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. В 1993 году Николай Данилевский окончил Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха, воспитавшее не одно поколение профессиональных художников, дизайнеров, архитекторов и других деятелей искусства, свободных от каких-либо условностей в творчестве.

Сразу же после училища Николай Данилевский активно занялся художественной и педагогической деятельностью (преподавал в СПбХУ им. Н. К. Рериха и художественной школе), работал в Ленинградском академическом малом оперном театре им. М. П. Мусоргского (ныне Академический театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского).

На протяжении нескольких десятилетий художник является членом творческого объединения «Старый Город» (арт-группа), образованного в 1981 году как неформальное объединение независимых ленинградских художников неофициального искусства. Его картины находятся в музеях и частных коллекциях в России и за рубежом.

Николай Данилевский — постоянный участник многочисленных городских и всероссийских выставок. Успешно прошли его персональные выставки: «Записная книжка» (Всероссийский музей А. С. Пушкина, музей-усадьба Г. Р. Державина, 2013) и «С чистого Листа» (галерея библиотеки Кировских островов, 2014).

Николай Данилевский является членом Международной ассоциации художников-потомков дворянских родов. Не так давно прошли выставки этого объединения в Санкт-Петербурге, где работы художника заняли почетное место («Юбилейная выставка ассоциации», Всероссийский музей А. С. Пушкина, Музей-усадьба Г. Р. Державина, 2012; «Выставка к 400-летию основания Дома Романовых «Веков связующая нить», Музей театрального и музыкального искусства, Шереметьевский дворец, 2013).

В творчестве Николая Данилевского многогранно отразилась его биография. Традиции русского искусства, эстетика петербургской дворянской культуры, неформальный подход к художественному акту, высокий профессионализм в исполнении проектов.

Из многих возможных основ для миропонимания Николай Данилевский выбрал для себя категорию времени как главное ядро, основополагающее начало философии своего искусства. Что мы помним, что мы знаем о времени в нашей жизни? Как и художественные произведения, время одевается нами в своеобразную раму, созданную из отдельных воспоминаний прошлого и предчувствием будущего. Мы не можем его увидеть. Оно для нас статично в этот момент и эту секунду.

На первый взгляд, произведения Николая Данилевского тоже неподвижны. Его полотна с монументальными композициями и конструктивной ясностью говорят о линейности нашего мира. Но пространство в плоскости его холстов постепенно открывается своей сложностью и многоплановостью, благодаря вбиранию в себя каких-то символов и элементов, спрятанных художником от поверхностного взгляда. Так и время в своем развитии наполняется возможностью двигаться.

Зритель уже видит другую действительность, придуманную, а точнее собранную из отдельных частичек памяти и ощущений художника. В его полотнах можно разглядеть таинственные образы с выцветших дагерротипов, потерянные пуговицы и ленты с любимых костюмов предков, старинные кружева, семейные иконы, первые детские «сокровища» и много слоев краски, создающей фактуру, уходящую в глубокое и многоплановое пространство с трудом узнаваемых воспоминаний.

Все холсты наполнены определенными образами, которые сопровождают Николая Данилевского на протяжении всего жизненного пути. Это «отпечатки» памяти, которые можно найти в жизни каждого человека, как отпечатки предметов на плоскости холстов Николая Данилевского. Сам художник подчеркивает, что «мое творчество — личное». Настоящее искусство может быть только таким, рождающимся из тебя.

Оригинальная философия времени в творчестве Николая Данилевского стала связующим «веществом» в мире художника в разных проявлениях. Выбирая для себя цель исследования, художник разрабатывает ее циклами — серии «Игра», «Время», «Женский образ», «Цвет», «Натюрморт» и другие. Будь то размер холста, его композиция, формы и объекты, процесс создания, где в каждом новом произведении проходит еще одна минута, несколько часов или целая жизнь. У художника эти детали «движутся» размеренно, спокойно и вдумчиво от картины к картине и внутри нее. Из всей этой творческой массы выявляются переходящие образы, соединяющие воедино творчество Николая Данилевского.

У объекта творчества — одна жизнь, но проживает он эту жизнь дважды. Сначала, когда художник создает произведение, затем в обратную сторону — тогда, когда зритель открывает для себя этот предмет. На такой системе восприятия искусства построены все работы Николая Данилевского.

Вторичное рождение картины художника происходит медленнее, чем первая ее жизнь, потому что на первый план выходит четкая структуриро-

ванность и линейная ясность форм композиции. Но с течением времени, которое проходит в изучении поверхности холста и деталей композиции, пространство произведения начинает расширяться в разных направлениях. Открываются все новые и новые его элементы, которые рассказывают зрителю историю, созданную Николаем Данилевским.

Однако художник никогда не бывает вполне открытым для зрителя. Он скрывается за дымкой, которая присуща всем его произведениям. Мир становится монохромным и неглубоким. Хотя зрителю остается сделать только один шаг вперед, и он попадет во внутреннее пространство картины, в тот мир, который существует то наяву, то в воображении, прячась в воспоминаниях зрителя и автора. Образность его произведений характеризуется недосказанностью, а художественная композиция — состоянием равновесия и лаконизмом.

Помимо времени, человеческая жизнь воспринимается через ощущения. Как ребенок не может понять объект без прикосновения к нему, так и взрослый не может существовать вне осязательного понимания мира. Произведениям Николая Данилевского свойственна особая фактура холста. Здесь проявляется еще одна грань построения его художественного мира — опыт художника как дизайнера. Фактуры, текстуры, наложения слоев, использование специальных грунтов и мастик, отпечатки, применения разных техник, традиционно не относящихся к искусству живописи, — все эти компоненты имеют большое значение для творческого процесса Николая Данилевского.

Но даже если мы прикоснемся к поверхности произведения, мы ничего не почувствуем. Особый изобразительный мир художника безматериальный. Ему свойственна неестественная телесность. Восприятие его холстов построено на эмпирическом исследовании человеком внешнего мира. Изменяя или полностью уничтожая значение материальности объекта, художник дает ему новую фактуру. Не важно, какую функцию выполняет тот или иной объект в действительности. Все окружено неким особым сфумато, создаваемым через монохромный и ахроматический колорит и вплавлением сложной красящей массы.

Как и первичный характер формы, цвет не имеет значения для Николая Данилевского. В его ранних работах полностью геометрические композиции строятся на ритме цветовых пятен, расположенных вокруг доминант кобальта синего, краплака, сиены жженной и т. д. Затем художник делает сознательный переход от цвета сначала к полутонам, затем к монохромному исполнению. Только образ и ассоциации становятся главными при взгляде на его картины.

После полного «уничтожения» материальности зритель переключает свое внимание на символику объектов и внутреннее движение картины. Образы — иллюзии, как искры воспоминаний, горят в пространстве картин Николая Данилевского.

Искусство всегда является отражением мира и жизни конкретного человека — художника. В творчестве Николая Данилевского этот тезис

получает новое понимание. Существует повседневная жизнь, а есть «открытки», по которым мы вспоминаем и представляем эту, а может, другую жизнь, остающуюся в наших воспоминаниях.

С «открытками» жизни можно играть, как она играет с человеком. Придумывать себе другую жизнь, вспоминать ушедшее, рисовать будущее. Тема игры, «игры в жизнь», прослеживается во многих отдельных и серийных произведениях Николая Данилевского. Это может быть сделано в открытой форме, с использованием совсем конкретных предметов и символов (карт, карточной символики), так в идейной составляющей произведения.

Картины из циклов последних лет складываются из прямоугольных «открыток», отличающихся цветом, размером и изображением. Они накладываются друг на друга и скрываются за предыдущими «карточками» (циклы «Время» и «Цвет»). Холст может быть как небольшая фотографическая карточка начала XX века с сумрачными очертаниями женских фигур и цветов, за которыми прячется многое, и можно рассказать обо всем (цикл «Женские образы»). Также выстраивается жизнь каждого из отдельных событий, а их последствия наслаиваются, и получается судьба человека.

Сейчас Николай Данилевский работает над новыми «открытками» своего творчества, но тема времени остается важной составляющей деятельности художника. В проекте «С чистого Листа» (2014) были собраны работы разных лет и новые произведения, объединенные визуально в диптихи и идейно через феномен «жизнь с книгой» на основе ее пространственных категорий. То есть структура книги открывается последовательно в процессе ее прочтения, а чтение показано как процесс, происходящий во времени. По словам Николая Данилевского, этот проект является переходным звеном в его творчестве. По его задумке следующие циклы, серии и работы будут наполнены новыми творческими поисками и должны отличаться техникой исполнения кардинальным образом.



**ЛЮБОВЬ МОЯ — УЛАН-УДЭ.
О ВЫСТАВКЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА БУРЯТИИ,
ПОСВЯЩЕННОЙ 350-ЛЕТИЮ ОСНОВАНИЯ ГОРОДА УЛАН-УДЭ**

В ста километрах от легендарного озера Байкал, на пути Транссибирской магистрали расположился город в долине слияния рек Уды и Селенги — Улан-Удэ. Историю город начинает с 1666 года, когда был основан Удинский острог. В 1735 года Удинск был переименован в Верхнеудинск, а в 1937 году приобрел современное название. В этом году столица Бурятии праздновала свое 350-летие, в связи с чем город принял более 200 делегаций зарубежных и российских городов, но и сам вывез свою культуру в Москву и Санкт-Петербург. В ноябре 2016 года в двух «столицах» нашей страны проходили дни культуры Улан-Удэ.

История дней бурятской культуры в столице берет свое начало еще в довоенные года: первая Декада бурят-монгольского искусства прошла в 1940 году в Москве. В поисках наиболее одаренных певцов, музыкантов, сказителей, танцоров, художников, мастеров народного творчества объездили тогда все районы республики. Следующие декады бурятского искусства и литературы проходили в 1953, 1973, 1983, 1996 и в 2011 году. В 2011 году в Московском государственном выставочном зале «Новый манеж» прошла уникальная масштабная выставка «Изобразительное искусство Бурятии», для которой была собрана богатейшая коллекция живописи, графики, скульптуры, предметов декоративно-прикладного искусства, а также экспозиция была дополнена предметами буддийской коллекции — иконами-танка, костюмами и масками мистерии Цам, ритуальными предметами.

На прошедшей в ноябре 2016 года в рамках дней культуры Улан-Удэ выставки, посвященной юбилею города, Союз художников Бурятии представил произведения известных в республике и России мастеров: Ч. Б. Шенхорова, Б. Д. Доржиева, Б. Э. Лыксокова, А. С. Дугаровой, Н. А. Улзытуевой-Соктоевой, Е. А. Болсобоева, З. Доржиева и других художников современной Бурятии. Выставка была организована Национальным музеем Республики Бурятии совместно с Союзом художников Бурятии и Арт-фондом Даши Намдакова и проходила в выставочном зале Союза художников в Москве. Масштаб выставки не имел большого размаха, к чему и не располагает небольшой, камерный выставочный зал. Однако на этих немногих квадратных метрах, в работах, охватывающих творчество художников с середины XX – начала XXI века, сосредоточилась история республики и города от древних кочевников до современного экспрессионистического взгляда на свой город.

Очень цельно и полно представлены были на выставке разные виды изобразительного искусства Бурятии, отражающие развитие искусства на рубеже двух веков. Работы разнообразны по видам и технике выполнения,

по сюжетам и образам: пейзажи и портреты, абстрактные изображения, мифологические сюжеты, представленные в графике, живописи, скульптуре, рельефе. Но конечно же наиболее широко представлены оказались пейзажные сюжеты, как городские, так и посвященные природе края.

Проблема «человек-природа» в Сибири и на Дальнем Востоке имеет особое значение не только для искусства, но и для самой жизни — единство с природой составляло саму суть жизни. Нетронутая могучая и суровая природа веками жила по своим законам, зачастую беспощадным к человеку. Но изменилась историческая реальность и земли стали обживаться, не только обживаться, а превратились в советское время «грандиозный плацдарм сражения за могущество человека. В тайге и тундре выросли гиганты индустрии, новые благоустроенные города. Обращаясь к жизни края, и, в частности, к его ландшафту, мастера изобразительного искусства все чаще пишут новь земли, все реже — нетронутую природу»¹.

Сюжеты их полотен второй половины XX века разнообразны, как разнообразна и сама современность той Бурятии: на древних землях ее старое встречается с новым в сочетаниях контрастных. Здесь, среди величавой и торжественной природы несут вахту чабаны, а рядом кипит и шумит стройка БАМа, взрывая привычный ритм жизни невиданным темпом, могучим размахом человеческой деятельности. Романтические степные сюжеты разворачиваются на фоне постройки новых городов, линий электропередач. Но при всем сюжетном многообразии картины имеют общие черты, корни которых в национальных особенностях бурятской культуры. Плавной ритмичкой линий, спокойным насыщенным цветом, широким обобщением форм живописцы достигают немногословной сдержанности, определенной монументальности образов. Мудрые и неторопливые герои полотен позволяют понять душу народа, его характер. То же самое можно сказать и о городском пейзаже Улан-Удэ того времени, что можно наблюдать в работе А. Ажигирова «Панорама ПВЗ», во многих пейзажах В. Садыкова.

В переходное время 90-х годов и в современном своем творчестве бурятские художники вновь обращаются к своим истокам, обращают взор в бескрайние тихие мудрые степи, в которых расположилась их родина. Причем все, что происходит на этих землях, требует от мастеров искусства не просто восторженного отношения, но и понимания сути событий. Чтобы схватить, понять масштабность явлений, необходимо прибегать к емким образам, многогранным.

Чтобы образно осмыслить жизнь края, художнику нужно обладать масштабным мышлением, способностью широких представлений. Тяготая к эпическому решению, художники прибегают к их характерной черте — строят композицию подчеркнуто статично, зачастую используя локальный цвет (что особенно свойственно художникам советской Бурятии), вводят пейзажные фоны при изображении портретов, что играет большую роль в монументализации образа.

Размышляя над бурятским пейзажем, хочется согласиться с мнением философа Ю. М. Федорова², утверждавшего, что «художник всякий раз заново гармонизирует и мифологизирует мир, интегрируя его в вечность»³. Многогранный художественный образ Бурятии, с ее необъятными просторами, красотой и мощью мы видим в пейзажах Б. Т. Тайсаева «После грозы», где бурые насыщенные зловещие облака — стихийно накрывают современный город, совсем намеком обозначенный на горизонте, а в прорехах этих облаков виднеется уже мирное голубое небо; художник нашел гармонию в стихийности природы. Такая же вечность ощущается в работах «Лето в деревне» Москалева Г., «Осень за городом» (1989) В. Архипова и «Уходящий день. Максимиха» (1986) Д.-Н. Дугарова. Пространство в них как всеобъемлющая универсалия и изначальное состояние природы, осязаемое до ощущения почти «мифического», когда растворяется понятие времени. Мир в их работах строен и космогоничен.

Однако, как бы ни была величественна природа края, какой бы несоизмеримой она ни казалась, путь к ее образному, эстетическому освоению все же лежит через соотнесение ее с человеком, его чувствами, мыслями, делами. Так, например, в «Портрете дочери» (1986) Л. И. Нохоевой прослеживается лейтмотивом любовь к своему краю — фоном бесконечная степь за окном, но притягивает взгляд так же, как и лицо маленькой девочки, являющейся центром композиции. Автор прибегает к упомянутому выше приему, когда при изображении портретов вводят пейзажный фон. Словно многовековой мудростью смотрит на нас дочь художницы, мудрость, которую хранит в себе бурятская земля. Портрет ребенка осмысливается через «нахождение» ее в этом пейзаже, и никак по-другому. По такому же принципу пишет свой детский портрет А. Цыбиков «Жаргал» (1981).

Широко представлен на выставке городской пейзаж: меняющиеся с годами, десятилетиями виды города Улан-Удэ, окруженные степями, застывшими в своей вечности.

Рассматривать экспозицию очень интересно: узнаваемые современные детали — дома, улицы, трамваи, даже окна и деревья, в то же время настоящий исторический экскурс — на площадь Советов или улицу Ленина 60–70-х годов прошлого века. Так, например, у Садыкова можно проследить перемены главной площади города. «Площадь советов», написанная в 1960-е гг. и его же «Площадь Советов», написанная уже в 1979 году (эту работу встречаем в альбоме посвященном юбилею города): словно погруженная в утреннюю дымку Площадь Советов 60-х, спокойная, готовая к переменам, и Площадь Советов двадцать лет спустя, с монументом вождя революции в самом ее центре, с новыми постройками и гордо колышущимися флагами — город уже уверенно включен в процессы, кипящие на советском пространстве, и только цвет и манера написания неба выдают в ней тот умиротворенный Верхнеудинск, каким он был до революции и остался в глубине души бурятского народа.

Изображение неба особо любимо бурятскими художниками. Оно само по себе является некоей характеристикой пространства, аллегорией свободы, а что как ни эти два понятия особенно характерны для живущих в этом регионе. Бурятские художники даже в самом обыкновенном сюжете городского пейзажа часто любят акцентировать внимание на этом образе. И это часто небо — пространство, небо — широта, небо — стихия, но изредка и в камерных сюжетах художникам тоже обращаются к нему. Так, например, в лирической работе В. Ф. Ражбаевой «Розовые облака» (2012) представлен городской пейзаж, парк, лето, закат, и облака, цвета, какими они могут быть только на закате в степи, своим цветом отражаясь в окнах и наполняя квартиру, из окна которой смотри зритель в окно, мягким нежным розовым сиянием.

На выставке представлены другие городские пейзажи известных бурятских художников. Среди них — советская «Площадь Комсомольская» Ильи Алтаева, написанная в 1970 году, работа 1975 года «Цирк в Улан-Удэ» (1975) Александра Казанского, увековеченные в масле центральные улочки Улан-Удэ — Коммунистическая и Смолина, «Мой город» Б. Доржиева (2015), показавший свой город словно через детские воспоминания, которым свойственна жизнерадостность красок, яркость, что передают локальность цвета и широкий мазок, но при всей непринужденности в технике исполнения работы — небо в ней написано очень ровно, очень вдумчиво, оно будто бы говорит о мирном небе над головой.

Мифические сюжеты бурятских художников были представлены в выразительных графических работах Е. Болсобоева и А. Сахаровской. Авторы и не случайно выбирают технику линогравюры и гравюры на пластике, поскольку они предполагают особую отточенность и предельный лаконизм художественных образов; мужественные и героичные по своему строю линогравюры, имеющие в своем контрасте только черное и белое, точнее всего передадут цельность и суровую ясность мифа, эпоса. В монолитно построенных листах Сахаровской, посвященных эпосу «Гэсэр» скупыми средствами передается и пространство, и свет, и героизм образов, и атмосфера степной жизни в целом. Нет суетности, но в кажущейся застылости фигур и композиционной простоте выявляется торжественность и важность происходящего события.

Национальные корни очень хорошо проглядываются в искусстве каждого из присутствующих здесь мастеров изобразительного искусства. То, что касается такого вида искусства, как скульптура, то здесь хотелось бы отметить сильнейшую сторону творчества бурятских художников. Они умеют показать свое национальное, внутренний мир изображаемого человека, все изображаемые предметы проникнуты глубоко национальным чувством. Особая ментальность и образ мышления создали великолепные образцы в творчестве Д. Намдакова и других талантливых скульпторов из Бурятии, представленных на выставке.

Основная часть скульптурных работ, представленных на выставке, выполнена из дерева. Резьба по дереву привлекала многих художников и являла собой один из основных видов объемной пластики на начальном этапе развития бурятской скульптуры. Во второй половине XX века успешно работали в этом направлении и выпускники специальных учебных заведений, и народные умельцы, а порой народные умельцы переходили в число профессиональных скульпторов. В числе последних следует назвать М. Эрдынеева, работы которого представлены на выставке. Свой поиск мастер ведет многопланово, как бы пробуя различные способы приложения исконных бурятских традиций к сегодняшней действительности, которую он воспринимает с присущими ему природной сметливостью, с чутким пониманием новых веяний. Хорошо разбираясь в фактуре материала, мастер чаще всего использовал для своих работ наросты на сосне и кедре.

Национальная характерность образов проявляется у художника в фигурах стариков, сидящих с поджатыми под себя ногами, как бы в спокойном, неторопливом раздумье, таков, например, его «Сказитель» (1974).

Скульптурные формы Эрдынеева устойчивы, крепки в своей основе и вместе с тем дополнены орнаментом, придающим им нарядную декоративность. Таковы группы «Пять видов домашнего скота», «Четыре сильных» и «Четыре дружных», а также жанровые композиции. Образы домашних животных — верблюда и барана скульптор изобразил в реалистичной манере, как это делали старые мастера, и подчеркнув упитанность фигурок по традиции, символизирующих благополучие скотоводства. Фигурки покрыты узорными завитками и глубоко врезанными штрихами, в чем там же прослеживаются древние традиции.

Самобытно развивалась скульптура Бурятии в середине прошлого века. В традициях русской и европейской школы реалистического скульптуры. Таким, например, является портрет, выполненный Э. Д. Цыденовым, — голова девушки-бурятки — «Моя современница» (1969). Вместе с тем особенности поэтического облика модели, техника резьбы по дереву придают этой работе ярко выраженный национальный характер. Черты традиционного быта и современности, органически взаимосвязанные, составляют в своем единстве основу образного воплощения жизни в творчестве и Г. Васильева. Его творчество представлено работой «Мальчик с птичкой» (1969). Образ решен в крупных пластических формах, художник отказывается от детальной проработки, придавая фигуре ребенка некий монументализм.

Бурятские мастера Г. Васильев и М. Эрдынеев создавая острохарактерные, выразительные скульптуры из дерева подтверждают: следование традициям национальной культуры, их живое использование с учетом требований, предъявляемых к искусству сегодняшнего дня, всегда плодотворны.

Подобные жанровые сценки в мелкой пластике из дерева представлены в именах: Цыжипова Ц. А., Бодиева С. Б.

Арт-фонд демонстрирует творческие работы известного в мировом культурном сообществе скульптура Даши Намдакова, которые не только продолжают традиционную линию бурятского искусства, но и открывают новые возможности познания и восприятия современной картины мира. Его «Великий чемпион» словно составляет дуэт с «Мальчиком с птичкой» Васильева — сидя с ним по соседству в такой же позе и обладающий таким же монументальным характером.

Главная цель выставки — познакомить жителей и гостей Москвы с творчеством бурятских художников второй половины XX – начала XXI века, в котором гармонично сочетаются высокий профессионализм с традиционным пониманием и видением сути явлений окружающего мира. Художники в своих произведениях выразили личностное видение родного края с выразительными ландшафтами и образами города с его постоянно меняющимся видом.

«Процесс творчества по мнению многих художников похож на процесс создания творцом вселенной. Данная человеку любовь изначально является основой этого творческого процесса. Произведения художника — есть та идеальная картина мира, в которой человек занимает важное место, поскольку именно он ответственен за целостность мира, сотворенного Создателем»⁴. Именно такой процесс творчества открывают перед зрителем художники Бурятии на выставке, приглашают в свой край, наполненный духом стихий, мифов, божеств, традиций и при этом глубокой молчаливости и гордости.

Экспозиция показывает состояние развития изобразительного искусства Бурятии в пределах длительного периода до настоящего времени, и современные художники успешно работают сегодня.

Примечания

¹ Искусство Сибири и Дальнего Востока: Живопись. Графика. Скульптура: Альбом / Авт.-сост. Т. А. Нордштейн. — Л.: Художник РСФСР, 1984. — С. 30.

² Сибирский миф. Голоса территорий: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство художников Сибири XX–XXI веков / Правительство Омской обл. — Омск: Полиграф, 2008. — С. 14.

³ Там же. С. 15.

⁴ Там же. С. 15.



БЕЗМЯТЕЖНАЯ КРАСОТА ТРАГИЧЕСКИХ ВРЕМЕН

В Государственном музее-заповеднике «Изборск» и его Печорском филиале в течение нескольких месяцев 2016 года экспонировалась выставка произведений А. П. Калашниковой-Роот. Забытое имя возвращается в историю отечественного искусства, а произведения — зрителю.

* * *

Жизненный и творческий путь Анны Петровны Калашниковой-Роот (1885–1960-е, ?) был долгим и тернистым. Но, непростая, порой трагическая судьба родной земли не оставила следа в ее творчестве. Она сказала в жизненных невзгодах, выпавших на ее долю. В творчестве же искания не отразили смятенность и драматизм времени. Создаваемые ею произведения чаще всего были безмятежными, носили вневременной характер, а изображенное в них подавалось в умиротворенном, патриархально-бытовом ключе.

Анна Калашникова родилась в 1885 году неподалеку от Пскова, в дачной местности Корытово (сейчас — территория города). Там находился особняк потомственного почетного гражданина города Пскова, купца первой гильдии, благотворителя Петра Петровича Калашникова. В нем прошли ее счастливые детские годы. Образование Анна получила в Псковской Мариинской гимназии. Напротив этого здания на средства известного мецената, государственного и общественного деятеля Н. Ф. Фан-дер-Флита было построено здание Псковской художественно-промышленной школы. Эта школа станет вторым в ее жизни учебным заведением, обучение там определит дальнейший путь Анны. [А директором этой школы будет Николай Федорович Роот (1870–1960), с которым позднее ее свяжут супружеские узы]. Окончив школу в Пскове, Анна Калашникова отправляется в Санкт-Петербург, где поступает в Центральное Училище технического рисования барона А. Л. Штиглица. Здесь она учится у выдающихся мастеров — О. Э. Браза, Д. Н. Кардовского, Г. И. Котова. Программа Училища, созданного для подготовки специалистов в области художественной промышленности и учителей рисования и черчения, сочетала в себе художественные и технические дисциплины. Осваивать их на практике студенты имели возможность, стажирясь на Императорском фарфоровом заводе, в производственных мастерских Императорских театров, фирме Фаберже или на ситценабивных и ткацких мануфактурах. Именно в Училище получает она знания, навыки, умение, приобретет тот творческий опыт, что позволит ей в будущем блестяще воплощать в искусстве акварели народный костюм сео и крестьян Печорского края.

События революции и гражданской войны стали для Анны Калашниковой жизненным рубежом. Спасаясь от большевистского режима, она

в 1919 году оказывается в Эстонии. Там, за российской границей, она встретит Николая Фёдоровича Роота, а в 1925 году станет его женой.

Анна Калашникова-Роот принимала самое активное участие в художественной жизни Эстонии той поры. Во многих начинаниях она становится соратницей мужа. Она входит в художественные группировки, кружки, союзы, объединяющие русских художников, проживавших в Эстонии: Профессиональный союз русских деятелей искусства в Эстонии (с начала 1920-х годов), объединение русских художников «Черная роза» (1920–1923), «Союз эстонских художников» (СЭХ), (образован в 1923 г.), где с 1924 года ее муж — Н. Ф. Роот руководит созданной им ранее художественной студией. От этого Союза через несколько лет отделится «Новое объединение художников», в которое войдут супруги Роот. В общество "Ars", объединившее выходцев из России, созданное в 1920 году и просуществовавшее до 1924 года, она также входила вместе со своим мужем. Анна Калашникова-Роот была участницей уже первой выставки объединения, открывшейся в Таллинне 7 ноября 1920 года.

Выставочная деятельность играла важную роль в творческой работе художницы. Кроме уже перечисленных объединений, Анна Петровна была экспонентом выставки русских художников в помощь пострадавшим от наводнения жителям Принаровья и Печорского края (Таллинн, 1928), Первой Русской выставки (Таллинн, 1931), организованной Русским Союзом просвещения, а также выставки произведений русских художников, показанной в Нарве и Печорах в 1933 году. Объявление в газете сообщало, что Калашникова-Роот экспонировала семь работ — «портреты, бытовые типы, цветы, пейзажи Печорского края».

Интерес представляет и участие Калашниковой-Роот в других организованных событиях представителей русской эмиграции. Так, созданный в 1920 году и просуществовавший более восьми лет кружок «Среды» («Художественные среды») объединил «художников кисти, резца, пера и сцены». Представители русской литературно-художественной и артистической богемы устраивали ежегодные масленичные и пасхальные балы — маскарады с тематическими представлениями в таких престижных местах Таллинна, как «Дом Черноголовых, театр «Эстония», Охотничий клуб. Сборы от мероприятий шли на благотворительные цели. Окончили свое существование «Среды» балом «Пасхальный стол» 18 апреля 1928 года, организацию которого осуществили художницы А. П. Калашникова-Роот и О. В. Обольянинова-Криммер.

Несмотря на то, что настоящая публикация посвящена исключительно работам А. П. Калашниковой-Роот, нельзя не коснуться личности ее мужа и во многом наставника — Николая Федоровича Роот. Выпускник Императорской Академии художеств, в 1888–1900 годах был учеником И. Е. Репина. (Великий художник и педагог в 1897 г. писал: «...на выставке есть прекрасные, впечатляющие и глубоко художественные холсты... Малявина, Роота, Петрова...»), поставив имя Роота в один ряд с выдающимся художником Ф. А. Малявиным

и будущим академиком Н. Ф. Петровым). После Императорской Академии художеств он побывал в Париже и Мюнхене, где посещал занятия в знаменитых в то время художественных студиях Рудольфо Жюльена и Антона Ажбе.

Н. Ф. Роот являлся видным художественным педагогом, работал в Ереване, Пскове, Каменец-Подольске, Ревеле (Талинне). В 1906–1910 годах он преподавал в Петербурге, в Школе Императорского Общества поощрения художеств. С 1901 по 1917 год был членом Санкт-Петербургского Общества учителей рисования. В 1904 году вместе с А. Ф. Гаушем издал альбом «Рисунки русских художников» как пособие по рисованию для художественных школ. В 1912 году с докладом «Воспитание и развитие прикладного искусства в художественной промышленности России» он выступил на Всероссийском съезде художников.

Анна Петровна Калашникова-Роот была видным художником российской эмиграции в Эстонии. Сегодня в сведениях о ее творческом наследии имеется множество лакун. Исследователям не известны ученические работы художницы, а также псковского и петербургского периодов. Однако, более семидесяти работ, хранящихся в основном в Государственном музее-заповеднике «Изборск» и его Печорском филиале, достаточно многогранно характеризуют ее творческие интересы и устремления периода 1920–1940-х годов. Жившая в Таллинне, а возможно, некоторое время, совместно с мужем и на острове Курессааре, она часто бывала в Печорском крае, затем постоянно поселившись в Печорах.

Древняя Изборско-Печорская земля влекла ее не столько могучими красотами древних ландшафтов или архитектурных исполинов. Ей были ближе рукотворная красота церковной архитектуры — храмов и часовенок, пестрая суэта народных гуляний и ярмарок, выразительные типажи местного населения, особенности народного костюма Печерского края. Работы Калашниковой-Роот, исполненные карандашом, пастелью, маслом, тушью, а чаще всего — акварелью, разнообразны не только сюжетно, но и подходом к изображению — портретному, пейзажному, жанровому. В портретных работах художницы, прошедшей обучение в Училище Штиглица, интересуют не только тонкие психологические состояния портретируемых. Чаще всего для нее более привлекательна возможность показать в изображении этнографические аспекты, характерные приметы и детали костюма, обычаев местного населения, и, прежде всего, народности сето. (Культура народности сето, их костюм привлекали таких выдающихся мастеров живописи, как Н. К. Рерих, С. А. Виноградов).

Живя в Печорах, бывая во многих уголках Печорского края — Старом Изборске, Кулье, Лаврах, Печках, Сено, других, она замечала тончайшие детали быта и одежды сето. Их отражала в своих произведениях, стремясь не только к точности, но и поэтизации. Об этом говорят даже названия работ — «Сетусская девушка», «Красный угол сетусской избы», «Нарядное крыльцо сетусской избы», «Двор бедной старушки»...

Годы войны оказались для художницы временем душевных сомнений, разочарования, были полны тревоги. В 1943 году она вместе с мужем показывала в Печорах авторскую выставку. Но не известно, была ли она удовлетворена этим событием, ставшим точкой в ее творческой биографии.

Земная жизнь художницы закончится в этом, любимом ею, краю. Но, пока загадкой для исследователей остаются и последние годы, проведенные ею в доме для престарелых (?), конкретное место и дата ее кончины. Неизвестно и место ее упокоения.

Прожив значительную часть жизни вне России, она стала частью той «зарубежной русской культуры, что всячески подчеркивала свою русскость, интерес к русской истории, фольклору, старине..., в созданных вне России произведениях русской литературы и живописи». Под это определение академика Д. С. Лихачёва она попадает в полной мере.

Анна Петровна Калашникова-Роот оставила нам замечательное, пусть и невеликое, художественное наследие — живописные картоны и холсты, акварели и рисунки, в которых не ищешь двойных смыслов, не решаешь художественных «кроссвордов». В них красота и простота тварного мира представлены во всей ясности и открытости, свойственной этой древней земле и ее людям.



ЯН ФАБР — ФИЛОСОФИЯ ЭНТОМОЛОГИИ

В начале лета 2016 года я прочла книгу известного петербургского искусствоведа Натальи Михайловны Ляняшиной «Апология Фабра», любезно подаренную мне автором. Это литературное произведение, в основу которого легли эпизоды личной жизни Натальи Михайловны, отец которой был известным ленинградским художником. Книга повествует о мире художественной богемы и изобилует тонкими психологическими наблюдениями над характерами главных персонажей. Подобно знаменитому энтомологу Жану-Анри Фабру, Наталья Михайловна пристально разглядывает своих героев, но, вместе с тем, отношение к ним отнюдь не как к объектам под микроскопом, а доброе и сочувственное, проникнутое любовью и состраданием. Сквозной линией романа является образ бабочки — существа легкокрылого и полу бес-телесного, но не аморфного, и в то же время таинственно-загадочного.

Каково же было мое удивление, когда осенью 2016 года я узнала, что в Эрмитаже открылась колоссальная, винтажно-эпатажная выставка внука известного энтомолога, художника-инсталлятора фламандца Яна Фабра, немало почерпнувшего из наследия своего знаменитого деда. Она называлась «Рыцарь отчаяния — воин красоты». Оказывается, выставку готовили целых два года, в течение которых Ян Фабр неоднократно приезжал в Россию и принимал самое активное участие в судьбе своей будущей экспозиции. Его усилия не пропали даром. В известном петербургском журнале «Город» есть графа, определяющая наиболее популярные и обсуждаемые темы, наиболее известных лиц, наиболее значимые события последней недели. Еженедельный рейтинг упоминаемости составлен на основе мониторинга городских и областных печатных и электронных СМИ — всего десять позиций. Так вот в № 21 журнала «Город» от 7 ноября 2016 года Ян Фабр занимает по индексу цитируемости место где-то в середине этого списка, обогнав некоторых ведущих политиков. В экспозицию включено 230 произведений, она занимает 17 залов Зимнего дворца и Главного штаба. Ни один современный художник, выставившийся в Эрмитаже, не удостоивался такой чести.

Попробуем разобраться, что же так привлекло к Фабру зрителей? Необычность подачи материала (например, соседство чучел животных с когда-то знаковыми, но теперь полузабытыми холстами фламандских мастеров), масштабность проектов («Синий час» (сделано простой шариковой ручкой), макеты Мухи и Жука, «Карнавал мертвых дворняг» и «Протест мертвых бездомных котов», и т. п.), утонченный эстетизм (галерея позолоченных, трансформированных, сюрреалистических автопортретов — голов с козлиными и оленьими рогами, кроличьими ушами и даже символом духовной чистоты — рогом единорога), экивок в сторону Ван Дейка (портреты помощниц

в студии в виде <...> королев — «Мои королевы»), неприкрытый, пафосный натурализм («галерея сов») и, наконец, непонятная и непонятая необъяснимость («синее на синем» — «Появление и исчезновение Антверпена» (2016).

Можно бы было сколько угодно продолжать этот перечень, но сами два события, почти совпавшие во времени — прочтение книги «Апология Фабра» и посещение выставки Яна Фабра — невольно навели меня на некие обобщения философского плана.

Ян Фабр — еще и театральный режиссер, и, пожалуй, это его занятие надо поставить на первое место. Отсюда и концепция изобразительных образов: каждая его инсталляция разворачивается КАК НЕКОЕ ДЕЙСТВО — МЫ ВХОДИМ в мир художника, стараемся жить жизнью его образов. Не всегда это получается. Какой-то момент отчужденности, несовместимости эрмитажных шедевров с новодельным эпатажем порой мешает уловить основную мысль автора. Ян Фабр, тем не менее, смело предлагает нам СВОЙ МИР, вход в который не заказан никому. Привычными мерками его творчество измерять нельзя, удивляться его смелости и небанальности — можно, пытаться проникнуть в ценностный мир художника вряд ли удастся до конца — он инфернально сложен. Концептуализм Яна Фабра — не в уходе от реальности, а в своеобразном препарировании ее, подобно тому, как его знаменитый дед препарировал жуков-скарабеев и писал затем о каждой вновь им открытой лапке солидные научные трактаты. Жан-Анри Фабр был великим ученым, но, как сказал о нем Ростан, Фабр — «большой ученый, думающий как философ, видящий как художник и пишущий как поэт». Ян Фабр отдает дань уважения и преклонения своему знаменитому предку, наглядно воплощая в своих работах заявленное Ростаном кредо. Кстати, на выставке есть произведение, названное «Я мечтаю»: из обработанных специальным составом кнопок и шляпок гвоздиков сделан человек, сидящий за микроскопом — это и своеобразная аллегория, и, одновременно, дань памяти Яна Фабра своему великому деду. Жан-Анри Фабр околдовал Яна Фабра, определив всю его дальнейшую судьбу, — трудно жить «в тени» «Гомера насекомых». Под таким же углом можно рассматривать и «платье», все составленное из панцирей жуков-златок: золотисто-зеленые и коричневые тона сообщают состояние умиротворенности и спокойствия, свойственного только природе — кто-то, может, и захочет подойти поближе и взглядеться в замысловатую внутреннюю структуру переливающейся мозаики, но большинство зрителей воспринимает его именно на расстоянии — как единое целое, массивную природную глыбу, волею художника перенесенную в эрмитажные залы. Жажда познавать мир, непокорность, не традиционность трактовки, явный и скрытый духовный призыв — вот что отличает, на наш взгляд, «коллекцию» Яна Фабра и делает его одновременно похожим на своего могущественного деда и отличным от мастеров-инсталляторов нашего времени. Любит ли Ян Фабр «животный мир»? Все эти дохлые собаки, умерщвленные кошки, «раздутые» до непомерных раз-

меров насекомые-муляжи, совы и филины с «человечьим взглядом», кажется, убеждают нас в обратном. Но, думается, что на самом деле это далеко не так — и чучела зайчиков рядом с творениями Йорданса и Снайдерса — всего лишь попытка привлечь внимание к последним. А скелетированный лебедь и «калека-павлин» — отнюдь не насмешка над прекраснейшими и изысканнейшими творениями природы. Будем думать так. И придем на выставку Яна Фабра с непредвзятым мнением, отвлекшись от разгромных рецензий. Составим мнение свое. Попытаемся понять тот философский посыл, который не лежит на поверхности, который скрыт за порой кажущимися уродливыми формами, соединяющими в себе «совместимость несовместимого».

Первая работа, которую видит зритель еще на улице, перед входом в Зимний дворец, — «Человек, который измеряет облака» (1998) — мужчина измеряет линейкой облака: глупость или мечта? А, может, эти понятия где-то рядом? Со времени создания этого произведения прошло почти двадцать лет. Изменилось ли за этот период жизненное кредо художника? Вывод сделает зритель, посмотрев выставку.



ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ БОРИСА НИКОЛАЕВА: ПОЭТИКА ПЕТЕРБУРГСКИХ ДОЖДЕЙ

Едва ли найдется другой художник, который с такой чрезвычайной проникновенностью сумел передать многоликий в своей необычайной целостности и напоенный невскими ароматами портрет вечно дождливого города. Наслаждаясь творчеством петербургского патриарха живописи Бориса Николаева, невольно вспоминаются слова известной советской песни:

*Не изменяя старинной традиции
Дождиком встретил меня Ленинград.
Мокнут прохожие, мокнет милиция,
Мокнут которое лето подряд.*

*Дождь по асфальту рекою струится
Дождь на Фонтанке, и дождь на Неве,
Всюду простые и добрые лица
Голубоглазые в большинстве.*

Как отмечал О. Антоний Сурожский, искусство призвано извлекать смыслы из окружающего мира, раскрывать для людей значимость вещей и событий.¹ Есть множество способов такого извлечения с помощью слов, звуков, музыки, пластики. Но особое место в этом ряду занимает живопись, ее линии и краски. Восприятие смыслов в значительной степени зависит от нашего умения видеть, слышать, воспринимать и осмыслять наш собственный опыт. Если мы неспособны отозваться на послание, тогда мы не увидим смысла.

Известно, что самое трудное в искусстве актера — держать на сцене паузу. Особая выразительность застывшего молчания общеизвестна. Вспомним, хотя бы, паузу на Красной площади перед началом парада. Именно живопись оказывается наиболее способной выразить это напряженное безмолвие, то, что невозможно передать словами.

Борис Николаев использует застывшую неподвижность движения как в прием — «плодотворный момент» — донесения смысла. Палитра дождя в его картинах выразительно молчит. Но эта немота тонко передана в тональности удивительной теплоты, будто художник говорит со зрителем «на ты», как с самым душевно близким и дорогим человеком.

Только та живопись является произведением искусства, которая открывает смысл видимого. Цель изобразительного творчества в преображении действительности путем реорганизации пространства, в преодолении чувственной видимости и проявлении общечеловеческого и общезначимого в мире. Характерный для художника душевный разговор со зрителем и определил особенности его городских пейзажей. Здесь то же красноречивое очарование немоты звучащего цвета.

Серия дождливых сумерек, очевидно, написана человеком, для которого слово «Ленинград-Петербург» не является простым наименованием населенного пункта, хоть и большого, и значимого в качестве культурной столицы. С полотен прямо-таки веет ощущением будто плывущего в речных туманах города, коренные питерцы меня поймут, с его вечно сероватым небом, морозящим дождем и населением, мокнущим в распадах домов среди асфальтовых луж. Это броуновское движение коллективной ленинградской души, стекающейся ручейками улиц и переулков в широкие воды проспектов, ныряющее в подземные переходы метро и всплывающее из-под земли, чтобы умяться в трамваях, троллейбусах и автобусах, и вновь рассосаться по квартирам, учреждениям и магазинам. Художник — мастер многофигурной композиции. В ней нет лишних персонажей и деталей. Каждый вносит свой неповторимый вклад. Если многофигурные композиции, скажем, Рембрандта («Ночной дозор»), или нашего современника И. Глазунова («За всех усопших») статичны в своей монументальности, то у Б. Николаева они, напротив, динамичны, исполнены энергией движения, как единовременное воспроизведение последовательности кинокадра. Каждая фигура содержит потенцию движения, заложенную в позе близлежащего персонажа. Тем самым создается иллюзия непрерывности движения, того самого плодотворного момента предельной выразительности ощущения живого города.

Обращает на себя внимание удивительное умение художника видеть людей со стороны. Угадывать по едва уловимым особенностям позы характер, настроение, заботы. В этой связи очень показательны моментальные зарисовки в путевом блокноте. В результате и получается то уникальное интегративное качество ленинградского духа, как следствие способности сотворить образ города через населяющих его людей.

В этой связи отдельно хочется обратить внимание на разнообразную живописную тональность городских пейзажей и жанровых сцен. Борис Павлович, пожалуй, единственный из художников, который сумел прочувствовать, уловить и изобразить город в разное время года и суток с доминантой характерного для них цвета. Вспоминается озеро Байкал, которое в процессе рассвета или заката постоянно меняет свой цветовой фон. Аналогично и наш город сквозь завесу дождя выглядит то синевато-голубым, то лиловато-фиолетовым, а то вдруг расцветчивает множеством разноцветных огоньков на отраженьях домов в серых асфальтовых лужах или водной глади ленинградских рек и каналов. Известно, что в Ленинграде до обидного мало солнечных дней, и поэтому каждый яркий лучик, неожиданно пробившийся из-за тяжелых туч и отразившийся в водных гладях, вызывает у горожан особое чувство радости. Также радостен и вечерний город, полный людской суеты в свете уличных фонарей и автомобильных фар, с характерной поэтикой дождливых сумерек. И здесь мы видим сугубо авторское прочтение главных символов города: гранита, чугуна и воды.

Необходимо отметить, что Борису Павловичу повезло. Профессию художника он получил в Академии художеств, где сохранилась блестящая академическая школа рисунка и живописи. Начало его творчества фактически совпало с так называемой оттепелью. Увлечением стал повседневный город, живой город, который не мыслим без населяющих его людей. Его основным изобразительным средством стал живописный силуэт, расплывчатый в сырой дымке дождя, местами вибрирующий, источающий энергию жизни. Художник пишет городские силуэты, слегка условные, и от этого еще более пленительные. Их прозрачность, отсутствие четких границ формируют многозначность прочтения картины, в которой каждый зритель обязательно находит что-то свое, сугубо личное, интимное как уголки старого города. И всегда присутствует человек — спешащий и поглощенный ритмами любимого города.

Творчество Б. Николаева предстает перед нами как своеобразное путешествие в себя через события личной жизни. В линиях, красках, композиционных приемах присутствует нечто, отличное от замысла, точнее то, что олицетворяет замысел, а, именно — интенция души художника, которая исходит у него изнутри, как потребность. И что бы он ни писал, он не может не передать это.

Прежде всего, это выражается в новом прочтении поэтики великого города. Кажущаяся тривиальность городских пейзажей обманчива, она — эффективный прием раскрытия очарования суеты повседневности, ее бурлящих людских потоков. Тонкое видение вечерней изменчивости палитры морозящего дождя передается зрителю через пластические миражи цветных витражей дождливых сумерек, через эмоциональное напряжение красочных проблесков серых туманов.

Художник с большой искренностью пишет светлую, цветущую, радостно звучащую симфонию дождей, в которой, сквозь преходящую суету времени угадывается символ великого города, с его вечными смыслами и ценностями. Излишняя, казалось бы, декоративность только подчеркивает эти самые животворящие пульсации дождливой природы. В их композициях нет лишних деталей. Даже незначительные из них уверенно входят в композиционную целостность, одновременно обозначая свою исключительную роль. Его краски то радостно кричат, то выразительно молчат. Через поющий мир природы и чарующие ритмы дождливого города угадывается биение его неравнодушного сердца.

В живописи Б. Николаева нет стремления к чисто внешнему сходству, попыток создать изображение, максимально похожее на предмет. Это умозрение художника позволяет зрителю взглянуть на определенный момент в жизни, и увидеть в нем все то, что привнесло прошлое в этот момент. Художник видит то, чего на самом деле нет, но то, что существует и находится за пределами внешнего сходства формы, которую можно скопировать, не разглядев в ней красоты содержания.

Творчество Б. Николаева принадлежит к чисто ленинградскому культурному контексту, определено духовной традицией, смысл которой можно уловить только через собственные аллюзии, через реминисценции, которые пробуждают в нас личный опыт восприятия любимого города. То, что лучше всяких слов передает живописный образ. Искусство Бориса Павловича учит нас смотреть на мир чистым, беспристрастным, неэгоистическим взглядом. Видеть предмет, а не самих себя, свое отражение и проекции в нем.

Художник далек от простого воспроизведения окружающей реальности. Полнота созерцательного молчания его картин и есть совершенное выражение того личного внутреннего опыта, который невозможно передать словами. Поэтому описать впечатления от картин Б. Николаева невозможно «на языке постно-обыденных, рассудочно затертых слов»². И лишь зачарованное созерцание представленных на выставке работ позволяет внять глаголам его искусства.

В условиях неотвратимой угрозы утраты русской школы академической живописи острее чувствуешь творчество «последних из могикан». Именно к их числу необходимо отнести художника уникальной судьбы, участника великой Отечественной войны, выпускника Академии художеств Бориса Павловича Николаева, чья персональная выставка прошла в залах Санкт-Петербургской организации художников.

Примечания

¹ Митрополит Антоний Сурожский. Красота и уродство. Беседы об искусстве и реальности. — М. : Никея, 2017. — С. 24.

² Ильин И. А. Одинокий художник. — М. : Искусство, 1993. — С. 246.



**РЕЦЕНЗИЯ НА ВЫСТАВКУ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В МАНЕЖЕ
В МАРТЕ 2005 ГОДА**

Выставку, прошедшую в самом престижном выставочном зале города трудно назвать значительным культурным событием. Почему? Ведь оба этажа огромного выставочного помещения целиком были заполнены самыми недавними, свежими работами Зураба Церетели.

На первом этаже экспозиции размещены барельефы и круглая скульптура, за ней — серия эмалей и шелкографии, второй этаж пестрел живописными полотнами, количество которых свидетельствовало о необычайной плодовитости художника...

Самым излюбленным материалом Церетели в скульптуре является бронза. Экспозиция составлена из серии портретов деятелей культуры, выполненных в форме барельефов, очень напоминающих надгробия, вероятно, своей прямоугольной формой и одинаковым размером.

В начале осмотра высится портрет Анны Ахматовой. Если рассматривать его как классический скульптурный портрет, то сразу возникают вопросы о соразмерности пропорций человеческого тела. Также удивляет трактовка характера рук поэтессы. Ее тонкие, нервные пальцы отчего то обобщены в аморфные массы. Как можно эти безобразные лапы представить руками Ахматовой?.. Как некий атрибут поэзии застыла в углу постановки огромная свеча, значительно превышающая возможный ее размер.

Несоответствие соразмерности частей композиции присутствует и в портрете Б. Пастернака. Поэт неистово сжимает в руке все ту же громадину — свечу. Неужели, кроме горящих свечей не нашлось символических знаков, олицетворяющих русскую поэзию?

Маловыразительны и портреты В. Шукшина (2000) и В. Маяковского (2001), невыразимо скучно преподан образ Гии Данелия (2001) с пятью пустыми кадрами пленки на заднем плане. Его руки находятся в карманах, видимо, автору плохо давался их характер. Плохо узнаваем А. Миронов, сильно идеализирована Галина Волчек, президент В. Путин в кимоно. Все рельефы огромны, тяжеловесны, обрамлены не менее тяжеловесными рамами. Меркнут понятия вкуса и чувства меры...

В центре зала разместились три бронзовых скульптуры. Вся странность расположения состоит в идейной составляющей: мэр Москвы Ю. Лужков стоит между И. Бродским и В. Высоцким. Концепция скульптуры И. Бродского предельна ясна — он наполовину изображается как признанный нобелевский лауреат в мантии, а наполовину — зек в ватнике. В руке, как водится, еще со времен ленинианы — головной убор.

В. Высоцкий петрушечно изогнулся в подскоке, а выпирающие с заднего плана купола с крестами контрастируют с четвертиной лошадки в левом

нижнем углу. Все это литературный набор символов, за которыми сам портрет Высоцкого уже кажется ненужным, так как сама композиция и так уже перегружена деталями.

Если рассмотреть портрет Ю. Лужкова как шарж, то он, бесспорно, удачен. Но шарж такого размера не сложишь в семейный альбом. К скульптурному же произведению возникают все те же вопросы: что это? Памятник? Портрет в интерьере? Или верстовой столб? Идея, увы, незамысловата — «Дежурный по городу». Но, когда понимаешь, сколько бронзы просто ушло на изображение мусора, у ног метлы господина Лужкова, стыдно, что эта вот вещь претендует на статус произведения искусства. Это даже не может претендовать на китч!

И все же, для чего ваять столь гигантские вещи? Ведь можно было бы вполне обойтись размером, например, 25–30 см, как небольшой «Скрипач» из серии «Волшебные города» (1999). А «Точильщик» (2004) и «Молочница Полина» (2002) могли бы послужить прекрасным противотанковым заграждением.

Рассматривая вариации работы с перегородчатой эмалью, шелкографией цветной и черно-белой, поражаешься одинаковым исполнением и полному отсутствию какого-либо психологизма образов.

Стена шелкографии «Тбилиси» (2004–2005) лишена эмоций автора, линии все одинаковы, пульс ровный. Впечатление скучного иллюстративного отчета.

Далее, эмали «Музы» (2003) и «Библейские сюжеты» (1999–2000), выставленные на синем холсте, очень выигрышно, безусловно-отстраненные, без личного участия и почерка Церетели. Здесь материал говорит сам по себе.

Экспозиция живописи просто загоняет в тупик. Если посмотреть и послушать кинохронику, заботливо установленную в обоих концах зала, под ремейк С. Курехина из «Господина оформителя» нам подробно расскажут о тонкостях процесса сугубо-церетелевского письма маслом, дадут палитру крупным планом и момент собственно священного действия-смешения красок. При этом голос за кадром проникновенно посетует о проблеме пространства, где художнику совершенно негде развернуться!

Мне лично было очень жаль краски и холст, так как результаты работ «Танец во сне» (1984) и «Купание в бочках» (1984) можно назвать техникой Церетели, как можно писать «фузой по фузе». И понимаешь: если есть много хорошего материала, качественного и дорогого, то использование его без меры не даст результата, нашлепывание и накладывание слоями масляных красок на холст не приводит к гармонии и не создаст произведения искусства. Создается лишь общий фон полнокровной, сверхпресыщенной жизни, свободной от душевных исканий, зацикленной лишь на собственной значительности.

Если считать творческой задачей декоративность, то это не значит, что должно отсутствовать идейное, эмоциональное или хотя бы повествовательное начало. В противном случае происходит бездумный перевод художественных материалов.

Работ на выставке много, но нет среди них ни одной, той, что греет, будоражит воображение, притягивает или наталкивает на раздумье. Нет ярких эмоций, нет характеров, нет мятежности духа творца. Все вяло и неинтересно. И очень жаль, что все эти огромные бронзовые истуканы претендуют на право называться произведением искусства, а уровень культуры широких масс населения настолько невысок, нетребователен и всеяден, что воспримет любую слепленную с помощью пиара и власти, личность...



ДУШОЮ ВЫБРАННЫЙ МОТИВ

*И всей душой, которую не жаль
Всю потопить в таинственном и милом,
Овладевает светлая печаль,
Как лунный свет овладевает миром.
Н. Рубцов*

В вековом доме галереи «БайкалART», прошла выставка «Душою выбранный мотив» заслуженного художника РФ Сергея Ивановича Казанцева. Творчество его — это прежде всего высокая духовность, приверженность к народным традициям, глубокое понимание природы, оно совершенно в своей простоте, свежо и самобытно. Как в поэзии Николая Рубцова ярко отражена многоликая красота деревенской жизни, ее душа, которая неотделима от человеческой судьбы, от человеческой души, так и произведения Сергея Казанцева, удивительным образом соответствует душевному состоянию художника — лирика. Вглядываясь в них, постепенно начинаешь постигать глубину написанного, сложность и многоплановость сюжета. В творчестве Сергея Казанцева идеи нашего времени одухотворены техникой живописи старых мастеров. Именно это делает его работы и современными, и принадлежавшими вечности. «Деревенская улочка. 1996». Посещая выставку, поэт М. Верхотурова написала:

*...Ангелы, церковь
Пред водною гладью,
Залитый, солнцем
Забор деревенский
Радость от этих
Пейзажей вселенских.¹*

Духовный мир Сергея Казанцева отождествлен, в произведениях «Путник. 1994–2013», «Ангел с небес. 1994–2013». По замыслу художника, это диптих России языческой. Из разных исторических источников встает Русь Великая, дохристианская, которая надолго предавалась забвению. Зато сейчас это большой и красочный простор воображению и фантазии художника! Несомненно, что великие подвижники-художники: Васнецов, Нестеров, Васильев и многие другие, — работали по этому направлению, не обошел его и Сергей Казанцев. Сама трактовка полотен образует единую композицию, выполненную, словно на одном дыхании, в сложной колористической гамме. Живописно-пластические приемы и образное звучание этих полотен соответствует романтическому складу его характера в восприятии исторических событий. Художник создает мысленные образы настолько яркими и жизненными, что вовлекает и других людей в мир своего творчества:

*Тут ангел; он шествует дольней тропею.
Нисходит к нему с облаков его брат.
Ступая отважно босою стопею,
Он миру созданий и подвигу рад.²*

Работам «Соболиное озеро. 2005», «Байкальское утро 23 июня» присущи богатство поэтических ассоциаций, мажорность, отрешенность от городской суеты. Глядя на картины, кажется, что душа окунается в природу, спокойную и тихую, в тишину водной глади, слышатся редкие звуки природы, и даже ветер «не встрепенется» и «не заплещет рыба» — все это созвучно поэзии:

*Светлый покой опустился с небес
И посетил мою душу!
Светлый покой, простираясь окрест,
Воды объемлет и сушу...
О, этот светлый покой чародей!
Очарованием смелым
Сделай меж белых своих лебедей
Черного лебедя — белым!³*

Все детали пейзажа передают душевное состояние художника. Для него воедино слиты и небо, и горы, и вода, и сегодняшний день. Все удивительным образом переплетается — и романтика, и реальность. Сергей Казанцев учит нас чувствовать красоту, вслушиваться в тишину, душою видеть незримое, чувствовать связь «с каждой избою и тучею». «После грозы. Старая Ангасолка. 2005». При создании такого умиротворенного, романтического настроения, он использует разнообразные художественные приемы, с помощью которых раскрываются тончайшие состояния природы, прослеживается пленэрная, тонко нюансированная живопись. Уметь хорошо и умно рисовать — это значит владеть мастерством верной передачи и меткой пластической характеристикой предметов и форм. Это значит, видеть и изображать предметы в их структуре и в живом движении. В книге отзывов о выставке С. И. Казанцева «Душою выбранный мотив» Т. Ясникова написала:

*Здесь мы увидим журавль колодца,
Гор отдаленных задумчивый кряж.
Это картина, что взору дается,
Которой и сердце, и душу отдашь.*

В основе его работ всегда лежит верный и крепкий рисунок. Это обеспечивает ясность и определенность форм природы, и в таких картинах, где все находится в движении, кажется запечатленным мгновение, как это представляется, когда рассматриваешь «Утро. Озеро Ильчир. 2005» или «Туман. 2006». Прекрасное знание живописных форм позволяют ему сохранять реалистиче-

скую верность и точность изображения при самом сильном обобщении предметов «Стынет Иркут. 2015».

Сюжеты произведений мастера простые и достоверные «Зима. 1994», «Урожай в Трабен-Трарбахе. 2010», на первый взгляд, кажется, они не должны быть объединены единой темой. Однако для художника природа — не красивые куски ландшафта, а одушевленный живой мир, в котором живут люди и пользуются благами собственного труда. Его жанровые картины показывают зрителю тот интимный мир человеческого бытия, который во многом стал привычным, обыденным. И эта обыденность наполнена светлым поэтическим чувством гармонии жизни человека и природы «Жизнь на каналах Амстердама. 2010».

Следует отметить, что большое значение придает С. И. Казанцев композиционному построению своих работ, ищет композиционную закономерность и уравновешенность. Передавая предметы и формы одним-двумя как бы случайно брошенными и потому кажущимися столь живыми и трепетными мазками, Казанцев на самом деле кладет эти мазки безупречно верно. В его обобщении предметов и форм нет никакой надуманности, никакого произвола или приблизительности.

Этническая тема в работах Сергея Ивановича «В горном ущелье. 2007», «Над озером. Омво. 2007» подчеркивает его трепетное отношение к малым народностям, населяющим нашу планету, их традициям и обычаям. Художник служит идее. Только чистый душой и высоконравственный человек может познать истину: «Художник, творя картину, вкладывает в них силу своих излучений, степень и характер которых зависит от силы его творческого Огня»⁴.

На своих полотнах он сохраняет для потомков заветные места, отождествляющие природу с богом, которому поклоняется человек. Философское мироощущение художника дает картине видение чего-то большего, чем сам незамысловатый сюжет. Природа в большей степени становится соавтором мастера. «Часовня Николая Чудотворца. 2009». Небольшая часовенка стоит на берегу озера Байкал, кажется, только морским путем можно добраться до этого небольшого сооружения. Архитектура часовенки проста, так же прост и покосившийся забор, деревенское стадо пасется рядом с обителью — акценты всепроникающего духа, создавшего Вселенную, помогают творить картину.

*Пред этим стадом у моста
Пред всем
Старинным белым светом
Я клянусь
Душа моя чиста.
Пусть она останется чиста...⁵*

Художник нашел свои темы, свой живописный язык. Определился с течением в живописи, осознал, что власть кисти по-прежнему сильна в руке мастера, несмотря на развитие современных технологий — «глобализации искусства» а он как большой знаток своего дела делится всем этим богатством со студентами. Его уроки, знания, наставления они принимают «как драгоценную эстафету лучших традиций» подобно тому, как ее в свое время принял Сергей Иванович из рук своих учителей.

Примечания

¹ Верхотурова М. Книга отзывов к выставке «Душою выбранный мотив». — 2016. — С. 8.

² Ясникова Т. Книга отзывов к выставке «Душою выбранный мотив». — 2016. — С. 5.

³ Рубцов Н. Звезда полей. — СПб. : Лениздат, 2014. — С. 165.

⁴ Иванов С. А. Битва света и тьмы. — Сочи : ВРО «Урусвати» Русь — Индия, 2004. — С. 32.

⁵ Рубцов Н. Звезда полей. — СПб. : Лениздат, 2014. — С. 54.



ВИДЕТЬ И ТВОРИТЬ
Фотосюр Валерия Дорохова «Про глаза»

*И зрячие подчас бывают слепы,
смотря поверхностно и не вникая в суть,
себя пытаясь успокоить, обмануть...
А у иных — взгляд точен, верен, цепок.
Дается избранным возможность уловить
и разглядеть всю полноту сюжета...
Для них тьма обернется светом,
чтоб дать возможность видеть и творить.*
Екатерина Пономарёва

Современное фотоискусство многообразно: различные стили, направления, жанры, поэтому вполне допускается возможность творческим личностям поэкспериментировать. Это может происходить с помощью технических средств, используя различные объективы, фильтры, подсветки, компьютерные программы обработки кадра. Можно экспериментировать художественно, даже образно психологически, составляя необычные композиции, «играя» формами, цветовыми оттенками, деталями и так далее. Дело в том, что сегодня отсутствуют четко сформулированные критерии оценки фотоизображения, в том числе изготовления и восприятия. Мастеру фотографии в наше время можно все: он пытается выстроить что-то новое, глобальное и понятное зрителю. Идет поиск. Многообразие знаний дает множество вариантов, основанных как на радости созидания, так и муках сомнений. Фотографы выстраивают смысловую логику композиций сюжета, тогда снимку приписывается способность выражать субъективное видение автора. И зрителю остается одно: соглашаться или нет.

Ярким примером подобного творческого подхода могут служить работы известного фотографа, недавно отметившего 50-летие профессиональной деятельности, Валерия Михайловича Дорохова, члена Международной Федерации Художников ИФА.

Можно сказать, что возникает сумбурность визуальных идей с некой отправной точкой, за которую фотографы пытаются зацепиться и сформировать новый образ, символ для понимания смысла данного снимка. Также и Валерий Михайлович Дорохов пытается сформировать свою шкалу ценностей в фотоискусстве, благо опыта достаточно в разных направлениях: пейзаж, плакат, портрет, репортаж, фотопэтика и так далее. Темы игры, азарта, иногда рискованной визуализации своих фантазмагорических идей проявились у Дорохова в сериях «Черно-красное», «Язык», «Стекло», и в новой подборке «Про глаза», интригуя и завлекая зрителя. Да, в «глазках» можно «покопаться» и найти такие парадоксальные сравнения и параллели, что ста-

нет жарко. Недаром Валерий Михайлович считает, что современная фотография построена на свете, композиции и... на эмоции!

Каждый из нас в сегодняшнем динамичном и несколько алогичном мире постоянно меняется и в настроении, и в характере, симпатиях, даже внешне. Исследования психологов последних десятилетий доказывают, что не существует цельной личности как совокупности постоянных характеристик. Итальянский писатель Луиджи Пиранделло утверждает, что я — одновременно «один, никто и сто тысяч». Современные фотографы вполне вписываются в эту характеристику. Их работы постепенно становятся инструментом индивидуального поиска, подталкивающего и разжигающего фантазии зрителей.

Некоторые названия работ Валерия Дорохова из серии «Про глаза»: «Зри в корень», «Глазунья» (портрет на сковороде), «Прозревшая», «Блюдо №13» (на тарелке много «глазок» и одна помидорка с хвостиком), «Бильярд», «Всевидящий» (автопортрет), «Видимонаблюдение» («всевидящее» око из унитаза), «Белые атакуют» (шашки), «Жемчуг» (композиция с морскими раковинами, из которых «рождаются» белые шарики со зрачками), «Третий глаз», «Продукт готов к употреблению» (с маринованным огурчиком и стопкой водки), «Бабушка» (старинная книга, очки в металлической оправе и глазные протезы).

Изображения глаз... Глаза... Взор... Предметы, напоминающие глаза... Они сопровождали человека всегда, наделялись тайными силами, пугали, завораживали, восхищали. Поэты посвящали им стихи, философы рассматривали в своих трактатах. До сих пор понятие зрения и, в частности, глаза, несут для человека мистический смысл: они влияют на судьбу, организуют пространство, вызывают столкновения интересов, примиряют, лгут, фантазируют.

И Валерий Дорохов решил немного «поиграть». Трудно в статье обсуждать то, что невозможно показать читателю; но сегодня есть интернет и у мастера свой сайт, поэтому работы Валерия Михайловича увидеть можно. Композиции выполнены в черно-белом варианте и в лучших традициях тех немногих фотографов, у которых предметы, детали были бы столь живописны и значительны, как простые белые шарики со зрачками и радужной оболочкой. Они живут самостоятельной жизнью, организуя нечто мыслящее, коллективное. Кажется, что кадры совершенны. И «Глазки», действительно, сняты безупречно: компоновка кадра, подсветка, полутона, уникальное sfumato черного или серого на белом. Идея каждого снимка интересная. Лично я увидела в белых «глазастых» шариках частички неизвестного живого существа. Глаза как икринки, из которых может родиться что-то. Что? Позитив или негатив? Насколько реален фантазийный виртуальный фотомир Дорохова и что обозначить критерием? Вспомнился Сальвадор Дали. «Только Галя, — скажет он после смерти супруги, зная мою беззащитность, упрятала мою отшельничью устричную мякоть в крепость-раковину, и тем уберегла». Уберегла принцип теории метаморфоз (перетекания одного образа в другой).

С момента рождения и до конца жизни человек создает и привносит в мир свое творчество. То, что отражается в его «продукте» — результат изысканий и самовыражения. Проект «Про глазки» — можно отнести к направлению сюрреализма и «игры в фокусы» с необычными предметами. Почему нет? Возможно, игра в сюр для Валерия Михайловича — форма искусства, нахождение баланса между реальной жизнью и выплеском эмоций. Баланс иногда шокирующий, как фото «Продукт готов к употреблению» — это натуралистично и может у кого-то, действительно, вызвать отрицательную эмоцию.

Фотографии — личный творческий подход к теме, профессиональное жонглирование на уровне философии — что есть истина. Соглашается зритель с такой трактовкой или нет — решает каждый самостоятельно. Но! Мастерство каждого снимка Валерия выше всяческих похвал. Нет ни одного снимка случайного. Простота, которая достигается тяжелыми усилиями, и минимализм поднимают композиции до уровня знаковости.

Фотомастер считает, что фотография может считаться удачной, если в ней имеется некоторая недосказанность, подтекст, загадка — нечто, заставляющее размышлять, домысливать смысл изображения на снимке. Зритель переносит свое сознание в иное пространство, иное мышление. Объединив в серию все работы, причем каждая самодостаточная, мастер рассказывает историю взаимодействия двух реальностей: первая — объективная, материальная; вторая — виртуальная, выдуманная автором реальность подпространства.

Обратим внимание на фотографию «Бильярд» из серии «Про глаза». В верхнем левом углу снимка видим часть кия, перед ним стандартный бильярдный шар. На продолжении линии, соединяющей кий и шар, в нижней части фотографии находится вершина наклоненного равностороннего треугольника. Геометрическая фигура составлена из 36 маленьких глаз. Вспомним нумерологию. $3 + 6 = 9$. Девятка — число космическое, в каббале это число Христа.

*На секунду закройте глаза
и представьте: что наша планета —
шар бильярдный, что мчится кометой
«треугольник» разбить. Кто сказал,
кто решил: мы одни во Вселенной?!
Нет в Галактике жизни другой?!
Представители расы иной
клином встали. В игре, неизменно,
должен шар «треугольник» разбить.
Столкновение неизбежно...
Высший Разум решил пошалить
и прицелился кием небрежно...¹*

Фотография — часть современной культуры, но мы не всегда можем уследить за всеми формами ее проявления. Неужели настал момент, когда виртуальная фотореальность — необходимая ступень фотографической эволюции?

Фотохудожник Валерий Михайлович Дорохов находится на пике своей популярности, у него масса задумок, что является подтверждением его отличной творческой формы, он продолжает активно экспериментировать в области фотоискусства, совершенствуя свое мастерство и развивая свой индивидуальный стиль и язык, оставляющий узнаваемый культурный след в современном отечественном фотоискусстве.

Примечания

¹ Стихотворение поэта Екатерины Пономарёвой.



АРХИТЕКТУРНЫЕ МОТИВЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И РИМА В РУЧНОЙ И КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКЕ

15 июня 2017 г. в Санкт-Петербургском государственном архитектурно-строительном университете открывается выставка творческих работ двух преподавателей архитектурного факультета — Сильнова Александра и Елены Черной. Тематика выставки — «Архитектурные мотивы Древней Греции и Рима в ручной и компьютерной графике» определенным образом отражает всю историю вуза, который отмечает в этом году годовщину своего 185-летия. Прежде чем перейти собственно к предмету данной публикации, хочется отметить несколько ключевых моментов относительно образования архитекторов и роли классического наследия в этом контексте.

Античное наследие архитектуры Древней Греции и Рима всегда было одной из основ архитектурного образования с особым интересом к анализу, принципам построения и графическим реконструкциям древнегреческого ордера. Классическая ордерная система, возникшая более двух с половиной тысячелетий назад, представляет собой одно из важнейших достижений античной архитектуры и занимает выдающееся место в ряду художественных средств современного зодчества. Исследователи — и отечественные, и зарубежные — приходят к выводу, что ордер — не только демонстрация эстетических предпочтений и конструктивная основа храма, но и своего рода концентрация культурного потенциала древнегреческого общества.

Из трактата Витрувия следует, что уже к IV в. до н. э. в античной Греции существовала вполне развитая, в нашем современном понимании, теория архитектуры. Античный ордер рассматривался с самых разнообразных позиций: эстетических, конструктивных, религиозных. Современная история архитектуры формулирует множество теоретических подходов к исследованию античного ордера: это и теория модульных пропорций, и взгляд на ордер через классическую математику и геометрию, и конструктивный анализ, и взаимосвязь ордерного зодчества с религиозными культурами. Можно выделить несколько ролей-функций классического ордера, который являлся одновременно:

- «системой записей» представлений античного архитектора (философа, правителя) о мироздании;
- записью математических пропорций, связью числа и мира божественных идей (по Платону и Пифагору);
- «медиатором-посредником» между миром земным и миром бессмертных богов и
- «декорацией» и «участником» ритуального действия, происходившего в храме — жилище бога¹.

Для будущих архитекторов изучение античных ордоров было важнейшей частью образования со времен Виньолы и Палладио; то есть, начиная с XVI в.

В Петербургской академии художеств и Институте гражданских инженеров императора Николая I преподавание античных канонических ордоров являлось обязательной частью подготовки студентов.

И. Б. Михаловский (1866–1939), один из профессоров ИГИ, называл теорию классических ордоров «грамматикой архитектуры» и утверждал, что, только постигнув грамматику, «начинающие постепенно поймут архитектуру, почувствуют ее, полюбят и вникнут в сокровенные красоты этого главного из искусств»².

Известный советский архитектор А. В. Щусев (1873–1949) писал, вспоминая годы своего обучения в Императорской академии художеств: «Архитектурные детали классических сооружений были для нас, как для музыкантов гаммы и этюды <...> Архитектурный язык классики становился ясен и понятен до мелочей. Вырабатывался свой вкус и чутье к гармонии пропорций, к изысканности линий, уяснялась сущность архитектурного ансамбля <...> расценивалось значение каждой детали, каждого штриха»³. Среди других исследователей хочется отметить Е. Н. Лукьянову и Т. И. Добрецову, авторов методического пособия, изданного в 1976 г. на кафедре истории и теории архитектуры ЛИСИ (как назывался наш вуз в 1941–1992 гг.), которое до сих пор остается одним из источников для студентов I курса при выполнении задания по ордерной отмывке.

Интересно отметить, что программа подготовки современных архитекторов на младших курсах СПбГАСУ в некоторой степени включает в себя развитие тех же навыков, которые прививали студентам Николаевского института Гражданских инженеров — это академический рисунок и акварельная отмывка, работа с ордером и реконструкция памятников архитектуры Древней Греции и Рима. Как отмечает по этому поводу Т. И. Добрецова в своей работе по композиции архитектурного сооружения: «Глубокое, детальное изучение архитектурных памятников необходимо студенту для общего художественного эстетического воспитания, для составления наиболее правильного суждения о том, как складывалась объемно-пространственная композиция... ее приемы, принципы и закономерности, методы их использования, знание которых и составляет основу архитектурной грамоты»⁴. Опыт изучения ордерных композиций до сих пор сохраняет свое значение в подготовке архитектора, позволяет будущему проектировщику прикоснуться к прекрасному миру классических пропорций, дает тот драгоценный опыт, который будет востребован при любых компьютерных технологиях.

Представленные на выставке работы отражают тему, естественным образом связанную и с античным зодчеством, и с традициями архитектурного образования. Сам сюжет выставки — архитектурные мотивы Древней

Греции и Рима в ручной и компьютерной графике, объединенные общей темой античного города в самом широком контексте.

Несколько слов об авторах работ. Черная Елена Александровна — доцент кафедры рисунка архитектурного факультета СПбГАСУ, кандидат педагогических наук, член Союза художников России, автор более 30 научных публикаций, посвященных различным вопросам истории архитектуры, живописи и графики. В данной Выставке в работах Елены раскрылась еще одна грань ее таланта — архитектурные фантазии на различные сюжеты античной архитектуры. Обращают внимания изысканные графические сюжеты на тему Древнего Рима — например, литографская реконструкция храма Весты в Риме I в. н. э. В других работах зритель видит романтические руины, навевающие ассоциации с реконструкциями Пиранези.

Другой автор данной выставки — Сильнов Александр, коллега Елены Черной по СПбГАСУ, доцент кафедры истории и теории архитектуры, член Союза архитекторов России, автор ряда публикаций, посвященных различным вопросам архитектуры античного мира. На выставке он представляет несколько неожиданное для петербургских художественных выставок направление — компьютерные реконструкции античных городов. Строго говоря, это не художественные фантазии, а эскизные проекты реконструкций конкретных городов Древнего Мира, сделанные на вполне серьезном анализе градостроительных и объемно-пространственных решений.

Представленные проекты сформированы на базе курсовых работ и научных докладов на университетских конференциях, объединенных общей темой античного города в самом широком контексте. Сюжетами этих визуализаций стали самые разные города античного мира — такие, как Милет и Приена в Малой Азии, Херсонес Таврический в Северном Причерноморье, Александрия на Оксе в Афганистане.

В целом, материал выставки позволяет охватить огромный период времени — от периода строительства Александрии в Древнем Египте, до реконструкций архитектурных образов Рима эпохи Юлия Цезаря. Основная идея авторов Выставки заключается в той очевидной мысли, что классическая архитектура своим совершенством и художественным обаянием «обречена» на вечный успех, независимо от превратности времени и эпох.

Примечания

¹ Сухих Е. В. К вопросу о возникновении орденового языка в архитектуре Древней Греции. Автореф. ... дис. канд. арх. — М.: МАРХИ, 1997. — С. 13.

² Михаловский И. Б. Теория классических архитектурных форм. — М., 2003. — С. 234.

³ Цит. по: Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А. Зодчий А. В. Щусев. — М., 1955. — С. 15–16.

⁴ Т. И. Добрецова. Композиция архитектурного сооружения. Методические указания к выполнению 5-го задания на I курсе для студентов специальности 1201 — архитектура. — ЛИСИ, Л., 1982. — С. 3.

ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА БОЖИЕЙ МАТЕРИ ПРИ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Церковь Покрова Божией Матери при Политехническом университете является образцом «неорусского стиля», постройки которого уничтожались в XX веке более других. Здание храма (хотя и в перестроенном виде) дошло до наших дней и является единственным сохранившимся реализованным проектом в Петербурге архитектора И. В. Падлевского. Исследователь творчества архитектора А. Е. Белоножкин отмечает: «Небольшой изящный храм, освященный в честь Покрова Божией Матери — в память о дне основания института, стал несомненной творческой удачей мастера. Возможность осуществить свой замысел И. В. Падлевский получил в результате победы на специально объявленном конкурсе, проведение которого было вызвано необходимостью квалифицированно решить непростую задачу — органично вписать храм в уже существовавший архитектурный комплекс. Как признак безусловного мастерства зодчего можно расценивать его творческое и в то же время деликатное отношение к формам древнерусских памятников»¹.

Закладка произошла 6-го июля 1912 года. Церковь была освящена в честь Покрова Божьей Матери в память о дне открытия Политехнического института (1-го октября 1902 г. по старому стилю). Строительные работы, осуществлявшиеся подрядчиком Куликовым под руководством архитектора В. П. Тавлинова, шли быстро. Уже в мае-июне 1913 года Правление Института обсуждало вопросы оборудования церкви. Для храма были заказаны два железных золоченых креста: большой на купол и малый на звонницу. Алтарь церкви ориентирован на северо-запад, поскольку храм был пристроен к уже существующему корпусу общежития.

Храм гармонично вписан в систему уже имеющихся строений. Он выполнен в виде трехнефного крестово-купольного здания. Церковь была двусветной, имела хоры, небольшую главку и снаружи украшалась изображениями святых. Одноярусный иконостас был также спроектирован И. В. Падлевским в подражание древнерусским храмам. К моменту освящения в церкви еще не было живописного убранства. Росписи лишь предполагались, но, вероятно, из-за дороговизны работ не были исполнены. Церковь была закрыта в марте 1923 г. Ничего из прежнего убранства не сохранилось. Долгие годы здание использовалась как клуб, склад, учебные аудитории, военная кафедра.

После преобразования Политехнического института в Санкт-Петербургский Технический университет между ним и сложившимся при церкви Покрова Божьей Матери Санкт-Петербургской епархии приходом в 1992 г. был заключен договор о совместном использовании здания Покровской церкви. Храм начал возвращаться к церковной жизни. В настоящее время храм вос-

становлен и отчасти приобрел новый облик. Храм Покрова один из первых целиком расписанных храмов в Санкт-Петербурге.

Фрески собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря венчают собой эпоху небывалого расцвета искусства на Руси XIV–XV веков, справедливо называемую Золотым веком иконописи. Творчество Дионисия и его предшественников — Феофана Грека и преподобного Андрея Рублева раскрыло поразительную высоту духовной жизни Руси того времени, позволив в полной мере рассматривать иконописание как особый образ выражения богословской мысли, воплощенной, по определению Л. А. Успенского в «эстетических категориях». Неслучайно их наследие стало источником вдохновения для многих современных художников-монументалистов. В девяностые годы, после десятилетий открытого иконоборчества и разрушения духовных связей многие художники, ищущие основы в церковном искусстве, ощущали себя начинающими буквально на пустом месте. Поиски понимания традиции, новых технических приемов и методов, и здесь школой и учителями являются величайшие имена прошлого.

Росписи выполнил художник-монументалист, выпускник Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица А. А. Демидов.² Работа велась на протяжении почти восьми лет — с 1994 по 2001 гг.

Поскольку храм сооружен в формах древнерусской архитектуры, его роспись было решено выполнить в традициях церковного искусства XV века, когда каноническая живопись достигла своего расцвета. «Русь этой эпохи жила интенсивной художественной жизнью. В общем расцвете архитектуры, литературы и литургического творчества именно живопись занимает самое передовое положение, как выражение духовной и культурной жизни русского народа. Именно в этот период образный язык церковного искусства достигает своей максимальной выразительности...»³. Благодаря строго продуманной системе в небольшом храмовом пространстве разместилось несколько циклов многофигурных живописных изображений. Весь ансамбль росписей скомпонован в соответствии с законами архитектоники и создает ощущение свободного, ясного пространства.

Живописные темы, берущие начало в притворе храма, в полную силу разворачиваются на стенах и сводах внутри него: Покров, Благовещение, Поклонение волхвов и Архангел Михаил у врат Эдема. Здесь же впервые появляются образы творцов христианской поэтики, создателей гимнов, прославляющих Богоматерь: это Роман Сладкопевец в нише северо-западной стены, а в арке над дверным проемом — коленопреклоненные Иоанн Дамаскин и Козьма Маюмский. (Они будут присутствовать и в основных композициях храма).

В храме Покрова Пресвятой Богородицы преобладают сцены из жизни Божьей Матери, акафистные композиции, размещающиеся на стенах и сводах, что обусловлено тем, что храм посвящен пресвятой Богородице.

Однако тематика стенописей Покровской церкви приурочена и к нашей действительности, чему способствует изображения русских святых среди которых наши современники: образы особо чтимых святых в Санкт-Петербурге Ксении Блаженной, Иоанна Кронштадского. Здесь же мы видим святых князей Андрея Боголюбского, Дмитрия Донского. В круглых многоцветных медальонах на сводах арок изображены святые Русской Православной Церкви, среди них — преподобные Петр и Феврония, Андрей Рублев, Александр Свирский, Иосиф Волоцкий, Ферапонт Можайский и многие другие святые.

Храм Покрова Божией Матери ценен как памятник архитектуры и культуры, соединяющий в себе наследие древнерусской культуры, поисков русского стиля рубежа веков и современность.

Примечания

¹ Белоножкин А. Е. Архитектор И. В. Падлевский // История Петербурга, 2005. — № 3. — С. 42.

² Андрей Анатольевич Демидов (род. 1962) окончил Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию им. Штиглица (бывшее ЛВХПУ им. Мухиной) по специальности «художник-монументалист» в 1995 году.

³ Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. — М., 2001. — С. 211.





II

Владислав Авдеев

ИКОНА АНГЕЛ ЗЛАТЫЕ ВЛАСЫ ИЗ СОБРАНИЯ ГРМ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XII–XIII вв.

В конце XII, начале XIII веков христианство на Руси, как и русская государственность, еще только развивались, а для Византийской империи в эти годы уже наметились признаки упадка. Икона Архангела Гавриила Ангел Златые Власы из собрания Государственного Русского музея датируется большинством исследователей именно этим периодом.

Греческие монахи, проповедуя Благовествование Христово, проникали все дальше и дальше на север, неся с собой христианскую культуру, книги и иконы. И в то же время, политическая ослабленность Византии, вынуждала некоторых из них, переселяться с сотрясаемых набегами варваров окраин в более спокойные и отдаленные области. В числе переселенцев было и немало иконописцев. Часть из них уходила на запад, чтобы потом основать там замечательные живописные школы и дать толчок средневековому Возрождению, часть — на север, в земли будущей России. На территориях относительно недавно принявшей христианство Киевской Руси, велось активное церковное строительство. Услуги архитекторов и художников были востребованы.

«Влияние византийского искусства проявилось в России повсюду, куда только не проникло греческое христианство. Так, благодаря Византии, искусство было введено в России»¹.

Христианство, со времени принятия его в 988 году киевским князем Владимиром в качестве государственной религии, дало мощный толчок развитию не только русской государственности, но и церковной жизни, церковным архитектуре и живописи.

«При преемнике Владимира Ярославе Великом² (1016–1054 гг.) Киев получил царственный вид. Ярослав хотел сделать из своего престольного города соперника Константинополю. Подобно Византии, Киев наделен был своим Софийским собором и Золотыми Воротами. <...> Для украшения всех храмов Ярославу было мало имевшихся греческих художников. <...> В Киеве насчитывалось тогда четыреста церквей, приводивших в удивление западных писателей»³.

Далее Шарль Байе отмечает весьма важную тенденцию: «...русское искусство не осталось сколком с византийского. Вскоре оно приняло в архитектуре и орнаментации оригинальный характер и к элементам, которые получило оно из Греции, примешались элементы восточного, а иной раз и западного происхождения»⁴.

Ярослав Мудрый, строя Киевскую Софию хотел, чтобы она соперничала по красоте своего убранства с Софией Константинопольской. Император же Юстиниан (483–565 гг.) «...желал воздвигнуть такой памятник, который бы затмил собой все, что когда-либо видел в этом роде мир и даже превзойти самого Соломона, строителя первого Иерусалимского Храма. И это желание увенчалось успехом. Храм Юстиниана ослеплял зрителя блеском золота, серебра, мозаики и разноцветного блестящего мрамора»⁵.

«До настоящего времени от всех мозаик константинопольских сохранились лишь некоторые остатки, причем поврежденные от времени и замазанные по требованию господствующей мусульманской религии»⁶. Однако замечательное убранство Святой Софии Константинопольской (VI в.) сейчас, спустя сотни лет после ее разграбления, позволяет лишь по отдельным сохранившимся фрагментам отделки судить о масштабах былого ее величия. В значительно лучшем состоянии дошел до наших дней Собор Святой Софии в Киеве (XI в.).

На примере сохранившихся художественно-исторических памятников мы можем проследить основные тенденции развития Русской иконописи. Изучить связь иконы Архангела Гавриила Ангел Златые Власы с более древними (и даже древнейшими) изображениями.

Несомненно, икона Архангела Гавриила Ангел Златые Власы появилась на стыке двух культур Русской и Византийской. По общей стилистике и элементам рисунка — это явно византийская работа, а в части тонового решения и колорита прослеживаются тенденции, нашедшие впоследствии воплощение в лучших образцах иконописи русской. Эти утверждения подробно будут рассмотрены ниже.

Ангел Златые Власы — очень известная икона. Она находится в постоянной экспозиции Государственного Русского музея и встречает нас при посещении иконных залов одной из первых. Редкая публикация, посвященная обзору русской (и в особенности Новгородской) иконописи не обходится без ее упоминания. Н. П. Кондаков отмечает: «Русско-византийские иконы из Новгорода редко встречаются в церквях и коллекциях. Лишь один или два экземпляра относятся к XII-му и XIII векам»⁷.

В. Н. Лазарев называет икону одним из прекраснейших произведений древнерусской живописи.⁸

В. Д. Сарабьянов и Э. С. Смирнова в своем монументальном труде «История древнерусской живописи» обращают внимание на тонкость, поэтичность живописи лика, которые формируют лиричность образа, что во все не характерно для образцов византийской стилистики.⁹

Живописная манера, давшая название этому образу, восходит к мозаичным изображениям ангелов в киевском и константинопольском соборах Святой Софии. Там пряди волос также разделены линиями, составленными из кубиков смальты.

Подобное украшение волос встречается в некоторых иконах XII – первой четверти XIII вв., таких как Устюжское Благовещение, Спас Нерукотворный и Спас Златые Власы из Успенского собора Московского Кремля.

В целом, поскольку икон, принадлежащих тому историческому периоду, сохранилось немного, можно сделать вывод, что «златовласая» разделка не была такой уж редкостью. И все же Н. Б. Салько в книге «Живопись Древней Руси XI – начала XII века» обращает внимание на то, что: «Ангел Златые Власы занимает исключительное место по красоте образа в ряду группы «златовласых» икон»¹⁰.

Однако отмеченные исследователями выше прозрачность, лиричность, поэтичность и красота — лишь часть художественных приемов, формирующих изображение. Основная же составляющая образа, это его высокая одухотворенность. С. А. Ершов в своих аннотациях к альбому «Икона Древней Руси XI–XVI веков», упоминает, говоря об этой иконе следующее: «Иконный образ архангела представляет собой лик, огромные глаза которого полны глубокой, но милосердной печали»¹¹.

Подводя итог краткому обзору литературы, можно сделать следующие выводы в отношении иконы Архангела Гавриила Ангел Златые Власы:

1. Икона является мастерски выполненным, редким по красоте памятником русской иконописи, носящем на себе отголоски византийской манеры письма.

2. На основе изучения этой иконы можно сформулировать основные направления развития художественной мысли, выделившие русскую иконопись в самостоятельный и самоценный жанр.

3. Учитывая глубину богословской составляющей образа, имеется возможность проанализировать живописные приемы, направленные на усиление этой составляющей, формирующие ее.

Осмысление и обобщение перечисленных выводов является главной целью настоящей публикации. Исследование этих вопросов актуально еще и тем, что несмотря на то, что развитие иконописи в принципе базируется на копировании древних образцов, соответствующих Церковному канону и признанных Церковью Боговдохновенными, с иконы Архангела Гавриила Ангел Златые Власы, хороших, убедительных списков, передающих содержательную глубину образа, сделано пока не было. Икона еще ждет своих внимательных и вдумчивых копиистов.

Безусловно, Ангел Златые Власы — одно из общемировых явлений художественной культуры, о которых замечательно сказал Д. С. Лихачев, как о «...лежащих в основании нашей культуры и с принятием которых связано вхождение Руси в общий круг европейской цивилизации»¹².

Изображения Сил Небесных — самые древние, известные в церковной истории. Они упоминаются уже во второй книге Библии, «Исходе» в части наставлений Господа Моисею о изготовлении Скинии. В частности, там говорится и о изображениях херувимов¹³.

Есть подобные упоминания и в шестой главе Третьей книги Царств, при описании Иерусалимского Храма, построенного Соломоном¹⁴.

Однако Библия не персонифицирует эти изображения. Не сохранила история и их графического воплощения. Важно одно: описания изображений Сил Небесных, встречаются уже в описаниях первых храмов и выполнение их Благословлено самим Господом.

«Гавриил един от великих князей небесных, вой искони посылаем был Богом на землю; он принес Адаму в рай заповедь не вкушать от дерева познания добра и зла; он возвестил неплодное рождение Предтечи, научил Сифа книжной премудрости и благовествовал Марии», — так описывает деяния Архангела Гавриила рукописный Пролог Ниловой пустыни, датированный серединой XVI в.¹⁵

Из приведенного отрывка видно, что согласно Священному Писанию, Архангелу Гавриилу в иерархии Сил Небесных, отводилась роль посланника, посредника между Богом и людьми. В начале времен, как свидетельствует Библия, многие земные люди обладали даром непосредственного Богообщения. Таковы были библейские патриархи Адам, Авраам, Моисей и другие. Благодать Богообщения испытали на себе многие пророки. С течением времени этот дар проявлялся все реже, а затем и вовсе был утрачен.

В Новом Завете Глас Божий звучал лишь единожды: во время крещения Спасителя в Иордане. Но обращался он уже не к кому-либо конкретно, а возвещал приход Сына Божия в мир.

Когда же Господу становится необходимым донести Свою Волю до чад Своих, Он посылает в мир вестника, роль которого и отводится Архангелу Гавриилу.

Подробно описывать все его деяния не входит в цели данной работы, хотим лишь зафиксировать иконографический факт — служение Архангела Гавриила состоит в том, чтобы сообщать Божию Волю, служить посредником между мирами Горним и Земным. Это важно, поскольку в дальнейшем мы увидим параллели между деяниями Архангела, некоторыми аспектами развития всего Византийского искусства, а также и особенностями изучаемой иконы.

Н. П. Кондаков подтверждает такое особое отношение христиан к ангельским Силам Небесным тем, что «...почитание ангелов пришло в христианство из Ветхого Завета и поддержанное греческой философией определило <...> образ ангела, как того промежуточного, сотворенного, полубожественного существа, каким являются ангелы, заступившие место <...> посредников между человеком и Богом»¹⁶.

Прежде, чем обратиться непосредственно к изучению иконографии Архангела Гавриила, следует еще заметить, что термин «икона» вполне применим к любому из видов Церковного изобразительного искусства.

«В Церкви мы также делаем известную разницу между стеной росписью и иконой, писанной на доске, в том смысле, что стенная роспись, фреска или мозаика, не является предметом сама по себе, но представляет одно целое со стеной, входит в архитектуру храма, тогда как икона, писанная на доске, — предмет сама по себе. Но по существу их смысл и значение одни и те же»¹⁷.

Н. В. Покровский в книге «Очерки памятников христианской иконографии и искусства» пишет: «Последовательное обозрение памятников древнехристианских, византийских и русских, представит цельную историческую картину православной иконографии»¹⁸.

Н. П. Кондаков в своих «Очерках и заметках по истории средневекового искусства и культуры» описал древнехристианскую гробницу, открытую в 1909 году в г. Софии и признанную «...одним из важнейших памятников не только Болгарии, но и вообще европейского Востока и в то же время — истории христианской церкви»¹⁹.

В ней были обнаружены изображения четырех архангелов, что не было редкостью для христианского искусства первых веков. «В домах было принято писать имена архангелов Михаила, Гавриила, Уриила и Рафаила уже тогда (гробница датируется VI веком н. э.), как ангелов хранителей человека»²⁰.

В более поздние времена изображения ангелов являются обязательным атрибутом каждого христианского храма. Ангелы изображаются и в виде самостоятельных фигур, и в составе деисусного чина,²¹ существует отдельное понятие иконографии «Ангельский деисус»²². Оно очень важно для нашего исследования, но мы вернемся к рассмотрению его чуть позже.

Также изображения архангела Гавриила содержат иконы праздника Благовещения. Архангел возвещает Марии о скором приходе в мир Спасителя²³.

Помимо изображения на отдельных иконах и в праздничном ряду иконостаса, Благовещение почти обязательно присутствует в стенописи (фреске, мозаике) храма. Причем не редкость, когда Гавриил и Мария изображаются на разных плоскостях стен (разных столбах), разделенные пространством храма. Этот прием символизирует разрыв Горнего и Земного миров в церкви соединяемый. В более поздние времена (после XV века), когда была разработана классическая форма церковного иконостаса, изображение Благовещения заняло место на Царских Вратах, которые во время литургии часть времени открыты, а часть — затворены. Это так же символизирует преодоление разрыва между мирами с приходом в наш мир Спасителя.

Еще следует отметить, что месторасположение иконы Архангела Гавриила в деисусном ряду традиционно по левую руку от Спасителя, с разворотом в сторону Него. Эта информация важна в случае, подобном нашему, когда надписи на иконе в следствие утрат живописи не сохранились.

Существует еще множество иконографических типов изображающих ангелов и архангелов, но к рассматриваемой работе они имеют опосредованное отношение, и их сейчас мы касаться не будем.

Обратимся непосредственно к рассматриваемой иконе. Н. Б. Салько, в книге «Живопись Древней Руси XI–XII вв.» дает ее краткое описание: «Архангел Гавриил (Ангел Златые власы) XII век. Государственный Русский музей. Находилась в Отделении древностей Румянцевского музея. Доска липовая, ковчег, левкас, яичная темпера. 48,8 × 38,8. Инв. № ДРЖ-2115. Раскрыта до поступления в Государственный Русский музей. На иконе после реставрации (до 1926 г.) оставлена живопись XII века на новом грунте (фон) и нижней части хитона. «Слухи» (тороки) выполнены на фоне XVII века»²⁴. Там же дается краткая библиография.

Несмотря на утраты красочного слоя на фоне и левкаса на полях, икона находится в относительно хорошей сохранности. Местами, (низ хитона, фон) реставраторами при раскрытии иконы были оставлены фрагменты более поздних записей, что не влияет отрицательно на общее восприятие произведения. Колористическое и композиционное решения иконы в современном состоянии соответствуют авторскому замыслу.

Скорее всего, икона Архангела Гавриила Ангел Златые Власы не являлась изначально самостоятельным произведением. Она, несмотря на то, что написана на отдельной доске, являлась частью «Ангельского деисуса» — композиции, включающей помимо изображений ангелов, еще и спаса Эммануила.

«Ангельский деисус» как самостоятельный тип иконографического изображения известен с глубокой древности. В частности, он присутствует в мозаике базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне, которая датируется VI веком. С. Г. Савина, в своей «Иконографии» подчеркивает широкое распространение изображений Спаса Эммануила во времена раннего христианства.²⁵

Наиболее близкий по датировке, композиции и стилистике — известный «Ангельский деисус» из Успенского собора Московского Кремля, который хранится в Государственной Третьяковской галерее. Также, как и икона Архангела Гавриила Ангел Златые Власы, он датируется концом XII века. Правда, композиция тут единая, написанная на одной доске, размеры которой к тому же существенно крупнее (72 × 129).

Итак, мы имеем дело с иконой, входившей в состав оплечного «Ангельского деисуса». Поскольку других его частей не сохранилось (или, по крайней мере, до сих пор не обнаружено), предположение о включении в композицию Спасителя в возрасте Эммануила — не более чем предположение. Известен, например, хранящийся в Третьяковской галерее, «Владими́ро-Суздальский деисус», состоящий из Спаса, Богоматери и Иоанна Предтечи, датируемый началом XII века и близкий к «Ангельскому деисусу» композиционно, а разделкой волос Иоанна Предтечи похожий на Ангела Златые Власы.

Можно предположить, что композиция, включавшая в себя икону Архангела Гавриила Ангел Златые власы, также содержала в себе изоб-

ражение Спасителя в зрелом возрасте, подобное недавно обнаруженному Спасу Оплечному, датировка и происхождение которого пока, впрочем, спорны.²⁶ Это — не более, чем гипотеза, но совершенно ясно одно: центральная часть композиции, в которую входила икона Архангела Гавриила Спас Златые Власы, содержала изображение Христа.

Приведем еще несколько предположений, допустимых и необходимых в нашем случае.

«В XII и XIII веках, по всей вероятности, были уже иконописные мастерские в Киеве — при печерском монастыре, в Новгороде — при монастыре Юрьевом, Антониевом и Хутынском и при Архиерейском доме. Там работали, вероятно, греки и русские вместе: первые, говоря вообще, были опытнее русских; но и в числе русских были мастера лучше греков. Те и другие сходились между собой на том, что писали иконы по преданию и по лучшим греческим образцам, поэтому древнейшие русские иконы должны отличаться единообразием сюжетов и композиций»²⁷.

И там же:

«Для нас, русских, особенную важность имеют памятники русские, и потому исследованию их должны быть посвящены наши лучшие силы. Но их всесторонняя оценка не возможна без сравнения с соответствующими памятниками Византии»²⁸.

Почему же нельзя рассматриваемую нами икону, Ангела Златые Власы, отнести сразу к произведениям греческого (византийского) происхождения, написанным на Руси приезжими художниками?

Для решения этого вопроса попробуем сформулировать основные признаки, характерные для Византийских икон. В первую очередь — колористическое и тоновое решения. Для «чистой» Византии, характерны повышенные цветовые и тоновые контрасты.

Для ее образцов характерны резкость живописи, яркость светов и глубина теней.

«Мир Византийских икон пребывает в таинственной мгле, из которой не в силах его извлечь даже блеск золота»²⁹.

Для сравнения обратим внимание на хранящуюся в Третьяковской галерее икону архангела Михаила (XV в.) из Звенигородского чина письма Андрея Рублева.

Сколько в ней чистоты, свежести и сердечности! Линии плавно льющиеся, краски мягкие, легкие, контрасты сглажены, цветовые соотношения подобраны так, что кажется, краски естественным образом перетекают одна в другую. Но — это XV век. Период расцвета русской иконописи. За двести лет до него, на образах, подобных Ангелу Златые Власы, она только еще формировалась.

«Вместе с христианством Русь получила уже установившийся церковный образ в его классической форме, формулированное о нем учение и зрелую, выработанную веками технику. Но принимая новую веру и ее

образный язык, созданный в упорной и подчас трагической борьбе, русский народ творчески претворяет их сообразно со своим восприятием христианства. <...> Можно сказать, что если Византия богословствовала по преимуществу словом, то Россия богословствовала по преимуществу образом. В пределах художественного языка именно России дано было явить глубину содержания иконы, высшую степень ее духоносности»³⁰.

Несколько слов, объясняющих принципиальные различия в колорите византийских и русских икон. Как уже упоминалось — иконы Византии резкие, контрастные, относительно яркие. Русские, напротив, мягкие, в основном легкие по тону, их контрасты сглажены. В первую очередь это объясняется разницей в освещении. Яркое средиземноморское солнце, привычное для греков, на севере представлено бледным белесым диском, не всегда пробивающимся сквозь серую пелену облаков. Это условие сказывается не только на живописи, сам облик северных и южных людей различается кардинально. Представьте рядом архангельского помора и византийского грека. В чьем облике будет больше яркости и контраста? Внешность окружающих художника людей не может не влиять на его живопись.

Итак, мы располагаем множественными выводами исследователей о том развитии, которое русские мастера дали привезенному на их землю искусству подтвержденными, к тому же, на уровне здравого смысла.

Общие выводы, сформулированные для описания особенностей икон, появившихся в период становления русской иконописи, в полной мере относятся и к иконе Архангела Гавриила, Ангел Златые Власы. Образ ее совершенно определенно, с какого бы образца он не писался, был переработан русским мастером. К тому же — время написания иконы совпало с расцветом византийского искусства, известным как «Комниновская эпоха»³¹.

«Наверно, ни один период в истории Византии не имел большего права, чем комниновская эпоха, именоваться классикой и квинтэссенцией византийской духовности. По большому счету XII столетие — ключ к пониманию внутренней сущности византизма. Наверно, не случайно именно в это время самые сложные и отвлеченные богословские абстракции обретают в искусстве полноценные формы выражения»³².

Классика, о которой пишет Г. С. Колпакова, не была чем-то, раз и навсегда определенным и зауженным некими рамками. Особенно в позднекомниновское время византийское искусство расцвело новыми направлениями, состоящими в непрерывном поиске выразительных форм и приемов. Один из таких приемов, «маньеризм» будет рассмотрен ниже.

«В центре византийской культуры XII века стоит проблема личности, проблема осознания человеком самого себя, мира своей души. Обостренный психологизм охватывает все сферы человеческой деятельности — политику, историю, социальные отношения, богословие и культуру»³³.

Естественно, все достижения философской и художественной мысли, сформированные в Византии, рано или поздно перенимались мастерами, трудившимися в Киевской Руси.

«Вместе с византийским православием русские без обсуждения приняли догматы и каноны, но те же греки научили их, что догматы могут быть выражены в красоте богослужения, в музыке, в иконописи, в аскетике. Именно эти аспекты христианства привлекали их более других и развивались ими с наибольшей самостоятельностью»³⁴.

М. В. Алпатов, в своей книге «Краски Древнерусской иконописи», также указывает на античную основу, просматривающуюся в византийской живописи того периода.

«Древнейшие русские иконы XII–XIII веков по своим краскам близко примыкают к традициям византийской иконописи и мозаики. Русские художники долгое время ревностно следовали греческим учителям. От них они узнали основы античной живописной лепки. Недаром в колорите Владимирской Богоматери XII века живо сохранились черты мастерства фаюмских портретов первых веков нашей эры»³⁵.

Техника, в которой выполнена икона Архангела Гавриила Ангел Златые Власы носит название «бессанкирное письмо».

«В ликах русских икон XII – раннего XIII веков («Устюжское Благовещение», «Ангел Златые Власы», «Спас Нерукотворный», «Спас Златые Власы» и других) было такое же, найденное в средневизантийском искусстве, ровное соотношение света и формы. <...> В этих иконах зеленый санкирь не покрывал, как нижний слой всю поверхность ликов, что было обычным для Византии и широко известным на Руси, а прокладывался только в нескольких местах»³⁶.

Сложно предположить, почему бессанкирный способ живописи не получил на Руси широкого распространения. Возможно — проявившаяся в XII веке новация была признана не вполне канонической, или выбор в пользу письма санкирного, классического был сделан потому, что санкирный способ предполагает более понятную технологию живописи, когда при соблюдении всех положенных этапов возрастает уверенность в получении хорошего результата. Санкирный способ и поныне изучается начинающими иконописцами в первую очередь.

Вышесказанное не означает, что бессанкирное письмо примитивно. Наоборот, проложенному местами санкирию отводится основная функция формирования формы. Ошибки, которые могут возникнуть на этом (начальном) этапе живописи, практически не устранимы. Зато, в связи с тонкостью красочного слоя, в полной мере можно использовать светоотражающую способность левкаса — грунта, по которому икона обычно пишется. Светоотражающий эффект бессанкирного письма можно сравнить с методами, используемыми в акварельной живописи, когда краски на основе тончайшего пигмента прокладываются слоями не более трех, а самые

яркие, светлые места картины и вовсе остаются не прокрытыми. Функцию белого цвета в акварели несет, как правило, бумага.

Бессанкирное письмо явилось результатом той творческой переработки, которую русские мастера позволили себе внести в технику византийского письма.

«Сложная постепенность многослойной византийской живописи сменилась письмом чуть более простым. Красочных слоев стало меньше и каждый из них — отчетливее. Из-за отсутствия общей зеленой основы краски казались более яркими, светлыми и вместе с тем более плотными. Таинственного изнутри изливающегося и как бы проникающего через все красочные слои истечения света стало меньше, зато больше общей праздничной освещенности формы»³⁷.

Продолжая разговор об изобразительных приемах, используемых художником для усиления глубины создаваемого образа, невозможно пройти мимо того, что пишут на этот счет В. Д. Сарабьянов и Э. С. Смирнова, рассматривающие новации, так же примененные на уровне рисунка, линий: «...в строении лица ангела присутствует известная дисгармония, антиклассическая по своей природе. Крупный и по-каминовски выразительный нос кажется не таким уж большим по сравнению с огромными, буквально сползающими на щеки глазами, рядом с которыми подбородок кажется маленьким, а губы — манерно поджатыми в чуть заметной улыбке. <...> В лице ангела присутствует какая-то надменная и противоречивая красота, весьма показательная для эстетики «позднекомниновского маньеризма»³⁸. Икона обнаруживает параллелизм с некоторыми образами из Нередицы, где сходство проявляется на уровне рисунка»³⁹.

В упомянутых (и увы — несохранившихся) росписях храма в Нередице можно найти и другие образы, содержащие признаки «маньеризма». Например, ангелы, предстоящие Богородице. Любопытно, что «маньеризм» проявился и в мозаичном образе императора Алексея Комнина I. Хотя это и чисто византийская работа, но некоторые параллели в рисунке (увеличенный нос, глаза, поворот головы) с Ангелом Златые Власы при желании можно провести.

Справедливости ради следует заметить, что говоря о «позднекомниновском маньеризме», О. С. Попова характеризует его как стиль, не получивший на Руси никакого отклика. «Возможно, что для искусства столь элитарного, артистичного и утонченного на Руси не было почвы»⁴⁰. И приводит в качестве примера роспись церкви вмч. Георгия в Курбинове (1191 г.). Однако, некоторые отголоски «маньеризма» все же проникли на Русь, тут нам представляется более справедливой точка зрения В. Д. Сарабьянова и Э. С. Смирновой. Иначе невозможно объяснить диспропорции лика Ангела Златые Власы, столь выгодно его выделяющие в ряду современных ему произведений. Кстати, подобный же прием будет позже использован Андреем Рублевым при создании его знаменитой Троицы. Об этой иконе, конечно же,

требуется разговор отдельный, сейчас же заметим только, что зрачки глаз ангелов Троицы художником намеренно увеличены, что позволило ему добиться в этих образах удивительной глубины и выразительности.

И та же О. С. Попова признает, что «...в образе Ангела Златые власы» есть сходство с обликами ангелов в классическом позднекомниновском искусстве (фрески Дмитриевского собора во Владимире). На них же похожи ангелы в «Ярославской Оранте»⁴¹. В целом можно сделать однозначный вывод о достаточно широком проникновении новационных идей византийской художественной мысли в самые разные иконописные школы Киевской Руси. Не избежала этого влияния и Новгородская. Вполне допустимым представляется дополнить список икон, носящих признаки «маньеризма» известной иконой Николая Чудотворца⁴² из собрания Государственного Русского музея. Хотя конечно — это тема отдельного исследования.

Византийская империя образовалась, как наследница античности и объединила при этом (даже в силу географического положения) два мира. Восток и Запад. Объединила духовно, политически и территориально.

«Античное искусство постоянно давало свежие импульсы живописцам и архитекторам Византии. В нем они черпали творческие силы. Иконография монументальной и станковой живописи, разработанная византийскими теологами, в течение долгих столетий была целиком воспринята на Руси и закреплена церковными постановлениями. Иконы, привезенные из Византии, были часто первыми вестниками, несущими новые художественные веяния, новые настроения. Эти произведения оказывали большое влияние на местных художников, которые в то же время умели взять от них лучшие черты, творчески переработать, использовать»⁴³.

Протоиерей Иоанн Мейендорф подтверждает эту мысль в книге «Византия и Московская Русь»: «Русь географически была недоступна для военного захвата, и ее территория никогда не была частью Римской империи. То, что Русь приняла политическое мировоззрение Византии и культурное первенство Константинополя, было величайшим духовным завоеванием Византии. <...> Когда христианство стало государственной религией Киевской Руси (988 г.), влияние Византии превратилось в головной фактор развития русской культуры»⁴⁴.

Такое же мнение мы находим у Н. В. Покровского: «Все уцелевшие до нас памятники древнерусского искусства носят на себе очевидные следы, обнаруживающие их византийский характер. Повсюду видим мы здесь и византийскую технику, и византийские художественные приемы, византийскую иконографию и даже греческие надписи»⁴⁵.

Примером канонического отношения к иконописанию может служить высказывание П. А. Федорова, старосты артели иконописцев парижского Общества «Икона», сохранявшего русскую иконописную традицию в эмиграции, в нелегком для русской культуры XX веке:

«Церковь дала первообразы Спасителя, Божией Матери, сил бесплотных и всех святых; она же повелела писать иконы "по образу и подобию и по существу <...> и с добрых образцов" и "<...> в духовном величии, смирении, вне пределов человеческой чувственности, чтобы молящийся видел на святой иконе горнего жителя, возводящего его к духовному созерцанию..."»⁴⁶.

Одним из таких образцов безусловно является икона Архангела Гавриила Ангел Златые волосы. Причем можно проследить преемственность, проявляющуюся в ней от Моисеевой скинии (XV–XIII вв. до н. э.), первого Иерусалимского Храма, построенного Соломоном (X в. до н. э.), через Константинопольскую Святую Софию (VI в.), и Софию Киевскую (XI в.) и приведшую к появлению образа Божиего вестника, запечатленного неизвестным живописцем на рубеже XII–XIII веков.

Икона Архангела Гавриила Ангел Златые волосы признается большинством исследователей одним из величайших произведений русской иконописи. Она воплощает в себе образ, пронесенный христианским искусством через тысячелетия, и уходящий корнями еще в ветхозаветную эпоху.

Созданная на стыке культур, икона вобрала в себя лучшее из того, что они могли тогда предложить. Русскую одухотворенность и утонченность, северный колорит и византийские новаторские решения в области рисунка.

Современным копиистам этого образа следует обратить внимание на разумную «неправильность» рисунка, обусловленную традицией и авторским замыслом, а также на мягкость цветовых и тоновых соотношений, выгодно выделяющих работу из ряда поствизантийских икон.

Миссия Византии, сумевшей через распространение христианства объединить пусть не политически, а лишь духовно, Восток и Запад, Север и Юг, нашла отражение в Новгородской школе иконописи, объединившей в себе две культуры: русскую и византийскую. Которая, в результате этого объединения, создала образ Архангела Гавриила Ангела Златые Волосы, вестника, чье предназначение состояло в том, чтобы связать, объединить Горний и Земной миры.

Улыбка Ангела Златые Волосы опережает известную улыбку леонардовской Джоконды на двести лет, оставаясь при этом не менее загадочной, блуждая за пределами человеческого понимания, расширить которые и была предпринята попытка в этой работе.

Примечания

¹ Шарль Байе. Византийское искусство. — СПб. : Тип. Штерна В. И., 1888. — С. 273.

² Имеется ввиду князь Ярослав Мудрый. Княжение в Киеве 1016–1018, 1019–1054 гг.

³ Шарль Байе. Византийское искусство. — СПб. : Тип. Штерна В. И., 1888. — С. 274.

⁴ Там же. С. 275.

⁵ Н. В. Покровский. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. — СПб: Тип. Лопухина А. П., 1900. — С. 137.

⁶ Там же. С. 136.

⁷ Н. П. Кондаков Иконы. — М. : ЗАО «БММ», 2009. — С. 86.

-
- ⁸ См. Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. — М. : Искусство, 1969. — С. 11.
- ⁹ Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История Древнерусской живописи. — М. : ПСТГУ, 2007. — С. 184.
- ¹⁰ Салько Н. Б. Живопись Древней Руси XI–XII вв. — Л. : Художник РСФСР, 1982. — С. 224.
- ¹¹ Икона Древней Руси XI–XVI вв. Альбом. Составление Бердник Н. И. — СПб. : Художник России, 1993. — С. 34.
- ¹² Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. — М. : Российский Фонд культуры, 2006. — С. 24.
- ¹³ Исход 25:10–21.
- ¹⁴ 3-я Царств 6:23–28
- ¹⁵ Пролог — славяно-русский церковно-учительский сборник XVI в.. Цитируется по изданию: «Икона Древней Руси XI–XVI вв. Альбом». Составление Бердник Н. И. — СПб. : Художник России, 1993. — Комментарий к табл. 34.
- ¹⁶ Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага 1929. — С. 97.
- ¹⁷ Л. А. Успенский. Богословие иконы Русской православной церкви. 1997. — С. 36.
- ¹⁸ Там же. С. V.
- ¹⁹ Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага 1929. — С. 94.
- ²⁰ Там же. С. 95.
- ²¹ Деисус (греч. δεῖσις — *прошение, моление; деисис*) — специфическая композиция в живописи, воплощающая идею заступничества святых за людей перед Христом, Великим судьей.
- ²² «Ангельский деисус» — название иконографической композиции, включающей Христа Эммануила и двух архангелов — Михаила и Гавриила.
- ²³ Лк. 1:26–33
- ²⁴ Н. Б. Салько. Живопись Древней Руси XI–XII вв. — Л. Художник РСФСР, 1982. — С. 231.
- ²⁵ С. Г. Савина. Иконография. — СПб. : Церковь и культура. 2001. — С. 135.
- ²⁶ В. В. Филатов, журнал «Наше Наследие», № 58 от 2001 г. «Оплечный образ Спаса».
- ²⁷ Н. В. Покровский. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. — СПб. : Тип. Лопухина А. П., 1900. — С. 383.
- ²⁸ Там же. С. V.
- ²⁹ М. В. Алпатов. Краски древнерусской иконописи. — М. : Изобразительное искусство, 1974. — С. 10.
- ³⁰ Л. А. Успенский. Богословие иконы Русской православной церкви. 1997. — С. 128.
- ³¹ По имени императорской династии Комнинов правившей Византией с 1081 по 1180 гг.
- ³² Г. С. Колпакова. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. — СПб. : Азбука, 2009. — С. 397.
- ³³ Там же. С. 394.
- ³⁴ Иоанн Мейендорф. «Византия и Московская Русь». — М. : Мартис, 1999. — С. 38.
- ³⁵ М. В. Алпатов. Краски древнерусской иконописи. — М. : Изобразительное искусство, 1974. — С. 11.
- ³⁶ О. С. Попова. Проблемы Византийского искусства. — СПб. : Северный паломник. 2010. — С. 87.
- ³⁷ Там же. С. 88.
- ³⁸ «Комниновский маньеризм» — появившееся во второй половине XI века иконописное течение, склонное к нарушению классической уравновешенности и гармонии в сторону большей одухотворенности образа.

- ³⁹ В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова. История Древнерусской живописи. — М. : ПСТГУ, 2007. — С. 185.
- ⁴⁰ О. С. Попова. Проблемы Византийского искусства. — СПб. : Северный паломник, 2010. — С. 839.
- ⁴¹ Там же. С. 839.
- ⁴² Икона из Свято-Духова монастыря. Середина XIII в. Новгород.
- ⁴³ В. Д. Лихачева Искусство Византии IV–XV веков. — Л. : Искусство., 1986. — С. 298.
- ⁴⁴ Иоанн Мейендорф. «Византия и Московская Русь». — М. : Мартис, 1999. — С. 21.
- ⁴⁵ Н. В. Покровский Очерки памятников христианской иконографии и искусства. — СПб. : Тип. Лопухина А. П., 1900. — С. 272.
- ⁴⁶ Г. И. Вздорнов, З. Е. Залеская, О. В. Лескова. «Общество "Икона" в Париже». В 2-х томах, — М. : Прогресс-Традиция, 2002. — С. 22.

Источники

1. Алпатов М. В. Краски древнерусской иконописи. — М.: Изобразительное искусство, 1974.
2. Байе Шарль. Византийское искусство. — СПб. : Тип. Штерна В. И. — 1888.
3. Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. — М. : Художественная школа, 2010.
4. Вздорнов Г. И., Залеская З. Е., Лескова О. В. Общество «Икона» в Париже. В 2-х томах, — М. : Прогресс-Традиция, 2002.
5. Икона Древней Руси XI–XVI вв. Альбом. Составление Бедник Н. И. — СПб. : Художник России, 1993.
6. Иоанн Мейендорф. Византия и Московская Русь. — М. : Мартис, 1999.
7. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. — СПб.: Азбука, 2009.
8. Кондаков Н. П. Иконы. — М.: ЗАО «БММ», 2009.
9. Кондаков Н. П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. — Прага. 1929.
10. Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. — М.: Искусство, 1969.
11. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV–XV веков. — Л.: Искусство, 1986.
12. Покровский Н. В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. — СПб.: Тип. Лопухина А. П., 1900.
13. Попова О. С. Проблемы Византийского искусства. — СПб.: Северный паломник, 2010.
14. Савина С. Г. Иконография. — СПб.: Церковь и культура, 2001.
15. Салько Н. Б. Живопись Древней Руси XI–XII вв. — Л. Художник РСФСР, 1982.
16. Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История Древнерусской живописи. — М.: ПСТГУ, 2007.
17. Успенский Л. А. Богословие иконы Русской православной церкви, 1997.
18. Филатов В. В. «Наше Наследие», № 58 от 2001 г. «Оплечный образ Спаса»



ЗАХОРОНЕНИЯ И КЛАДБИЩА В РУССКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ МОНАСТЫРЯХ

Все элементы архитектурно-градостроительного комплекса монастыря можно разделить на внутримонастырские и внемонастырские. В первую группу входят храмы, жилые и хозяйственные корпуса, сады, расположенные внутри монастырских стен, колодцы и — кладбища.¹

Кладбище неизменно, с момента основания первых монастырских обителей, является одним из самых значимых элементов монастырского пространства. Древнерусский монастырь в архитектурном отношении представлял собой сложный организм, составные части которого были связаны друг с другом не только функционально и композиционно, но и идейно-символически. В стенах же монастыря помещался некрополь.² Последний иносказательно воплощал сущность монашеского образа жизни: монашествующий мертв для жизни, его келья — его могила. Нередко умершего монаха и погребали подле его кельи.³

Согласно Историко-статистического Описания Задонского монастыря, «По двору Задонского монастыря "группируются" разнообразные памятники, напоминающие место погребения в вере скончавшихся; святая цель украшать иноческие обители такими назидательными предметами! Ибо много благоговейных мыслей возбуждается в душе при взгляде на эти памятники, красноречиво и беспристрастно говорящие въ своихъ надписяхъ о ничтожности суетных земных помышлений и о последней цели смертных человеков»⁴.

Можно предположить, что основанию монастырским кладбищам были положены именно захоронениями в стенах монастырей умерших насельников монастырей, не желавших и после смерти покидать стены свое обители. Позднее в стенах обителей стали хоронить и мирян. Когда именно это началось, точно установить едва ли возможно. Как известно, среди членов царствующего дома и знатных лиц существовал обычай принятия перед смертью иноческого чина. Эти лица также могли быть погребены в монастырских храмах и на монастырских кладбищах, что делало захоронение на монастырском кладбище особенно почетным.

На монастырских кладбищах могли быть похоронены основатели монастыря, даже не принимавшие иноческого обета, лица, внесшие крупные вклады в монастырь или участвовавшие в создании монастырских храмов.

С течением времени монастырские кладбища стали для русских обителей и источником дохода. Источников дохода от монастырских кладбищ могло быть несколько. Как пишет в своей работе митрополии Макарий, «Для содержания монастырей источниками были: «... Денежные вклады и пожертвования за поминовение живых и умерших. Этого рода вклады

в монастыри хотя не были так обыкновенны и многочисленны, как вклады землями, селами и вообще недвижимыми имуществами, но в некоторых монастырях достигали значительной величины. Самые большие денежные вклады поступали в монастыри от великих князей или, точнее, от великого князя Ивана Васильевича IV, в продолжительный период его царствования. Вслед за государями великими князьями делали в монастыри денежные вклады и государыни великие княгини <...> и их дети...равно и другие князья и княгини, бояре и служилые люди, архиереи, настоятели и простые монахи и вообще люди всех званий и состояний»⁵.

Доходы монастырей, связанные с кладбищами и поминовением покойных служили одним из самых распространенных поводов для критики монашествующих. При этом использовался не очень корректный прием: приводились цифры доходов самых крупных и знаменитых обителей — например Александро-Невской и Киево-Печерской Лавр.⁶

Эти, действительно довольно значительные доходы по умолчанию переносились на все русские обители. Но даже такой яростный критик монашества как Ростиславов, вынужден признавать, что доходы большинства русских монастырей от кладбищ и поминовения усопших очень невелики: «...Во многихъ впрочемъ монастыряхъ довольствуются, конечно, и малою суммою, даже рублями и гривнами.»⁷

При этом доходы женских монастырей от поминовения усопших имели свои особенности: «Так как поминовение усопших на проскомидии совершается священником, то и доходы по этой статье в женских монастырях идут в пользу их церковных причтов. Поэтому монахини уже не имеют проскомидного дохода, но за то пользуются в широких размерах псалтирным. ... Дело состоит в том, что в женских монастырях, где находятся кладбища для мирян, читается день и ночь без перерыва монахинями псалтырь (если, разумеется, им за это заплатят); при чем на такъ называемыхъ «славахъ» и поминаются имена умерших. И так как чтение псалтыри всегда происходит съ горящею восковою свечкою и горение последней не прекращается, свечи горящая как бы не угасают, то отсюда — и псалтырь неугасимая»⁸.

С начала XVIII века в процессе регламентации многих сторон государственной и общественной жизни, предпринимались попытки регламентировать и устройство монастырских кладбищ. При Петре Великом (Полн. Собр. Зак. т. 7 № 4. 322) состоялся указ, в котором было сказано: «В Москве и во всех городах мертвых человеческих тел, кроме знатных персон, внутри городов не погребать в монастырях и приходских церквах»⁹.

В 1771 году, в силу Указа Императрицы Екатерины II, предписывалось создание особых загородных кладбищ, монастырям же, находящимся в черте городов, производить захоронения в своих стенах посторонних лиц запрещалось.¹⁰

Тем не менее монастыри добивались как правило разрешения на захоронение посторонних лиц на монастырских кладбищах: «В 1771 году,

в силу Указа Императрицы Екатерины II, которым предписывалось устройство особых загородных кладбищ, Святейшим Синодом было запрещено Тихвинскому монастырю наравне с прочими, находящимися внутри городов, погребение городских жителей; но въ 1778 году по просьбе архимандрита Евфимия это было разрешено и непрерывно продолжается до ныне»¹¹.

Среди причин, заставлявших монастыри добиваться разрешения на устройство монастырских кладбищ, желание получить доход было не главным. Для этого были более значимые поводы. Причины возникновения монастырского кладбища можно наглядно увидеть на примере Московского женского общежительного «Всех Скорбящих Радости» монастыря, учрежденного в 1889 году: «...Был 1893 годъ. <...> 22 апреля, в 6 часов 42 минуты утра тихо скончалась, по приобщении Св. Христовых Таин, строительница Скорбященского соборного храма, Воскресенская купчиха Акилина Алексеевна Смирнова, в иночестве Рафаила...»¹².

Инокня Рафаила была похоронена у ея созданного храма по данному на это особому разрешению. Этим захоронением было положено начало монастырскому кладбищу. «...Данное разрешение Его Высокопревосходительством Г-м Обер-Прокурором Святейшаго Синода К. П. Победоносцевым и Г-м Министром Внутренних Дел И. Н. Дурново положить тело храмосоздательницы А. А. Смирновой, в иночестве Рафаилы, близ строящегося на ея средства соборного храма во имя Всемиловитоваго Спаса, соединенное с продолжительными и усиленными хлопотами, заставило настоятельницу монастыря, монахиню Евпраксию, подумать о том, какъ поступить въ том случае, если другия усиленно и неотступно будут просить, чтобы тела их умерших родственниковъ были похоронены близ церкви монастыря. Как поступить в случае смерти учредительницы монастыря, княжны Александры Владимировны Голицыной. Ближайшия родственники ея глубоко были бы обижены, если бы не пришлось положить ея тело в монастырь. Да они и вправе были бы обижаться и даже, может быть, укорять монастырское начальство и всех живущихъ в монастыре. Затем какое-то неопределенное и еще не вполне выяснившееся положение недостроеннаго в монастыре соборнаго храма. Все это вместе взятое заставило заведующую монастырем и местнаго монастырскаго священника позаботиться о подаче прошения, в котором бы изложены были уважительныя причины к возможности открыть при новом монастыре кладбище, на основании тех правил, которыми руководствовались женские монастыри, находящиеся на окраине города Москвы, при открытии своих кладбищ. В 1893 году, июля, 5-го дня заведующей монастырем подано было прошение...»¹³.

1-го февраля 1894 года настоятельницей Скорбященского монастыря было получено уведомление об открытии при монастыре кладбища.¹⁴

Облик монастырских кладбищ

У нас нет достоверных данных о том, как могли выглядеть кладбища первых русских монастырей. С достаточной степенью достоверности можно представить облик монастырских кладбищ XVI–XVII века.

В начале XX века русские архитекторы занимались исследованиями в области русской деревянной архитектуры, в том числе исследованием погостов и кладбищ, при создании которых также использовалось, как правило, дерево. По мнению М. Красовского, занимавшегося исследованиями в этой области, сохранившиеся к началу XX века памятники деревянной архитектуры в значительной степени отражают формы памятников более ранних периодов: «...из приведенных выше теоретических соображений, основанных на исторических данных и условиях быта, мы можем вывести заключение, что основные архитектурные приемы древне-русского плотничного дела, как художественные, так и конструктивные, весьма мало отражая в себе внешнюю историческую жизнь народа, менялись очень мало и отвечая только постоянству уклада внутренней жизни Руси — ее быта, постепенно лишь совершенствовались, оставаясь по существу такими же, какими были в глубокой старине. Другими словами, те памятники церковного и гражданского зодчества XVI века, которые сохранились до нашего времени и распадаются на несколько типов, должны представлять по их формам повторение тех аналогичных по своему назначению деревянных зданий, которые строились нашими предками в XV, XIV и пр. веках»¹⁵.

Материалы исследований М. Красовского, могут помочь нам представить облик монастырских кладбищ XVI–XVII века, в том числе и кладбища Введенского женского монастыря в Тихвине. Как отмечает в своей работе М. Красовский, «Конечно, самая древняя из дошедших до нас деревянных надгробий не могут быть старше конца XVII – начала XVIII столетий, но в этой области, более чем где-либо, должна сказаться приверженность русских людей придерживаться стародавних традиций и, следовательно, ставить над могилами своих отцов такая же надгробия, как и ставили прадеды над могилами своих отцов»¹⁶.

При всем многообразии деталей надгробий, по основным чертам композиции Красовский делит надгробия на три главные группы: «...на «гробницы», на «срубцы» и на «намогильнички», или «намогильные столбики»¹⁷.

По описанию Красовского, гробницы «Представляли собою в сущности часовни, то есть небольшие, квадратные или прямоугольные в плане срубы, покрытые двухскатными крышами, тесовые коньки которых увенчивались иногда луковичными главками и крестами, а фронтоны украшались порезками. Стены рубились из беревен или брусьев с углами «в лапу» или «с остатком», причем стены параллельныя коньку крыши делались иногда внизу с откосами... в гробнице всегда устраивалась дверь, а иногда и небольшие оконца; внутри по стенам размещались полки для икон и кре-

стов и лавка, на которую можно было присесть, чтобы не утомляясь подольше побыть в гостях у дорогого покойника»¹⁸.

Как отмечает М. Красовский, «Аналогичными гробницами по идее и по форме являлись «срубцы» так как они отличались от первых одними только размерами, являясь как бы плотно пригнанным футляром для могильного холмика»¹⁹.

«В самом деле, это были прямоугольные ящики, сколоченные из теса или срубленные из брусев, над двухскатной крышкой которых ставились кресты... Иногда кресты ставили за срубцем — в головах могилы, а в противоположном фронтончике прорезали небольшое квадратное отверстие, очевидно, имевшее лишь символическое значение, связанное с упомянутыми выше верованиями. Так как никакого практического смысла оно, конечно, иметь не могло»²⁰.

«Намогильнички», по описанию М. Красовского, «... представляли собою иногда очень богато украшенные стойки, к верху которых прикреплялись доски с вырезанными на них крестами, окруженными священными текстами, датами и именами усопших. Для предохранения этих досок от дождя и снега поверх них устраивались двухскатные тесовые крышки, украшенные иногда резными подзорами, спускавшимися часто до земли...»²¹.

Несколько иную композицию верха имеют некоторые намогильнички старообрядческого кладбища села Лумбуша Олонецкой губернии; «...у них над стойками помещены двухсторонние, не редко большого размера, киоты, прикрытые двухскатными крышками более пологими, нежели у предыдущего типа»²².

Захоронения и кладбища на территории монастырей

Что касается расположения кладбища в составе архитектурного комплекса монастырей, то как было отмечено и современными исследователями, расположение захоронений в монастырях имело много общего. «Древнерусская монастырская архитектура — явление разноплановое, со сложной внутренней динамикой, не позволяющей привести многообразие форм к единым критериям оценки. Процесс сложения ансамбля монастыря порой занимал несколько столетий, поэтому в большинстве случаев не приходится говорить о выдержанном в едином стилистическом ключе архитектурном решении. Однако, рассматривая развитые монастырские комплексы в качестве сложившихся архитектурных структур, возможно отметить некоторые общие типологические признаки в их застройке, планировке и композиции. Эти признаки обусловлены единством функционального назначения, а также символической интерпретацией монастырского ансамбля»²³.

Самым почетным было, конечно, захоронение в храме, вблизи от храма. В Тихвинском Успенском (мужском) монастыре самые почетные захоронения расположены вблизи главного, соборного храма: «...Вокруг собора, в небольших полисадах, под благовидными памятниками, покоятся

прахи некогда живых существ, ныне предавшихся истлению, в ожидании общего воскресения мертвых; между коими, к западу от собора, на небольшом пространстве, находится аллея вековых лип, смешанных с молодым поколением...»²⁴.

В Задонском Богородице-Тихоновском (Тюнине) женском монастыре «Монастырское кладбище помещается близ северной стены Богородице-Тихоновской церкви»²⁵.

С течением времени захоронения могли занимать на территории монастыря все большую площадь. Так, в Троице-Сергиевом монастыре уже в начале XVII века было несколько сотен надгробий. Располагались надгробия упорядоченно, рядами, и покрывали почти всю свободную территорию монастыря.²⁶ В Тихвинском Успенском (мужском) монастыре «Через западные Св. врата на восток к главному Успенскому собору идет широкая аллея, в летнюю пору покрытая зеленеющими липами, кленовыми и другими деревьями. По обеим сторонам ее, и почти на всем пространстве монастыря находится кладбище»²⁷.

Близким к этому образом устроено кладбище Московского Алексеевского монастыря, хотя Алексеевский монастырь был перенесен на земли в пригороде Москвы в 1830-х годах, несколькими веками позже Троице-Сергиевского и Тихвинского монастырей: «Крестовоздвиженская церковь соединена с северной стороны с колокольнею и окружена в надлежащем расстоянии надгробными памятниками; в расстоянии от Крестовоздвиженской церкви на 20 саж. посреди монастыря, находится церковь во имя Алексея Человека Божия; В этом пространстве проведена каменная плитная дорожка по правую и левую сторонам коей, а также и за алтарем Алексеевской церкви кладбище»²⁸.

На монастырском кладбище могла быть построена отдельная кладбищенская церковь, как, например, в Староладожском Успенском женском монастыре: «На западе монастырской ограды, разстоянием от оной около 100 саж., находится кладбищенская церковь во имя Св. Алексия, человека Божия, каменная, одноглавая, длиною 7, шириною 4 саж., построена в 1833 году». А в уже упомянутом нами Московском Алексеевском женском монастыре была выстроена «С южной стороны за монастырской оградой... монастырская гостиница для поминовения умерших»²⁹.

Введенский женский монастырь в Тихвине

XVI-XVII век

На сегодняшний день мы не располагаем сведениями о кладбище и захоронениях в Введенском монастыре в XVI – первой четверти XVII века. Можем лишь предположить наличие в монастыре захоронений умерших в Введенском монастыре насельниц обители. Описание Введенского

монастыря, сделанное после Шведского нашествия в 1620 году, сведений о кладбище или захоронениях в монастыре не содержит.³⁰

Документально установлено захоронение в Введенском монастыре ее ктиториши и игумении Царицы Дарии, четвертой жены Царя Иоанна IV Грозного, скончавшейся в монастыре 5 апреля 1626 года. Над могилой устроили резную сень, под ней — надгробие.³¹

Описание Введенского монастыря, выполненное в 1647 году, ограничивается перечнем зданий и хозяйственных сооружений монастыря. Информации о захоронениях в монастыре оно также не содержит.³²

В 1678 году был выполнен рисованный план Тихвинского посада, в том числе и комплекса Введенского монастыря. В силу, возможно, хозяйственного назначения плана, захоронения на территории Введенского монастыря не нашли в нем своего отражения. По данным Исаакия Мордвинова, в 1672 году в Введенском монастыре скончалась одна из ктиториш монастыря, племянница Царицы Дарии, княжна Леонида Гагарина. Похоронена она была также в паперти Введенского собора, рядом с гробницей Царицы Дарии.

XVIII век

В 1704 году после игумении Капитолины настоятельницею была вторично назначена игумения Евранья, на которую при передаче монастырь был описан. «По сохранившейся описи монастырь в это время представлялся в следующем виде — В монастыре церковь Введения каменная о трех главах, а главы обиты белымъ железомъ; церковь крыта в закомары; и алтари и паперть с западной стороны крыты тесомъ. В церкви два придела — Николая Чудотворца и Кирилла Белозерскаго. В паперти гробница царицы — инокини Дарьи Алексеевны <...> да гробница княжны Леониды... Да гробница княжны Александры»³³.

Данных о каких-либо других захоронениях в монастыре, его описание 1704 года не содержит.

XIX век

Данные о том, где была первоначально расположено захоронение Царицы Дарии, разнятся. Все известные нам источники говорят о том, что Царица Дария, а в последствии и ее племянницы Княжны Гагарины, были похоронены в паперти Введенского собора. Но, при этом автор Истории российской иерархии, изданной в 1815 году, Архимандрит Амвросий, пишет, что Царица Дария «... погребена в паперти соборной церкви на северной стороне»³⁴.

В статье журнала «Сын Отечества», вышедшего в 1829 году, утверждается что Царица Дария была «Погребена въ паперти соборной церкви, на южной стороне, где въ последствии воздвигнута надъ теломъ ея личная гробница»³⁵.

В начале XIX века на могиле Царицы Дарии и ее племянниц была установлена плита со следующей надписью: «Блаженная памяти Государя Царя и Великого Князя Иоанна Васильевича царица схимонахиня Дария (Анна Алексеевна) по роду Колтовских погребена на сем месте и племянницы ее княжны Леонида и Александра Григорьевны дочери Гагарина здесь погребены в лето от воплощения Сына Божия 1626 г. месяца апреля 5 дня. Вновь устроится гробница сия по благословиению Его Высокопреосвященства Амвросия, митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского и благочинного — Большого монастыря архимандрита Самуила, при игумений Таисии старанием священника Иоанна, подаянием граждан и прочих подателей 1814 г.»³⁶.

1809-м годом датировано следующее известное нам изображение Введенского монастыря. На этой гравюре ни в стенах монастыря, ни за их пределами кладбище и захоронения не изображены, что, впрочем, можно объяснить несколько декоративным характером данного изображения Введенского монастыря.

Согласно описания монастыря, выполненного в 1854 году, Царица Дария «...Погребена в притворе соборной церкви монастыря, влево от входа, где тело ея (и двух племянниц) почиваетъ под древнею, на витыхъзолоченых столбах сенью»³⁷.

В соответствии с этим описанием, гробница Царицы Дарии и ее племянниц, княжон Гагариных, находилась в северной части притвора Введенского храма.

В 1882 году Введенский храм был частично перестроен. Изменению подверглась в основном западная часть храма, где находилась гробница Царицы Дарии и ее племянниц. Объем собора был значительно увеличен, за счет того, что «...к западной стене собора сооружена пристройка — чемъ самый соборъ увеличился»³⁸.

Гробница Царицы Дарии и ее племянниц была установлена в северной части притвора перестроенного Введенского собора: «При входе в собор по левой стороне возвышается на двух ступенях позлащенная гробница Благоверной Царицы Дарьи Алексеевны, она покрыта бархатным покровом подъ резною сенью. Это — памятникъ надъ ея теломъ»³⁹.

Гробница Царицы Дарии, память о царственной инокини, были крайне важны для Введенского монастыря на протяжении всей его многовековой истории. «...Из уважения к памяти многострадальной вдовы Грозного царя, цари русские не оставляли обители своим вниманиемъ и вкладами. Память царицы-инокини Дарии живо сохранилась до нашего времени не только между сестрами Введенской обители, но и между жителями окрестных селений. Приходящие в монастырь богомольцы называют его "Царицыным монастырем"»⁴⁰.

Место упокоения Царицы Дарии привлекало многочисленных паломников, не оставляли своим вниманием монастырь и члены Царской семьи. Как пишет И. Мордвинов, «Могила царицы Дарии во Введенском соборе сразу стала почитаемой. Все государи и великие князья, бывавшие

у Тихвинской иконы Божией Матери, непременно приезжали и во Введенский монастырь поклониться царице-игумении. Здесь бывали и все паломники, посещающие Тихвин»⁴¹.

Так, 3-го августа 1850 г. Введенский монастырь посещали и молились у гробницы Царицы Дарии и Великие Князья Николай и Михаил Николаевичи; 13-го июня 1858 года — Государь Император Александр Николаевич с наследным Принцем Вюртембергским; 26-го июня 1887 года Великий Князь Владимир Александрович.⁴²

Почитание места упокоения Царицы Дарии отмечает и автор описания Введенского монастыря 1884 года: Введенская обитель, удостоенная многолетним пребыванием и гробницею Царского лица, может стать наряду с важнейшими монастырями Вознесенским, Новодевичьим и подобными, которые особенно славятся тем же — местами упокоения Благоверных Цариц»⁴³.

В описаниях монастыря упоминается также о захоронениях Игумений Введенской обители, упокоившихся в ее стенах. У стен Введенского собора была похоронена Игумения Августа: «Почила она мирно блаженным сном 21 февраля 1858 года. Многоболезненное тело ея положено близ главнаго входа в Введенский собор, и как бдительный страж, охраняет обитель даже и по своей кончине. Мраморное изваяние светлаго Ангела с золотым крестом на ея памятнике ясно проявляет светлую ея душу с несомненною верою во Христа. На самом же ея памятнике вырезана надпись, сочиненная Архимандритом Иннокентием: «Вечная тебе память незабвенная наша Мать! Долголетие жизни твоей светлой и благотворной до позднего заката, услаждала нас. Тем не утешнее разлука с тобою. Но не покинь нас сиротами, пребудь молитвенно среди нас и радость водвори меж нами»⁴⁴.

Информации о существовании в Введенском монастыре кладбища, и других захоронений, не много. Ни в одном из известных нам описаний монастыря, как уже было отмечено, кладбище в Введенском монастыре не упоминается и не описывается. Возможно — в силу того, что оно было невелико и не рассматривалось как что-то примечательное.

Представляется, в то же время, что кладбище в стенах Введенского монастыря было. Как уже отмечалось выше, насельниц монастыря было принято хоронить в стенах их обители. В том, что кладбище в монастыре было уже в XVII – начале XVIII века позволяет предположить возраст насельниц монастыря: «По ведомости 1710 года состав монастыря был таковъ: иг. Ольга 70 л. Келарь Авксентия 59 л. Казначея Софья 57 л. Соборные монахини — Евдокия 90 л., Евранея 70 л., Агафия 67 л., Анисья 50 л., Таисия 69 л., Ираида 50 л., Ульяния 49 л.»⁴⁵.

В ходе проводившихся в Введенском монастыре работ летом и осенью 2014 года, в притворе Введенского собора было обнаружено каменное надгробие, датированное 1824-м годом.

В соответствии с надписью на надгробии, оно было установлено над могилой купеческой жены Татьяны Васильевны Трухмановой, скончав-

шейся 21 июня 1824 года в Введенском монастыре, где она находилась, видимо в паломнической поездке.

Найденное надгробие подтверждает, как наличие в Введенском монастыре кладбища в первой четверти XIX века, так и то, что на кладбище Введенского монастыря помимо захоронений насельниц монастыря, были и захоронения мирян. Как будет показано ниже, кладбище Введенского монастыря было небольшим, и захоронения на нем мирян едва ли были многочисленны. То, что Трухманова была похоронена именно на монастырском кладбище можно объяснить тем, что она умерла именно в паломнической поездке в Введенский монастырь.

В каком виде кладбище Введенского монастыря сформировалось к началу XX века, мы можем судить на основании фотографий монастыря, сделанных в этот период. На фотографиях отражен фрагмент территории Введенского монастыря у восточного фасада Игуменского корпуса и небольшой фрагмент у северного фасада Введенского собора. Качество изображения не позволяет с уверенностью утверждать о наличии захоронений у северного фасада собора. Можно лишь предположить, что крест, установленный севернее главного входа в Игуменский корпус — это крест над неким захоронением. На фотографии мы видим также немногочисленные захоронения, сосредоточенные в большей степени у восточного фасада Введенского собора и в меньшем числе — у его южного фасада.

На фотографии, сделанной в начале XX века, мы также можем увидеть надгробные памятники у восточного и южного фасадов Введенского собора. Рисунков или фотографий, которые позволили бы судить о том, как выглядели памятники над захоронениями у главного, западного входа в Введенский собор, на сегодняшний день не выявлено.

Приведенные выше данные позволяют сделать вывод, что кладбище Введенского монастыря было небольшим, захоронения были расположены вокруг Введенского собора. Захоронены на кладбище были, как правило, насельницы монастыря, и в небольшом числе имелись могилы мирян. Подобное кладбище не могло приносить монастырю больших доходов. Так, в 1880-х годах монастырь получал доходов за поминание умерших 856 руб. 70 коп.⁴⁶

К насельницам Введенской обители можно с полным правом отнести сказанное о насельницах другой русской обители: «Трудятся сестры с раннего утра и до позднего вечера как въ самом монастыре, так и на хуторе. Сами возделывают свои огороды на хуторе, сами убирают сено, жнут и молотят, сами трудятся и в скотной и на кухне, в хлебной и в просфороперкарне. Многия изъ них занимаются шитьем одеял, одежды для монашествующих и белья по заказу, вязанием чулок; другие шьют гладью, вышивают шерстями по канве и шелками по фархату и глазету, а иногда и золотом; некоторые занимаются под руководством преподавателя живописью; иные уборкою могил и памятников, а в летнее время поливкою цветов на монастырскомъ кладбище»⁴⁷.

Главной святыней и достопримечательностью Введенского монастыря остается гробница Царицы-Инокини Дарьи. Ее последнее описание датировано 1908-м годом: «В паперти соборнаго храма погребена старица царица Дарья Алексеевна (умерла 5 апреля 1626 г.). Над ея могилой стоит под резной сенью позолоченная гробница, покрытая бархатным покровом»⁴⁸.

XX век

Радикальные изменения произошли после октября 1917 года, с установлением советской власти. Был взят официальный курс на отделение церкви от государства, а по факту — на борьбу с Русской Православной Церковью и ее влиянием. Одной из целей, принимаемых в рамках этой борьбы мер было лишить церковь ее финансовой основы, в том числе доходов от кладбищ. В соответствии с одним из первых декретов Советской власти, «1. Все кладбища, крематории и морги, а также организация похорон граждан поступают в ведение местных Совдепов. 2. Для всех граждан устанавливаются одинаковые похороны. Деление на разряды, как мест погребения, так и похорон уничтожается. *Примечание: Похоронные религиозные обряды в храмах и на кладбищах могут совершаться по желанию родственников и близких умершего за их собственный счет.* Оплата мест на кладбище отменяется. <...> Москва. Кремль. 7 декабря 1918 г. Распуб-ликовано в №271 «Известий» В. Ц. И. К от 11 декабря 1918 г.»⁴⁹.

В 1918–1920 годах по инициативе в рамках компании по борьбе с влиянием Русской Православной Церкви на население, проводились многочисленные вскрытия мощей Святых, в том числе местночтимых.⁵⁰

Мы не располагаем точными данными о том, когда из Введенского собора были вынесены останки Царицы Дарьи и ее племянниц, а также о том, когда было уничтожено монастырское кладбище у стен Введенского собора. В 1980-х годах Ленинградским филиалом института «Спецпроектреставрация» проводились работы по изучению истории Введенского монастыря. В ходе этой работы, в частности, в 1988 году проводился опрос местных жителей. В соответствии с данными, полученными в ходе этого опроса от местной жительницы Грачевой В. В. 1910 года рождения, «...монашек разогнали в 1926–1928 гг. тогда же из подклета Введенского собора вытащили гробы-склепы, включая останки Дарьи»⁵¹.

В 1957 г. у северо-западного угла собора (на территории бывшего Монастырского кладбища) в результате проседания автомашины в полость земли обнажился склеп и богатое захоронение монахини. Это захоронение осматривал тихвинский археолог И. П. Крупейченко. По другим данным это было в 1953 г.⁵²

На сегодняшний день у Введенского монастыря нет возможности провести углубленное исследование территории монастырского кладбища. Эту работу еще предстоит выполнить в будущем.

Примечания

- ¹ Повседневная жизнь русского православного монастыря во второй половине XIX — первой четверти XX вв. (на материале Вологодской Епархии). Стикина Н. В. Автореф. Кандидатской. — Архангельск, 2007.
- ² Колычева Е. И. Православные монастыри второй половины XV—XVI века. Организация архитектурно-пространственной композиции монастырей. — С. 98.
- ³ Русское градостроительное искусство. Древнерусское градостроительство X—XV веков. Подъ общей редакцией Н. Ф. Гуляницкого. — М. : Стройиздат, 1993. — С. 300.
- ⁴ Ростиславовъ. Опытъ изслѣдованія объ имуществахъ и доходахъ нашихъ монастырей. — Санктпетербургъ, 1876. — С. 186.
- ⁵ История русской Церкви Макария, митрополита Московскаго. Т. VIII Кн. III. — СПб., 1889. — С. 281–282.
- ⁶ Ростиславовъ. Опытъ изслѣдованія объ имуществахъ и доходахъ нашихъ монастырей. — Санктпетербургъ, 1876. — С. 174.
- ⁷ Там же. С. 175.
- ⁸ Там же. С. 179.
- ⁹ Там же. С. 181.
- ¹⁰ Историко-статистическое описание первокласнаго Тихвинскаго Богородицкаго большаго мужскаго монастыря, состоящаго Новгородской Епархии въ г. Тихвине. Издание третье. Тихвинскаго Большаго монастыря, при настоятеле онаго о. Архим. Иоанникие. — Новгородъ., 1906. — С. 108.
- ¹¹ Там же. С. 108.
- ¹² Протоиерей И. П. Сперанский. Историческое описание Московскаго женскаго общежительнаго «Всех Скорбящихъ Радости» монастыря. — М., 1915. — С. 29–33.
- ¹³ Там же. С. 40–41.
- ¹⁴ Там же. С. 41.
- ¹⁵ Михаил Красовский. Преподаватель Института Гражданских Инженеров Императора Николая I. Курс истории Русской архитектуры. — Ч. I. Деревянное зодчество. — Пет-роград, 1916. — С. 12.
- ¹⁶ Там же. С. 123.
- ¹⁷ Там же. С. 123.
- ¹⁸ Там же. С. 123–124.
- ¹⁹ Там же. С. 125.
- ²⁰ Там же. С. 125–126.
- ²¹ Там же. С. 126.
- ²² Там же. С. 128.
- ²³ Московский Алексеевский девичий монастырь. На Красносельской улице, близъ Сокольниковъ. Краткий историко-археологический очеркъ И. Токмакова. — М., 1888. Историческое и археологическое описание Московскаго Алексеевскаго Девичьяго монастыря. Составиль И. Токмаковъ. — М., 1889. — С. 12.
- ²⁴ Историко-статистическое описание первокласнаго Тихвинскаго Богородицкаго большаго мужскаго монастыря, состоящаго Новгородской Епархии въ г.Тихвине. Издание третье. Тихвинскаго Большаго монастыря, при настоятеле онаго о. Архим. Иоанникие. — Новгородъ., 1906. — С. 12.
- ²⁵ Задонский Богородице-Тихоновский (Тюнинъ) женский монастырь. — М., 1888. — С. 27.
- ²⁶ Русское градостроительное искусство. Древнерусское градостроительство X—XV веков. Подъ общей редакцией Н. Ф. Гуляницкого. — М. : Стройиздат, 1993. — С. 300.
- ²⁷ Историко-статистическое описание первокласнаго Тихвинскаго Богородицкаго большаго мужскаго монастыря, состоящаго Новгородской Епархии въ г.Тихвине. Из-

дание третье. Тихвинского Большаго монастыря, при настоятеле онаго о. Архим. Иоанникие. — Новгородъ., 1906. — С. 41.

²⁸ Историко-статистическое описание третъекласнаго Староладожскаго Успенскаго женскаго монастыря. — С. 52.

²⁹ Там же. С. 53.

³⁰ Сборник Новгородскаго общества любителей древности. Выпуск IV. Новгород, 1911 г. 2-я пагинация. Тихвинская старина. Сборник материалов къ истории города Тихвина и Нагорнаго Обонежья (современнаго Тихвинскаго уезда). — Новгород, 1911.

³¹ Институт Истории РАН. Ф. 89 оп. 1 д. 19. 2-й картон. Фонд Мордвинова. И. Мордвиновъ. Введенскій монастырь. Материалы к историческому очерку.

³² Сборник Новгородскаго общества любителей древности. Выпуск IV. Новгород, 1911 г. 2-я пагинация. Тихвинская старина. Сборник материалов къ истории города Тихвина и Нагорнаго Обонежья (современнаго Тихвинскаго уезда). — Новгород, 1911.

³³ Институт Истории РАН. Ф. 89 оп. 1 д. 19. 2-й картон. Фонд Мордвинова. И. Мордвиновъ. Введенскій монастырь. Материалы к историческому очерку.

³⁴ История российской иерархии. Собранныя Ставропигиальнаго Московскаго 1-класнаго Новоспасскаго монастыря Архимандритомъ, учрежденной в Москве Духовной Цензуры председательствующимъ и ордена Св. Анны 2-го класса Кавалеромъ, Амвросиемъ. — Ч. IV. — М., 1815.

³⁵ Духовное завещание четвертой супруги Царя Иоанна Васильевича Грознаго. // Сынъ Отечества и Северный архивъ. Журналъ литературы, политики и современной истории, издаваемый Николаемъ Гречемъ и Фаддеемъ Булгаринымъ. — Т. 1. — Санктпетербургъ, 1829.

³⁶ Институт Истории РАН. Ф. 89 оп. 1 д. 19. 2-й картон. Фонд Мордвинова. И. Мордвиновъ. Введенскій монастырь. Материалы к историческому очерку.

³⁷ Тихвинские монастыри. Большой-Богородицкий. II. Дымскій-Антониевъ. III. Беседный-Николаевскій. IV. Введенскій Девичий. Санктпетербургъ, 1854. Странникъ (Башуцкий). — С. 120.

³⁸ Описание Введенскаго девичьяго второкласнаго монастыря. В г. Тихвин Новгородской губернии. — СПб., 1884. — С. 29.

³⁹ Там же. С. 6.

⁴⁰ Душеполезное чтение. 1860. Москва. Мартъ. Гр. М. Толстой. Царица-инокиня Дария. — С. 285.

⁴¹ Институт Истории РАН. Ф. 89 оп. 1 д. 19. 2-й картон. Фонд Мордвинова. И. Мордвиновъ. Введенскій монастырь. Материалы к историческому очерку.

⁴² Тихвин и его Святыня. Описание города, Тихвинскаго Большаго Монастыря и пребывающей в нем Святыни. Составил Л. И. Григорьев. — СПб., 1889. — С. 62–66.

⁴³ Описание Введенскаго девичьяго второкласнаго монастыря. В г. Тихвин Новгородской губернии. — СПб., 1884. — С. 30.

⁴⁴ Там же. С. 28.

⁴⁵ Институт Истории РАН. Ф. 89 оп. 1 д. 19. 2-й картон. Фонд Мордвинова. И. Мордвиновъ. Введенскій монастырь. Материалы к историческому очерку. — С. 71.

⁴⁶ Описание Введенскаго девичьяго второкласнаго монастыря. В г. Тихвин Новгородской губернии. — СПб., 1884. — С. 19.

⁴⁷ Протоиерей И. П. Сперанскій. Историческое описание Московскаго женскаго общезительнаго «Всех Скорбящихъ Радости» монастыря. — М., 1915. — С. 94–95.

⁴⁸ Тихвин и его Святыня. Описание города, Тихвинскаго Большаго Монастыря и пребывающей в нем Святыни. Составил Л. И. Григорьев. — СПб., 1889. — С. 611.

⁴⁹ Декрет Совнаркома «О кладбищах и похоронах» от 7 декабря 1918. Собрание Указаний. — 1918. — №90. — С. 1139.

⁵⁰ Революция и Церковь // Ежемесячный журнал. — №№9–12. — 1920.

⁵¹ Министерство Культуры РСФСР. Объединение «Росреставрация». ЛФ «Спецпроектреставрация» г. Тихвин. Введенский монастырь. Предварительные работы. Краткая историческая справка. — Т. 1. — Л., 1988.

⁵² Там же.



**СКУЛЬПТОР М. Г. КРЫЛОВ (1786–1846).
МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ**

Из русских скульпторов, работавших в первой половине XIX столетия главным образом в Петербурге, имя Михаила Григорьевича Крылова малоизвестно. В Русском музее экспонируется его статуя «Русский кулачный боец», в 1837 году принесшая Крылову звание академика. До 1925 года это произведение хранилось в Музее Академии художеств (ныне НИМ РАХ). С этой статуей и ассоциируется имя ее автора, большинство работ которого не дошло до наших дней. Как писал Н. Н. Врангель: «В русском искусстве 19-го столетия Крылов — одна из загадочных фигур. Современник и друг Гальберга, он много работал в Италии и России, но неизвестно местонахождение большинства его произведений. Однако его взгляды на искусство, дружба с Гальбергом и восторженные о нем отзывы современников не позволяют обойти молчанием его личность»¹. Уже в начале XX века во время написания книги о русской скульптуре Н. Н. Врангель отмечал, что местонахождение большинства произведений Крылова неизвестно. Этот аспект делает особенно сложным изучение его творческого наследия. Некоторые факты биографии скульптора представляется возможным узнать и систематизировать по архивным документам, а также по ряду упоминаний в газетах и журналах, изданных при его жизни и в конце XIX–XX веке.

Даже краткое упоминание созданных Крыловым произведений свидетельствует об участии его в важных скульптурных проектах того времени. Например, рельеф «Слава» для памятника героям Отечественной войны в соборе села Грузино Новгородской области, воспроизведенный в журнале «Старые годы» и в книге Врангеля. Лепка и композиция отличаются высоким профессионализмом и выполнены в стилистике работ лучших скульпторов эпохи классицизма. В Петербурге его рельефы оформляли церкви Преображения Господня, Введения во храм пресвятой Богородицы (Введенский собор) лейб-гвардии Семеновского полка, Преображенскую церковь лейб-гвардии Гренадерского полка. Построенные в 1840-е годы по проектам архитектора К. А. Тона эти храмы были оформлены рельефами М. Г. Крылова, Н. А. Рамазанова, И. И. Реймерса и А. И. Мануйлова (рельефы уничтожены). В 1812 году Крылов работал над скульптурным оформлением церкви св. Андрея в Кронштадте (церковь не сохранилась). В 1827–1828 годах Крылов создал статуи для Ботанического сада (не сохранились).

Вместе с В. И. Демут-Малиновским работал над рельефами для фасадов Михайловского дворца.

К значительным монументальным работам Крылова относятся статуи Цицерона и Вергилия, установленные на фасаде здания Публичной библиотеки (1830–1831 гг., гипс), так же, как и работы С. С. Пименова,

В. И. Демут-Малиновского, С. И. Гальберга, Н. А. Токарева, они были созданы по рисункам А. Н. Оленина. М. З. Тарановская отмечала, что «Статуи в лоджии представляют собой портретные изображения общественных деятелей, ученых, писателей и поэтов античности. Их лица, фигуры и даже одежда тщательно прорабатывались»². Каждая статуя имеет свой атрибут. Сравнивая выполненные Крыловым статуи Цицерона и Вергилия с известными античными портретами, можно говорить о значительной условности портретных характеристик и обобщенности портретных черт.

Укажем на участие Крылова в работах по скульптурному оформлению Нарвских триумфальных ворот, на карнизе аттика которых установлены 8 женских фигур «Гения Победы» и «Гения Мира», созданные по моделям скульптора Н. А. Токарева и исправленные М. Г. Крыловым (1830–1833 гг.). По моделям указанных скульпторов статуи были выполнены из листовой меди на Александровском казенном чугунолитейном заводе мастером И. Г. Прангом под руководством директора завода М. Е. Кларка.

Только приведенное перечисление работ М. Г. Крылова дает серьезное основание говорить об этом скульпторе как о значительном мастере первой половины XIX века много и плодотворно трудившемся в области ваяния. Необычайно важно, что Крылов был также и теоретиком изобразительных искусств, он написал о скульптуре два исследования: «Рассуждение о важности цели изящных искусств» и «Разбор некоторых скульптурных произведений» (1819), подчеркивая обоснование собственного отношения к искусству.

В «Списке приема воспитанников в Академическое училище 1795–1796 гг.» под 36 номером значится Михайла Григорьев Крылов девяти лет. О дате рождения и отце Михаила Крылова указано: «...смоленской казенной палаты в должности протоколиста коллежского регистратора Григория Николаева сына Крылова сын Михаил рожден 1786 года Маія 23-го молитвован и крещен Смоленской казанской церкви священником Яковом Лешкевичем»³.

Далее следует: «...Михаил по-российски читать и писать выучен и отцом его для употребления в обучение разным языкам и протчему отпущен в город Санкт-Петербург где пожелает определиться из установленных от ее императорского величества на таковые надобности в том городе месте»⁴. Мало вероятно, что сама Екатерина II имела отношение к зачислению Михаила Крылова в число учеников Императорской Академии художеств. В делах академического архива документа с ее распоряжением об этом не выявлено.

В 1804 и 1805 годах «за лепление с натуры» Крылов награжден малыми серебряными медалями. В марте 1807 года по представленным эскизам были заданы для конкурса к получению золотых медалей следующие программы: скульптурного класса: ученикам 4-го возраста Михайлу Крылову, Самуилу Гальбергу и 3-го возраста Ивану Остелецкому — «представить из Даниила Гл. 3-й, когда три благородные отрока Иудейские: Седрах, Мисах и Авденаго отrekliсь поклониться поставленному царем Навуходносором кумиру и царь приказал представить их пред себя и изустно

вторично им учинить поклонение кумиру повелел, под страхом за послушание быть вверженным в печь огненную, сказав им при том: какой Бог может изторгнуть вас из рук моих? То оные юноши ответствовали царю, тот Бог коему мы поклоняемся, силен сохранить нас безвредных и от пламени разженной печи, но хотя бы он сего и не учинил; однако ж ведай, о Царю! Что мы поставленному тобой кумиру поклоняться не станем»⁵. Как отмечал в статье о Крылове в Русском биографическом словаре И. Лазаревский, эта программа не была «исполнена».

В следующем году Крылов был удостоен малой золотой медали за барельеф, изображающий «когда Марфа Посадница в ночное время приходит в пустыню к деду своему Феодосию Борецкому с юным Мирославом». Приведем биографические факты, опубликованные И. Лазаревским: «Но для того, чтобы ехать докончить свое художественное образование за границу, надо было получить первую золотую медаль и для получения ее Крылову было задано исполнить конкурсную работу — барельеф: "Андромаха, оплакивающая Гектора"; он исполнил эту работу вполне успешно, получил в 1809 г. первую золотую медаль и в сентябре того же года был выпущен из Академии художеств с аттестатом первой степени и шпагой. Перед молодым художником открывался широкий путь для развития его способностей — образовательная заграничная поездка на средства казны; но политические события того времени надолго задержали отъезд художника за границу. На время ожидания своей отправки за границу Крылов определился в мастерскую скульптора адъюнкт-ректора Мартоса ранее Крылов работал под руководством Ф. Шубина. Между тем политические европейские волнения все не утихали, и потому отъезд Крылова приходилось все откладывать и откладывать. Наконец, в начале 1817 г. ему было объявлено от Академии, чтобы он искал себе занятий на стороне, так как Академия дала ему все, что могла дать, и справедливость требует, чтобы он дал место другим воспитанникам. Крылову пришлось жить частной, случайной работой и иногда очень нуждаться»⁶.

Как свидетельствуют архивные документы М. Г. Крылов оказался в тяжелом финансовом положении, и был вынужден также, как его конкурент С. И. Гальберг, продать академические награды. По утвержденным Советом правилам перед отправкой за границу пенсионер должен был сдать свои медали на хранение в Академию, чего Крылов выполнить не мог⁷. В пенсионерскую поездку Крылов и Гальберг отправляются одновременно. Обосновавшись в Риме, Крылов выбирает своим наставником А. Канову, Гальберг становится учеником Б. Торвальдсена⁸.

Приезжавший в 1819 году в Рим великий князь Михаил Павлович заказал Гальбергу и Крылову парные статуи Ахиллеса и Гектора для Михайловского дворца в Санкт-Петербурге. Со слов Гальберга, становится известно, что способствовал этому заказу его друг О. А. Кипренский. При исполнении эскиза для статуи Самуил Иванович советовался с Торвальдсеном и со своим пе-

тербургским профессором И. П. Мартосом, «которого он (по словам Эвальда) высоко уважал и как художника, и как человека»⁹.

Крылов советовался о работе над своей статуей с Кановой. Из Рима в ноябре 1819 года в отчете Крылов сообщал: «Честь имею Императорской Академии художеств донести, что в начале майя месяца начатая статуя Гектора была приготовлена к изысканию подробностей, но кузнец, подпиливая железо, вышедшее из ноги, неожиданно растряс фигуру, которая от того и упала; в октябре я вновь начал оную; а как и теперь полагаю не менее года времени для производства оной, то даже по обязанности за первый год труда послать в Академию, для чего между тем намереваюсь начать лепить сочиненный барельеф Париса с Эленой»¹⁰.

Далее Крылов продолжает: «По сей причине не случилось показать труда в лепке скульптору Гну Канове, дабы воспользоваться его советами, но рассмотрение ему представленных в рисунках различных родов мои скульптурные сочинения памятников, статуй, барельефов, надгробий и прочего, были удостоены одобрения, которое он окончил следующими словами: «Что касается до изобретательности, выражений и приличного размещения групп в сочинениях, также до стиля и вкуса, то уже нечего учиться более, довольно; из всего там вмещенного видно, что производивший с основательностью учился с превосходнейших произведений; а что с разборчивостию вникал в оные, то доказывается тем, что отличное умел извлечь для собственного образа мышления; теперь остается все внимание обратить на красоты и совершенства форм и пропорций; но не видав трудов в лепке, я о сем более не могу сказать»¹¹.

Из цитируемого документа становится понятно, какое значение уделял выпускник Императорской Академии художеств рисунку, композиции, изучению классических статуй и выработке собственной теории специфики искусства ваяния. «Когда ж я потом объявил, на каких мнениях основываю себе систему, как извлекаю из природы красоты форм и пропорций, как мыслю об идеале; а рисуя с групп и отдельных лиц, встречающихся в самой натуре, как этот опыт приноравливаю оный к законам пластического искусства и прочее... все сия выслушав со вниманием он обнял меня и сказал: «Сие только и было возможно придумать к дальнейшему усовершенствованию», и с того времени сделался столько благосклонен, что не знаю благодарности, соразмерной с благорасположением сего гения!»¹²

Практически воспринимая наставления своего итальянского учителя, Крылов «внимая советам г. Кановы, теперь я все внимание устремил на формы и пропорции; а оное извлекая из образцовых искусственных произведений и самой природы, стараюсь отразить в пластическом производстве, с возможною точностию вернейшего подражания Природе»¹³.

В 1820 году Крылов сообщал из Рима: «Честь имею Импера. Акад. худож. донести, что в течение сего времени я занимался производством статуи Гектора, и прежде нежели приступил к изысканию подробностей,

воспользовался советами Г-на Кановы, который им чувствуя мои недостатки и красоты, находящиеся в Природе и искусствах мне изъяснял с такою силою чувств и рассудительностью, что внимая сим полезным советам я удивлялся его отеческой откровенности!»¹⁴

«Как Ахилл и Гектор, (как Крылов и я), Канова и Торвальдсен находятся в вечном противуборствии, и потому почти нельзя говорить о них, как сравнивая одного с другим»¹⁵, слова Гальберга. Гипсовый Ахиллес Гальберга находился уже в Петербурге, был выставлен в Академии и, как видно из отзыва о нем, напечатанного в «Журнале Изящных Искусств» В. И. Григоровича за 1823 год (книга 2-ая), очень понравился; но из писем художника известно, что он хотел узнать и критические замечания. Похвалы критиков удостоились обе статуи. К сожалению, мы не можем оценить этих произведений, созданных пенсионерами Императорской Академии художеств, т.к. они не сохранились.

В статьях И. Лазаревского, Н. Врангеля, А. Сомова встречаем одинаковую информацию о работах, выполненных Крыловым в Риме и после возвращения в Петербург: «В Риме он лепит монумент графу А. И. Кутайсову, убитому в Бородинской битве. Вернувшись в Россию, исполняет бюсты императора Николая I, купца Собакина и некоторые наружные барельефы Михайловского дворца (1825 г.)». На сегодняшний день из этого списка сохранились барельефы Михайловского дворца, из которых не выявлены те, которые выполнял Крылов.

Говоря о статуе «Русского кулачного бойца», за которую М. Г. Крылов был удостоен звания академика, отметим, что благодаря тому, что она сохранилась, стала наиболее известна из всех его работ. Обратим внимание, что для оформления суперобложки альбома «Русская скульптура», изданного в Ленинграде в 1969 году, А. Л. Каганович выбрал именно эту статую. Натурщик, позировавший Крылову, отличался крепким телосложением, а своим лицом напоминал классический образ Геракла или желание скульптора было вызвать у зрителя данную ассоциацию. Поза бойца устойчива, движения размерены и уверенны. В отличие от обнаженного Геракла, классический мраморный образец которого находится в археологическом музее Неаполя, пропорции русского кулачного бойца более приземисты, на выступающей вперед правой ноге лежит драпировка. Через 12 лет, в 1849 году, к этой же теме обратился скульптор Ф. П. Крейтан и был награжден золотой медалью второго достоинства. Сравнение этих скульптурных произведений наглядно демонстрирует изменение отношения к натуре, усиление интереса к русскому национальному типу. Крейтан повторил движение согнутой в локте левой руки натурщика Крылова, также поднесена к лицу кисть, сложенная в кулак. По контрасту с Крыловым Крейтан вылепил стройную, легкую фигуру юноши, с быстрыми, порывистыми движениями.

Оценивая эту статую Крылова, Н. Н. Врангель писал: «...фигуру, соединяющую античную строгость с живым натурализмом. Здесь выражают-

ся взгляды Крылова, его увлечение античным миром и нелюбовь к чуждой ему русификации. За год до этого Логановский и Пименов уже выставили своих «Парней», но Крылов не поддается всеобщему увлечению и создает не «русского бойца», заданного ему по программе, а римского нагого гладиатора, трактованного так, как будто художник сам его видел. Это интересный, но неудавшийся опыт воспроизведения в реальном образе старых форм»¹⁶. Замечание Врангеля вполне правомочно, при том, что нужно учитывать и взгляды, отраженные скульптором в его теоретических трудах. Именно в них он затрагивает вопросы, волновавшие умы большей части художников середины XIX века — периода, уходящего в историческое прошлое классицизма. Как свидетельствовал Н. Н. Врангель: «Крылов один из первых требует «природы и правды» в скульптурных произведениях»¹⁷. В своем творчестве он пытался совместить традиционное изучение и использование античной скульптуры (в лучших и наиболее известных образцах) с тщательной натурной работой. Аналогичным путем в эти годы развивается и творчество Н. С. Пименова.

«Крылов остался одиноким: он тщетно пытался воплотить в живой современности образ былой красоты», считал Н. Н. Врангель¹⁸. Н. А. Рамазанов, знавший М. Г. Крылова и его теоретические труды по искусству называл его «скульптор чужак», поясняя, что «Художник должен иметь также свою философию и уметь мирить искусство с жизнью».¹⁹ И. Лазаревский писал: «...по знанию анатомии человеческого тела, по красоте и гармоничности линий, по твердой и умелой лепке, которыми выделяется статуя "Русского кулачного бойца", можно судить о выдающейся талантливости скульптора. Чистотой и верностью пропорций и линий, превосходным знанием анатомии отмечено вообще большинство произведений Крылова, занявшего в истории русской скульптуры немаловажное место»²⁰.

Примечания

¹ Врангель Н. Н. История скульптуры. — Т. V. — М., 1911. — С. 193.

² Тарановская М. З. Здание Публичной библиотеки и павильоны Аничкова дворца. — Л., 1957. — С. 29.

³ Приводим полный текст документа: «1794 года генваря 10 дня мы ниже подписавшиеся сим поистине свидетельствуем что смоленской казенной палаты в должности протоколиста коллежского регистратора Григория Николаева сына Крылова сын Михаил рожден 1786 года Маия 23-го молитован и крещен Смоленской казанской церкви священником Яковом Лешкевичем восприемниками при крещении были находящиеся ныне в Красинском Нижнем Земском Суде Зауряд секретарем коллегский регистратор Павел Александров сын Киткин и прапорщица Елена Иванова дочь Путятинна сверх сего и в том что он Михаил по российски читать и писать выучен и отцом его для употребления в обучение разным языкам и протчему отпущен в город Санкт-Петербург где пожелает определиться из установленных от ее императорского величества на таковые надобности в том городе месте Смоленской градской казанской церкви священник Иаков Семенов сын Ляшкович».

Опубликовано: Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. В 3-х частях. — СПб., 1864. — Ч. 1. — С. 326–327.

⁴ Там же. С. 327.

⁵ Там же. С. 493–494.

⁶ Лазаревский И. Крылов М. Г. // Русский биографический словарь. Под ред. А. А. Полоцова. — СПб. : Т. Кнаппе., 1903. — С. 493.

⁷ Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. В 3-х ч. — СПб., 1865. — Ч. 2. — С. 114–115.

⁸ Эвальд В. Ф. Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках 1818–1828. Собрал В. Ф. Эвальд. Приложение к II тому «Вестника изящных искусств». — СПб., 1884. — С. 7.

⁹ Там же. С. 8.

¹⁰ ОР РНБ. Ф. 708, № 446. Петров В. Н. Выписки из дневников и писем Крылова М. Г. // Отдел рукописей ГРМ. Ф. 165, ед. хр. 93. Л. 11-11-об.

¹¹ Там же. Л. 11 об.

¹² Там же. Л. 12.

¹³ Там же. Л. 12-об.

¹⁴ Там же. Л. 14-об.

¹⁵ Эвальд В. Ф. Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках 1818–1828. Собрал В. Ф. Эвальд. Приложение к II тому «Вестника изящных искусств». — СПб., 1884. — С. 65.

¹⁶ Врангель Н. Н. История скульптуры. — М., 1911. — Т. V. — С. 195–196.

¹⁷ Там же. С. 193.

¹⁸ Там же. С. 197.

¹⁹ Рамазанов Н. А. Нечто о художественном в Москве // Москвитянин, 1852. — № 10. — С. 81–92. Переиздано в кн.: Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Статьи и воспоминания. Сост. Н. С. Беляев. — СПб., 2014. — С. 80–92.

²⁰ Лазаревский И. Крылов М. Г. // Русский биографический словарь. Под ред. А. А. Полоцова. — СПб. : Т. Кнаппе, 1903. — С. 493.



ДРАГОЦЕННЫЕ КАМНИ И ИХ ИМИТАЦИЯ В ОКЛАДАХ ИКОН

Оклады русских икон украшались драгоценными камнями, жемчугом и стразами. С давних времен князья, члены императорской семьи делали подношения для украшения особо чтимых икон.

Подбор камней, очевидно, был основан на народной традиции и текстах Священного Писания:

«Сделай наперсник судный искусною работаю...и вставь в него оправленные камни в четыре ряда; ряды: рубин, топаз, изумруд, — это один ряд; второй ряд: карбункул, сапфир, и алмаз; третий ряд: яхонт, агат, аметист; четвертый ряд: хризолит, оникс и яспис; в золотых гнездах должны быть вставлены они». (*Исход, 28: 15-20*)

Первым камнем назван рубин. С античных времен известен он. Этот камень был символом движения и жизни, страсти и увлечения. В православной традиции красный цвет — это цвет жизни, господствующий в дни Светлой Пасхи. Название получил от латинского «рубер» — красный. Его еще называли «карбункул», а греки — «антракс». То и другое слово переводится как «горячий уголек», причем, так называли и другие красные камни, например, гранаты и шпинели. Термин «карбункул» сейчас применяют как синоним термина «драгоценный камень». Например, голубой карбункул, что в буквальном переводе звучит как голубой огонек, но это алмаз. На Руси в старину рубин называли *яхонт червленый* или просто *яхонт*. Светлорозовые кристаллы имели собственное название — *балангус*. Такое обилие названий объясняется тем, что самоцветные камни добывали и использовали в ювелирном деле с древнейших времен, а наука минералогия относительно молода, поэтому до сих пор у ювелиров сохраняются различные названия одного и того же минерала. Определяющим признаком для этого служил цвет камня. Например, берилл. Для ювелиров — камень желтого цвета, зеленый берилл — это изумруд. Другой цвет — другое название. Древнерусские названия произошли как производные от персидских, индийских и других, в зависимости от того, откуда и какими путями эти камни доставлялись. С XVIII века в России камни стали добывать на Урале. «Горщики» и камнерезы называли их по-своему. Например, «*тальянчик*» — местное уральское название мелких кристаллов кварца. Кристалл дымчатого кварца или горного хрусталя уральские горщики называли «*строганец*» («*струганец*»), за сходство этих природных образований с изделиями, изготовленными человеком. Поэтому, по описям старинных окладов, не всегда точно можно определить, какой именно камень использовался для украшения того или иного образа и других драгоценных предметов.

В отрывке из Библии переведено на русский язык название камня как *рубин*, ниже читаем — *яхонт*. Поэтому можно только предполагать какой

именно камень здесь упомянут. Кроме того, у торговцев в ходу был нехитрый прием. Чтобы поднять цену камня, они придумывали для него свой термин, похожий на название более дорогого камня. Например, так появилось название «раухтопаз» для дымчатого кварца или «гранатит» — для синтетического материала, который не является гранатом.

В древние времена природную форму драгоценных камней обычно не меняли, довольствуясь шлифовкой и полировкой естественных граней, что повышало декоративные свойства камня. Тогда же стали придавать самоцветам округлую форму, получившую название кабошон от латинского слова «кабо» — голова. При этом верхнюю часть камня полировали, придавая ей выпуклую форму, нижнюю часть, обычно, спиливали. Получался так называемый, простой кабошон. С давних времен так обрабатывали рубин, изумруд, сапфир, гранат. Однако, в наше время такую форму придают непрозрачным и полупрозрачным камням. Рубиновыми кабошонами любили украшать иконы и кресты. В старину прозрачные минералы обрабатывали в виде полного или двойного кабошона и использовали в качестве увеличительного стекла при ослабленном зрении (Нерон). Такую выпукло-вогнутую форму теперь придают темным, густо окрашенным самоцветам.

Если вспомним символику цвета, сложившуюся в иконографической традиции, где красный цвет является символом пламенеющей любви Бога к человеку, понятно, почему красные камни были так популярны в украшении икон и других предметов культа.

Кром рубинов использовали более дешевые, а, следовательно, более доступные красные камни. Среди них большой популярностью пользовались гранаты. Название произошло от латинского «гранатус» (granatus) «подобный зернам», имеется в виду зерна плодов гранатового дерева. Гранаты отличаются большим разнообразием формы и цветовой гаммы. Отсюда и множество наименований этого самоцвета. Темно-красные гранаты на Руси называли — *бечета*. Впрочем, в те времена так называли все малоценные красные камни. Название образовалось от персидского «баджади». Общим названием для всех гранатов на Руси было — «*червец*». «*Червчатый яхонт*» или *альмандин (алабандин)* — так называли фиолетово-красный гранат. Название получил по месту в Малой Азии, где с древних времен обрабатывали ювелирные камни — Алабанда. Родиной красных камней считали Индию и Бирму. В эпоху Средневековья крестоносцы носили украшения из граната, как талисман, защищающий от язв и ранений. Особенно ценились красные камни в эпоху Возрождения, вплоть до XVII века. Гранат еще называли *карбункул* и *венисса*, от староперсидского «бенефсе» — фиолетовый.

Лал — от арабского «лал» — красный камень. На Русидо XIIвека термин «лал» было общим названием всех прозрачных красных камней. Так называли рубины, гранаты, шпинели, турмалины. В XIII–XVIII веках этот термин стал русским названием ювелирной шпинели.

Шпинель — минерал, кристаллы которого имели различные цвета. *Рубиновая шпинель* — кроваво-красная, *альмандиновая* — фиолетово-красная, *сапфировая* — синяя или голубая, синюю шпинель еще называют «*ганошпинель*», «*балас-рубин*» (балэ-рубин) от фр. «balas-ruby», т.е. рубин из Баласа (афганский Бадахшан) розово-красная шпинель. Старинное русское название «*суровик*» давали фиолетовой или синеваато-серой шпинели. Ярко-розовая шпинель (лал) — украшала церковную утварь. Уникальная темно-красная шпинель венчает императорскую корону Екатерины II. Благодаря Марко Поло с XIII века в Европе стала популярна *бадахшанская шпинель* из высокогорных копий Балас на Памире. Происхождение названия не известно.

До XIX века, когда наука минералогия делала первые шаги, крупные камни шпинели считали рубинами, им давались собственные названия. Так камни в короне королевы английской были названы — «рубин Черного принца» и «рубин Тимура». В XIX веке установили, что это шпинели.

Анализируя подбор камней нельзя не заметить, что старые мастера для украшения церковных принадлежностей использовали камни, отражающие свет. Исключением была бирюза. Название получила от персидского «фероза» или «пируза» — победа, победитель. Цвет ее небесно-голубой, чуть зеленоватый, как напоминание о голубой чистоте небосвода, как символ третий ипостаси Троицыного Бога — ипостаси Святого Духа. Древнерусское название — «*туркиз*» т.е. турецкий камень или *калит*, также *камень арабский*, *ипат лазоревый*. Бирюзу, как и прочие камни, до XVIII века привозили из Турции, Персии и Индии. В Иране бирюзу добывали еще в начале второго тысячелетия. (Копи близь г. Нишапура). На Востоке говорили: «Бирюза в дом — счастье в дом». Ее называли камнем иранского народа. Персы сравнивали бирюзу с небесным сводом недостижимым для человека.

Голубой и синий цвет в иконографической традиции не только цвет ипостаси Святого Духа, его еще называют «богородичным». Это название отражает почитание Богородицы как священного сосуда, вместилища благодати Святого Духа. (Облачения священнослужителей, покровцы и т.д. во время богородичных праздников — голубого или светло синего цвета).

В окладах икон использовали сапфир, камень, как и рубин, группы корундовых. Название получил от латинского "*sapphires*" — синий. В древности сапфир считался камнем созерцания, стремления к истине, символом небесного купола. До XIX в. сапфирами называли все синие самоцветы, например, лазурит. На Руси сапфир называли «*яхонт лазоревый*», а светлые сапфиры и другие малоценные синие камни — «*баус*» (синонимы: багус, богус). Термин появился, предположительно, по имени английского торговца драгоценными камнями при дворе Иоанна IV. Яркие василькового цвета сапфиры привозили из Бирмы и Таиланда. Их еще называли «звонкими» за чистоту и яркость окраски кристаллов.

Использование жемчуга в украшении окладов известно еще в Византии, а на Руси в XI–XIV веках для украшения чеканных и резных окладов

из серебра использовали жемчуг, драгоценные камни. Русское слово «жемчуг» произошло от китайского — «чжень-джу» и татарского — «заньджау». Жемчуг олицетворял чистоту и невинность. Белый цвет в русской иконописи — нетварный, фаворский свет, символ Божественной святости. С XVII века стали добывать жемчуг из пресноводных раковин «в стране Двинской и в реках Великого Новгорода». Этот жемчуг был розовый, мелкий. Жемчуг различали по форме и размеру. Крупный морской жемчуг называли «*бурмитское*» или «*ормудское*» зерно, то есть из древнего Ормузда, что у Персидского залива. Ровный, крупный, круглый жемчуг — «*скатный*» (скатывающийся). Мелкий, неровный — «*каффимское зерно*», привозился из города Каффы (Феодосия).

В окладах использовались изумруды — зеленые, прозрачные камни, самые дорогие самоцветы. Название произошло от персидского — «зуммуруд», в Европе же было принято наименование — смарагд от греческого — «smaragdos». Это название былв ходу и на Руси (изумруды привозили из Испании). Большое количество «изумрудцев» доставляли Бразилии. Их использовали в окладах икон с XVI в. до начала XIX века. Зеленый цвет в иконографии — это цвет Святой животворящей Троицы, он символизирует источник жизни. В цатах и на нескольких иконах XVI века встречаются прозрачные, оливково-зеленые хризолиты («*заберзаты*» — перс.)

Фиолетовый цвет соединяет в себе синий и красный. В русской иконографии этот цвет символизирует крестную смерть Иисуса Христа и его Воскрешение. Во все оттенки фиолетового цвета, от пастельно-сиреневого до глубоко фиолетового, окрашены кристаллы аметиста. Считается, что название произошло от греческого «аметистос», что переводится как «свободный от пьянства». Синонимы: *камень Бахуса, вареник, агат пурпурный, лавендин* (оттенок напоминал цветы лаванды). Это цветная разновидность горного хрусталя, любимый камень монастырей и королевских дворов Европы. Кольцо с аметистом вручалось кардиналу в связи с принятием сана, поэтому в католических странах аметист называли «епископский камень». «Кольцо рыболова» — так называется перстень с аметистом папы римского. На Руси сапфир называли «архирейский» камень. Существовало поверье, что аметист оберегает от пьянства. На старинных иконах и церковных сосудах почти не встречается.

В приведенном выше отрывке из Библии упоминаются алмазы, агаты, ониксы, топазы. Алмаз — получил свое название от греческого «алмас» — что означает «непреодолимый, непревзойденный». Алмазы — это прозрачные, очень твердые самородные камни. Старинное название — «*адамант*». Торговцы называли алмазами многие другие бесцветные прозрачные камни, таковыми не являющиеся. В этом случае, к термину «алмаз» прибавлялось название местности, где он добывался. Например: алмаз богемский, алмаз арабский — это все горный хрусталь; алмаз восточный — бесцветный корунд, алмаз калликранский — бесцветный топаз, алмаз колорадский — дым-

чатый кварц. *Бриллиант* — «сверкающий» «прозрачный» (фр.) Это искусственно ограненный алмаз. Впервые алмазы научились гранить в середине XV века в Париже, на Руси бриллианты стали появляться только около 1500 года, так называемые — «плоские розы», в 1600 году — граненые. Бриллиантовая огранка, имеющая целый ряд разновидностей, в простейшем виде образуется комбинацией 58 граней, расположенных в шахматном порядке и имеющих форму многоугольников на округлом камне.

Среди перечисленных камней отметим топаз. Топазы бывают разных цветов: голубые, синие, винно-желтые, бурые, светло-розовые. Назван камень в честь острова Топазиос в Красном море древнегреческим историком Плинием Старшим. Исследования нового времени показали, что найдены были хризолиты. Но, тем не менее, за всеми золотисто-желтыми и коричневыми камнями и по сей день сохраняется название «топаз». Высокая твердость кристаллов топаза затрудняет его огранку. В старину золотистый топаз считался талисманом, освобождающим человека от пагубных страстей. Он приносил владельцу безмятежный покой и наслаждение жизнью. Бесцветные топазы часто ошибочно, но бывало и умышленно, выдавали за алмазы, чтобы поднять цену камня. Так топаз, найденный в Бразилии в 1740 г., был принят за алмаз и его назвали «Браганца» и вставили в корону португальских королей. Из славянского языка заимствован термин «*тумпаз*». Красно-оранжевый топаз называли «*пинк*». «*Топаз бразильский*» — это камень золотисто-желтого цвета, «*топаз королевский*» — желтый топаз с о. Шри Ланка. Торговцами были придуманы названия для камней с использованием термина «топаз», но они таковыми не являлись. Так «топаз восточный» — это желтого цвета корунд или кварц, последний они еще называли «золотистым топазом», «топаз гавайский» — это прозрачный зеленоватый лабрадор, «топаз дымчатый» — кварц дымчатый.

В церкви Воскресения Тобольска находилась свято чтимая икона Божией Матери Всех Скорбящих Радость. Вот описание оклада этой иконы, опубликованное в книге «Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон»: «Риза на иконе серебряная, вызолоченная; корона украшена драгоценными камнями и стразами; убрус вынизан из крупного, вперемежку с мелким, жемчуга с алмазами, горным хрусталем и другими камнями. Две звезды на персях, и нарукавницы, или запястья, из крупных аметистов со стразами».

Горный хрусталь — камень группы кварца, кристаллы его бесцветны и прозрачны. Термин «хрусталь» образовался от греческого слова «кристалос» — лед. До второй четверти XIX века в России слова «хрусталь» и «кристалл» были синонимами, позже название «хрусталь» с определением «горный» закрепилось за прозрачным кварцем, а кристаллами стали называть природные многогранники минералов. Древнерусское название — «*драгомит*». Камни этой группы в зависимости от окраски кристаллов имеют собственные названия. Так кристаллы всех фиолетовых оттенков называют

аметистами. По старинным поверьям драгомит разгонял кошмарные сновидения. Из горного хрусталя в Древней Греции и Древнем Риме вырезали кубки, магические шары и другие предметы. В России в XVIII–XIX вв. из горного хрусталя резали печатки, пуговицы, церковную утварь.

Все выше перечисленные самоцветы наиболее часто встречаются в описях церковной утвари.

И м и т а ц и я

Уже в Древнем Египте, Древней Греции и Древнем Риме стремились заменить редкие драгоценные камни, более дешевыми, следовательно, более доступными, суррогатами. Было изобретено несколько способов имитации драгоценных камней.

Самый первый способ — амальгирование, когда с помощью тонкой металлической фольги, отражающей свет, увеличивали сияние бесцветных, прозрачных камней. Другой способ имитации — это склеивания двух камней. Полученные таким образом камни называли «дуплеты».

Существовало три вида дуплетов:

1 — склеивали два подлинных камня, не очень высокого качества (особенно не отличался хорошим качеством нижний камень).

2 — верхнюю часть дуплета делали из благородного камня, а нижнюю — из более дешевого, например — из горного хрусталя или даже стекла.

3 — вариант, когда обе части были, так сказать, неблагородного происхождения. В странах Востока в верхней части дуплета делалось снизу углубление полусферической формы, которое заполнялось окрашенной жидкостью. В России верхнюю часть дуплета делали, обычно, из горного хрусталя, нижнюю — из цветного стекла. Если использовали бесцветное стекло, то в клей добавляли зеленую или красную краску. Был еще вариант, при котором драгоценные камни нижнего класса заменяли камни первого класса. Например, циркон, который после обжига становился прозрачным, имитировал алмаз. Правда циркон легко было распознать — он режется даже корундом. Для имитации алмазов использовали кварц и, искусственно обесцвеченная, шпинель, но у них нет характерного для алмазов блеска. Также для этого использовали горный хрусталь.

Во все времена стеклянная масса применялась в качестве дешевого заменителя благородных камней. Для имитации цветных драгоценных камней использовали стекло, окрашенное окислами металлов. Бесцветное стекло имитировало алмазы. В старину на Руси вставки из стекла с цветной подкладкой называли «смазни». В описях вставки из стекла называли «*простые камни*».

Основой современной имитации благородных камней посредством стекла являются «стразы». Это бесцветная стеклянная масса из зеленого кремния, окиси железа, глинозема, извести и окиси натрия, смесь и сплав которой впервые в 1758 году получил венский златокузнец Иосиф Штрассер. Сплав обладает ценным качеством — после застывания он поддается тонкой огранке.

«Псевдобриллианты» изготовляли из страз или стеклянной массы с добавлением талия, что повышало способность преломления света.

Во Франции, в городе Бургиньоне производили стеклянную имитацию жемчуга. Полые шарики из стекла, покрывали изнутри «жемчужной эссенцией» и заполняли для веса песком.

Примером использования драгоценных камней в церковном обиходе может служить описание оклада иконы Богоматерь Одигитрия (вторая пол. XVII в. из Спасо-Влахернского собора села Новоспаского):

«Убрус богоматери и ожерелье низаны жемчугом и украшены драгоценными камнями: рубинами, изумрудами, алмазами. Венцы и корона серебряные, золоченые, резные, с чернью. На венцах—семь драгоценных камней. На каждом выступе коруны посажены цветки, образованные изогнутыми серебряными пластинками с эмалью. В цветках закреплены мелкие драгоценные камни — рубины и алмазные искры в золотых оправках. На вершине лучей коруны закреплены четыре голубых сапфира. Лучи обнизаны мелким жемчугом. К венцам подвешены серьги, в основе которых — два продолговатых сапфира с маленькими золотыми лунницами с рубинчиками. От лунниц спускаются девять нитей жемчуга с изумрудами на концах».

(См. Т. В. Николаева «Древнерусская живопись Загорского музея», «Искусство», Москва 1977)

В альманахе «Святые Земли Русской», выпуск 287 опубликована икона Прокопия Чирин (строгановская школа): «Оклад: серебро, изумруды, гранаты, бирюза, топаз, жемчуг; золочение, чеканка. Кат. 304». Поверх серебряного, чеканного растительным орнаментом оклада изображение Богоматери, нимбы, гривна и зубчатый венец «с горуды» по контуру обшиты сплошной ниткой крупного жемчуга. На чеканной гривне — три бирюзы. В нимбах Богоматери и Младенца Христа камни в виде кабошонов. Все камни заключены в, так называемые, гнезда. На вершине лучей «коруны» — две крупные жемчужины и три изумруда в виде бусин.

Источники

1. И. А. Стерлигова. Драгоценный убор древнерусских икон X–XIV веков. — М. : Прогресс-Традиция, 2000.
2. А. С. Ферсман. Очерки по истории камня. — М. : Академии наук СССР, 1954. — Т. 1.
3. Л. П. Самсонов, А. П. Туриге. Самоцветы СССР. — М. : Недра, 1985.
4. Б. Ф. Куликов. Словарь камней-самоцветов — Л. : Недра, 1982.
5. Т. В. Николаева. Древнерусская живопись Загорского музея. — М. : Искусство, 1977.
6. Русский музей. Святые Земли Русской // Альманах. — Вып. 287. — СПб. : PALACEEDITIONS, 2010.



О ВЯТСКИХ СУНДУКАХ XIX – I ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

О производстве сундуков в Вятской губернии широко известно. Его изучение началось уже во II половине XIX столетия. Деятели местного земства тщательно описали промысел с технической и экономической сторон. В этом отношении особо следует выделить исчерпывающую статью земского статистика Ф. Г. Кучина, опубликованную в 1890 году¹. Однако после нее серьезные работы вновь появились лишь спустя почти столетие, в 1970–1980-е годы. Это блестящие статьи и монографии В. А. Барадулина, посвященные исследованию росписей Приуралья и Урала². Но, как уже видно из их названий, посвящены они были в основном домовым росписям, и, кроме того, сундуки в них рассматривались в ряду других предметов, украшаемых росписью и окрашиванием. Последней по времени работой, связанной с обозначенной темой, стала статья Н. Н. Менчиковой, вышедшая в свет в 2004 году³. Автор, основываясь на материале экспедиций, условно разделила вятскую роспись на шесть типов, определила их основные композиционные и колористические особенности. Также Н. Н. Менчикова привела множество сведений, связанных с технологией вятской росписи. При этом она основывалась на вышеназванном труде Ф. Г. Кучина.

Таким образом, на сегодняшний день вятский сундук не рассматривался как художественный предмет: либо он анализировался как бытовая вещь, либо объектом исследований была роспись, украшающая его (необходимо отметить, что она была не единственным способом украшения сундуков).

Количество сохранившихся художественных произведений делает возможным их изучение. Вятские сундуки находятся сегодня в Русском музее, Кировском областном художественном музее, Вологодском государственном историко-архитектурном музее-заповеднике, Нижегородском государственном историко-архитектурном музее-заповеднике, особенно много их в коллекциях уральских и прикамских музеев (поскольку вятские мастера часто работали на Среднем Урале и в Прикамье). Большое число встречается на интернет-аукционах. Кроме того, множество вятских сундуков и в настоящее время используется в деревенском хозяйстве.

Цель предлагаемой статьи — обобщение имеющихся на сегодняшний день сведений по истории вятского сундука. При этом последний рассматривается исключительно как художественный предмет, а не как принадлежность истории и этнографии.

* * *

Производство сундуков в Вятской губернии появилось в I половине XIX века, приблизительно в 1825 году. Основателем его считается Илья Васильевич Кочуров, крестьянин д. Кочуровой, Троицкой волости, Вятского уезда.

Со временем производство распространилось в Вятском, Орловском⁴, Слободском уездах (особенно в Троицкой, Югринской, Якимовагинской, Кстининской, Адышевской, Коршинской волостях)⁵. Главным центром промысла был Вятский уезд, где проживало 42 % от всех мастеров губернии⁶. Именно здесь сундуки делали не только для местных жителей⁷, но и для вывоза в другие регионы. Много изделий отправлялось на Алексеевскую, Мензелинскую, Ирбитскую, Нижегородскую ярмарки, в Сибирь, в «низовые города». Исследователи промысла в конце XIX века указывали, что популярность вятских сундуков была настолько велика, что скупщики не успевали их довести до места назначения (при этом они за один раз могли скупить у мастеров до 2000 штук)⁸. Вятские изделия можно было встретить на различных выставках, многие мастера награждались медалями. В выставочных изданиях, например, посвященных Второй Всероссийской кустарной выставке в Санкт-Петербурге в 1913 году, указывается на давность промысла, на большое число мастеров, занимающихся в Вятской губернии производством мебели, в т. ч. сундуков⁹.

Особенностью промысла стало то, что он не сложился в крупное «разветвленное» производство (как, например, в уральских горных заводах). Каждый мастер работал либо сам, либо привлекал членов семьи. Кроме того, часто мастера делали не только сундуки и шкапулки, но и другие виды мебели. Сундучный промысел был в Вятской губернии лишь частью столярного. Колоссальное значение в жизни промысла приобрели скупщики, наиболее известными были Ф. М. Богданов и Башмаков, жившие в Вятке. Они обеспечивали сбыт изделий.

Специальных мастерских не существовало. Вся работа выполнялась в жилой избе (зимой), а в более теплое время года — в особых помещениях возле дома. Специальных механических приспособлений не было, использовался только столярный инструмент. Металлические детали приобретались в соответствующих лавках или у кузнецов.

Мастера изготавливали сундуки двух типов (из хвойных пород дерева): с окраской и росписью, оковкой «мороженой» жестью или полосами железа. В конструктивном отношении это были простые вещи — никаких внутренних отделений они, как правило, не имели (надо отметить, что у вятских сундуков всегда только одна петля, в отличие от, например, муромских, либо использовалось замочное отверстие¹⁰).

Особой популярностью пользовались сундуки с окраской и росписью. В отличие от обитых «мороженой» жестью шкапулок и сундуков, делавшихся как предметы роскоши для состоятельных горожан, они имели большой спрос среди крестьян. Большинство сундуков были окрашены в красно-коричневый цвет. Постепенно сложились основные варианты композиционных схем и цветовых сочетаний. В конце XIX столетия появилась более разнообразная роспись. Плоскость сторон делилась на два квадрата. Внутри них располагались более мелкие мотивы. В большинстве своем это — простые геометрические фигуры¹¹.

Считается, что производство окованных «мороженым» железом сундуков появилось в Вятской губернии в середине XIX века. Завела его некая мещанка Лалетина, имевшая также экипажное заведение («мороженое» железо использовалось при украшении экипажей). Она привозила шкатулки, обитые «мороженой» жестью, из Великого Устюга. Но секрет «морозки» рассказать не могла, так как не знала его. Его выведal у устюжского мастера крестьянин д. Счастливецовой Вятского уезда М. Н. Счастливец. Затем он раскрыл секрет крестьянам И. И. Никулину и Е. Кокореву, от которых это мастерство распространилось по всей губернии¹². Особое развитие оно получило в Вятском и Орловском уездах¹³. О том, как выглядели (в 1930-е годы) вятские сундуки, украшенные «мороженой» жестью, дает представление известный фотографический снимок «На Верхнем рынке. Продажа сундуков» из Государственного архива социально-политической истории (Кировская область). Лицевая сторона и крышка сундуков разбивалась на два квадрата, в которых помещались ромбы. Каждый сундук четко делился на две части широкой полосой. При декорировании изделий большую роль играл контраст ярких цветов «мороженой» жести. Производство подобных сундуков продолжалось довольно долго. В 1950–1960-е годы оно существовало на промышленных предприятиях Кирова, например, на Ново-Вятском деревообрабатывающем комбинате. Однако большинство подобных изделий находится вне рамок искусства.

Сегодня очень трудно соотнести вятские сундуки с конкретными именами мастеров. На внутренних поверхностях изделий встречаются только различные хозяйственные надписи и наклейки, не имеющие отношения к сундучному производству.

* * *

Типичным образцом вятских расписных и крашеных изделий является сундук из Пермской государственной художественной галереи¹⁴. Он прямоугольной формы, крышка — покатая. Стенки соединены в «ласточкин хвост». Сундук окрашен в красный цвет. Такие вещи изготовлялись для крестьян. Форма сундука подчеркнута широкими черными линиями, имитирующими железную оковку (по выражению Ф. Г. Кучина, мастера «расписывали оковку»). Крышка и лицевая сторона декорированы росписью, состоящей из геометрических мотивов, на задней стороне и боковых — лишь крупная сетка. Поверхность лицевой стороны и крышки разбита на два больших квадрата, внутри которых расположены два ромба и две розетки. Последние находятся в нескольких кругах темно-зеленого и белого цветов (по классификации Н. Н. Менчиковой, это — второй вариант вятской росписи¹⁵). Основными элементами украшения рассматриваемого изделия являются небольшие розетки и точки темно-зеленого и белого цветов. Они в определенном порядке нанесены штампиками на края сундука, и таким образом окаймляют все его декоративное убранство,

сообщают ему устойчивость и равновесие. Кроме того, они образуют большие геометрические фигуры и заполняют пустые места между ними. В целом количество декоративных мотивов очень невелико¹⁶.

Несмотря на кажущуюся неприхотливость украшения сундука, оно обнаруживает продуманность и ясность. Со вкусом подобранные цветовые сочетания и симметричное размещение геометрических фигур не только придают изделию праздничность, но и сообщают зрителю ощущение стабильности и защищенности. При минимуме использованных художественных средств мастер сумел добиться максимального эффекта, создав произведение, способное украсить любой крестьянский дом. Надо отметить, что контраст яркого красного фона (сурик) и декоративных мотивов различных цветов стал отличительной особенностью многих вятских изделий, в т. ч. сундуков.

Привлекает внимание сундук, находящийся сегодня в собрании отдела народного искусства Русского музея¹⁷. Он — небольших размеров, имеет вполне стандартную для вятских сундуков форму: прямоугольный ящик и покатая крышка. На лицевой стенке расположена роспись, основу композиции которой составляют два квадрата, образованные толстыми желтыми полосами. Общий фон росписей — оранжевый. Квадраты заполнены прямой клеткой, в которой размещены изображения маленьких цветов ярко-желтого цвета (по классификации Н. Н. Менчиковой, это — пятый вариант вятской росписи, исследователь называет такие сундуки «ситцевыми»). Роспись лицевой стороны несколько отличается от росписи крышки, что можно считать редкостью для вятских сундуков. Несмотря на то, что композиция росписи крышки также состоит из двух квадратов, образованы они двумя полосами из точек белого и желтого цветов. Желтые полосы, присутствующие в росписи крышки (как и на лицевой стороне), совершенно потерялись за этими декоративными мотивами, напоминающими блестящий жемчуг. Роспись квадратов обрамляют полосы, состоящие из маленьких цветов-розеток белого и желтого цветов. Декорировку сундука обогащают фляндрованные полосы, обрамляющие квадраты, и вносящие таким образом дополнительные четкость и ясность в композицию. Боковые и задняя стороны сундука просто окрашены в красный цвет, края отмечены черными полосами.

Таким образом, роспись рассматриваемого сундука строится на сочетании трех основных цветов — желтого, белого и красного. Декоративных мотивов всего два — маленькие розетки и полосы из точек. Несмотря на то, что в украшении рассматриваемого произведения использовано ограниченное количество цветов и орнаментальных мотивов, их сочетание придало изделию яркий, жизнерадостный характер. Украшению этого вятского сундучка свойственны легкость и уверенность исполнения росписи. На основе импровизации мастер создал изящное произведение.

Те же принципы и особенности украшения проявляются в больших сундуках с «ситцевой» росписью. Примером может служить предмет из

коллекции Кичменгско-Городецкого краеведческого музея (Вологодская область). На лицевой стенке и крышке расположены по два квадрата, заполненные кривой сеткой, в каждой клеточке которой помещено маленькое изображение ромашки. Общий фон росписи — красный.

Впрочем, не всегда композиция росписи вятских сундуков строилась на двух квадратах, размещенных на лицевой стороне и крышке. Иногда мастер компоновал несколько геометрических фигур. Например, на сундуке из ВГИАХМЗ¹⁸ это — два небольших квадрата и несколько прямоугольников, в которых размещены изображения желто-белых розеток и интересных изобразительных мотивов, образованных из синих ромбов, розеток, белых и желтых лепестков.

В целом для вятских сундуков характерно большое разнообразие манер исполнения росписи. При всем кажущемся подобии возможно выделить несколько различных почерков мастеров — каждый из них использовал излюбленные декоративные мотивы и цветовые сочетания. При этом одни мастера работали очень тщательно, другие несколько небрежно. Надо отметить, что некоторая стандартность орнаментальных мотивов и композиций не приводила к повторяемости росписей — совершенно одинаковых сундуков не встречается. Склонность вятских мастеров к геометрическим мотивам, вероятно, можно объяснить влиянием местной резьбы по дереву. Как известно, деревообрабатывающие художественные промыслы были развиты в Вятской губернии. Роспись сундуков не стоит особняком среди других художественных явлений края. Например, в росписи и окраске берестяных туесов, также развитой в Вятской губернии, встречаются те же цветовые сочетания, технические приемы, композиции. В. А. Барадулин упоминал о красных и оранжевых фонах, которые часто использовали вятские мастера, расписывавшие дома на Урале¹⁹.

На сегодняшний день более известны вятские сундуки с росписью, чем сундуки, украшенные «мороженой» жемью и тонкими полосами. Однако последние часто встречаются не только в музейных собраниях (например, в Пермском краеведческом музее), но и деревенских домах²⁰. Автором был встречен такой сундук в пос. Баранчинский Свердловской области (бывший демидовский завод, близ Нижнего Тагила). Сундук имеет прямоугольный «ящик» и плоскую крышку. На боковых стенках — по две литые ручки. Замочная скважина расположена точно посередине лицевой стороны. Длинная фигурная петля, прикрепленная к крышке, зрительно делит сундук на две равные половины. Сундук почти полностью обит листами «мороженой» жести. На лицевой стороне и крышке — по два ромба, состоящие из красных полос и синей сердцевинки. Ромбы пересекаются тонкими жестяными полосами, образующими кривую клетку. Вероятно, оставшееся свободным пространство на лицевой стороне было окрашено в коричневый или зеленый цвет (окраска почти не сохранилась). Оно подчеркнуто линией из точек, выполненной в технике чеканки. Тонкие полосы, обрамлявшие композицию лицевой стороны,

окрашивались в контрастный по отношению к фону цвет. Характерное для такого типа вятских сундуков («городских») сочетание различных типов украшения очень обогащало их внешний вид.

Среди вятских изделий, широко представленных на интернет-аукционах, автору встретился разнообразно украшенный сундук²¹. Он имел большие размеры, поставлен на невысокие ножки. Крышка — плоская, петля — одна. Сундук окрашен в черный цвет и покрыт золочеными жестяными листами, на которые в технике чеканки нанесены различные растительные и геометрические мотивы. При этом композиция декора привычна: на лицевой стороне — два больших квадрата с размещенными в них ромбами. Последние заполнены сеткой из тонких жестяных полос. Клетки окрашены в шахматном порядке в зеленый и черный цвета. Но крышка сундука окрашена «в полоску», а сверху покрыта жестяными полосами, расположенными «в сетку» (т. е. композиция декора крышки не повторяет, как обычно, украшение лицевой стороны). Сочетание золотого и черного цветов придало сундуку изящество и благородство. Несмотря на ограниченность количества мотивов чеканного орнамента, последний обогащает художественное решение изделия.

Сундук имеет бесспорное вятское происхождение, но представляет не поточную, а скорее эксклюзивную продукцию. Рассмотренное изделие демонстрирует богатство возможностей развития этого вида вятских сундуков. Он не должен сводиться только к рассмотренному выше упрощенному «массовому» варианту, так как может дать неверное впечатление, что расписные вятские сундуки — более художественные произведения.

Производство сундуков — неотъемлемая часть культуры Вятского края. Следует отметить, что далеко не все образцы являются произведениями искусства. И все же многие из них подкупают искренностью, честным желанием мастера сделать вещь как можно более красивой. Лучшие образцы творчества вятских сундучников вполне можно поставить в один ряд с прославленными произведениями мастеров других регионов.

Примечания

¹ Кучин Ф. Г. Сундучный промысел // Материалы по описанию промыслов Вятской губернии. — Вып. II. — Вятка, 1890.

² Барадулин В. А. Отхожий малярный промысел на Среднем Урале (вятские мастера рубежа XIX–XX веков) // Сообщения Государственного Русского музея. — Вып. XI. — М., 1976; он же. Искусство Прикамья. Народная роспись по дереву. Альбом. Автор-составитель В. А. Барадулин. Пермь, 1987; он же. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988.

³ Менчикова Н. Вятская сундучная роспись (по материалам экспедиций Кировского областного художественного музея имени В. М. и А. М. Васнецовых по районам Кировской области в 2000–2003 гг.) // Кировский областной художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых. Материалы и исследования. Киров, 2004. Этой же теме в 2002 году был посвящен доклад Н. Н. Менчиковой на конференции «Декоративно-

прикладное и народное искусство в собраниях музеев России: новые исследования, атрибуции, публикации» (ВМДПНИ, Восьмые научные чтения памяти В. М. Василенко).

⁴ И. Козаченко писал в 1884 году про кустарей Орловского уезда: «Из числа столяров 60 человек Безсолинской волости и 20 человек Рыбинской выделывают преимущественно сундуки...; некоторые из столяров даже обивают сундуки узорчато-прорезным железом, а также обивают железом и раскрашивают на «макарьевский манер» (Козаченко И. Кустарная промышленность Вятской губернии. — Вып. XII. — СПб., 1884. — С. 3567).

⁵ В других уездах губернии также делали сундуки, но не столь массово, как в названных. Например, в Глазовском уезде работало 12 сундучников. В других уездах упоминания о производстве сундуков единичны (см.: Козаченко И. Кустарная промышленность Вятской губернии. Отдел II. — Вятка, 1884. — С. 16, 113, 114, 160).

⁶ Спасский Н. А. Кустарная промышленность Вятской губернии. — Вятка, 1882. — С. 23, 24.

⁷ «Главный рынок сбыта — Вятка. На каждый базар, по вторникам и субботам, в особенности зимой, привозится этих изделий громадное количество, и оно раскупается частью крестьянами Вятского и соседних уездов, частью скупщиками...» (см.: Козаченко И. Кустарная промышленность Вятской губернии. — Вып. XI. — СПб., 1884, С. 3244–3245).

⁸ Там же. С. 25.

⁹ Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. — Петроград, 1914. — С. 73.

¹⁰ В антикварных магазинах Кирова автором были встречены сундуки, в которых использовались одновременно и петля, и врезной замок.

¹¹ В. А. Барадулин особо выделял пасеговские сундуки (из Пасеговской волости), в которых кистевая роспись сочеталась с элементами, нанесенными при помощи штампов (Барадулин В. А. Отхожий малярный промысел на Среднем Урале. С. 48).

¹² Кучин Ф. Г. Указ. соч., С. 75–76; Краткий очерк кустарной промышленности Вятской губернии. Вятка, 1890. — С. 14.

¹³ Там же. С. 74–75. В противоположность названным видам декорирования украшение сундуков и шкатулок печатными узорами по образцу невьянских в Вятской губернии по разным причинам не привилось (там же, С. 79).

¹⁴ Инв. № П 2489, размеры 44 × 85 × 53,5. Изготовлен в 1883 году.

¹⁵ Менчикова Н. Указ. соч., С. 102.

¹⁶ Подобный сундук находится в музее деревянного зодчества «Семенково» (ВОКМ 29086/17).

¹⁷ Инв. № Р-3599.

¹⁸ Инвентарного номера не имеет.

¹⁹ Барадулин В. А. Отхожий малярный промысел на Среднем Урале. С. 45.

²⁰ Такие сундуки сегодня особенно часто можно встретить среди товаров различных антикварных сайтов в интернете.

²¹ www.avito.ru/kirovskaya_oblast_kirov/kollektsionirovanie/prodayu_sunduki_700784903.

Дата последнего обращения: 5.02.2016.

Принятые сокращения

ВГИАХМЗ — Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

ВМДПНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.



«...МЫ БЫ ИХ ХОРОШО ПОЧИНИЛИ ЗДЕСЬ»

Вечером 23 сентября 1768 года в Зимний дворец были доставлены ящики с картинами из знаменитого собрания графа Генриха фон Брюля (1700–1763), купленными Екатериной II у его наследников. Однако радость обретения давно ожидаемого сокровища была омрачена. Современник события академик Якоб Штелин отмечал, что картины прибыли в Петербург в плохом состоянии: «Многие картины этого драгоценного собрания ... сильно испортились», «Большинство картин страшно заплесневели...»¹. Он предполагал, что это могло произойти «по дороге, когда водным путем вниз по Эльбе перевозились в Любек», однако более склонялся к версии: «Вероятнее, что они пришли в такое плохое состояние в подвалах, где они были спрятаны во время войны»², «...в подвалах во время осады города Дрездена»³.

На первый взгляд обе версии кажутся вполне вероятными. Однако при более пристальном рассмотрении возникают вопросы. Если картины покрылись плесенью во время Семилетней войны, значит российский посланник при Саксонском дворе князь А. М. Белосельский, занимавшийся их приобретением в Дрездене, купил для императрицы заведомо испорченные картины. Перед покупкой он видел их все. Когда в начале мая 1768 года Екатерина ознакомилась с присланным каталогом картин, она указала Н. И. Панину сообщить Белосельскому, что готова купить картины, если они действительно тех мастеров, которые указаны в каталоге⁴. Поэтому Панин в письме к князю обращал на это особое внимание⁵. Он дал ему указание провести собственное освидетельствование картин «через искусных художников <...> или знатоков и через письменное от них одобрение»⁶. В конце письма Панин вновь подчеркнул необходимость полной уверенности в подлинности фамилий мастеров.

Белосельский пригласил двух профессоров-художников, причем для надежности выбрал таких, которые враждовали между собою. В донесении Панину князь докладывал, что ревизия была проведена очень тщательно, и он сам находился там безвыездно два дня с семи утра до вечера⁷. Таким образом, он видел все картины. Привлеченные эксперты полностью сошлись в оценках, что в большинстве случаев авторство художников соответствует записанному в каталоге. Часть очень небольшого количества неверно названных картин удалось правильно определить и, в основном, в их пользу. Белосельский сообщал о незначительном количестве пострадавших картин и лишь о двух полностью испорченных, взамен которых была дана ценная пастель, ранее отсутствовавшая в каталоге. Из этого следует, что на момент ревизии, которая проводилась в первой половине июня 1768 года, подавляющее большинство картин плесени не имели.

Спустя два месяца, в донесении об отправке ящиков с картинами водою из Дрездена, Белосельский писал, «что при всей торопости, так как они уложены были в десять дней, работая день и ночь, к сохранению их ничего не упущено, и в том ответственность. Оставленные же из тридцати пяти картин, кои требовали починки, двадцать девять, еще здесь за недостатком времени, отправятся после при случае с такою же сохранностью и т.д.»⁸. Таким образом, все, отправленные Белосельским произведения были в нормальном состоянии.

Их дальнейший путь лежал в Любек. Сегодня это можно заявлять совершенно уверенно, ибо именно туда должен был прибыть фрегат, который, как нам удалось установить, императрица Екатерина II отправила за коллекцией графа Брюля⁹.

Чтобы добраться от Дрездена до Любека судно с картинами требовалось пройти по Эльбе около 500 км до города Лауэнбург, где начинался канал Эльба-Траве, ведущий до Любека. Этот канал длиной 94 км прорыли в самом конце XIV века. Он был очень мелководным (0,85 м) и имел 17 шлюзов.

Мы выяснили, что путь до Лауэнбурга судно с картинами преодолело за 18 дней. Проход по каналу занял еще 15–16 дней из-за задержек на шлюзах. В Любеке ящики с картинами перегрузили на русский фрегат «Святой Сергий», который на десятый день плавания — 21 сентября 1768 года — и доставил их в Кронштадтский порт «все в целости»¹⁰. Спустя два дня они прибыли в Петербург.

Из вышеизложенного следует: версия, что картины заплесневели в подвалах во время осады Дрездена (1760 г.) отпадает. Скорее всего верно второе предположение Штелина, что картины отсырели, «когда водным путем вниз по Эльбе перевозились в Любек». Во-первых, этот путь занял не менее 33 дней, тогда как перевозка морем — всего 10. Во-вторых, мы установили, что ящики с картинами на фрегате были уложены очень аккуратно и защищены от дождей и волн, так что отсыреть во время морского путешествия они не могли. В-третьих, несмотря на ответственное заверение А. М. Белосельского, что при упаковке картин «к сохранению их ничего не упущено», таковая оказалась недостаточно надежной. Об этом свидетельствует письмо Екатерины II к Голицыну о покупке гравюр, написанное 29 октября 1768 года, вскоре после прибытия в Петербург коллекции живописи. Государыня указывает упаковать гравюры как можно лучше, «чего не было у картин».

Вот и разгадка причины появления плесени — недостаточно надежная упаковка, не уберегшая груз от сырости. Ситуация могла усугубиться, если на речном судне ящики с картинами были плохо защищены от дождей. Не исключено, что свою лепту привнесла сырая погода в день перегрузки ящиков в Любеке на беспалубный бот для отвоза на фрегат.

К счастью, по утверждению ветеранов-реставраторов, поверхностная плесень на картинах не слишком страшное повреждение, и устраняется относительно легко. Хотя и эта работа требует времени и профессиональных навыков.

Специалистам хорошо известен документ о том, что придворному художнику Л. К. Пфандцельту были выписаны 300 рублей за реставрацию картин из галереи графа Брюля и за израсходованные для этого с января по июль 1769 года материалы¹¹. «Пфандцельт несколько лет реставрировал их, и сама Императрица (1769) часто целыми часами чистила их»¹².

Первый профессиональный реставратор живописи в России Лукас Конрад Пфандцельт (1716–1786¹³) был и первым хранителем картинной галереи Эрмитажа. Он владел всеми реставрационными приемами своего времени. О высокой оценке его мастерства современниками говорят записки Якоба Штелина, дневниковые записи Иоганна Бернулли¹⁴, статьи в Лексиконах художников¹⁵. Когда Белосельский в донесении об отправке картин, сообщил, что 29 полотен оставлены для починки, это явно обеспокоило Екатерину. В резолюции она указала предупредить Белосельского, чтобы был внимателен, дабы художники не подменили картины, что случается при починке, и посоветовала пометить их своей печатью. Последние слова резолюции, похоже, ускользавшие от внимания исследователей, хоть и не относятся напрямую к Пфандцельту, но фактически выражают мнение императрицы о его профессиональном уровне: «...*nous les aurions bien fait réparer ici*» (мы бы их хорошо починили здесь). Екатерина говорит утвердительно. Она не сомневается в возможности хорошей реставрации картин в России.

Примечания

¹ Штелин Якоб. Записки об изящных искусствах в России. — М.: Искусство, 1990. — Т. 1. — С. 373, 374.

² Там же. С. 374.

³ Там же. С. 373.

⁴ Сборник ИРИО. — Т. 17. — СПб., 1876. — С. 389.

⁵ Там же. С. 390–391.

⁶ Там же. С. 390.

⁷ Там же. С. 392.

⁸ Там же. С. 394.

⁹ РГА ВМФ. Ф. 212. Оп. 1768. Ед. хр. 7. Л. 1.

¹⁰ Там же. Л. 21.

¹¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3883. Л. 102.

¹² Штелин Якоб. Записки об изящных искусствах в России. — М.: Искусство, 1990. — Т. 1. — С. 373.

¹³ Год кончины Л. К. Пфандцельта — 1786. Уточнен В. В. Николаевой. См. публикации: Николаева В. В. Хронология жизни и деятельности Л. К. Пфандцельта в Петербурге. // Немцы в Санкт-Петербурге: наука, культура, образование. = Die Deutschen in Sankt-Petersburg: Wissenschaft, Kultur Bildung, [Сб. ст.] / Рос. Акад. наук, Ин-т истории естествознания и техники. С.-Петерб., фил. Б-ка Рос. Акад. наук, Семинар «Немцы в России: рус.-нем. науч. и культ. связи»; [Отв. ред. Г. И. Смагина]. — СПб.: Изд-во

«Росток», 2005. С. 293–310; Николаева В. В. Л. К. Пфандцельт: загадки и открытия. // Труды Государственного Эрмитажа : [Т.] 67 : М. В. Ломоносов и елизаветинское время : материалы конференции / Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. — С. 136–143.

¹⁴ Johann Bernullis. Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preuen, Curland, Rusland und Pohlen, in den Jahren 1777 und 1778. Leipzig, 1780, Bd. 5. — S. 89.

¹⁵ Allgemeines Künstler Lexikon, oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider, a. a. Erstes Supplement enthaltend einige hundert alte und neue Artikel, welche in dem Lexikon selbst nicht erschienen sind; nebst einer großen Anzahl von Berichtigungen, Zusätzen und Verbesserungen. Zürich, bei Fießlin und Compagnie, 1767. — S. 213.



**СКУЛЬПТОР Д. Н. МАЛАШКИН И ЕГО РОЛЬ В ИСТОРИИ
РЕСТАВРАЦИИ СКУЛЬПТУРЫ ЛЕТНЕГО САДА.
МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ**

Занимаясь разработкой темы «История реставрации мраморной скульптуры Летнего сада» начала двадцатого века, в процессе изучения архивных документов, мы обратили внимание на неоднократное упоминание фамилии скульптора Д. Н. Малашкина как реставратора скульптур сада. Это обстоятельство заставило обратиться к поиску сведений о новом имени в истории сада. Обнаружилось, что скульптор Дмитрий Николаевич Малашкин (1873–1942) принадлежит к плеяде, если не забытых, то абсолютно недостаточно изученных мастеров. Между тем, и личность этого человека, и деятельность в различных сферах художественного творчества достойны внимания и памяти. Даты жизни вполне красноречиво указывают на сложные, переменчивые обстоятельства, в которые волею судьбы он был вовлечен.

Единственный литературный источник, впрочем, весьма краткий по объему, — статья В. И. Галеевой и Л. П. Шапошниковой в Справочно-мемориальном сборнике «Страницы памяти», изданном в Санкт-Петербурге в 2010 году. В ней обозначены основные факты биографии мастера и различные вехи его деятельности. Отмечается, что с 1909 по 1917 год Малашкин имел свою мастерскую, в которой работал как скульптор, давал уроки лепки; в послереволюционное время работал во ВХУАХ, заведовал формовочной мастерской; в 1921 году был назначен профессором скульптуры. Указано, что Малашкин стал одним из учредителей Союза скульпторов-художников и организовал художественные школы при Народном университете и Клубе моряков, где преподавал лепку. С 1922 по 1934 год работал преподавателем лепки в Художественно-промышленном техникуме.¹

Других специальных литературных источников о жизни и творческом пути скульптора обнаружить не удалось, — поэтому пришлось выискивать — порой безрезультатно — мелкие сведения, случайно рассыпанные в различных публикациях, касающихся художественной атмосферы двадцатых-тридцатых годов прошлого столетия. По косвенным данным, Дмитрий Николаевич Малашкин происходил из купеческой семьи. Его дед, Дмитрий Данилович Малашкин получил в Петербурге в 1854 году грамоту на потомственное гражданство. Многочисленные родственники Малашкина проживали в Рязани, Среди них были по-своему известные персоны: Владимир Дмитриевич Малашкин (1880–1921), партийная принадлежность которого определена как «социалист-революционер-максималист», отличившийся участием в заговоре 1905–1907 годов, осужденный на 10 лет каторги, освобожденный в 1917 году и умерший в Крыму от туберкулеза в 1921 году; состоявшая в переписке с Л. Н. Толстым Елизавета Николаевна Малашкина

(1884–?) и, вероятно, сестра ее, Ольга Николаевна Малашкина, поклонница таланта Н. А. Римского-Корсакова, просившая композитора прислать ей «карточку с подписью», сделанную его рукой.²

Любопытные сведения о скульпторе Малашкине обнаружались в воспоминаниях его бокового потомка — Сергея Владимировича Малашкина.³ По выражению автора, «измученный родословными галлюцинациями, он взялся живописать историю гигантов рода Малашкиных». В эпическом стиле сообщается, что, в городе Рязани в достопамятные времена проживали помещики Дмитрий Данилович и Пелагея Гавриловна Малашкины. Они имели трех сыновей. Младший, Леонид, известен как поэт, органист, композитор и дирижер в сфере церковной музыки (сочинивший 1000 музыкальных произведений, в том числе одной оперы «Жизнь художника»). Внук Леонида стал скрипачом и отцом автора воспоминаний. Средний, Дмитрий, примечателен сыном Владимиром, который, после покушения на Столыпина, был узником Шлиссельбургской крепости. И, наконец, старший сын вышеупомянутой супружеской пары, — Николай, — редактор, издатель, занимавшийся, между прочим, и записью былин, оказался отцом интересующего нас Дмитрия Николаевича Малашкина.

Дмитрий Николаевич Малашкин (1873–1942), родился в Рязани. В статье С. В. Малашкина «Рядовой армии искусства. К 65-летию Великой Победы» читаем: «С детства у него рано проявился интерес к художественному творчеству, в то время как его сверстники бегали и резвились, мальчик подолгу засиживался с карандашом над листом бумаги. Родители отправили его учиться в Москву, где он в 1889 году окончил московскую Школу живописи, ваяния и зодчества. Неуемная жажда творчества вела его дальше, мальчик много рисовал, лепил и мечтал стать скульптором. Поступил в Академию художеств в Петербурге, которую закончил с большой бронзовой медалью в 1909 году (мастерская профессора В. А. Беклемишева). Звание «свободного художника» было получено за скульптуру «Авель». В годы обучения Дмитрий Николаевич становится главой большой и дружной семьи.⁴

Имея представление об относительной надежности интернет-ресурса, все же порой приходится к нему обращаться. Именно (и только!) в интернете был размещен краткий, но важный и эмоционально окрашенный материал о жизненном пути, личности скульптора и, как оказывается, — многих его нынешних потомках. «Нас, прямых потомков Малашкина Дмитрия Николаевича, много, — пишет в размещенной в интернете статье в 2015 году другая родственница — его правнучка Светлана Никитина, — но мы молчим. Наверное, зря» ...Далее она сообщает о первоначальной учебе Д. Н. Малашкина в Москве, правда, без указания конкретных дат. Полемизируя со своим родственником Сергеем Краевским — Малашкиным, отмечает: «мой прадед — тихий, скромный молчаливый человек, по словам Краевского-Малашкина. Не был он тихим и молчаливым. Учась со своим лучшим

близким другом, «русским Роденом» Сергеем Конёнковым в Москве, дружил с Анной Голубкиной, учились и работали в одной мастерской... Она, эта талантливая в будущем, была старше Малашкина на 11 лет, Конёнкова — на 10 лет. Их было четверо: Голубкина, Губина, Малашкин, Конёнков.⁵ Оба родственника — потомка — и С. Малашкин, и С. Никитина указывают, что Д. Н. Малашкин (уже в достаточно взрослом возрасте) учился в Петербурге в Академии художеств, в 1909 году получил звание свободного художника и большую золотую медаль за скульптуру «Авель».⁶

Собственно, о творчестве скульптора сведений на самом деле до обидного мало. Иногда всплывают случайные отрывочные данные о скульптурном оформлении Малашкиным некоторых зданий в Петербурге постройки 1905–1907-го годов. Например, такое упоминание относится к Доходному дому страхового общества «Россия» на Большой Морской улице, 35, построенном архитекторами А. А. Гимпелем и В. В. Ильяшевым.¹

Встречаются также глухие упоминания о его (чаще безрезультатном) участии в конкурсах. Когда воронежская общественность намеревалась поставить памятник своему земляку-поэту Ивану Никитину к 75-летию со дня его рождения, городские власти должны были выбрать наилучший проект. Первое место в конкурсе, который проводился в столице в 1899 году, занял проект, выполненный Малашкиным. Однако воронежцы по непонятным причинам предпочли другой проект...ⁱⁱ

Имя Малашкина фигурирует также в истории сооружения памятника Петру I (Царю-кузнецу) в Туле, которая разворачивалась в 1909–1910 годах. В статье авторов И. Сафроновой и И. Антоновой подробно рассказывается об этом. Итак, в случае объявления конкурса предстояло напечатать объявление о его условиях и сроках в газетах или же обратиться непосредственно к рекомендованным скульпторам С. М. Волнухину, **Д. Н. Малашкину**, Л. В. Шервуду и Р. Р. Баху. Таким образом, убеждаемся в том, что Д. Н. Малашкин был «рекомендован» как возможный исполнитель памятника. Однако, Императорская академия художеств уведомила..., что у академика скульптора Роберта Робертовича (Романовича) Баха уже имеется эскиз фигуры императора Петра I, изображенного в образе кузнеца. Р. Р. Бах (1859–1933) — потомственный скульптор, действительный член Императорской академии Художеств, академик скульптуры. Всю жизнь прожил в Санкт-Петербурге, его мастерская находилась в здании Императорской Академии художеств. Ректор Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств академик В. А. Беклемишев высказал мнение о том, что если Р. Р. Бах примет предложение завода, то это будет лучшим вариантом. В августе 1910 г. Комиссия сообщила Р. Р. Баху о согласии на его цену.⁹

Академическое начальство доказывает в данном случае преимущество скульптора Баха и демонстрирует благожелательный настрой в пользу этого мастера. Можно только предполагать реакцию и разочарование Д. Н. Малашкина в его стремлении, естественном для профессионала, создать памятник.

Ввиду того, что мы не располагаем соответствующими материалами, судить о постоянных неудачах скульптора в данной сфере и как — то комментировать их — затруднительно. Кроме того, изначальной нашей задачей определена демонстрация возможностей скульптора исключительно как реставратора мраморной коллекции Летнего сада.

Последующие события говорят о том, что он не сдаётся, ища применения своим знаниям и опыту. Результатом таких усилий является успешное решение вопроса о его участии в реставрационных работах по скульптуре Летнего сада. В. И. Галеева и Л. П. Шапошникова в выше указанной статье отмечают: «В 1911 году Малашкин возглавил работу по реставрации скульптуры в Летнем саду, затем в парках Петергофа, Стрельны, Ораниенбаума». Изученные нами архивные документы говорят о том, что в 1911 году «скульптор Малашкин, снова **один из претендентов** на проведение реставрационных работ по скульптуре сада, получил возможность реставрировать скульптурный бюст «Ян Собеский» — знаменитое и очень ценное произведение из коллекции Петра. Отмечен принципиальный подход к реставрационному процессу: Малашкин заявляет, что «в целях предосторожности, не следует применять кислот, разрушающих фигуры, твердых инструментов, рашпиля, стальных щеток и т.д., дабы сохранить мрамор, форму фигур».¹⁰

Грамотная позиция скульптора, на фоне разного рода экспериментов, увлечения применением химических растворов, что практиковалось порой другими исполнителями, производит положительное впечатление. Удачная реставрация скульптурного бюста Яна Собеского способствовала тому, что объем работ уже в 1911 году был заметно увеличен. Дальнейшие поиски и выяснения вывели на подробности деятельности скульптора в Летнем саду. Газета «Русский инвалид» за 27 сентября (10 октября) 1911 года спешит сообщить своим читателям: «Мраморы петербургского Летнего сада стали неузнаваемы. Отбитые носы, плечи, ноги, руки и пр. приставлены, грязь очищена. Реставрация, произведенная скульптором **Малашкиным (18 фигур)** и мраморщиком Андреевым (22 фигуры), недели через две будет закончена. Работа скульптора, конечно, художественнее. Д. Малашкину предложено Дворцовым управлением в виде опыта покрыть одну из фигур «флюитом» — химическим составом, предохраняющим мрамор от разрушения: закупоривая поры, он прекращает доступ влаги. Средство это давно испытано за границей... Необходимо еще озаботиться устройством рациональных зимних футляров для фигур...» Малашкин продолжал заниматься реставрацией скульптур Летнего сада и летом 1912 года. По итогам работ им даже был сделан доклад в Императорском Санкт-Петербургском Обществе архитекторов. Содержание доклада обнаруживает как заинтересованность скульптора в работе, так и серьезный профессиональный диапазон знаний процесса реставрации. Предварив свое выступление заявлением, что, как он убедился статуи не ремонтировались, по крайней

мере, лет 40 и имели массу трещин и поломок, скульптор доложил собранию о своей деятельности. Прежде всего, он очистил скульптуры от плесени и грязи, а затем приступил к осмотру повреждений. По его мнению, трещины обычно получаются от заколов камня, происходящих при рубке мрамора и далее увеличиваются от сырости и мороза. Если не обращать на это внимания, то трещины мало-по-малу распространяются и служат иногда причиной обвала целых кусков. Первостепенной задачей скульптор поставил для себя, как он выразился, «замастичивать фигуры изобретенным в Берлине составом из особого рода жидкости, цемента и мраморного порошка». Вместе с тем, он лепил из гипса недостающие части статуй, а мраморщики воспроизводили их в мраморе, и готовые куски ставились на место, по мастике, с помощью медных пиранов. В результате таких действий неизбежно появление швов, которые следует попытаться довести до толщины волоска. Как полагает скульптор, большое значение для цельности впечатления от реставрированной фигуры имеет, конечно, порода мрамора. При значительной разнице оттенков приходится иногда прибегать к подкрашиванию так называемой ореховой протравой». Проведенное, подчеркивает он, по инициативе Дворцового управления флюатирование, было применено только к двум статуям. Малашкин считает, что оно дало хорошие результаты.¹¹

Благодаря архивным документам удалось уточнить наименования указанных двух статуй — в начале лета 1912 года скульптор Д. Н. Малашкин вместе с мраморщиком Андреевым подверг так называемому «флюатированию» две статуи: «Навигация» и «Женскую фигуру с обезьянкой»¹².

Пресса, как всегда, бдительно следила за всем, происходившим в Летнем саду... По отзывам современников, в первое время указанные две статуи весьма отличались от остальных своей белизной. Событие нашло широкое отражение в периодических изданиях: в разделе «Вести за месяц» журнал «Старые годы» в октябрьском номере 1912 года на стр. 46 сообщал читателям: «Статуи Летнего сада на главной аллее очищены, местами даже как бы соскоблены...» И — там же: «Реставратором Малашкиным две статуи Летнего сада покрыты особым составом, предохраняющим от порчи. В случае удачи опыта предположено покрыть и остальные»¹³.

Малашкин и Андреев, выполняя «флюатирование», все же проявляют осторожность, не спеша покрывать «особым составом» все скульптуры. А вот что по этому поводу «говорят» архивы. Для нас очень важна позиция Малашкина, отмеченная в них. Акт осмотра двух обработанных скульптур от 25 октября 1912 года фиксировал, что поверхность статуй имеет почти белый цвет, резко выделяющийся от вида соседних «нефлюатированных» статуй, в значительной степени загрязненных, как видно, от размыва дождем осевшей на них копоты. Малашкин предложил их «...оставить на испытание до конца лета будущего года, когда и, произвести повторный осмотр при участии специалистов и при помощи микроскопического исследования флюатированных и нефлюатированных статуй, так как так как

три месяца, прошедшие со времени флюатирования до осмотра статуй, недостаточны для заключения о безусловной полезности флюатирования.¹⁴ Последняя фраза говорит о том, что скульптор сомневается в пользе проведенного покрытия, хочет убедиться в его безопасности для мраморной поверхности и, собственно, именно благодаря его предусмотрительности и осторожности все остальные скульптуры позднее не были обработаны так называемым «флюатом».

Сегодня приходится признать — целесообразность указанных рискованных манипуляций вызывает сомнение. Нами были получены соответствующие консультации у современных специалистов-химиков, которые весьма неодобрительно оценивали операции по «флюатированию» в отношении мраморов Летнего сада. Таким образом, опыт показывает, что у каждого временного периода в реставрационном процессе случались свои достижения, заблуждения, просчеты.¹⁵

Реставрационные работы 1911–1912-го годов в Летнем саду для Малашкина завершились. Сведения о деятельности скульптора в период до 1917 года и далее содержатся в ценном документе 1922 года, написанном рукой самого мастера, и хранящемся в ЦГАЛИ.¹⁶

Весьма выразительна «Анкета художника Малашкина», направленная в Пайковую Комиссию СОРАБИС, в которой, среди прочих сведений, — об окончании Московской школы живописи и ваяния с тремя серебряными медалями в 1901 году и Академии Художеств в 1909 году, — указано: «с 1902 года по 1917 имел свою мастерскую, в которой работал на выставки, конкурса памятников и давал уроки скульптуры». Далее следуют некоторые подробности его деятельности: «Получены премии на конкурсах: Волкову — Ярославль, Никитину — Воронеж, Турскому — Москва, Александру II — Саратов, Лермонтову, Петру I — Петроград».¹⁷

Чрезвычайно интересно для нас дальнейшее содержание текста «Анкеты», где самим скульптором перечислены выполнявшиеся реставрационные работы, а также сообщения о других видах деятельности, подтверждающие сведения В. И. Галеевой и Л. П. Шапошниковой. Итак, «производил реставрацию мраморных фигур: Петроград — Летний сал, Царское — Екатерининский парк, Стрельна — Дворцовый парк, Ораниенбаум — парк Китайского Дворца.

Организовал художественные школы Народного университета и Клуба моряков. В 1917 году назначен заведующим формовочной мастерской при Академии Художеств. В 1921 году назначен профессором скульптуры Академии Художеств.

Семейное положение: жена и 5 несовершеннолетних детей.

Д. Малашкин. 8 июня 1922 года»¹⁸.

Следует полагать, что, в результате появления анкеты скульптор получил право на получение пайка в голодное время 1922 года...

Столь же любопытный и, вероятно, характерный для этого времени документ обнаружен нами в другом архивном деле. Он датирован 1924 годом

и представляет собой протокол № 78 Заседания секции Сорабиса от 17 апреля. В графе «Слушали», в пункте под номером, пять читаем: «О квалификации членов Сорабиса служащих, но не имеющих квалификации 23 года, необходимой для происходящей в данное время перерегистрации».

В соответствующей графе — «Постановили»: — «ввиду того, что большинство служащих по своей профессии являются специалистами высокой квалификации, о чем просить тов. Картавцева на предмет внесения их в протокол квалификационной комиссии. В данном случае считать это постановление действительным по отношению к следующим художникам, служащим в Государственном Промышленном техникуме». И ниже, среди десятка фамилий, в том числе, Рериха, Эберлинга, Рылова, — видим фамилию «нашего» Малашкина. Таким образом, он протокольно признан специалистом высокой квалификации и три (неведомых сегодня) человека, подписавших документ — Цириготти, Картавцев, Гиетылло, — удостоверяют данное определение.¹⁹ Стало быть, Малашкин, попавший в новую административную систему, вынужден подчиняться ее правилам и постоянно доказывать свой профессионализм. О том, насколько это удастся, можем судить по его послужному списку.

До 1926 г. Дмитрий Николаевич не только заведует формовочной мастерской Академии художеств, но и, по совместительству, является комендантом Академии. Известно о его участии в Весенней выставке, проходившей в залах Академии художеств в 1918 году и в 1-й выставке скульптуры, проходившей там же в сентябре 1922 года. Своеобразную, почти художественную картину, воссоздающую будничные заботы родственника, предлагает автор воспоминаний: «По 4-й линии Васильевского острова идет скульптор Дмитрий Николаевич Малашкин, руководитель формовочной мастерской. Академии художеств. Пронзительный ветер от Невы, Дмитрий Николаевич согнулся, поднял воротник пальто. Тяжелые думы охватывают его: пятеро детей, чтобы их прокормить, Дмитрию Николаевичу приходится преподавать еще и в Художественном техникуме (бывшем Обществе поощрения художеств)».²⁰ Вероятно, материальное положение семьи было достаточно сложным, потому что жена скульптора Евгения Александровна тоже работала в Академии Художеств рабочей при мастерской.

Из пятерых детей двое пошли по отцовской линии — дочь Татьяна стала архитектором, а сын Дмитрий Дмитриевич Малашкин, скульптор, принимал участие в восстановлении после Великой Отечественной войны Елагина дворца и изготовлении лепных украшений собора в Петродворце.²¹ «Круговорот воспоминаний» ограничивается приведением указанных фактов из биографии мастера. Нам удалось «познакомиться» с еще одним сыном Д. Н. Малашкина — Николаем Дмитриевичем, 1911 года рождения, проработавшим в Государственном Русском музее в качестве реставратора отделения прикладного искусства с 1937 по 1941 год. Архивный документ приводит такие данные о нем: беспартийный, образование среднее, трудо-

вой стаж- с 1929 года.²² В Архиве Государственного Русского музея имеется и Производственная характеристика, в которой говорится, что «тов. Малашкин проявил себя как исключительно искусный специалист в области реставрации памятников искусства из самых разнообразных материалов (фарфор, стекло, металл, камень и т. д.), самостоятельно разрешая технологические задачи на основании современных научных принципов». Кстати, характеристика выдана 21 августа 1941 года, при увольнении с места работы, ввиду эвакуации его с семьей из Ленинграда.²³

Более подробно о семье, детях — продолжателях профессии скульптора, и внуках, которых неоднократно пришлось спасать в драматических обстоятельствах войны и блокады именно их деду — Д. Н. Малашкину, пишет С. Никитина. Она подчеркивает замечательные нравственные качества своего прадеда, цельность его характера, преданность по отношению к близким и способность к самопожертвованию.²⁴

В советский период, преподавание занимало большую часть времени скульптора Д. Н. Малашкина, работавшего в окружении таких мастеров, как М. Г. Манизер, Л. В. Шервуд, В. В. Лишев, И. В. Крестовский. Все они преподавали в Академии Художеств, которая на определенный период времени поменяла название на «Высшие петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские». 1920-е годы в Ленинграде характеризуются ухудшением состояния сохранности многих памятников архитектуры и скульптуры. Городскими властями были организованы масштабные восстановительные работы, для проведения которых приглашены вышепоименованные скульпторы, в том числе и Д. Н. Малашкин. Как раз в это время им изготовлена из гипса с оригинала Трискорни статуя музы Мельпомены у входа в Театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр).²⁵ В 1930-е годы скульптор принимал участие в некоторых выставках. Среди них две — в Русском музее — «15 лет РККА» в 1933–1934 годах и «Первой выставке ленинградских художников» в 1935 году.

Грандиозная выставка «15 лет РККА» открылась в июне 1933 года в Москве. Мероприятие было призвано художественно отразить роль, заслуги и достижения Рабоче-Крестьянской Красной Армии в защите социалистического отечества и государственном строительстве СССР. К участию в этом событии были отобраны 421 произведение живописи, графики, скульптуры и текстиля 190 художников. В списке участников можно увидеть имя Д. Н. Малашкина. Правда, неизвестно, какие именно его произведения стали экспонатами выставки, которая вначале функционировала в павильонах Центрального парка культуры и отдыха в Москве, а в ноябре 1933 г. переместилась в Ленинград, в залы Государственного Русского музея, где работала до мая 1935 г. При этом часть выставки экспонировалась с декабря 1934 г. в Киеве, в залах Всеукраинского музея им. Т. Г. Шевченко, а с марта 1935 г. в харьковской Всеукраинской картинной галерее.²⁶

Чуть глубже вникнуть в вопросы творческой деятельности скульптора в 1930-е годы позволили материалы, хранящиеся в Секции рукописи ГРМ. Объемное дело «Приемочная опись картин, поступивших на выставку ленинградских художников,- начато 16 февраля 1935 года, и окончено 22 апреля 1935 года. В списке поступивших на выставку произведений, как выясняется, не только картин, имеются следующие записи:

на листе 15 под № 428 от 13 марта — Малашкин Дмитрий Николаевич — группа (дети), **гипс**, 50 см, от автора В. О. 2-я линия д. 1 кв. 21. В последней графе справа неразборчивый текст зачеркнут и потом указано: «заказная»;

на листе 30. под № 862 от 23 марта — Малашкин Дмитрий Николаевич — эскиз паркового фонтана. 1935 год, **пластилин**, 25 см, В. О. 2-я линия д. 1 кв. 21. В последней графе справа — Возвращено автору. Далее собственноручная подпись — Д. Малашкин;

на листе 32. под № 919 от 31 марта — Малашкин Дмитрий Николаевич. Фонтан на детской площадке. Эскиз — 1935 год, **пластилин**, о, 25, В. О. 2-я линия д. 1 кв. 21. В последней графе справа — Возвращено автору. Далее собственноручная подпись — Д. Малашкин.²⁷

Набор авторских работ вполне скромнен, небольшие эскизы анонимных фонтанов, выполненные в пластине, вероятно, не претендовали на сколько-нибудь длительный срок хранения, а, возможно, и созданы были именно к выставке. Другое дело — заказная, как числится, «Группа, представляющая детей», выполненная в гипсе, имеющая более серьезные размеры и, предположительно, рассчитанная на воплощение в ином долговечном материале.²⁸

Двигаясь хронологически, снова встречаем упоминания о Д. Н. Малашкине в связи с Летним садом. На 1934 год, с открытием историко-художественной экспозиции в Летнем Дворце, приходится становление музейного комплекса «Летний сад и Дворец-музей Петра I». До того скульптурой занимались мало, и на аллеях осталось всего 67 статуй, имеющих значительные повреждения. Остальные, по давней традиции, «в разрушенном состоянии» находились в кладовых». ²⁹

В Акте от 5 октября 1933 года, составленного комиссией из представителей Специнспекции Управления благоустройства Ленсовета, Управления Дворцов и парков Ленсовета, заведующего бюро охраны памятников революции и культуры П. А. Всеволожского, исполняющего обязанности директора Летнего сада В. П. Корниенко, читаем: «осевшие постаменты статуй необходимо поднять на соответствующую высоту, равно как и вновь построить эстраду-павильон. Необходимо наладить дело реставрации всего скульптурного фонда, имеющегося в саду, пригласив для этого скульптора — руководителя Лишева, (как помним, сослуживца Малашкина по Академии — Г. Х.) пересмотреть все статуи в смысле их ценности...»³⁰.

Музейный статус, несомненно, положительно сказался на скульптуре Летнего сада: к 1939 году экспозиция насчитывала вместо прежних 67 — уже 76 скульптур. Это значит, что «команда» под руководством скульптора В. В. Лишева в течение прошедших пяти лет провела большую работу по реставрации и возвращению на аллеи сада 9-ти мраморных скульптур. Однако, их состояние сохранности оставалось тяжелым, о чем можно судить по смете на реставрацию, «составленную давно Д. Н. Малашкиным и Г. А. Симонсоном». В мае 1939 года реставрация началась со статуи «Антиной», разбитой на 12 кусков. Затем последовала реставрация остальных скульптур «согласно «Описи дефектов и повреждений мраморной скульптуры Летнего сада и необходимых работ по реставрации с указанием стоимости по отдельным объектам», написанной Симонсоном»... (по-видимому, все же, это — та самая смета, в составлении которой принимал участие и Малашкин). Документ гласит, что «у некоторых скульптур отсутствовали носы («Амур и Психея», «Рок», «Александр Македонский»), многие нуждались в восстановлении бесчисленных пальцев на руках и ногах, а также мелких деталей и утраченных фрагментов атрибутов. У статуи «Правосудие» отсутствовала кисть правой руки, державшей меч, — предстояло изготовить все это вновь. Кое-где предполагалось заменить железные связи в мраморе на медные. Как ни странно, это положение так и не было исправлено в предыдущие реставрации, — окисляющееся железо окрашивало мрамор и тем самым портило скульптуру («Церера»). Все без исключения памятники также нуждались в очистке и шпаклевке мелких повреждений. Состав реставрационных работ был следующим: очистка и шпаклевка мелких повреждений; лепка недостающих частей; формовка в гипсе; вырубка в мраморе; установка на место. Ввиду того, что некоторые скульптуры отклонились от вертикального положения, была исправлена подбутка под пьедесталами статуй. Завершающей операцией стала промывка скульптур чистой водой из спринцовки с применением мягких кистей и щеток с раствором туалетного мыла.³¹

Вероятно, работы выполнялись не только летом в саду, так как в бумагах упоминается об имеющейся на территории Летнего сада реставрационной мастерской, в которой нужно «починить крышу». Учитывая серьезный объем работ, реставрация могла продолжаться около двух лет и к весне 1941 года скульптура Летнего сада оказалась в более — менее благополучном состоянии.³²

Логично предположить, что довоенные мероприятия по реставрации скульптур Летнего сада, в которых, согласно документам, были задействованы И. В. Крестовский и В. В. Лишев, проводились с участием Д. Н. Малашкина. И, действительно, последними сведениями о роли Д. Н. Малашкина в истории скульптуры Летнего сада являются упоминания о том, что, вместе с Г. А. Симонсоном, летом 1941 года он был занят консервацией («захоронением в земле») мраморных скульптур в связи с началом Великой Отечественной войны.

В 1942 году, как помним, скульптор Д. Н. Малашкин скончался в возрасте 69 лет.

Имея первоначальное намерение осветить сугубо локальную сферу в деятельности скульптора Д. Н. Малашкина — участие в непрерывной, сквозь годы проходящей реставрации мраморов Летнего сада, — мы сознательно нарушили намеченные границы. Отнюдь не сожалея, объясняем это, во-первых, тем, что личность мастера оказалась не изученной, творчество — не известным, жизненный путь — также в должной мере не освещенным в литературе. Во-вторых, при попытках наметить основные вехи в судьбе этого человека, сформировалось уважение к его стойкому во всех отношениях характеру, позволявшему не бескровно, но с честью выходить из сложных ситуаций, которые предлагались ему обстоятельствами. Наконец, в —третьих, по мере накопления материала, становилось ясно, что Д. Н. Малашкин является достойным представителем русской художественной интеллигенции, сумевшим быть полезным отечественной культуре в меру своих сил и возможностей. Его труды по реставрации мраморных скульптур Летнего сада, безусловно, являются важной частью деятельности скульптора и не могут быть забыты.

В 2008 году в журнале «Художник Петербурга» скульптору Малашкину были посвящены следующие строки; «Его имя выбито на мемориальной доске памяти художников, погибших в годы Великой Отечественной войны. Скульптор Дмитрий Николаевич Малашкин умер от голода в осажденном Ленинграде в 1942 году. Один из тех, кто защищал Родину, работал во взятом в кольцо блокады городе, умирал в промерзших мастерских, один из тех, кто держал карандаш и кисть в негнущихся пальцах, передавая приметы времени и видя свет далекой Победы... Мир в неоплатном долгу перед вами. О каждом из вас необходимо писать романы, сочинять симфонии, создавать великолепные полотна, рассказывая об одном художнике, хранить в памяти историю жизни одного из многих из великой армии Искусства».³³

Примечания

¹ Галеева В. И. Шапошникова Л. П. Д. Н. Малашкин. (1873–1942). Страницы памяти. Справочно-мемориальный сборник. 1941–1945. Художники Ленинградского Союза советских художников, погибшие в годы Великой Отечественной войны и в блокаду Ленинграда. — СПб., 2010. — С. 146–147.

² Головин П. А. Тайна масонского топора // Российская Академия наук. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. (Кунсткамера). Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. XVIII–XX вв. — (С. 254–288). — С. 276.

³ Малашкин С. Седьмая тетрадь. Круговорот воспоминаний // Нева. — 2005. — № 11. — С. 212–218. (Выражаем признательность скульптору П. П. Игнатьеву за указание на эту статью).

⁴ Малашкин С. В. Рядовой армии искусства. К 65-летию Великой Победы // Художник Петербурга. — Санкт-Петербургский Союз художников. — № 13. — Декабрь, 2008. — С. 7.

⁵ Никитина Светлана. Малашкины. Молчание потомков. Написано 25 декабря 2015 года. 16:17 http://kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-208-1/978-5-88431-208-1_17.pdf

⁶ Малашкин С. Седьмая тетрадь. Круговорот воспоминаний. Нева. 2005. № 11. С 214.

-
- ⁷ Об этом факте сообщил скульптор П. П. Игнатъев, ссылаясь на Воспоминания Я. А. Троупянского (Личный фонд Троупянского, ОНА РАХ).
- ⁸ podiemvrn.ru...content/uploads/2016/04...425...2011.pdf
- ⁹ Сафронова Эльвира, Антонова Ирина. Памятник Царю-кузнецу. Тульский краеведческий альманах: Памятник Царю-кузнецу. tulalmanac.blogspot.ru/2014/03/blog-post_20.html
- ¹⁰ РГИА. Ф 475. 1909. Д. 521. Л 98.
- ¹¹ Зодчий. №22. С. 239.
- ¹² Хвостова Г. А. Статуя «Юность» из коллекции Летнего сада. Вопросы хранения и реставрации // Государственный Русский музей. Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее. Материалы научно-практического семинара. 26–27 апреля 2006 года. — СПб., 2006. — С. 45.
- ¹³ Хвостова Г. А. Реставрация скульптуры Летнего сада // Энциклопедия Три века Санкт-Петербурга в 3-х томах. — Т. II. XIX век. — Кн. III. К — Л. — СПб. : СПбГУ, 2004. — С. 598.
- ¹⁴ РГИА. Ф. 475. Оп. 1. 1909. Д. 521. Л. 183.
- ¹⁵ Что касается состояния сохранности поверхности статуи «Навигация», — в 1987 году она была признана аварийной и первой убрана из экспозиции, чтобы быть замененной на копияное произведение.
- ¹⁶ Приношу благодарность научному сотруднику Государственного Русского музея Бельскому Павлу Евгеньевичу за рекомендацию ознакомиться с данным архивным делом.
- ¹⁷ ЦГАЛИ. Ф. 283. Оп. 2. Д. 529. Л. 101.
- ¹⁸ ЦГАЛИ. Ф. 283. Оп. 2. Д. 529. Л. 101об.
- ¹⁹ ЦГАЛИ. Ф. 283. Оп. 2. Д. 919. Л. 16.
- ²⁰ Малашкин С. Седьмая тетрадь. Круговорот воспоминаний. Нева. 2005. № 11. С 214.
- ²¹ Малашкин С. Седьмая тетрадь. Круговорот воспоминаний. Нева. 2005. № 11. С 215.
- ²² Фонд ГРМ (I) Секция рукописи. Оп. 2- А. Ед. хр. № 60. С. 60.
- ²³ Фонд ГРМ (I) Секция рукописи. Оп. 2- А. Ед. хр. № 1489. С. 38.
- ²⁴ Никитина Светлана. Малашкины. Молчание потомков. Написано 25 декабря 2015 года. 16:17. http://kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-208-1/978-5-88431-208-1_17.pdf.
- ²⁵ Находящаяся сегодня статуя музы Мельпомены у входа в Александринский театр, была выполнена ленинградскими мастерами в 1956 году из бетона, взамен прежней, из гипса, работы самого Малашкина с оригинала Трискорни.
- ²⁶ Малашкин С. В. Рядовой армии искусства. К 65-летию Великой Победы // Художник Петербурга. — Санкт-Петербургский Союз художников. — № 13. — Декабрь, 2008. — С. 7.
- ²⁷ Фонд ГРМ (I). Секция рукописи. Оп. 20. Ед. хр. 60.
- ²⁸ Приношу благодарность научному сотруднику Русского музея Бельскому Павлу Евгеньевичу за предоставленные сведения о том, что настоящее время в фондах Русского музея хранится одна авторская работа Д. Н. Малашкина 1929 года «Гусляр».
- ²⁹ Архив КГИОП. 1940. Д. 165. Н — 99. Л. 5.
- ³⁰ Архив КГИОП, 1923–1940, д. 161–1, л. 174.
- ³¹ Архив КГИОП. 1923–1940. Д. 165–1. Л. 103.
- ³² Хвостова Г. А. Скульптура Летнего сада с 1917 по 1940 год. К истории реставрации. // Пунинские чтения. 2001. Материалы научной конференции СПбГУ. Исторический факультет. Кафедра истории искусства. — СПб. 2002. — С. 169.
- ³³ Малашкин С. В. Рядовой армии искусства. К 65-летию Великой Победы // Художник Петербурга. — Санкт-Петербургский Союз художников. — № 13. — Декабрь, 2008. — С. 7.

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА АЛЕКСАНДРУ II ДЛЯ РОСТОВА–НА–ДОНУ

Мысль о сооружении памятника в Ростове-на-Дону, была впервые высказана 15-го марта 1881 года, в день погребения государя Александра II, когда городская дума, «глубоко потрясенная горестным событием, постигшим всю Россию, собравшись в экстренном заседании, выразила единомышленное желание запечатлеть память усопшего государя в благодарных сердцах граждан сооружением памятника императору в Ростове-на-Дону»¹, в тот же день в думе было собрано 10 тысяч рублей. После одобрения этого начинания Александром III, было довольно быстро собрано еще 60 тысяч рублей, что превышало предполагавшиеся затраты на сооружение монумента. Был создан Комитет по сооружению памятника, куда вошли несколько гласных думы, купеческий и мещанский старосты, ремесленный голова и раввин, всего 15 членов. Комитет не одобрил проект, предложенный архитектором Н. И. Якуниным, и обратился к академику М. О. Микешину, автору уже поставленных памятников «Тысячелетие России» в Новгороде и «Екатерине II» в Петербурге и в Царском селе.

В монографии О. М. Добровольского «Микешин», описывается первоначальная идея ростовского памятника, о которой Микешин рассказал в письме от 6 мая 1884 года своему другу великому русскому драматургу А. Н. Островскому: «...кругом памятника я проектирую балюстраду, тумбы которой могли бы служить постаментами для бюстов современников прошлого царствования. Бюстов этих на своем проекте, подлежащем одобрению властей, я делать не буду, потому что это было бы сигналом к невозможнейшим пререканиям и недоразумениям <...> я сделаю только балюстраду, а городу предложу список лиц, бюсты которых по частному желанию ростовцев могли бы стоять (по мере накопления средств) на тумбах балюстрады, обнимающих памятник». Там же Микешин просил совета у Островского, оспорить или одобрить выбор лиц, «...исключить или пополнить другими: Сотрудники по реформам: Я. И. Ростовцев, кн. Черкасский и два брата Милютины. Военные: Черняев, Радецкий, Лорис-Меликов и Скобелев. Писатели и поэты: Тургенев, Некрасов, гр. Толстой и (для Юга) Т. Шевченко, Салтыков-Щедрин, Достоевский»².

«Балюстрада из бюстов <...> обнимающих памятник» была запечатлена художником в эскизе, датированном 18 марта 1883 года, обнаруженном нами среди рисунков в архивном деле, названном «Александр II» в отделе рукописей Государственного Русского музея в фонде П. Я. Дашкова³. Забегая вперед, отметим, что эта идея так и не была осуществлена в ростовском памятнике.

Договор на сооружение рассматриваемого монумента был заключен в декабре 1885 года, между академиком М. О. Микешиним и городским головой А. М. Бойковым. В этом документе, в частности, указывалось: «...я, Микешин принял на себя обязанность для предположенного к постановке в городе Ростове-на-Дону памятника вылепить и отлить из бронзы фигуру покойного Императора во весь рост, в среднем возрасте, с открытой головой, в Императорской порфире и прочих регалиях, со скипетром в руке...», а также «отлить на пьедестале памятника следующие рельефные надписи на соответствующих металлических досках: а) с передней стороны Государственный герб под короной и надпись "Императору Александру II благодарные граждане г. Ростова на Дону", б) на противоположной стороне "родился в 1818 году, вступил на престол в 1855 году, в Бозе почил в 1881 году", в) на правой стороне герб города Ростова на Дону, и г) на левой стороне "Воздвигнут в царствование Императора Александра III, в <...> году"»⁴. В договоре подробно расписаны все этапы работы. Для нас особенно важны следующие строки: «...я, Микешин, обязан вылепить и отлить из меди малую модель всего памятника в двух экземплярах по эскизу и рисункам, которые должны быть вполне одобрены г. г. Конференц Секретарем Императорской Академии художеств Действительным Статским Советником П. Ф. Исеевым, Профессором Академии, Тайным Советником Д. И. Гримом, академиком архитектуры И. С. Богомоловым, Редактором Правительственного Вестника историческим писателем Г. П. Данилевским, Я. П. Полонским и ученым справщиком Святейшего Синода П. А. Гильтебрандт-Рязанским...». Один экземпляр этой модели художник должен был прислать в г. Ростов-на-Дону для одобрения Комитетом по сооружению памятника и затем для руководства при сооружении из камня пьедестала памятника, а другой — оставить себе для осуществления «моих скульптурных работах в Петербурге»⁵. Договор состоял из 12 пунктов, стоимость работ составила сумма 25 000 рублей, выплата в 4 этапа, рассчитанная на 3-х летний срок их выполнения.

В отделе графики ГРМ хранится немаловажный подписной рисунок «Эскиз проекта памятника Императору Александру II Николаевичу сочинил и изобразил М. Микешин для Ростова-на Дону. 1885»⁶. На нем взор царя устремлен вперед, левая рука опущена и прикрыта спадающей с плеча мантией, с правой стороны расположена колонна на которой лежит держава, ее касается правая рука со скипетром. Постамент сложной формы, в верхней части герб Российской Империи, внизу — место для надписи. Однако этот рисунок отличается от созданного в результате памятника. Судя по сохранившимся фотографиям, были изменены и поза фигуры императора, и постамент⁷.

В том же архивном деле нами были обнаружены несколько рисунков датированных апрелем 1886 года, когда Микешин продолжал работу над проектом памятника царю-освободителю для Ростова-на-Дону. В набросках художника можно проследить поиск позы императора, положение рук (Листы 18 и 20). Постамент в трех рисунках (Листы 18, 19 и 20), имеет одну

и ту же форму, у ног императора лежит свиток, спадавший длинной лентой к основанию постамента (в дальнейшем этот прием Микешин будет использовать в памятнике Екатерине II для Екатеринодара), у подножия постамента женская фигура поддерживает свиток указа об освобождении крестьян.

В личном деле Микешина нам встретилось письмо к П. Ф. Исееву от 7 июля 1888 года, в котором художник приглашает комиссию осмотреть работу: «...имею честь уведомить Ваше Превосходительство, что все отлитые из бронзы работы памятника окончательно изготовлены и собраны для осмотра на бронзово-литейной фабрике Мельцера (фирма Штанге), в Большой Конюшенной, для осмотра Вашего Превосходительства совместно с г. ректором Давидом Ивановичем Гриммом»⁸.

Разногласия возникли при выборе места для памятника. Часть членов Комитета предлагала поставить монумент по оси Соборного переулочка у храма Рождества Богородицы, другие настаивали на другом варианте — у входа в городской парк. Сначала сторонники этого варианта вроде бы одержали победу, но со временем, детально изучив проект Микешина, Комитет изменил свое решение. Дело в том, что в окончательной модели фигуры император Александр II был изображен художником в молящейся позе, со взором, обращенным вверх. Между тем там, где ежедневно происходит шумное гулянье многотысячной публики, где раздаются смех, музыка, нельзя было ставить такой памятник. Поэтому предпочтение было отдано Соборной площади. Император был представлен в порфире, в правой руке он держал скипетр, левой — придерживал мантию.

Торжественное открытие памятника состоялось 17 апреля 1890 года, спустя 9 лет после принятия решения о его возведении. Высота сооружения составляла 11,5 метра, в том числе бронзового изображения императора — 6,5 метра. Вес бронзовой части памятника — более 4 тонн⁹.

Гранитный пьедестал был выполнен по рисунку М. О. Микешина при содействии профессора Д. И. Гримма¹⁰. Изготовили постамент итальянский мастер С. А. Тонетти в сотрудничестве с ростовским «городовым архитектором» Н. А. Дорошенко. На передней грани пьедестала был установлен государственный герб под короной, выше — инициалы императора, обвитые лавром и тернием. Внизу размещалась доска с рельефной старославянской вязью «Императору Александру II благодарные граждане гор. Ростова-на-Дону». На левой грани пьедестала: «Родился 17 апреля 1818 года», справа: «В Бозе почил 1-го марта 1881 года»; сзади — герб города Ростова. На четырех углах площадки, занимаемой памятником, были поставлены четыре канделябра с тремя фонарями на каждом. Площадку окружили изящной чугунной литой решеткой, украшенной коронами. Бронзовые части памятника отлили на фабрике Н. Штанге в Петербурге, а решетки, столбы и фонари — там же на заводе Ф. К. Сан-Галли.

Архивные документы, сохранившиеся эскизы, литературные источники и уцелевшие фотографии позволили нам детально познакомиться

с процессом создания памятника императору Александру II в Ростове-на-Дону. Это значительно дополняет ту информацию, которую С. А. Педашенко сообщил в выпущенной в 1911 году брошюре «Памятники императору Александру II»¹¹.

В настоящее время в городе Ростове-на-Дону на месте монумента расположена автостоянка. По поводу восстановления памятника «императору Александру II» вопрос не поднимался.

Примечания

¹ Исторический Вестник. Историко-литературный журнал. — СПб., 1890. — № 6.

² Добровольский О. М. Микешин. — М., Терра-Книжный клуб, 2003. — С. 366, 367.

³ ОР ГРМ. Ф. 14. Оп. 10. Д. 90. Л. 9.

⁴ Там же. Л. 37–42.

⁵ Там же. Л. 37.

⁶ Отдел Рисунка ГРМ. Р-34022.

⁷ Сокол К. Г. Монументальные памятники Российской империи. Каталог. — М., 2006. — С. 106.

⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 51-М. 1854-1910. М. О. Микешин. Л. 111.

⁹ Швецов С. Площади старого города. // Вечерний Ростов. — Ростов н/Д, 1986. — № 223.

¹⁰ ОР ГРМ. Ф. 14. Оп. 10. Д. 90. Л. 47. обр.

¹¹ Педашенко С. А. Памятники Александру II. — М., 1911.



ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ: СИМФОНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ЦВЕТА

Аннотация: В статье рассматривается проблема изображения художественного пространства в произведениях художника — авангардиста В. Кандинского. Дается характеристика восприятия авангардной картины с помощью методов взаимодействия со зрителем в сфере понимания современного и классического искусства. Рассматриваются и анализируются особенности живописного стиля художника через символику цвета и музыки.

Ключевые слова: авангардная картина, художественное пространство, открытость, форма, метаформа, синтез, духовность, мелодия, цвет.

Изучение особенностей художественного пространства в области эстетики представляет собой одну из стержневых проблем в изучении особенностей художественного творчества. Специфика художественного процесса — уникальное явление, так как имеет прямое отношение к вопросам пространства и практикам конструирования реальности через идею преобразования, преобразования и творения мира. Одним из интересных аспектов этой темы является творчество В. Кандинского. Говоря о пространстве беспредметности в своей книге «О духовном в искусстве» он отмечает, что художник инстинктивно привносит в свое произведение некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один рассудок, так как такое произведение искусства содержит бесконечное число толкований и замыслов»¹. Авангардная картина это не просто семантическая Вселенная, это территория терра инкогнита индивидуального прочтения. Где каждый зритель является сотворцом произведения, а сам художник Демиургом запечатленных образов на холсте. С этой позиции можно утверждать, что мир человека — это символический мир в квадрате художественного пространства картины.

Авангард, как художественное движение можно представить в качестве многогранного кристалла, объединяющего своими гранями творческую индивидуальность его творцов. Одной из граней этого многогранного кристалла был художник-абстракционист, основатель этого направления В. Кандинский. Это один из крупнейших художников-теоретиков авангардного искусства XX века, первый в мире создавший авангардную картину. Пятна, цвета, парящие в неведомом пространстве его картин и рассеянные по всему полотну, создают рядом с реальным миром новый. Над проблемой сознания пространства работал Эмиль Гуссерль, который полагал, что осознание пространства, которое коррелируется не только оптикой человеческого зрения, но и формируется оптикой человеческого сознания.

Это была новая экспериментальная философия, параллельно которой русские художники проводили свои творческие опыты.

Художники-авангардисты этого периода отказываются от концепции мимезиса природы. «Точность не есть правда» — утверждал Матисс. «Природа — это гипотеза», — вторит ему Дюфи. Но, пожалуй, решительнее всех высказался Малевич: «Природа есть живая картина и можно ею любоваться. Повторить ее есть воровство, а повторяющий есть ворующий, ничтожество, которое не может дать, а любит взять и выдать за свое. На художнике лежит обет быть свободным творцом, но не свободным грабителем. Только в абсолютном творчестве он обретает свое право»². Художник, по В. Кандинскому, «слышит» внутреннее звучание космоса и каждого отдельного предмета, «видит» его сокровенную духовную жизнь и стремится материализовать ее, воплотить средствами подвластного ему искусства.

Духовная энергия космоса, являющаяся основой мироздания, рождает порядок и не может проявиться в естественных вещественных предметах. Духовная энергия связана с выражением внутреннего мира художника, который открывает пространство беспредметных форм. Первоэлементом открытого художественного пространства В. Кандинского становится цвет. Цветовые беспредметные формы «трактуются не как статичные, а динамичные подвижные сущности, выражающие идеи телесного и духовного, рождения и смерти, теплоты и холода, активного и пассивного. Основными цветами художник считает 6 хроматических и 2 ахроматических — черный и белый... Желтый и оранжевый рождаются от белого, достигают полноты соответствия в зеленом и красном, затем угадают в синем и фиолетовом, и наконец, умирают в черном»³.

Эти цепочки взаимодействия цветов, построение цветовых гармоний которых задают экспрессию художественному пространству абстрактных картин художника. Возникает цветовая проекция, при которой белый холст отражает всю полноту возможных цветовых соотношений и связей через движущую силу краски. Картина зрительно оживает и движение фигур направлено к зрителю при использовании теплого цвета, а при использовании холодного удаляется от него. Движение теплого и холодного усиливается, если к нему добавить контраст светлого и темного.

Опыты взаимодействия красок дают нам представление о пространственных свойствах цвета. Пространство становится тканью бытия цветовых построений, ритмов их взаимодействия и взаимопроникновения, так рождается интонационная вибрация пульсирующих концентрических и эксцентрических движений. Произведения Кандинского надо слушать. Он открыт вибрациям художественного пространства и резонансам краски. Его траектория цветовых решений соотносится с пространственной цепочкой мгновений. Так рождается музыка, биение ритмов времени пульсирующего пространства, которые предуготовляют явление всех форм вещей.

Нечто схожее чувствовал любимый художником композитор А. Скрябин. Известна синопсическая таблица Скрябина, реализованная им в «световой клавиатуре» партитуры «Поэмы огня». В. Кандинский, наделенный природной

музыкальностью и базовыми знаниями теории музыки, многократно фиксирует то или иное «слышание» цвета, пользуясь музыкальной терминологией. Приведем лишь один из многочисленных примеров: «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа»⁴. В.Кандинский пользуется музыкальными метафорами, говоря о сложном процессе художественного творчества: «оно происходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся, в конце концов, в симфонию»⁵. А. Скрябин лично не был знаком с художником. Они были современниками, но разработали не зависимо друг от друга идею синтеза цветовой символики. Оба яркие представители космизма. А. Скрябин был новатором в области модернизации гармонии, В. Кандинский — в области экспериментов с цветом, что позволило обоим добиться эффекта космической полетности и светоносности звучания красок и музыки. В.Кандинский цветной во всем. Художник постоянно апеллирует к музыке, которая является его основным приоритетом.

Художественное пространство В. Кандинского — симфонично, оно раскрывает проекции музыкальных вибраций в бессюжетном столкновении линий и красок. Каждая из нескольких самостоятельно звучащих «мелодий» цвета стремится найти, подобно музыкальному тону, прямой доступ к душе.

Параллели с музыкой у художника очевидны. Сам художник очень часто высказывался о связи музыки и живописи. В приложении книги «О духовном в искусстве» он дал восемь примеров конструктивных стремлений живописи и пояснил их музыкальными терминами. «По форме эти стремления распадаются на две главные группы: Первая композиция простая, подчиненная ясно находимой простой форме. Такую композицию я называю мелодической. Вторая композиция, сложная, состоящая из нескольких форм, подчиненная далее явной или скрытой главной форме, такую композицию я называю симфонической»⁶. Живопись стала похожей на музыку и тот, кто глух, ее не услышит. В. Кандинский верил в скорое наступление «Великой Эры Духовности», которая стала одной из главных идей русского авангарда.

В связи с этим, пространство картины, становится художественной проекцией мыслеформ художника-творца. Василий Кандинский признавался: «Я не умею выдумывать формы, и видеть часто готовые формы мне мучительно. Все формы, когда бы то ни было мной употребленные, приходили ко мне сами собой: они, то становились перед глазами моими совершенно готовыми — мне оставалось их копировать. То они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне. Эти внутренние созревания не поддаются наблюдению: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновения, то целые

дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры»⁷. Следуя мысли художника, можно утверждать, что его художественное пространство напряжено формой и композицией. Появляющиеся в пространстве чистого холста фигуры представляют собой новорожденный мир — первый день творения.

Так авангардное искусство уходит от конкретных форм, разрывая оболочку реального и погружаясь в эмбриональное существование абстрактных субстанций незримого, являет прообразы всего видимого и явленного. Данный путь художника открывает мир вечных эйдосов — идей Платона, присутствующих в формах вещей, но вместе с ними не погибающих. Вечные эйдосы формируют пространство «художественной ноосферы», сущность которой П. Флоренский определил как «особую часть вещества, вовлеченного в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа»⁸. Поэтому космос В. Кандинского оказался не только созвучным земному измерению, но и всепроникающей иррациональности духовного пространства.

Философия картины задает мысль о том, что человек венчает процесс своего развития. Его влечет тяга к восстановлению естественности, к сотворенному самим собой миру. Художник понимал данный посыл эпохи, позиционируя открытое художественное пространство как арену духовного противостояния света и тьмы. В своей работе «О духовном в искусстве» обсуждая черный цвет, художник пишет о том, что он «имеет внутренний звук пустоты»⁹. Он противопоставляется белому цвету, «на фоне, которого, все краски меняют свое звучание»¹⁰. На белом холсте возникает великая крошечная точка, которая замечается не многими. Но она неожиданно взрывает ткань художественного полотна.

На примере картины В. Кандинского «Два овала» 1919 года, написанной в период творчества в Советской России после революции, мы можем увидеть, как мастер совершает свою революцию в отечественном искусстве. Создавая свою неоднозначную полифоническую Вселенную, в которой время бесконечно разворачиваемая цепь событий. Просто подойти к этой картине невозможно.

«Ритм просит нынче аритма. Симметрия — асимметрии. Разбитость трещинного звука нашей нынешней души жадно просит именно этого противоположения»¹¹. Идея композиции задает ритм «рондо», повторяющегося движения по кругу, зрители как будто кружатся в водовороте наслоения смыслов, круг, еще круг... И в этом симфоническом хоре круговой семантической многослойности, наполненной движением: лес, роща, горы — пики, борьба форм и их пульсация, шелест крыльев, испуганные глаза, вспышки, потешные огни, мосты, дороги, перекрестки, силуэты людей — застывшее человечество... появляется мощный аккорд противостояния двух овалов, двух смысловых центров. Ставшего и становящегося, бывше-

го и рождающегося, контрастного и гармоничного, рационального и иррационального, материального и духовного. И в этом впечатлении игры зеркальности мира мощным аккордом звучит вселенский «контрапункт». Два овала, один из которых «цветной», семантически переполненная Вселенная: яркая, насыщенная, полифоничная. В земном измерении пространства, которой жесткие рамки оков материального мира беспокойные предчувствия, вибрация переполненности напряженной материи. «Страх в глубине и предчувствий пороги. Холод в вершинах. Крутые дороги. Ветры безумные. Смерти покровы. Свяжи, разорвавши оковы! Оковы разбитые, Страны открытые! Свяжи, разорвавши оковы. Нарушено что — возродится, И черное тем победится. Свяжи, разорвавши оковы»¹².

Овал метаформа культуры, фигуративно — пластическое воплощение преобразованной божественной формы круга. Белый овал, как символ барочной эстетики: становления, рождения, «жемчужина неправильной формы» несет в себе идею преобразования мира. Зеркало нового пространства культуры. Таинственного четвертого измерения. Художник у нас на глазах совершает перезагрузку всей европейской живописи, как это когда-то это сделал С. Боттичелли в своей картине «Весна» 1482 года, задавая идею преобразования контекста культуры кватроченто, как когда-то это пытался сделать К. Малевич в картине «Белое на белом» 1918 года. Форма и цвет двух овалов в состоянии дистанционного противоборства, в одном дисгармония, беспокойство, в другом таинственность и загадочность. Как отмечает М. К. Лакост: «Мотивы барочной полноты, как будто утратили свою связь со структурой, которая долгое время лежала под поверхностью, будучи лишь знакома художнику, и силой творческого акта стала видна также другим»¹³. У барочной картины нет рамок, это то, к чему стремится любое большое произведение. В этой попытке художника передать процесс изменений, становлений показана жизнь человеческого многогранного духа. Барочная картина разновидность ирреального, иллюзия мистического пространства. «Все вы знаете это гигантское облако похожее на цветную капусту. Вы могли бы жевать его свежее-белую жесткость, но язык бы ваш оставался сухим. Так вот оно лежало на густо-синем воздухе»¹⁴.

Основными элементами барочной эстетики художника были круг и овал. Круг, наиболее почитаемая художником геометрическая фигура. Эта фигура доминирует во всех картинах 20-х годов, порой он даже вытесняет все другие формы, как в знаменитой картине «Несколько кругов» 1926 года, свое внимание кругу художник объяснял так: «Сегодня я люблю круг, как раньше любил, например, коня, а может быть и больше, так как нахожу в круге больше внутренних возможностей, отчего он и занял место коня»¹⁵. В круге он находил связь с космическим, восхищался напряжением, несущем в себе бесчисленные напряжения, испытывая сильное чувство силы круга. Эволюцию овалов можно проследить в картинах этого периода. Черное пятно 1912 года, Дама в Москве. 1912 года, Москва. Красная

площадь. 1916 года, Композиция № 217. Серый овал. 1917 года, Красное пятно. 1921 года. В этой цветовой эволюции овалов белый как символ чистоты, безграничности и изменчивости мира.

Звучащая, говорящая живопись В. Кандинского состоит из контрапунктов, лейтмотивов, мотивов, контрмотивов, огромное слайд шоу истории погружает нас в смысловые водовороты синтеза культур, прошлого и будущего. И где-то внизу композиции маленькая, еле заметная желтая точка «живое сильное существо»¹⁶, не просто элемент композиции, а самодовлеющее ядро пульсирующего существа картины. Привычный глаз равнодушно отмечает ее как знак препинания, пытливый глаз в большей или меньшей степени увидит многоточие незаконченной мысли. «Возможна ли другая сила, которая возникает не в точке, а за пределами таковой»¹⁷. Что вырывает ее и двигает по плоскости? Время, в которой точка подчинена лишь законам областей духовной жизни.

В этой программе прочтения художественно-музыкального образа картины «Два овала» точка, как метафора перерождения души художника, метафора рождения души каждого из нас. Точка — звезда, огонь свечи всевидящего Бога — В. Кандинского. «Я больной, я бедный, Встать не могу. Еще до рожденья согнут я в дугу. Света солнца не вижу. Свет не угас. Еще до рожденья. Лишился я глаз. Одиноким погибну. Жив я для вас, еще до рожденья. Многих я спас...»¹⁸.

У этой духовной тоски мира, где иллюзия синего создает иллюзию открытости, безграничности, изменчивости, есть свой художник, открывающий окна в вечность.

Абстрактная картина позволяет отойти от реальности, дать реальности характер метафизической подобности. «Я найду тебя на глубокой высоте, там, где гладкое колет, там, где острое режет, ты держишь кольцо в левой руке, я держу кольцо в правой. Никто не видит цепи. Но эти кольца крайние звенья цепи. Конец и начало»¹⁹. В этой цепи синтеза культур картина художника приобретает Вселенский масштаб. А сам художник волшебник — Рафаэль авангардной живописи вне всяких времен, за гранью искусства, на синей хрупкой высоте мира, где слышно лишь «дыхание высших миров»²⁰.

В картине много подробностей, символических знаков, это гипертекст истории. Зашифрованы музыкальные фразы, художественные и синестезические образы эры Духовности, которая уже наступила. В полифонической игре всех составляющих символических контрапунктов происходит синестезическое сочетание звука и цвета, психологических характеристик художественного пространства и времени.

Я вижу вчерашний день, сегодняшний и что будет через много, много веков. Новое искусство уже находится в новой эре, эре Духовного, становясь знаково-понятийным языком Человека и Человечества. Начавшаяся еще вчера, в видимый разгар материализма, великая эпоха Духовности даст и дает ту почву, на которой такое монументальное произведение

должно было созреть. «Гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души»²¹.

Переосмысление художественного пространства становится новым качеством отношения человека и мира, при котором человек — точка отсчета психическое состояние вечно меняющегося мира.

Примечания

¹ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001. — С. 8.

² Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве. — Минск : Беларусь, 2011. — С. 135.

³ Там же. С. 26.

⁴ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. — СПб. : 2001. — С. 218.

⁵ Там же. С. 218.

⁶ Барасьян А. Великие художники. — М. : Директ-Медиа, 2010. — С. 21.

⁷ Кандинский В. Ступени. <http://www.wassilykandinsky.ru/book-118-1-19.php>. 22.11.12

⁸ Переписка В. И. Вернадского и П. А. Флоренского // Новый мир. — М., 1989. — №12. — С. 198.

⁹ Кандинский В. О духовном в искусстве. <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva14.html>. 28.11.16

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Соколов Б. М. В. Кандинский. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов «Шрамы заживают. Краски оживают...»

<http://www.staratel.com/pictures/kandinskiy/poems.htm>. 28.11.16.

¹³ Кандинский В. В. Абстракционизм. <http://thingx.ru/lifestyle/kandinskij/>. 28.11.16.

¹⁴ Соколов Б. М. В. Кандинский. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов «Шрамы заживают. Краски оживают...»

<http://www.staratel.com/pictures/kandinskiy/poems.htm>. 28.11.16.

¹⁵ Кандинский В. В. Абстракционизм. <http://thingx.ru/lifestyle/kandinskij/>. 28.11.16.

¹⁶ Кандинский В. Точка и линия на плоскости.

<http://aliveline.ru/lib/Kandinskij.pdf>. 28.11.16.

¹⁷ Кандинский В. Точка и линия на плоскости.

<http://aliveline.ru/lib/Kandinskij.pdf>. 28.11.16.

¹⁸ Соколов Б. М. В. Кандинский. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов «Шрамы заживают. Краски оживают...»

<http://www.staratel.com/pictures/kandinskiy/poems.htm>. 28.11.16.

¹⁹ Там же

²⁰ Там же

²¹ Кандинский В. О духовном в искусстве. <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva14.html>. 28.11.16

Литература

1. Барасьян А. Великие художники. — М., 2010.

2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. — СПб.: 2001. — 232 с.

3. Кандинский В. Ступени. <http://www.wassilykandinsky.ru/book-118-1-19.php>. 22.11.12

4. Кандинский В. О духовном в искусстве. <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva14.html>. 28.11.16

5. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве. — Минск : Беларусь, 2011.

6. *Соколов Б. М. В.* Кандинский. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов. «Шрамы заживают. Краски оживают...»

<http://www.staratel.com/pictures/kandinskiy/poems.htm>.28.11.16.

7. *Переписка В. И. Вернадского и П. А. Флоренского* // Новый мир. — М., 1989. — №12.



**АННА СЕМЁНОВНА ГОЛУБКИНА.
ВСПОМНИТЬ МАСТЕРА**

*В организме портрета наличествует
кровь художника, его создавшего
А. Габричевский.*

Художника, которому довелось жить и творить на рубеже двух веков всегда особенно отличает острота мироощущения и, как правило, присущ дар предвидения. Этот феномен неоспорим. Жизнь в период перелома общественного сознания сама по себе является сложной, а что же испытывает ярко одаренная личность, глубже и сильнее чувствующая, не защищенная от ни от бытовой неустроенности, ни от внутренних терзаний? Для истинного художника только возможность творить способна излечить душу. Таковой была и Анна Семеновна Голубкина. В январе хотелось бы вспомнить этого замечательного мастера, в честь ее дня рождения. Ее искусство является своеобразным осмыслением личности в Эпохе во всех ее противоречиях.

А. С. Голубкина мастер-станковист, работала во всех видах скульптуры: круглой скульптуре, барельефе, мелкой пластике и камнях. Единственным осуществленным произведением монументальной скульптуры был ее барельеф «Море житейское» («Пловец», «Волна»), исполненный в 1902–1903-е годы, установленный на фасаде Московского Художественного театра.

Если взглянуть на современный мир искусства, то сегодня он тоже переживает столь болезненный период преодоления рубежа двух веков с революционными тенденциями ныне в самом начале, как и сто лет назад...

Истинные ценности познаются сердцем. Пример тому творческое наследие А. С. Голубкиной портретиста. Ее судьба — доказательство того, что в мире искусства не может быть компромисса. Ее жизнь — это уверенный отказ от спокойствия и размеренности бытия. Конечно же в истории искусства есть и противоположные тому примеры, но в данном случае имеет место подлинное самоотречение во имя творчества.

В произведениях А. С. Голубкиной находят свое лучшее выражение любые скульптурные материалы. Она виртуозно владеет глиной и гипсом, использует контраст фактуры в мраморе и камне, придает большое значение цвету, тонирует гипсовые отливки, создает искусные имитации бронзы во всех возможных градациях цвета.

Ее произведения созвучны магии живописи М. Врубеля, музыке А. Скрябина, что исходит от антропоморфных изображений «Огонь» (1900, гипс, ГММГ), «Земля» (1904, гипс, ГММГ), от олицетворенного пробуждающегося духа в «Человеке» (1910, дерево, ГТГ), звучит она и в экспрессивном портрете А. Белого (1907, гипс, ГММГ), и в тревожном смятении образа А. Ремизова (1911, дерево, ГТГ).

Правдивые и глубокие характеристики образов Голубкиной варьируются от нарастающей динамики движения в «Сидящем» (1912, гипс, ГММГ) и «Идущем человеке» (1903, гипс, ГММГ), через мощную текучесть пластики портрета Л. Толстого (1927, гипс, ГММГ) к прозрачности светлого, созидательного начала «Березки» (1927, гипс, ГММГ). Создание портретов в творчестве А. С. Голубкиной, сообразно с ее обыденной жизнью, и эмоциональным, подчас противоречивым ее отношением с миром материальным являлось квинтэссенцией идеи одухотворенной материи скульптурной формы. Пришло время освободить светлый образ скульптора от временных наслоений искусствоведения, ведь, как говорила сама А. С. Голубкина: «Пусть пока жива, ругают. Хуже, если, когда умру, хвалить будут, жуки мертвоеды. Они бы лучше, чем говорить, свою деятельность направляли бы для того, чтобы накормить художника, а это невыгодно». Искусство Голубкиной невозможно разложить на элементы, его нужно принять цельно, со всеми противоречиями. Для краткого примера можно обратиться к теме старости в творчестве скульптора. Эта тема рассматривалась и изучалась мастером также особенно пронзительно и глубоко. Особо хотелось бы остановиться на женских ипостасях старости, прошедших лейтмотивом через все творчество Анны Семеновны. Многие мастера в своем искусстве обращались к образам старцев, постигая их вселенскую мудрость жизни, направляя взгляд зрителя вглубь их прошлого, сопереживая настоящему, осознавая отсутствие будущего. Таковыми были старцы Рембрандта, таковыми были и старухи Голубкиной. Старческая покорность мощно звучит в «Старости» (1898, бронза, ГРМ), сжавшаяся в комочек, беззащитная, одинокая старая женщина. Ей сострадаешь, ее хочется укрыть и согреть...

Совершенно по-иному решен образ другой старухи в одушевлении горьковской «Изергили» (1904, бронза, ГРМ). Ее композиция строго центрирована, словно нанизана на внутренний каркас, который усугубляет и без того устойчивый стержень образа непреклонной строгой старухи... Сама Голубкина говорила, что осень любит также, как любит старость. Она действительно любила очень старух и стариков и создала в своем искусстве полные лиризма образы их. Общей чертой всех старух Голубкиной является пронзительное звучание настоящего момента, одушевление его в остановившемся миге вечности и провидческой мудрости, каковой и является Старость именно в женской своей ипостаси.

Ее единственное литературное произведение «Несколько слов о ремесле скульптора» было выпущено в 1923 году тиражом 1000 экземпляров. В нем рассматриваются профессиональные и творческие проблемы скульптора. По сути — это теоретический трактат для начинающего художника. Значение ее эпистолярного наследия огромно. Учитывая своеобразную особенность препятствовать сбору информации о себе и своей жизни. Своих писем она не датировала, местонахождение проданных работ не отмечала. Также не составляла автобиографии и не любила фотографироваться.

Единственное, что ее волновало, это чтобы авторство ее работ не приписали кому-то другому, чтобы при жизни ее произведения, ее «дети» были известны миру и в то же время окружали ее. А. С. Голубкина одна из немногих скульпторов, почти не прибегала к помощи каменщиков и формовщиков. Освоив эти специальности лично, предпочитала всю работу с трудоемкими материалами делать сама. Она внимательно следила за каждым этапом отливки и формовки скульптуры. Скульптор была сверх требовательна к помощникам, но прежде всего к себе. Строгость, аскетичный быт, скромность, граничащая с затворничеством, — все это было неотъемлемыми условиями для напряженной работы.

Определение реализма, данное Голубиной в своем печатном труде, неожиданно сыграет со скульптором злую шутку: теперь ее на десятилетия нарекут художником-реалистом. Однако, отмечая ее убежденность в своем, сугубо голубкинском методе пластического решения задачи воплощения образа, можно лишь отчасти отнести к реалистической убедительности. Особенностью в творчестве Голубкиной было то, что каждый ее эскиз был, по сути, уже завершенным произведением, трансформацией образа, помещенного в специфическую среду. В собственном почерке мастера нашли свое отражение ноты символизма, утверждение реализма, импрессионистический подход к пластическому решению произведения, создающее особенное мерцание светотени, подчеркивая динамику образа. Долгое формирование, вынашивание и выстраивание образа было ее основным методом работы. В произведениях нет ничего случайного, все мельчайшие подробности продуманы и выверены, акценты выставлены точно.

Уникальность и неповторимость творчества А. Голубкиной в ее ярко индивидуальном стиле, воплощенная не только в остропсихологических портретных работах, но и в обобщенно-символических образах таких как Ваза «Туман» (гипс, 1898. ГРМ), «Сирень» (портрет Е. Д. Никифоровой (1908, мрамор, ГРМ), Скульптор особо передавала трагизм современной эпохи в жанре психологического портрета. Любое клише, жесткость рамок общепринятого, научное рассмотрение или философское мудрствование на тему Голубиной обречено на провал...

«Для художника все прекрасно потому, что в каждом существе, в каждой вещи, пронизательный взор его открывает характер, то есть ту внутреннюю правду, которая просвечивает сквозь внешнюю форму. И эта правда и есть сама красота...»¹, — писал учитель А. С. Голубкиной Огюст Роден.

Анна Голубкина умела видеть правду. И поэтому ее образы стали результатом глубокого познания, зрелости мысли и высокого мастерства.

Примечания

¹ Цит. по кн.: Трифонова Л. П. А. С. Голубкина. — Л. : Художник РСФСР, 1976. — С. 23. — Роден О. Завещание. Сборн. статей о творчестве. — С. : Издательство иностранной литературы, 1960. — С. 13.

ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РЕТРОСПЕКТИВЕ РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Приход женщин в эту сложную область художественного творчества происходил мучительно долго, но, состоявшись, окрасил ее в совершенно иную тональность. Несмотря на то, что первые шаги в освоении этого вида искусства в России женщины начали совершать во второй половине XVIII века (вспомним Мари-Анн Колло или императрицу Марию Федоровну «баловавшуюся» резьбой по стали и драгоценным камням, токарным делом) только вторая половина XIX века становится временем, когда словосочетание женщина-скульптор начинает звучать привычно. XX век подарил отечественному искусству талантливых женщин-скульпторов, работы которых стали символом своего времени. Однако, несмотря на то, что творчество А. С. Голубкиной, В. И. Мухиной, С. Д. Лебедевой привлекает многих исследователей, все еще остается малоизученной проблема становления и реализации поклонниц этого вида искусства в гендерном аспекте. Профессиональное освоение женщинами пластики и скульптуры до сих пор не являлось предметом комплексного научного исследования. Тем не менее, существует немало публикаций, посвященных творческой деятельности женщин-скульпторов.

Попытка первого общего исторического анализа женского творчества в отечественном искусствознании принадлежала А. И. Сомову, оставившему будущее в искусстве за женщинами. Она стала ответом на нарастающий интерес общества к новой тенденции. Его замечание о том, что «скульптура в женских руках давала счастливые результаты почти исключительно в тех случаях, когда не выходила из пределов портретных задач»¹ было крайне характерным для XIX века и свидетельствовало о недопущении женщин до обнаженной модели. Причем и мужчины продолжительное время находились во власти социальных условностей: женская обнаженная модель в русской академической практике официально табуировалась вплоть до XX века. Известен случай из автобиографии Л. В. Шервуда: «Первый год моего учения в Академии был последним годом старой ложноклассической школы. Она дошла уже до карикатурности. В 1892 году студенты, кончавшие Академию и работавшие уже на конкурс — поездку за границу, обратились к ректору Академии, иконописцу Шамшину, с требованием выделить деньги на женскую модель, необходимую для темы «Эсфирь». Старичок Шамшин сказал им: «Зачем вам женская модель? У нас есть молодые натурщики — переделайте их немного: пошире таз, волосы подлиннее, другую грудь, а остальное все одинаково»².

Более полно изучением этой темы, в том числе в области скульптуры, занялась О. Г. Базанкур. В ее лекции «Женщины в русском искусстве» были включены не только художницы, но и скульпторши, проявившие

творческие успехи в начале XX века. В общих высказываниях, касающихся жизни художниц, она выделяла главную проблему — среду, а точнее социальные условия, которые губят гений женщины³. Благодаря ее личному архиву, находящемуся в рукописном отделе ИРЛИ РАН, становятся доступны не только личные наблюдения Ольги Георгиевны, но и письма, присылаемые ей художницами, с заметками о своей жизни и творчестве.

Особую роль нужно отвести воспоминаниям современниц, которые наглядно демонстрируют отношение к женщинам в сфере искусства и их личный взгляд на свое место в нем (М. К. Тенишева, М. А. Башкирцева, А. П. Остроумова-Лебедева и др.). Подспорьем в изучении конкретных биографий служат опубликованные статьи периодических изданий рубежа веков: «Столица и усадьба», «Огонек», «Искры», «Нива» «Художественные сокровища России», «Аполлон», «Журнал журналов» и ряд других, в которых присутствовали женские имена. Они во многом раскрывают публичную сторону жизни женщин-скульпторов, показывают оценку современников и лишней раз подтверждают актуальность женского вопроса: в них практически всегда проводилась параллель между мужским и женским талантом, причем явной целью становилась возможность возвысить в глазах читателя женское творчество (С. Кондаков, А. Мар, А. Ростиславов).

В 1914 году в свет вышел альбом «Современная русская скульптура», который можно считать знаковым. В нем были представлены произведения ваятелей рубежа веков, особенностью которого стало включение женских имен наряду с мужскими в узкоспециальную литературу. Это позволяет расширять рамки исследования произведений, многие из которых были утрачены.

С началом XX века нужно вспомнить и общие философские положения о гендерной идентичности творческой личности этого периода. У многих российских философов прослеживается мысль о необходимости соединения двух начал в творчестве (Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, В. С. Соловьев, В. И. Иванов). Тем самым с большей активностью зазвучала и проблема идеального андрогина в искусстве, явно соответствующая социальным смещениям общественных устоев, философскому переосмыслению понятия таланта и гения в рамках пола.

Подобные идеи находили свой отголосок и в мыслях ваятельниц, например, Наталья Гиппиус была приверженцем своего особенного нового христианства, в этом отношении интересно прочитывается ее письмо к старшей сестре Зинаиде Гиппиус: «Во-первых, я хочу, чтобы не было ни мужчин, ни женщин, а были бы однополые все. Т[о] е[сть] чтобы всем были даны одинаковые возможности... Желаящие иметь детей ели бы особую траву. Есть было бы чрезвычайно приятно и рождать безболезненно. При этом живот бы не рос, потому что раз внутренностей нет, то и места довольно было бы для ребенка. Тата жестоко издевалась или, вернее, хохотала над моим проектом, как старики траву едят. Говорит, скука дохлая была бы. А мне так

нисколько не скучно, а очень чисто. Теперь гораздо скучнее и главное — бесконечнее... Все, что говорено относительно "пола", могу понять наружно, не до дна, неодобрительно, в глубине желая стариков, поедаящих траву»⁴.

В советское время дореволюционное искусство, а тем более комплексное изучение индивидуальности женского творчества, было в определенной степени табуировано. Первой попыткой преодолеть это, стали исследования М. Н. Яблонской, которая после долгого перерыва занялась проблемой женского искусства. Ее монографический труд, посвященный художницам 1900–1930-х годов, не только впервые обозначил гендерную проблему в отечественном искусствознании, но, будучи изданном на английском языке, вошел в канву мирового искусства. Глава, посвященная В. И. Мухиной, завершает обзор женского творчества, соотнося триумф скульптора с общими достижениями двух поколений художниц, борющихся за право выразить себя⁵.

Наращение интереса к гендерной проблематике в отечественной художественной сфере с каждым годом становилось все интенсивнее. Тому служит подтверждением масштабная выставка «Искусство женского рода», проходившая в ГТГ в 2002 году, и небольшие исследования, шаг за шагом раскрывающие все более глубокие пласты женского творчества, связанные с попыткой рассмотрения этого явления как целостного исторического движения от XV до XX века.

В ретроспективе русского искусства эта проблема уже в новом ключе была продолжена О.В.Калугиной. Изначально связав ее с творчеством только А. С. Голубкиной, автор анализировала особое женское миропонимание и пришла к обобщающему выводу: в творческой художественной среде социальный аспект обозначенной проблемы был более сглажен, что, безусловно, создавало основу расцвета своего особого личного чувствования, тем самым дав подспорье для следующего поколения скульпторов. Апелляция только к творчеству Голубкиной вскоре была расширена исследователем. В своей докторской диссертации⁶ посвятив этому, по словам автора, «скрытому», но «укорененному» явлению целый раздел, в котором на примере нескольких женщин-скульпторов анализировались особенности и различия женского подхода, в то же время, угадывалась общность мотивов, Калугина определяет две линии самореализации женщин-скульпторов: во всем уподобляться мужчине или же искать собственную линию в искусстве, соотнося, таким образом, работы М. Л. Диллон и Ю. Н. Свирской соответственно. Текст диссертации был положен в основу книги «Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву»⁷.

Современные исследования произведений дореволюционных женщин-скульпторов и их биографий также нередки, но фрагментарны. Например, в каталоге выставки Русского музея «Забытая Россия. Проекты памятников и монументальная скульптура XVIII – начала XX века»⁸. Во многом это издание стало еще одним подтверждением того, что монумент-

тальное искусство и женщина могут находить общие точки соприкосновения не только в области восприятия. Выход новых статей на материале произведений из собрания ГРМ и ГМГС (Е. В. Карпова, Н. В. Логдачева, В. В. Рытикова) раскрывает до этого нетронутый материал, служащий неоценимым подспорьем в уточнении биографических данных женщин-скульпторов. Ярким примером подобной реабилитации стала выставка и каталог, посвященные одной из первых профессиональных женщин-скульпторов — М. Л. Диллон⁹. Интерес к отечественной пластике, выполненной женщинами, проявляется и со стороны Государственного Эрмитажа. В каталог «Русское искусство в Эрмитаже. Знаменитые и забытые мастера XIX – первой четверти XX века» вошли работы из собрания ГЭ¹⁰.

Изучение отечественной пластики на данном этапе уже невозможно без соотнесения с западным искусствоведением. Примером и ориентиром может стать современное исследование Марьян Стеркс, являющееся по сути кратким и емким обзором по осуществленным женщинами-скульпторами монументальным проектам XIX – начала XX века в трех столицах: Париже, Лондоне и Брюсселе. Автор дает биографические заметки о жизни художниц, анализирует произведения и в то же время рисует живую картину восприятия обществом той или иной «скульпторш», выделяя острые проблемы именно гендерного характера¹¹.

Крайне важно не только не растерять, но и приумножить сведения о творчестве женщин-скульпторов. Актуальной задачей представляется выстроить из фрагментарных данных целостное исследование, которое позволит наметить продолжение изучения гендерной проблематики в ретроспективе русской скульптуры и, следовательно, в рамках мирового искусства.

Примечания

¹ Сомов А. И. Женщины-художницы // Вестник изящных искусств: издаваемый при Императорской Академии художеств. — Т. 1. — Вып. 3–4. — 1883. — С. 520.

² Шервуд Л. В. Путь скульптора. — Искусство, 1937. — С. 17.

³ Базанкур О. Г. Женщина в искусстве в Александровскую эпоху // Труды всероссийского съезда художников: декабрь 1911 – январь 1912 годов. — Т. 1. — СПб.: 1911. — С. 109–115.

⁴ Цит. по: Истории «новой» христианской любви: Эротический эксперимент Мережковских в свете «Главного»: Из «дневников» Т. Н. Гиппиус 1906–1908 годов / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. М. М. Павловой // Эротизм без берегов: Сб. ст. и материалов. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — С. 430.

⁵ Yablonskaya M. Women Artists of Russia New Age. New York: Rizzoli International Publications, 1990. — 256 p.

⁶ «Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX – начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ» // Автореферат диссертации доктора искусствоведения. — М., 2012.

⁷ Калугина О. В. Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. — М.: БуксМАрт, 2013. — 336 с.

⁸ Забытая Россия. Проекты памятников и монументальная скульптура XVIII — начала XX века / Альманах [Каталог/Государственный Русский музей]. Вступит, ст. Е. В. Карповой. — Вып. 145. — СПб. : Palace Editions, 2006. — 119 с.

⁹ Мария Диллон / Альманах [Каталог/Государственный Русский музей]. — Вып. 243. — СПб. : Palace Editions, 2009. — 96 с.

¹⁰ Русское искусство в Эрмитаже. Знаменитые и забытые мастера XIX – первой четверти XX века. — СПб. : Славия, 2007. — 208 с.

¹¹ Marjan Sterckx «The Invisible "Sculpteuse": Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space—London, Paris, Brussels»: Nineteenth-Century Art Worldwide, Vol. 7. — No. 2 (Autumn 2008). — P. 34.



ЗАЧАРОВАННАЯ СТРАНА «ТЫШЛЕРИАНА» О живописных особенностях в творчестве А. Г. Тышлера

Родился А. Г. Тышлер 26 июля 1898 года в бедной еврейской семье столяра-краснодеревщика Григория Тышлера на Украине на окраине Мелитополя. Сама фамилия «Тышлер» обозначает профессиональную принадлежность к делам столярным и все в его большой семье были столярами.¹

Всю свою жизнь, насыщенную вихрями событий XX века, Тышлер вспоминал детство. Среди самых первых его впечатлений — был двор, в котором он жил — южный маленький двор, запруженный разноголосым гамом, теплом и солнцем. Здесь ютились ремесленники, их мастерские и сараи тесно лепились друг к другу, — бок о бок трудились бондари и столяры, кузнецы и плотники, маляры и вязальщики корзин. Первые уроки живописи будущий великий художник получал в этом же дворе. Маляры, расписывающие тачанки, брички, спинки кроватей иногда позволяли А. Тышлеру помогать им.²

Желание стать художником проявилось достаточно рано и в 1912 году, когда ему исполнилось 14 лет, он со своей старшей сестрой отправляется в Киев поступать в художественное училище. Учеба в училище «производила на меня большое впечатление. Все мне нравилось...» — вспоминает художник. — Там учились дети всех наций и классов, начиная «с сынков крупных буржуа, разорившихся дворян и кончая детьми мелких кустарей и рабочих»³.

В училище он работал с невероятным усердием и одержимостью человека, нашедшего свое главное призвание. Ранние его работы были очень разные по строю образов и технике исполнения, но разительно отличались от работ сокурсников своей осмысленной мастеровитостью и неизменно получали поощрения Совета. Среди «учеников он был знаменитостью, учителя возлагали на него надежды»⁴.

В революционный 1917 год Тышлер закончил свою учебу в училище, но дорога домой была отрезана, и молодой художник вынужден был остаться в Киеве, продолжив свое образование в студии одной из ярких представительниц русского авангарда Александры Экстер, в круг которой входила невероятно одаренная молодежь: И. Рабинович, Н. Шифрин, С. Вишневецкая, — будущие мастера театрально-декорационного искусства. Но, несмотря на окружающие его авторитеты, А. Тышлер работает иначе, проявляя особенности своего отношения к творчеству. И, как утверждает жена художника, театровед Ф. Сыркина, «не столько А. Экстер повлияла на художника, сколько люди, собиравшиеся в ее мастерской: О. Мандельштам, В. Шкловский, И. Эренбург... Читали стихи, говорили о живописи, о судьбах искусства. Эти встречи положили начало дружбы Тышлера с единомышленниками в литературе...» Здесь же, в студии А. Экстер художник узнал «о Сезанне, Матиссе, импрессионистах. Они оказали на него большое влияние — Сезанн

осязаемой пластичностью, живописной конструктивностью формы, Матисс — красотой и смелостью чистых декоративных цветовых отношений, импрессионисты — тонкостью пленэрной живописи»⁵.

История распорядилась так, что Киев начала века оказался в эпицентре политических событий. Сразу же после февральской революции на Украине было сформировано национальное демократическое правительство — РАДА, и уже с июля 1917 года в ней были представлены почти все еврейские политические партии и общественные течения. Идиш объявляется официальным политическим языком наряду с украинским, а 8 января 1918 года Рада провозглашает национально-культурную автономию и Киев этого времени становится одним из важнейших центров еврейской культуры. К концу 1917 года учреждается Культур-Лига — самая значительная организация, призванная консолидировать всех национально мыслящих деятелей еврейской культуры. Дальнейшие события (немецкая оккупация, правительство Скоропадского, Дирекция Петлюры, Деникин, а затем установление советской власти) завершились падением РАДЫ, и из всех общественных и политических учреждений остается единственно независимый — орган еврейской культуры и образования КУЛЬТУР-ЛИГА, поддерживающий развитие еврейского народного образования, еврейского искусства и литературы на идише.

Работа Культур-Лиги была распределена по различным секциям. Секцию искусства образовали Иссахар-Бер Рыбак, Э. Лисицкий, И. Чайков, А. Тышлер и т. д.» которые воспринимали направление еврейского искусства как особый путь, чувствуя, что их собственные творческие способности тесно связаны с национальным творчеством⁶ Тышлер, посещая студию А. Экстер, преподает в художественной школе, оформляет спектакли в Еврейской студии. В 1918–1919 годах секция организует творческие командировки в Крым многим художникам, представляющим Лигу, в том числе и А. Тышлеру. Итогом одной из командировок стали иллюстрации к книге «РУФЬ», которые предполагалось издать, но Гражданская Война окончательно разрушила все его планы.

В 1919 А. Тышлер отправляется красноармейцем на фронт, в отдел особого назначения 12-й Красной Армии. Это время навсегда врезалось в память художника, но не сразу, а спустя много лет, ужасы войны — разоренные города и села, мертвые поля, рвы смерти, улицы после расстрелов и погромов, он запечатлел в картинах, рисунках и декорациях.

В 1920 году после демобилизации художник возвращается в Мелитополь. Здесь, вместе с писателем М. Полянским организует студию, где работает в «Окнах РОСТА», осуществляя попытку создать «новую трактовку предметов», совершенствуя применение «средств авангарда в сочетании с приемами народного искусства»⁷.

В 1920 году в Киеве устанавливается Советская власть и Еврейская секция при Наркомпросе упраздняет Культур-Лигу, превращая ее из авто-

номного органа в филиал департамента, контролирующего все культурно-гуманитарные сферы. Это приводит к тому, что руководство Лиги покидает Киев и уезжает в Варшаву, а художники разъезжаются кто куда. В том числе и А. Тышлер переезжает в 1922 году в Москву.

Лишившись организованной сплоченности, многие еврейские художники меняют творческую ориентацию. Тышлер пишет: «В Москве я несколько растерялся. Я прежде всего не знал, что с собой делать. У меня было такое чувство, будто я должен был себя кому-нибудь отдать...»⁸. Он пытается учиться во ВХУТЕМАСЕ, но, по словам художника «там была одна говорильня»⁹.

Окончательно разочаровавшись, он занимается самообразованием. Здесь и происходит его крутой перелом и переход к «беспредметной живописи». Не согласный со многими утверждениями супрематистов, но, тем не менее, решается работать над «чистым искусством», утверждаясь во мнении, что основа живописи — это, прежде всего, цвет и эксперименты в беспредметной живописи, расценивает свои поиски как «запас знаний, без которого не двинуться дальше»... «Я так смотрел на беспредметное искусство, как на освободившуюся от нарощего и полинявшего, чтобы потом обрести свежее и новое. В течение двух лет он пишет картины приблизительно на одну тему: «цветоформальные построения». Изучает теорию М. В. Бехтерева о цветовосприятии. «Это несложная, может быть случайная, не имеющая под собой никакой научной базы классификация, все-таки помогла мне развернуть целую серию вещей, которые находятся теперь в Одесском музее». (все картины погибли во время ВОВ)¹⁰

В 1922 году в Москве состоялась выставка М. Шагала, Н. Альтмана и Д. Штеренберга — членов московского филиала Культур-Лиги, основного в 1918 г, а в 1924 г. и А. Тышлер участвует в дискуссионной выставке, которая явилась по существу тем источником, который дал спустя год организовать художникам в художественную группу ОСТ.

Появление нового художественного объединения было встречено с большим интересом. В двух заметках в «Вечерней Москве» говорилось, что художники ОСТа стремятся к современной картине, «которая учитывая все завоевания последних лет живописного искусства, отражала бы реалистические формы, сведенной в известность упрощенности, наши дни и нашу эпоху»¹¹.

Художественный критик Я. Тугенхольд считал, что «левая молодежь, составляющая основу ОСТа «пришла к убеждению, что картина, как таковая, вовсе не отжила свой век, что именно она находит отклик в душе массового зрителя, столь широко посещающего музеи... Но в отличие от АХРРа — ОСТ стремится к созданию картины, современной не только по своему содержанию, но и по своим изобразительным качествам. ОСТ мечтает создать живопись, которая была бы лаконичной и в то же время объективно точной, яркой и в то же время пуритански-суровой»¹².

По каким же принципам был организован ОСТ? Дело в том, что состав его был несколько пестрым, но в основе его объединяло желание на базе формальных достижений западной живописи дать новую советскую доброкачественную картину и рисунок»¹³. В объединение входили в основном московские живописцы А. Лабас, Д. Штеренберг, П. Вильямс, С. Лучишкин, Б. Волков, Ю. Пименов, А. Тышлер и другие...

На этой выставке после серии аналитических картин, А. Тышлер представляет произведения, созданные в киевский период («Директор погоды», «Демонстрация инвалидов», серии палочников, часовщиков и т. д.), вызвав неподдельный интерес среди художников, зрителей, искусствоведов.

Искусствовед С. Б. Никрицкий, со товарищ А. Тышлера по Киеву, называет художника «новым Рембрандтом». Но в словах мастера, адресованных критикам: «...об искусстве не старались понять меня. Они не хотели, а может быть даже и не могли найти в моих вещах настоящие корни всех этих палочников и часовщиков. Они действительно в карман не лезли за определениями и в скором времени, чтобы показать свою образованность, наградили меня званием МИСТИКА»¹⁴ — чувствуется наивная обида художника в отношении критики к его произведениям, отсутствие желания более детального изучить его искусство, которое нуждается в более детальном анализе.

В мае 1926 года прошла 2-я выставка Общества станковистов, где произведения Тышлера вызвали разногласия мнений. Для зрителей он оказался художником трудным для восприятия, в чем признался первый Нарком просвещения А. Луначарский в своей рецензии на выставку. «Серия его рисунков странная и парадоксальная, в ней есть какая-то почти жуткая мистика, расшифровать которую очень трудно. Нет никакого сомнения, что Тышлер не только обладает значительным внешним мастерством, но и каким-то большим зарядом совершенно самобытной поэзии. Но эта глубокая и как бы несколько метафорическая лирика весьма смутно доходит до зрителя. Ее не только нельзя передать на словах, — нельзя и почувствовать, можно только предчувствовать ее. Тышлер остался для меня загадкой, конечно, не лишенной интереса»¹⁵.

Большинство работ Тышлера со второй выставки ОСТ не сохранилось, но изучая статьи критики тех лет можно придти к выводу, что отличительной особенностью творческого метода мастера стало его желание работать сериями. Большинство из них состоит из вариантов одной темы, скорее даже одного и того же сюжета (например — серия продавцов палок, манекенов, часов, птиц, пива и т. д.), а содержание этих серий, обнаруживает авторское своеобразие гиперболической фантазии. Сам художник в первой половине 30-х годов так отзывался о своем художественном видении: «Я напоминаю сплетника, а иногда лгуна, который, увидев что-то из ряда вон выходящее, спешит скорее поделиться своими впечатлениями, и, рассказывая, так все преувеличивает, что возникает нечто не похожее на то, что он видел»¹⁶.

Многие критики были довольно точны в определении творческого метода Тышлера, когда писали, что рисунки художника «представленные в большом количестве, выделяются на выставке совершенно необычной манерой композиции. «Большая острота восприятия у этого, бесспорно, одаренного художника, сочетается с крайне своеобразной, подчас фантастической и необузданной переработкой и перераспределением вещей, с каким-то напряженным стягиванием в один узел обычно разрозненных штрихов и деталей: этим примером Тышлер пользуется как экспрессией прихотливой, почти затейливой режиссуры, чтобы сгустить и усилить до предела некую сокровенную, полужуткую, полумистическую правду "вещей"».

При всей необычности манеры отражение видимого мира, напоминающей определенно средневековую фантастику, рисунки Тышлера все же отличаются ... какой-то убедительной правдивостью»¹⁷.

Смены политических парадигм в стране, серьезно отразились и на отношении к самому художнику, поскольку индивидуальная манера А. Г. Тышлера серьезным образом противоречила задачам, определяемым государственной властью. Об этом пишет и сам художник: «Многие наши художники перестроились в 24 часа, охаивали и поносили свои старые работы. Абсолютно уверен, что они это делали неискренне, это была дешевая самокритика. Намордник РАППХа начинал сильно давить...»¹⁸.

Именно с этого времени об А. Тышлере, как о живописце мало кто упоминает и известность ему приносит работа в театре. Он работает со многими знаменитыми актерами и режиссерами, среди которых самые выдающиеся имена — Ю. Завадский, А. Таиров, Н. Радлов, С. Михоэлс, Н. Черкасов и многих др. Должно было пройти достаточное количество времени, прежде чем о нем вновь заговорили на страницах газет и журналов.

Одной из первых публикаций о нем, стала статья искусствоведа А. Каменского в журнале «Творчество» в 1966 году, где он за многие годы молчания впервые заговорил о А. Тышлере не только как о театральном художнике, но и как о самостоятельном живописце, исследуя его уникальные приемы. Он пишет: «Его манеру, его почерк незамедлительно и безошибочно узнает каждый, кто хотя бы раз видел произведения мастера <...> он создал свой мир, волшебную "тышлериану". В ней властвуют законы романтической фантастики, свободно и привычно разговаривают на языке метафор, а четвертое измерение считают наиболее пригодной и понятной меркой для всего происходящего на белом свете»¹⁹. Автор указывает на сложную взаимосвязь тышлеровских произведений с реальной жизнью. «Прочтение» картины становится бессмысленным, если исходить только от сюжета картины, потому как созданные им образы раскрываются через «поэтическое построение композиции, в ее ведущих и необычных интонациях, в богатейших эмоциональных оттенках декоративной выразительности»²⁰.

Он склонен предположить, что большинство работ — это театр, «романтический театр, где реальные наблюдения сплетаются с причудливой фантази-

ей, обретенное с желанием, сегодняшнее с далекими воспоминаниями, с полетом красочного воображения, с бесконечным «как будто» и «если бы».

Каменский считает, что никакие сравнения к Тышлеру не подходят и если он действительно к чему-то близок, то, конечно и прежде всего к «традициям народного искусства. Его простота и всепобеждающее чувство радости жизни, его природное тяготение к поэтической метафоре — это именно то чем живет художник»²¹. Ту же самую мысль проводит в своей неопубликованной статье И. Эринбург за 1964 г. Сюжетность, — пишет он, — работ Тышлера никак не мешает их самодовлеющей ценности искусства, прежде всего живописи. В начале нашего века родилось стремление, и было более чем законно — оно освобождало художника от обязанности регистратора быта или смекалистого фотографа. Отказ от сюжетности композиции — это не цель, а средство. Это одна из особенностей, связывающая творчество художника с народным творчеством»²².

В 1966 году выходит книга Ф. Я. Сыркиной, жены художника о творчестве Тышлера с одноименным исследованием его деятельности в театре. Она считает, что «мир образов Тышлера — сказочника и поэта — глубоко человечен. Диапазон чувств в произведениях очень широк. Здесь и ласковый юмор, и смех сквозь слезы..., и лиричность..., и трагизм... Его творчество целостно и многогранно, глубоко и многотемно и всегда — романтично»²³.

К большому сожалению, в ее исследовании пропущен киевский период художника, очень важный для понимания развития его творчества, коренным образом повлиявший на все дальнейшее искусство мастера. Так же не слова не сказано о почти 20-летнем периоде жизни с конца 30-х годов до середины 50-х. Это очень важные упущения могут быть оправданы, скорее всего обстановкой в стране и гонениями на станковую живопись мастера. (Тышлера слишком долго отвергали за формализм.)

Д. Сарабьянов, ведущий советский искусствовед, видит истоки творчества художника в работах «древнерусских иконописцев и фрескистов, ренессансных живописцев — Боттичелли и Леонардо, замечательного графика Калло... В альбомах Тышлева можно встретить рисунки — копии с произведений Ватто и Джорджоне, сделанных по памяти <...> хотя мастер прямо не продолжает традиции ни одного из упомянутых мастеров <...> Такое активное отношение к наследию — признак сильной творческой личности»²⁴. Исследуя процессы развития творческого метода, он приходит к выводу, что существуют некоторые принципы, которые Тышлер демонстрирует с завидным постоянством. «Кажется, что во всем его творчестве действует врожденная сила, которая предопределяет его путь, не дает возможности отклониться в сторону, постоянно реализуется в его художественной деятельности»²⁵. Говоря о тышлеровском артистизме, о его стремлении к театрализации жизни, упускается главное — человеческая, историческая память. «В слиянии памяти и фантазии, в своеобразном переосмыслении мифологизма, реализованно-

го живописно-пластическими средствами — отличительная особенность творчества Тышлера.²⁶

Именно Д. Сарабьянов впервые поставил вопрос о взаимосвязи искусства художника и времени, отметив то, что любое творчество складывается не только из индивидуальности художника, но также и из характера эпохи, из национальных корней, питающих искусство. И если в начале творческого пути художника, критика, отличая особенности мастерства, заботилась вопросом о доступности понимания живописи для широких масс трудящихся, то позднее о станковых картинах художника и совсем забыли.

И лишь в 1966 г. критика вдруг заговорила о зачарованной стране «тышлериане», обращая свое внимание лишь на поэтичность и романтический подход художника к жизни. Затем, словно опомнившись, — начинает издали предполагать связь с народным искусством, периодически сбиваясь на поиск других приемов, например, отсутствие сюжета и поиск новых средств выразительности.

Проходят годы и в 1975 году искусствовед А. Васильев на страницах журнала «Творчество» делает попытку анализа искусства художника с точки зрения единожды определенной формулы, обозначенной Д. Сарабьяновым, как «слияние формы и фантазии»²⁷.

В 1991 году в журнале «Советское искусствознание» появилась статья, где исследователь искусств Г. Казовский приводит крайне важное исследование, посвященное эволюции еврейского искусства, определяя элементы, обуславливающие само это понятие — «новое еврейское искусство сохраняет и использует традиционную символику, но не в качестве национальной приметы, а благодаря ее смысловой содержательности. С этой точки зрения, например, можно рассматривать все творчество Тышлера, чья живопись, особенно периода ОСТа и поздняя, наполнена еврейской символикой и не может быть понята без учета еврейской изобразительной пластики», т. е. по-сути, А. Тышлер прав, упрекая критику в поверхностности суждений — «не старались меня понять. Они не хотели... найти в моих вещах настоящие корни всех этих палочников и часовщиков...»²⁸.

Действительно, к концу XIX века в России усиливается интерес ко всему национальному. Это время совпадает с началом нового этапа в истории еврейского искусства для которого первостепенной задачей стало выявление «национальной самобытности, обобщение и осмысление собственной художественной традиции. С этого времени основные достижения еврейского искусства прочно связывают с Россией, с именами новой генерации еврейских художников, в том числе и Тышлером.

С 1908 года организует свою деятельность Еврейское историко-этнографическое общество, которое проделало колоссальную работу по собиранию, изучению и публикации материалов по истории евреев в России. Ряд экспедиций отправляется по черте оседлости еврейского народа на Украину, в Подолию и т. д. Первые исследователи стремятся обнару-

жить и изучить формальные основы еврейского стиля, ставя на первое место в своих изысканиях творческое стремление к обретению национального формотворчества и национального стиля.

В Петербурге в 1914 году публикуется книга С. А. Раппопорта «Еврейская этнографическая программа» по итогам этой экспедиции. Б. Аронсон, художник и теоретик национальной культуры так описал проявленный мир национальной культуры: «С этой эпохой... воскресло стремление к своему стилю. С ней связано возрождение заглохшего пластического интереса, пробуждение делания создать свои музеи, собрать разбросанное народное искусство...»²⁹.

Подобно тому, как символика боярской Руси — кокошники, топоры, кремлевские стены <...> служили мотивами национальных стилизаций в творчестве И. Билибина, так колоритные образы местечковых евреев, заборчики, козочки, свиньи, уборные, кривые улочки — стали мотивами для стилизаций еврейского народного искусства.

В творчестве А. Тышлера разных лет поиск идентичности присутствует во всем — и в работе над формой в тайном желании обрести свою строгую индивидуальность. Его ранние работы — это стремление к национальной теме в искусстве, и намерение решить для себя ряд живописных задач, и создать новые образы. Его «продавцы» и «директора» предстают перед нами во весь рост, заполняя тем самым холст, их лица, как правило, обобщены и невыразительны. Его задача в другом — добиться ощущения движения в статической, на первый взгляд, массе часов, палок, барометров, сделать так, чтобы зритель ощутил ход времени, звучания маятников, шум палок. Он вводит нас в чувственный поток событийности своего мира, местечкового еврейского быта. Он часто использует гладкую технику письма, представляя мельчайшие подробности механизмов, изысканность стрелок, циферблатов, разновеликость размеров самих часов, маятников, палок. Не концентрированность изображенных предметов, что вихляется, болтается, шумит, стучит, звонит, он часто обобщает единым тоном, благодаря которому придает этому гармонию разноголосому шуму. В таких полотнах фантазия Тышлера не знает границ, но конкретные формы предметов, их отточенная ясность, не дает возможности наслаждения зрителю, а действует как бы отстраняя его, не допуская до сути изображенного и, скорее всего, подобный эффект и дал право первым критикам определить его как художника — мистика. Во всех произведениях Тышлера проявляется типично тышлеровский подход к изображению. «Предметы на своем пути набирают смыслы, расширяют круг ассоциаций, обобщают возможность своей смысловой интерпретации», — пишет Д. Сарабьянов.

Б. Аронсон в 1924 году писал о свойствах европейского национального искусства: «найденные взаимоотношения частей служили основой в создании растительных и животных подобий, сохраняя метод создания образа, сохраняя свойства плоскости раз и навсегда найденные модусы, композиционные схемы

оживлялись»³⁰. В этих фразах, казалось бы, разных на первый взгляд, существует общее место, характеризующее искусство А. Тышлера: художник стремится найти форму определенную, посредством которой возможно многообразное выражение себя и своего мира. Иногда он чувствует настоящую потребность в ином взгляде на мир. Примером тому могут служить его работы «Женщина и аэроплан» и «Женщина и птичка» 1927 г.

В 20-х годах для многих течений в искусстве само понятие «женщина» отвергалось как предмет поклонения в противопоставлении «женское — мужское», поскольку «женское» идентифицируется с землей и традицией прошлого, а в образе Авиатора — героя нового времени, ассоциации связаны с мужественностью духа и влечением к миру идей, что игнорирует радости плоти». В мире Тышлера все происходит иначе. Влияние детских впечатлений, полученных на Украине в Мелитополе, где он прожил в еврейской общине, наполненном особым колоритом отношений, где царило ощущение свободы, так необходимое для развития творческого потенциала ребенка, радостного восприятия мира, так свойственного маленьким южным городам, где определяющей была особая доверительная атмосфера. Там не было деления на возраст и положение, а самое главное — существовала национальная замкнутость, относительно других народностей, поскольку гетто диктовало необычную данность с раннего возраста. Это особый быт, клановость необыкновенно четко формировала мир человека, определяя его национальную принадлежность. В начале XX века проблемы еврейской культуры с особой остротой решались на разных уровнях. И первостепенной задачей современного еврейского искусства того времени стала задача по выявлению национальной самобытности, обобщения и осмысления собственных художественных традиций. Впервые были определены идеи национального стиля: «национальный стиль нуждается в однородном обществе, на которое он опирается и для которого он существует»³¹.

К этому времени в России существовала и особая «почва», и особая «среда», а в частности на Украине, Белоруссии, где компактно проживали еврейские общины. Уже с конца XIX века ассимиляция уступает свое место автономии. По сути дела, для Тышлера — диаспора становится осознанием собственного национального «Я», поскольку среда обитания организует и воспитывает его, наделяя национальным духом и национальными фантазиями, отражаясь во всей его творческой деятельности. Не так уж и важно — осознано или нет, художник пользуется своими воспоминаниями из мира детства, главное, что им всегда владеет тоска по национальному, по особым формам материальной и духовной жизни, приобретенным еще с детства.

Все темы художника, объединенные в циклы, и его стремление запечатлеть продавцов, лавочников, соседей, богатых и бедных невест не случайны. Многократно повторенные, они об одном и том же, так как в системе традиционных представлений иудаизма быт мыслится как сакральная зона реализации заповедей, как таинственная форма ритуального

становления человека. В каждом холсте художник настолько всматривается в предмет изображения, что зритель невольно оказывается втянутым в этот процесс, осознавая весь грандиозный масштаб бытия, развернутый перед ним. Любой созданный А. Тышлером предмет обретает земное притяжение, обнаруживая буквально атомные связи всего материального мира, становясь выражением духовной сущности народа, обживающего Землю. Может быть поэтому для художника нет неодушевленных предметов — все они наполнены изнутри какими-то неведомыми энергиями — душами. Художник проявляет особый интерес к мелочам быта, доводя их до космической важности и значимости, свойственной основам еврейской духовной культуры. Он старательно осуществляет поиск дробящейся точки зрения на одно и то же событие, скорее даже не событие, а предмет, внутренне наделенный судьбой, не отражая условности, проявляет судьбу порой даже неодушевленного предмета.

Если вспомнить работы М. Шагала, у которого пространство насыщено динамическим беспокойством, и, упоенная движением душа мира, захватывает и увлекает за собой радостно танцующую детскую душу художника, то в работах А. Тышлера, по сути дела, происходит то же самое, только время и движение разворачивается вовнутрь.

Безусловно, само национальное творчество для художника не несло характера изучения и почтительного повторения чего-то экзотического или забытого, тщательного перенесения в собственное творчество по той причине, что образы народного искусства и явления народной жизни просто для него актуальны и естественны, как для еврея, потому что окружали его с детства. Эту мысль подтверждает Сыркина Ф. Я. — жена художника, вспоминая слова мастера: «Однажды забыли запереть хозяйский сарай. Там оказался склад, целая гора настенных часов всевозможных фасонов и размеров, с маятниками, медными, бронзовыми и деревянными украшениями, росписями на циферблатах, фигурными стрелками, домиками для кукушек. Один и тот же предмет, сделанный на разные лады».

«Форма — это сущностный элемент искусства, а содержание зло», — пишет Б. Аронсон в статье «Пути еврейского искусства» в 1919 году, т. е. композиция картины более важна, чем идея, а богатство колорита значит гораздо больше, чем реалистическая передача предметов. Таким образом, форма, свободная от литературности и «натуралистичности» — это в конечном итоге абстрактная форма. Именно в чистой абстрактной форме происходит воплощение национального элемента: «национальный элемент в живописи находит воплощение посредством живописных абстрактных ощущений, которые раскрываются через специфический материал восприятия. Искусство, обретающее таким образом форму, отражает расовые аспекты и национальные очертания... Только через принцип абстрактной живописи, свободной от всякой литературности, можно достичь выражение собственного национального начала»³².

Как отмечалось ранее «национальное начало» проявляется независимо от самого художника, т. е. чистая форма национальна по своей природе. С этих позиций приоткрывается загадка живописи А. Тышлера. Становится ощутимо чувство праздника в серии «День Рождения», т.к. форма диктуется самой памятью художника и художественно преображенные ханукальные лампы превращаются в девушек, и образы, созданные мастером, очаровывают, как само таинство праздника. И на вопрос — «почему на головах девушек свечи?» — что неоднократно был задан художнику — ответ может быть найден.

Многие искусствоведы подчеркивали любовь художника к формам флюгера, флажкам, башенкам и т. д, но известные в иудейских обрядах ху-десы (специальные украшения для праздничного стола) также имеют форму замысловатых башенок с причудливыми флюгерами.

Серия «Балаганчик», над которой художник работал всю жизнь, становится понятнее и гораздо проще прочитывается с этой точки зрения. Бесконечные эксперименты художника с формой в сериях приводят к единственному отточенному образу, в котором можно вновь и вновь угледеть «национальное начало».

Благодаря тому, что Тышлер занят вопросом собственно изображения, т. е. в основе его творчества лежит ответ на вопрос «как», а не «что», он обнаруживает свое природное начало, не желая, скорее всего, подчеркнуть свою национальность. Можно возразить, предположив, что не существует еврейского стиля, т. к. у нации сложная история и судьба, а поэтому проблема ассимиляции не обошла ее. Да, безусловно, это так. Но остается еще область религиозного искусства, где ремесленники работали только для себя, оно то и остается незатронутым влиянием извне. Тем более, что хасидизм, как движение распространяется с конца XVIII века и не успевает развиваться в связи со строгими религиозными представлениями этой нации. В таких условиях черты еврейского национального искусства ярче всего проявляются только в том, что предназначено для своего, а не общего обихода.

И если вспомнить судьбу Тышлера, то его станковая живопись принадлежала только лично художнику и писалась для себя и очень узкого круга зрителей. Возможно, именно поэтому состояние внутренней открытости проявляется в большом количестве циклов. Существует некий внутренне осязаемый стрелец и сообщает его работам единую конструкцию, придуманный мастером и отточенный за годы творчества так называемый «КАНОН».

Основной чертой всего еврейского народного искусства является его подчеркнутая двухмерность — считает Б. Аронсон. Не трудно убедиться, что, несмотря на театральную конструктивность многих работ, искусство Тышлера двумерно. Даже пытаясь создать перспективную глубину на холсте, художник подходит к этой проблеме как фокусник. Пространство его работ разлетается на несколько планов, каждый из которых подчеркнуто двумерен. Видимо поэтому многие его холсты прочитываются как книги, план за пла-

ном, а не сразу, давая единовременно цельное впечатление. Это один из факторов, о которых говорили многие исследователи творчества А. Тышлера — труднодоступность понимания мира, придуманного художником.

Поэтому, как бы не стремился мастер быть интернациональным в своем творчестве, привнося в живопись жизненные и подчас остросоциальные сюжеты, — но поскольку его ощущение выражено в абстрактной форме, а формирование духовной сущности исходит из необыкновенно ярких и концентрированно национальных впечатлений, полученных и впитанных в детстве, процесс ассимиляции и вживания в смену политических парадигм для него оказался крайне болезненным. Может быть, именно поэтому А. Тышлер навсегда остался А. Тышлером и самозабвенно творил свою удивительную страну — «Тышлериану», где побеждают законы добра и красоты.

Примечания

-
- ¹ Тышлер А. Все впечатления живут во мне // Творчество. — 1988. — № 9. — С. 14.
 - ² Сыркина Ф. Тышлер А. Г. ; Советский художник, — М., 1966. — С. 8.
 - ³ Тышлер А. Все впечатления живут во мне // Творчество. — 1988. — № 9. — С. 12.
 - ⁴ Там же. С. 12.
 - ⁵ Сыркина Ф. Тышлер А. Г. ; Советский художник, — М., 1966. — С. 10.
 - ⁶ Аронсон Б. Современная еврейская графика. — Берлин, 1924. — С. 7.
 - ⁷ Сарабьянов А. Тышлер. 1898–1980 // Каталог Советский художник. — М., 1983. — С. 12.
 - ⁸ Тышлер А. Все впечатления живут во мне // Творчество. — 1988. — № 9. — С. 19.
 - ⁹ Там же. С. 20.
 - ¹⁰ Тышлер А. Связующая нить. — Ставропольское книжное издательство, 1990. — С. 20.
 - ¹¹ Сыркина Ф. Тышлер А. Г. ; Советский художник, — М., 1966. — С. 56.
 - ¹² Горячева Т. ... Смотрите, все стало мужским // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 1. — С. 56.
 - ¹³ Там же. С. 47.
 - ¹⁴ Тышлер А. Все впечатления живут во мне // Творчество. — 1988. — № 9. — С. 18.
 - ¹⁵ Каменский А. Палитра мечтателя, в кн. Каменский А. Вернисаж. — М., 1974. — С. 94.
 - ¹⁶ Тышлер А. Связующая нить. — Ставропольское книжное издательство, 1990. — С. 20.
 - ¹⁷ Сарабьянов А. Тышлер. 1898–1980 // Каталог Советский художник. — М., 1983. — С. 106.
 - ¹⁸ Тышлер А. Связующая нить. — Ставропольское книжное издательство, 1990. — С. 23.
 - ¹⁹ Каменский А. На кончике луча. — Творчество, 1966. — С. 26.
 - ²⁰ Там же. С. 28.
 - ²¹ [Каменский А. Палитра мечтателя, в кн. Каменский А. Вернисаж. — М., 1974. — С. 22.
 - ²² Эринбург И. Неопубликованная статья // Огонек. — 1988. — № 24. — С. 8.
 - ²³ Тышлер А. Все впечатления живут во мне // Творчество. — 1988. — № 9. — С. 41.
 - ²⁴ Костин В. ОСТ. — Л.: Художник РСФРР, 1976. — С. 56. — С. 3.
 - ²⁵ Там же. С. 4.
 - ²⁶ Там же. С. 8.
 - ²⁷ Сарабьянов А. Тышлер. 1898–1980 // Каталог Советский художник. — М., 1983. — С. 8.
 - ²⁸ Казовский Г. Еврейское искусство в России 1900–1948. Этапы истории // Советское искусствознание. — № 27. — С. 249.
 - ²⁹ Там же. С. 243.
 - ³⁰ Апчинская Н. Национальные истоки искусства М. Шагала. — М., 1984. — № 4. — С. 12.

³¹ Горячева Т. ... Смотрите, все стало мужским // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 1. — С. 216.

³² Аронсон Б. Современная еврейская графика. — Берлин, 1924. — С. 19.



НЕ ТОЛЬКО СОЦРЕАЛИЗМ
Краткое размышление о произведениях
Исаака Израилевича Бродского

Многие годы восприятие произведений И. И. Бродского, в которых изображены деятели советской эпохи, сознательно затушевывалось. Впоследствии много было высказано критических замечаний в дискурсе «художник и власть». Возможно, пришло время обратиться к программным произведениям советской поры без излишней общественно-политической экзальтации.

Обратимся к наиболее известной картине И. И. Бродского «Ленин в Смольном» (1930). Первое, что бросается в глаза — затемненное лицо портретируемого, впрочем, такой же ракурс — в профиль и в тени, с тем же наклоном мы наблюдаем на фотографии, где запечатлен сам Бродский, делающий некий набросок, будучи рядом с Лениным.

Данное затемнение можно объяснить и обстоятельствами, стремлением к документализации в портрете и отчасти вынужденной манерой, связанной с фотографизмом — так падал свет в данном помещении, и так выглядит лицо на снимке; также можно увидеть здесь стремление автора к смещению акцентов зрительского восприятия — как на картине «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года» Бродский выносит вперед «фон» — толпу народа, а Ильича, соответственно, уводит «вглубь» картины, то и здесь «рембрандтовское» фоновое затемнение переходит на лицо, а ярко высвечиваются кресла. Данный эффект можно трактовать как мотив сакральности — табуирование, сокрытие лица «вождя», что и подчеркивается еще чехлами на креслах, так же скрывающими некую «истинную» подоплеку. В изображении Ленина на этой картине, его позе — «вождь притулился у столика и что-то пишет на бумажке»¹, современные исследователи находят параллели с византийской традицией, с видом евангелистов, их каноническим изображением.

В то же время А. И. Морозов, полемизируя с западными исследователями советского искусства, находит такое сопоставление надуманным. «Читатель, укорененный в русской культуре, должен испытывать шок, сталкиваясь с попытками выстроить достаточно широкую параллель между все тем же советским тоталитарным искусством и иконописью; в высшей степени поверхностным видится нам и сопоставление композиции И. Бродского "Ленин в Смольном" с иконографией христианских евангелистов»², — пишет Морозов. На наш же взгляд, это «икона» атеизма, обратная, так сказать, сторона визуального канона той или иной догматической церкви. Мы видим здесь светский портрет (хотя атеизм и подразумевает веру — в отсутствие Бога) неутомимого пытливого исследователя, эмпирика, «препарирующего» в неко-

тором роде реальность своим интеллектуальным напором; словно собирательный образ нигилиста, революционера, своеобразная кульминация тургеневского Базарова предстает перед нами в образе Ленина в неприхотливо-аскетическом нарративном ключе — человека в вокзально-гостиничной атмосфере вечного переезда делающего путевые заметки о «судьбах мира», а то и вселенной. Здесь можно провести параллель со скульптурой О. Родена, с той лишь разницей, что «мыслитель» взялся за перо, и не откладывает его в сторону надолго — ибо после глубокого раздумья наступил период озарения и вдохновения — все надо успеть записать.

Сам Бродский тоже был в некотором роде «фиксатором» жизненных моментов. Как справедливо замечает искусствовед Екатерина Андреева, «у Бродского было одно свойство, которое делало его человеком вне конкуренции в художественной среде. Если вы посмотрите на фотографию, на которой изображен Бродский, рисующий Ленина, и на известную картину "Ленин в Смольном", то увидите, что это просто один и тот же вид. Бродский работал как фотокамера. Именно это и было нужно советской власти»³.

Однако, мы бы не спешили таким образом «минимизировать» рамки творческого замысла художника — до функции живописной «фотокамеры». При взгляде на интерьер кабинета возникает ощущение некоторой стерильности, словно бы все «лишние вещи» вытянуло в некую трубу «метафизического пылесоса». Такова же и «стерилизованная «правдивость» изображения Сталина»⁴, портрет которого мы подробно рассмотрим ниже.

Многие исследователи подчеркивает, так сказать, медитативный аспект, довлеющий в подаче произведения. «Подчеркнутая художником обыденность обстановки комнаты еще более акцентирует значение самого образа вождя, его внутреннюю теплоту»⁵. Эту же мысль развивает замечание, что «Ленин изображен в спокойной, сосредоточенной позе, углубленным в работу»⁶. О том, что перед нами «воплощение облика В. И. Ленина, погруженного в работу»⁷, говорится и в каталоге посмертной выставки художника. О достижении «гармонического единства фигуры и окружения»⁸ в данном «композиционном портрете»⁹ сообщается и в учебном пособии по истории советского искусства.

Исследователи искусства советской поры похоже единодушны в констатации присутствия некоего невидимого интеллектуального посыла, создаваемого атмосферой картины. Между вещами при этом соблюден опять же некий «медиумический» — от слова «связь» — баланс. «Несмотря на спокойную солидность обстановки, переданную художником с почти вещественной убедительностью, в фигуре В. И. Ленина чувствуется большое напряжение, собранность мысли и воли и в то же время заметна необычайная естественность и свобода»¹⁰. И конечно же, здесь уместнее проводить параллели не с каноническими изображениями евангелистов, а с реалистическими полотнами основоположников стиля, того же Г. Курбе или О. Домье, создававших образы «простых» людей, вовлеченных в тот или иной трудовой процесс.

«Погруженный в работу Ильич выглядит предельно собранным и сосредоточенным»¹¹. Как мы уже упоминали, проникнуть в суть произведения может лишь подготовленный зритель, знакомый с советским дискурсом, прочие будут довольствоваться лишь видением некой образованной персоны, изображенной в чрезвычайно педантической обстановке — абсолютно ничего лишнего, отвлекающего внимание от рабочего процесса, лишь ворох бумаг на столе. Здесь мы не видим специальных атрибутов «вождя», которые можно было бы соотнести с какими-либо знаками власти, напротив или даже сверх того, ореолом «святости», своего рода сверхъестественности или сверхреальности наделяется все окружение Ленина, где «достоверно представлен и «портрет» скромного ленинского кабинета»¹², не говоря уже о каких-либо деталях облика самого лидера большевиков, изображенного И. И. Бродским.

Современные исследователи, упоминая о тяготении художника к фотографизму или иллюзионизму, находят и дополнительные «слои» понимания. Так, сообщается «о стремлении художника придать исторической личности лирический облик, о поэтизации образа вождя и созданном именно Бродским живописном стиле, стиле «советского салона»¹³ Впрочем, о присущей «салону» вычурности и некоторой слащавости, в которой сложно упрекнуть Бродского, и которая в достаточной мере проявлена в «зрелых» произведениях соцреализма, мы поговорим в отдельной главе.

Неоднозначность в плане стилевой составляющей картины «Ленин в Смольном», где помимо бытового жанра «звучат» и сюрреалистические нотки, отмечает известный исследователь советского изобразительного искусства А. И. Морозов. Автор считает, что «в "В Смольном" перед нами "гибридный" мотив, сочетающий часть быта с холодом Мавзолея; мотив, невольно отдающий сюрреализмом»¹⁴. В связи с этим отметим, что некоторую «прохладность» в подаче визуального материала мы склонны объяснять «метафизической смертью», описанную самим Бродским в воспоминаниях — автопортрет в гробу, а также и возможным ощущением своей близкой кончины, связанной со смертельной болезнью. Этот мотив «опустошенности», словно здесь прошла «костлявая с косой», прослеживается в данном произведении особо, хотя присутствует как элемент авторской манеры и в других работах.

Рассмотрим далее «Портрет И. В. Сталина» (1927). Доминирующие цвета — темный глубокий хаки начальственного френча и молочно-серый оттенок штукатурной «слоновой кости» создает зыбкое ощущение некоего оазиса в пустыне, где на фоне выгоревшего почти до белизны песка начинает маячить нечто цвета кожуры сочного авокадо. Сам «вождь» неестественно громоздко заполняет пространство холста, изображенный несколько подобострастно с нижнего ракурса — относительно зрителя. Создается ощущение, что Сталин находится в некоем другом измерении, нависает над зрителем, который наблюдает за величественной фигурой откуда-то с нижнего иерархического уровня — не социальной организации, а некой структуры, относимой к системе магического реализма: то ли из-под стекла — словно в киоте,

то ли из мышинной норы. Важная деталь — бумаги на столе — на фоне общей «пустынности» интерьера. Здесь можно проследить закономерность: так же листы бумаги в разном формате мы также наблюдаем в портрете Сталина на трибуне и в рассмотренной выше картине «Ленин в Смольном», где кипа приобретает больший объем и занимает больше места. На портрете Серго Орджоникидзе (1936) так же бумаги заполняют стол — за спиной наркома, а на стене — большая бумажная карта, занимающая большую часть фона. Можно сказать, что образ данного информационного носителя совершает определенную визуальную эскалацию в пространстве картин Бродского.

Необходимо отметить некое нарочитое неестественно оцепенение как черту изображенных Бродским образов деятелей советского государства, что роднит данную линию в творчестве художника с девиантным фигуративизмом примитивистов. Кульминации этот изобразительный мотив достигает в последнем крупном портрете Бродского «Ворошилов на лыжной прогулке» (1937). Данный эффект мы объяснили бы социальными моделями поведения, которые эксплицируются в работу, так сказать, умозрительного фотоателье, существующего в сознании художника, выполняющего определенный заказ согласно пожеланиям обывателя. Заказчик в контексте социальной среды культивирует в своем воображении набор значимых ситуативных поз, которые, по его мнению, должны быть зафиксированы для *истории*, не всегда, впрочем, озвучивая свои пожелания. Художник же в силу стереотипности массового сознания, подстраивается под общий, так сказать, знаменатель, дабы угодить вкусам неискушенной в тонкостях искусства публики. Оттого и возникают такие, условно говоря, *топорные* позы и экзальтированные образы, как *вырастающий* из-за стола Сталин или «закрепощенный» в кукольной декоративности первого плана Ворошилов. И по сути художественно-нарративная ценность работ такого *сорта* одна, будь то купец Сидоров или генералиссимус Сталин, разница лишь в мимолетной культурной эйфории, сопровождающей зрителя, чьи критерии оценки стали жертвой неких социальных обязательств, или политически ангажированного исследователя.

Вернемся, однако, к образу самого известного большевика во френче в трактовке лучшего ученика Репина. Бродский изображает Сталина в поясном варианте. Большевик «вырастает» то из-за стола, то из-за трибуны: в таком формате — без нижней части, скрытой, вернее отсутствующей, за ширмой, выглядят куклы, надетые на руку. В данном случае, в поясном портрете Сталина может заключаться личная бессознательная магия художника, изображающего тирана без ног — так он гораздо менее страшен — не может приблизиться. Подобный вариант изображения уже не Сталина, а его предшественника, мы видим на картине «Ленин на трибуне» (1925), где всего лишь три значимых объекта — фигура, видимая по пояс, трибуна и небо. Тот же мотив можно проследить и на картине «Ленин и манифестация», где портретируемый изображен с неестественно вытянутой рукой, которая как бы является неким знаменателем весьма условно изображенной толпы за окном.

Обратимся далее к условному триптиху «Ленин на фоне...». Во всех трех случаях Ленин просто стоит на фоне — Смольного (1925), Кремля (1924) и Волховстроя (1927), не утруждая себя каким-либо занятием, то есть, снова налицо медитативный мотив, в данном случае с созерцательным уклоном. Судя по воспоминаниям художника, Ленин Бродскому специально не позировал — тем более, в определенных, необходимых автору условиях. Мы знаем лишь о единичных случаях: однажды художнику удалось сделать наброски этого политического деятеля с натуры на съезде Коминтерна, также есть рисунок с натуры, подписанный Лениным на Марсовом поле. Выходит, здесь мы имеем дело с приемом фотоателье, когда человек оказывается в кадре на каком-нибудь, как правило, экзотическом фоне, отсылающем к среде, в которой портретируемому в реальной жизни побывать затруднительно, а то и невозможно. И если в первых двух случаях таковая картина могла иметь место в реальности, то третье произведение имеет фантастический сюжет, ибо Волховская ГЭС была запущена уже после смерти В. И. Ленина. «Известно, что Ленин не был на Волховстрое. И все же я считал вправе написать его портрет, сделав фоном Волховскую плотину с гидроэлектростанцией. Ведь Волховстрой — детище Ленина»¹⁵, сообщил Бродский в своих воспоминаниях. Здесь мы имеем дело уже с усложненным, так сказать, вариантом иллюзионизма, когда под внешней иллюзорностью, подразумеваемой как «обманка» видимой реальности, возникает дополнительный слой таковой, являющийся иллюзорным для изображенного на картине персонажа. То есть, портретируемый, изображенный «как живой», находится на фоне гидроэлектростанции, не существовавшей в законченном виде при его жизни и написанной в той же манере — подражание действительности. Следовательно, в данном случае художник изобразил некую параллельную реальность. Более точно данный сюжет объяснил исследователь творчества И. И. Бродского С. Н. Левандовский, который сообщил нам, что «это символическое обозначение реализации плана ГОЭРЛО».

В данном «триптихе» Бродским создан образ Ленина — праздного эгегического путешественника, который словно бы переносится в разные достопримечательные места и любуется окрестностями. С другой стороны, подобно герою народного эпоса или некоему языческому демиургу Ленин как бы маркирует своей фигурой те или иные топонимы на карте, так сказать, советских «капищ», связанные с его героической (демиургической) деятельностью. Перед нами в некотором роде — создатель на отдыхе, только не «почивший», как в Книге Бытия на «День седьмой», а продолжающий потечески обходить свои владения. В этом плане данный персонаж становится для обывателей того времени своего рода «добрым духом», «хорошим знаком», что принято размещать в своих жилищах в качестве украшения, являющегося частью семиотической системы общества — в плане ее культурно-обрядовой части. «Работы эти вызывают в памяти панно-картины для украшения зданий в дни празднеств, для броскости и четкости восприятия ху-

дожник использует в них приемы монтажа, изображая впереди крупным планом фигуру Ленина, а на втором плане нужный для темы фон»¹⁶.

Декоративно-прикладной момент присутствует и в произведении Бродского «К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке» (1937). Если вертикальный формат рассмотренной выше «ленинианы» хорошо укладывается в модернистскую традицию, с ее текучестью символических форм и лаконичностью афиши, то в данном случае перед нами «тяжеловесный» и обстоятельный вариант «ковра». Вытянутость предполагает фланкирование входа, трибуны, сцены или дворцовых пропилеев, украшение бытового простенка — в уменьшенном «растиражированном» формате, акцентированная же, так сказать, линия горизонта в случае с Ворошиловым больше располагает к «каминному» варианту экспонирования работы. Особенностью условной группы «пейзажных» портретов является их бытовая направленность, подкрепленная гуманистическим пафосом. В нарративном ключе прослеживается некоторая апокрифичность, не получившая должного развития в изобразительном искусстве советского периода, возможно, в силу его «второстепенности» по отношению к кино. Как мы видим, «народные герои» Ленин и Ворошилов представлены Бродским без каких-либо властных регалий и знаков социального различия. Однако дифференцированность в плане общественной иерархии показана иными способами. Так, Ворошилов «скользит» на лыжах на верхнем, так сказать, уровне пейзажа, словно бы выступая в качестве некоего божества-покровителя. Здесь возникает ряд мотивов, связанных с «апокрифом», касающимся данного советского деятеля. Военачальник не просто занимается спортивным бегом на лыжах, он как бы патрулирует территорию, словно осеняя ее духом своей «всепроникновенной меткости». Отметим, что Бродский никак не обозначил на картине оружие, которым мог бы воспользоваться Ворошилов, да и к чему это: не исключено, что повсюду «ворошиловские стрелки» (звание было учреждено в 1932 году, а картина написана в 1937-м), да и сам военачальник, занимающий одно из виднейших мест в советском «пантеоне», с одной стороны должен обладать неким «фольклорным» всемогуществом — когда неуместен револьвер на поясе, а с другой — иметь внушительную охрану.

В пейзажных портретах явственней всего звучит прием фотоателье, когда за портретируемым находится соответствующий фон — словно аккуратно вышитая шпалера: то с деловитым «кустодиевским» видом Смольного, то с зимней «брейгелевской» идиллией. Фоны дополняют нарративную составляющую портрета и различаются по композиционному наполнению. По идее, если «вырезать» фигуру человека из картины «Ленин на фоне Кремля», то можно «подложить» под нее любой фон, который было бы логично связать с историографией пролетарского вождя: от шалаша в Разливе до индустриального гиганта 1930-х годов, что будет «неправдой», но как в случае с Волховстроем — еще одним опытом в стиле магического реализма, а также аутентичным художественным произведением советской эпохи, ведь весь СССР, если следовать тогдашней идеологии — «детище» Ленина. В случае же

с портретом Ворошилова статичный образ безмятежного медитирующего путешественника сменяет, так сказать, динамический человек-функция: он может бежать на лыжах, стрелять в тире из ружья, выступать на трибуне и т. д. Необходимо лишь придать ему соответствующую позу, подобрать нужные костюм и окружение. При этом фотонатуралистическая манера Бродского, лишенная дежурного пафоса и чрезмерной экзальтированности, свойственной произведениям соцреалистических авторов (напр., «Незабываемая встреча» В. П. Ефанова, (1936–1937)), должна производить на «сознательного» зрителя, по сути, обескураживающий эффект. Художник словно нарочно занижает величие коммунистических вождей: Ленина на фоне Смольного легко принять за случайного прохожего, которого вот-вот отгонят подальше от «режимного» учреждения; на фоне Кремля — одинокий, никому не нужный, скучающий пенсионер — без толпы обожающих его пионеров; Сталин во френче, привставший из-за стола в кабинете, выглядит как заурядный напыщенный чиновник. Если разобраться — так и есть, все перечисленные моменты в какой-то мере биографичны и в некотором роде свойственны изображенным персонам, что и подчеркивает важность Бродского как реалистического художника.

Примечания

¹ Голомшток И. Н. Соцреализм и изобразительное искусство. // Сб. Соцреалистический канон. — СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. — С. 138.

² Морозов А. И. Конец утопии. — М. : Галарт, 1995. — С. 76–77

³ Художник Бродский. Культурный слой // Пятый канал. Телепрограмма. 10.03.2010. <http://www.5-tv.ru/video/503107/>

⁴ Морозов А. И. Соцреализм и реализм. — М. : Галарт, 2007. — С. 63.

⁵ Надеждин А. Исаак Израилевич Бродский. — М.-Л. : Советский художник, 1950. — С. 13.

⁶ Лазарева О. П. Ленин в Смольном. Картина И. И. Бродского. — М. : Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1949. — С. 5.

⁷ Лебедева Ю. Заслуженный деятель искусств И. И. Бродский. 1884–1939. Каталог посмертной выставки. — Л. : Государственный Русский музей, 1941. — С. 11.

⁸ Веймарн Б. В. История советского искусства. — М. : Искусство, 1965. — Т. I. — С. 84.

⁹ Там же.

¹⁰ Зименко В. М. Советская портретная живопись. — М. : Искусство, 1951. — С. 64.

¹¹ Иваницкий С. М. Бродский: Альбом. — М. : Изобразительное искусство, 1986. — С. 3.

¹² Зингер Л. С. Советская портретная живопись. — М. : Знание, 1968. — С. 12.

¹³ Бялик В. Исаак Бродский. — М. : Белый город, 2002. — С. 41.

¹⁴ Морозов А. И. Соцреализм и реализм. — М.: Галарт, 2007. — С. 63.

¹⁵ Памяти И. И. Бродского. Воспоминания, документы, письма. — Л. : Художник РСФСР, 1959. — С. 210.

¹⁶ Лебедев П. И. Русская советская живопись. Краткая история. — М. : Советский художник, 1963. — С. 50.





III

Вера Смирнова

НЕПОДРАЖАЕМЫЙ КОРО

Один из критиков, современников художника, писал о нем: «Месье Коро — единственный и исключительный художник вне всяких жанров и школ, он ничему не подражает, даже природе. Сам он неподражаем. Ни один художник не наделен таким стилем и не умеет лучше передать идею в пейзаже. Он преображает все, к чему притрагивается; он овладевает всем, он никогда не копирует и даже, когда он пишет с натуры, — он творит.

Претворяясь в его воображении, предметы облачаются в обобщенную прелестную форму; цвета смягчаются и растворяются; все становится светлым, юным, гармоничным. Коро — поэт пейзажа».

Жан-Батист Камиль Коро родился 17 июля 1796 года в Париже. Так что в прошлом году исполнилось 220 лет со дня его рождения, и это повод вспомнить о замечательном французском мастере.

Семья будущего художника принадлежала к мелкобуржуазной среде. Отец — Жак Луи Коро — был сыном парижского парикмахера, а мать — Мария Франсуаза Оберсон, швейцарка по национальности, держала модный магазин на улице Бак, который посещали многие состоятельные дамы столицы.

У Камиля были еще две родные сестры, так что родители возлагали на единственного сына большие надежды, думая, что он станет продолжателем их дела.

В семь лет его отдали в пансион Летеллье, а в одиннадцать отец отправил сына в Руан, где добился для него права на стипендию в коллеже.

Родители хотели сделать из Камиля торговца сукном, но у того не было к этому делу никаких данных: он не умел вести торговлю и страдал рассеянностью.

Только в 26 лет Камиль осознал свое призвание и сказал отцу: «Я хочу стать художником». Тот неожиданно уступил, а поскольку после смерти одной из сестер освободились деньги, то было решено оставить за Камилем ежегодную ренту, которую до того получала покойная.

Молодой человек был предоставлен сам себе и смог заняться любимым делом — живописью.

Сначала Коро поступает в мастерскую Мишаллона, а после его смерти в 1822 году переходит к Виктору Бертену. Но в основном Коро был самоучкой.

Много позднее, в 1871 году, когда художник был уже знаменит и богат, как-то его попросили рассказать о своей жизни, и он поведал следующее: «До 18 лет я был в Руанском коллеже, по выходе из которого я восемь лет провел в одном торговом предприятии. Не выдержав дальше, я стал пейзажистом. Мишаллон был моим первым учителем. Утратив его, я перешел в мастерскую Виктора Бертена. А затем я остался совсем один, наедине с природой. Вот и все».

Давая совет молодым художникам, Коро однажды сказал: «Природа — прежде всего». И в этих простых словах — кредо великого мастера.

Коро не оставил после себя школы, но во французской живописи XIX века он считается родоначальником пейзажа настроения.

Так сложилось, что Коро оказался вне всех существовавших на протяжении его долгой жизни течений: начал в 1820-е годы, когда свою карьеру завершал Давид, а закончил в 1870-е, когда о себе заявили импрессионисты. Таким образом, Коро был современником Давида, Жерико и Делакруа, Милле и Курбе, Эдуарда Мане и Клода Моне, то есть художников классиков, романтиков, реалистов и импрессионистов, и при этом остался верен себе.

Современники о нем писали: «М-сье Коро не примыкает ни к классической школе пейзажа, ни к школе англо-французской; еще менее к школе, следующей фламандским мастерам. Он словно имеет свои глубоко личные убеждения о пейзажной живописи, и мы далеки от того, чтобы влиять на него в смысле отказа от его убежденности: ведь оригинальность — не часто встречается у нас».

Хорошей школой для Коро стали путешествия в Италию. Всего их было три: в 1825 году, в 1834 и 1843. Эти поездки обогатили художника новыми впечатлениями и стали началом самостоятельного творчества. Природа и архитектура Италии вызвали к жизни такие произведения, как «Вид Форума у сада Фарнезе» (1826), «Вид Колизея из сада Фарнезе» (1826), «Санта Тринита деи Монти» (1826–1828), «Римская Кампанья» (1825–1826), «Чивитта Кастеллана» (1826–1827) и другие. Эти картины напоминают этюды, но они полны свежести, обаяния и жизнерадостности. При этом художник часто возвращается к одному и тому же мотиву, пробуя добиться совершенства.

«Меня упрекают за неясность очертаний, — писал Коро, — за расплывчатость тонов в моих картинах. Но ведь лик природы, всегда плывущий, меняющийся, вся природа зыблется и сами мы словно плывем. И в этом есть тайна сущности жизни».

Записные книжки художника испещрены множеством рисунков, причем итальянские типы схвачены им очень верно. Это и «Мальчик в цилиндре» (1823–1824), и «Итальянка из Альбано в парадном костюме» (1826–1827), и «Девочка албанка» (1840). И хотя он не хотел заниматься жанровой живописью, эти работы появлялись как бы сами собой.

Главное для Коро — это пейзаж. Его картины носят отпечаток непосредственности восприятия, хотя порой художник возвращался по несколько раз к одному и тому же объекту, что вызывало удивление у многих его коллег.

Приезжая в Италию во второй и третий раз, Коро знакомился с новыми областями страны, — с Тосканой, Венецией, Миланом и др. Манера тоже немного менялась: он применял более светлый колорит, сохраняя прежнюю ясность и простоту композиции. Таковы — «Арка Константина и церковь Онисанти» (1843), «Вилла д'Эсте» (1843) и многие другие.

Италия очень много дала художнику: там раскрылось его дарование пейзажиста, страна как бы напоила его своим щедрым светом и теплом на многие годы вперед, дав стимул к последующему творчеству, так что Коро обязан Италии многими своими достижениями. В этом он схож с Клодом Лорреном, творившим задолго до него.

К 1835 году художник начинает регулярно путешествовать и по родной стране, отдавая предпочтение ее глухим и тихим уголкам. Он писал: «После моих прогулок я на несколько дней приглашаю к себе в гости Природу; и вот тут-то начинается мое безумие: с кистью в руках я ищу орешки в лесах моей мастерской, я слышу, как поют птицы, как трепещет от ветра листва, вижу, как струятся ручейки и реки; даже солнце восходит и закатывается у меня в мастерской». Так появляется ряд шедевров: «Вид Руана», «Старинный рыбацкий порт Гонфлер», «Собор в Шартре» (все — 1830 год), «Сена. Набережная Орфевр» (1833), «Рыбачьи лодки в Трувиле» (1835), виды Авиньона и другие картины.

После Салона 1835 года многие критики предрекали ему блестящее будущее. Писатель Теофиль Готье в 1839 году отмечал: «Все его пейзажи похожи один на другой, однако никто его за это не упрекает.

Все любят эту зелень Элизима, сумеречное небо, это воплощение античной Темпы, долины древних богов, где с отблеском зари на челе, подшвами утопая в росах, блуждает вдохновенная греза художника — поэта. Картины Коро подернуты серебристой дымкой, словно утренний беловатый туман стелется по лужайке. Все зыблется, все плывет в таинственном свете: деревья рисуются серыми массами, где не различить листьев и сучков, но от деревьев Коро веет свежестью ветра и жизнью».

Так постепенно за Коро закрепилась слава создателя интимного пейзажа, пейзажа настроения.

Искусство давало смысл его существованию, наполняло жизнь радостью и светом, в то время как ее внешние события были лишены заметных подвижек: родители упрекали сына за нежелание жениться, на что художник шутил, что обручен с Музой.

И хотя Коро был верным другом и имел много знакомых, его в большей степени волновала и восхищала только природа: в пейзажах мастера редко присутствует человек. Они словно предлагают зрителю прогуляться, открывая его неискушенному взору все новые и новые прелести окружающе-

го мира. Создается ощущение, что тыходишь в картину, оставаясь при этом в близком контакте с природой, но не чувствуя себя брошенным или потерянным. Потому что природа у Коро одушевлена.

Как хорошо об этом сказал Ф. И. Тютчев:

*Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...*

Хотя Коро никогда не считал себя колористом, этот дар у него безусловно был. Именно он открыл серебристо-жемчужные и лазурно-перламутровые гармонии в цвете, которые художник называл валерами своей живописи.

У него подчас чрезвычайно сложные цветовые «оркестровки», настоящие красочные «симфонии», в которых чувствуется и тонкая вибрация света, и нежные тембры звучания красок, и их прихотливая внутренняя пульсация. И очень часто в этом мелосе дан мазок яркого красного, как центр, к которому тяготеют все остальные тона.

Валеры у Коро стали выразителями душевных движений, они придают пейзажу тональность и являются носителями настроения.

К одной из картин художника, имеющей особенно тонкие валерные составляющие, относится «Замок Пьерфон» (1850–1860). Картина задумана как воспоминание о средневековье, но она так полна ощущениями реальности, современности, что не приходит в голову, что это — дань далекому прошлому. Наоборот, она покоряет своей правдивостью, свежестью восприятия, тонким соотношением валеров и кажется напоенной светом сегодняшнего ясного летнего утра.

Но, как правило, у Коро редко безоблачно радостное настроение: он любил нагнетать тревогу и напоминать об опасности, царящей в мире. Таковы картины «Порыв ветра» (1864–1873) и «Облака над Па-де-Кале» (ок. 1870).

Как тут не вспомнить стихи А. А. Фета?

*И тихо и светло — до сумерек далеко;
Как в дымке голубой и небо и вода, —
Лишь облаков густых с заката до востока
Лениво тянется лиловая гряда.*

*Да, тихо и светло; но ухом напряженным
Смятенья и тоски ты крики разгадал:
То чайки скликались над миром усыпленным
И, в воздухе кружась, летят к навесам скал.*

*Ночь будет страшная, и буря будет злая,
Сольются в мрак и гул и небо и земля...
А завтра, может быть, вот здесь волна седая
На берег выбросит обломки корабля.*

В этом отличие Коро от импрессионистов, которые все-таки утверждали жизнерадостное начало в пейзаже. Коро же взывал к размышлению и любил природу в момент ее смятения, трепета, порыва, обновления... Он говорил: «Ведь в природе не бывает двух одинаковых минут, она всегда изменчива, соответственно с временем года, со светом, с часом дня». И верно передавал различные ее состояния: ветреную погоду, просветление после дождя, пасмурный день или теплый и тихий вечер. К таким работам можно отнести: «Воз сена» (1860), «Колокольня в Аржантейле» (1858–1860), «Вечер» (1860).

Как портретист Коро получил признание только после смерти. Он написал 323 картины с фигурами, в основном изображая родственников и друзей. У него немало превосходных портретов: «Клер Сеннегон» (1840), «Девушка, расчесывающая волосы» (1860–1865), «Женщина с жемчужиной» (1869), «Читающая пастушка» (1855–1865), но бесспорным шедевром является «Дама в голубом» (1874), один из самых пленительных женских образов в мировом искусстве. Его без преувеличения можно считать духовным завещанием великого мастера: в изображенной даме телесная красота дополняется тонкостью и непостижимостью духовного облика. Она полна загадок, эта красивая дама в голубом платье с турнюром, одетая по последней моде и задумчиво облокотившаяся на декоративный столик, ее взор так же таинственен, как у Монны Лизы Леонардо. Она не позирует, а поглощена своими мыслями и не замечает, что стала объектом интереса художника: смотрит куда-то вдаль, давая возможность зрителю любоваться своей женственной фигурой, горделивой посадкой головы и прекрасными обнаженными руками. О чем думает эта дама? Можно только догадываться... Но от нее не хочется отводить взгляда.

Нельзя сказать, что карьера Коро была безоблачной, ведь он творил в стране, где всю художественную жизнь регламентируют Салоны.

Предполагалось, что Салоны необходимы для отбора лучших в профессиональном отношении работ, но поскольку официальные вкусы сильно отставали от потребностей времени, то Салоны приносили больше вреда, чем пользы. Тем не менее не правильно было бы считать, что Салоны были оплотом реакции, они в конце концов стали ареной соперничества различных художественных группировок.

Так получилось, что на равных правах с другими художниками-новаторами Коро повезло больше, но сам он считал себя жаворонком в сравнении с таким орлом, как Делакруа. Несмотря на это, Коро долго находился в немилости, добиваясь признания в Салоне. Один раз его отвергли, в следующий — приняли, однако с оговорками чтобы он писал картины меньшего размера. Коро был слишком скромным и робким, чтобы отстаивать свои права, тем не менее, пришел и его звездный час: достигнув пятидесяти лет, художник за картину «Вид прохода Апремонта» в 1846 году получил звание кавалера Почетного легиона. А в 1848 году сам Наполеон III купил у него полотно «Воспоминание о Маркусси».

Признание выразилось и в том, что его выбрали членом демократического жюри Салона. Но по-прежнему для широкой публики Коро остался неизвестен, а его картины почти никто не покупал.

Успех приходит только к концу жизни, — в 1870-е годы. Художник едва успевал копировать собственные полотна. К этому времени относятся такие шедевры, как «Мост в Манте» (1868–1870), «Башня в Дуэ» (1871), «Пляж в Этрета» (1872).

Но, как известно по воспоминаниям современников, слава мастера не испортила, а только позволила поддержать нуждающихся коллег: он участвовал в благотворительных выставках, содержал ясли для сирот, помогал молодым живописцам. Коро купил небольшой дом для своего друга, замечательного французского художника Оноре Домье, больного, немощного и почти слепого. Он помог и вдове художника Франсуа Милле, на руках которой осталось девять детей.

Но многие злоупотребляли его добротой и великодушием, ведь Коро не только позволял копировать свои полотна, но и часто их подписывал, чтобы легче было продать. От этого возникло большое количество имитаций и подделок. Их набралось более двух тысяч.

Умер Камиль Коро, прожив долгую и плодотворную жизнь, в Париже 22 февраля 1875 года от рака желудка. Похоронили Коро на кладбище Пер-Лашез рядом с могилой Добиньи. После его кончины многие художественные критики и просто поклонники таланта посвятили мастеру свои статьи и воспоминания.

Жизнь и творчество Камиля Коро являют не только выдающийся талант, но и самые высокие и благородные человеческие качества, которые навсегда вписали золотыми буквами его имя в историю мирового искусства.



**«НАСТАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ДОБРОЙ КОНЧИНЫ»
ДЖИРОЛАМО САВОНАРОЛЫ И ТЕМА ARS MORIENDI
В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА**

Осенью 1496 года во Флоренции, меньше, чем за два года до собственной смерти, Джироламо Савонарола прочитал проповедь «Наставление в искусстве доброй кончины». В 1497 году она была издана и первоначально сопровождалась одной гравюрой, изображающей летящую смерть, — широко распространенным вариантом иконографии триумфа смерти, что вполне соответствовало не только духу времени, но и теме, затронутой великим доминиканцем. В дальнейшем, число гравюр в тексте выросло до четырех, а небольшая книжица неоднократно переиздавалась как во Флоренции, так и в других городах Италии¹. В проповеди Джироламо Савонаролы используется прием, широко практиковавшийся искусными ораторами этого времени — обращение к зрению, стремление вызвать перед глазами слушающих «живую» картину. Гравированные изображения не просто дополняют повествование, но являются его неотъемлемым визуальным продолжением. В данной статье мы будем опираться на первопечатное издание, хранящееся в музее Метрополитен в Нью Йорке (Girolamo Savonarola «Predica del arte del bene morire», Florence, 1502. Metropolitan Museum of Art, New York, 25.30.95), изданное Антонио Тубини, в состав которой входят все четыре гравюры.

Текст этой проповеди восходит к традициям, заложенным анонимным трактатом «Ars moriendi» («Искусство умирания»)², созданным в первой половине XV века и дополненным целой серией гравюр, изображающих пары грехов и добродетелей, противостояние небесного воинства и демонов в борьбе за человеческую душу. На этих графических листах нет персонифицированной смерти, тогда как в изобразительном ряду к проповеди Савонаролы она присутствует на всех четырех ксилографиях. Впервые страшная гостья как самостоятельный образ появляется в искусстве IX–XI вв., однако в этот период встречаются столь разнообразные примеры, что сложно с уверенностью говорить о формировании устойчивой иконографической традиции. Она может быть представлена бородатым мужчиной, демоническим монстром или женской фигурой. «Возможно, первое не вызывающее сомнений визуальное отождествление Смерти и дьявола мы находим в англосаксонском сборнике «Миссал Леофрика» (IX–XI вв). На листах, датируемых X в., изображена прогностическая таблица, предназначенная для предсказания благоприятного или летального исхода болезни. Она сопровождается двумя аллегорическими фигурами, подписанными «Жизнь» (Vita) и «Смерть» (Mors). Если Жизнь олицетворяет Христос, то Смерть — дьявол с человеческим телом, звериной головой и козлиными рогами, одетый в набедренную повязку»³. В XIV–XV веках этот образ встречается намного чаще и в мону-

ментальной живописи, и в книжной миниатюре, и в графике, но трансформируется и предстает в виде полурасложившегося трупа, скелета или гигантской, безобразной летучей мыши, становясь главным героем всех макабрических сюжетов как Позднего Средневековья, так и Возрождения.

Гравюра на сюжет триумфа смерти, как правило, помещалась в самое начало книги, либо даже на фронтиспис, что порождало расхождение с текстом проповеди, так как Савонарола упоминал ее на втором месте. На ней представлена огромная повозка со стоящим на ней гробом, которой правит скелет-смерть в рубище с огромной косой и развивающимися космами. Под колесами этой колесницы множество людей, социальную принадлежность некоторых можно установить по одежде и головным уборам: здесь встречается и императорская диадема, и папская тиара, и рыцарские доспехи. В верхней части произведения изображены ангелы справа и демоны слева (от зрителя), и те, и другие несут души праведников и грешников. В тексте образ страшной гостьи тесно связан с темой «очков смерти», которые Савонарола рекомендует заказать каждому, и через них смотреть на жизнь и свои поступки. Советы Савонаролы восходят к монашеским практикам и духовным упражнениям, и в конечном итоге, к идее *memento mori*, ставшей особенно актуальной в XIV–XV веках: «И если и ты также весьма непрочен, тебе долженствует заказать изображение смерти, которое находилось бы в твоём доме, и даже подержать в руке кость мертвого человека и часто взирать на нее»⁴. Таким образом, доминиканец не оговаривает, какой должна быть эта картина, а гравёры идут по пути традиции, обращаясь к иконографии триумфа смерти, сформировавшейся еще в XIV столетии, во времена чумных эпидемий.

Три остальных изображения описываются Савонаролой более подробно. О первом он говорит: «На первой картине, которую бы ты заказал, был бы изображен наверху рай, а под ним — ад; и эту картину я посоветовал, чтобы ты повесил у себя в комнате, в месте, удобном для глаз; и при этом взял бы за обыкновение не просто смотреть на нее, но и прочувствовать ее содержание. "Тебе предстоит умереть во всяком случае, и ты не можешь избежать моих рук; смотри, куда ты хочешь идти: вверх — в рай, или же вниз — в ад?"⁵. Для художника точкой отсчета становится пространственная ориентация, которая выражена не только полукругиями царства вечного блаженства и преисподней, но и пластически — через образ смерти-посредника, которая стоит перед молодым человеком, указывая одной костлявой рукой вверх, другой — вниз. Достаточно новаторская иконографическая схема, подкрепленная также и новыми элементами в построении пространства: плановостью и использованием перспективы.

Весьма детально описана автором и другая картина: «изображение, о котором я тебе рассказывал недавно, — следующее: закажи создать для себя человека, который начал болеть, в то время как смерть стоит за дверью и стучит в нее, желая войти внутрь»⁶. В этом случае художник в точ-

ности следует тексту проповеди. На ксилографии изображена просторное помещение, в центре — кровать, на которой лежит больной, рядом стоят родственники, а около них и у изголовья — обеспокоенные, суесящиеся демоны, под потолком парят ангелы, наблюдающие за происходящим. За пределами комнаты — фрагмент другой, там стоит смерть с косою и стучит в дверь. Юноша, являющийся главным персонажем этой сцены, лежит на просторном ложе в одежде и головном уборе. Сама по себе гравюра не нова в иконографическом плане, подобные сцены встречаются как в иллюстрациях к медицинским трактатам, так и в сочинении «Ars moriendi», где на всех ксилографиях серии изображен лежащий на кровати умирающий, вокруг которого разворачивается борьба сил света и тьмы. Интерес представляет жест и положение тела больного: на боку, подперев голову левой рукой и устремив взгляд в пространство. Типичная поза человека, охваченного меланхолией или унынием. Если обратиться к истории, то можно вполне обоснованно утверждать, что в период Античности отношение к меланхолику было сочувственным и предупредительным, в медицинских трактатах встречается множество средств, с помощью которых преодолеваются пагубные последствия избытка черной желчи⁷. Меланхолия чаще трактуется как недуг души, который может негативно сказаться и на физическом состоянии человека, поэтому столь важны диеты, прогулки, массажи и травяные лекарства. В Средние века взгляд на детей Сатурна⁸ существенно меняется. В это время становится более определенной граница между болезнями духовными и физическими. Если первые «считаются грехом и навлекают на человека божественное возмездие», то вторые являются «испытанием и заслугой»⁹, и даже духовным подвигом. Если говорить о средневековой символике меланхолии, то она соотносилась «с землей (сухой и холодной), с предстарческим возрастом и осенью, опасным временем, когда желчность набирает наибольшую силу»¹⁰. Подтверждения этому встречаются, в том числе, в народных календарях, где аллегории темпераментов сопровождаются стихотворными пояснениями, а подпись к меланхолии гласит:

*Бог дал мне, меланхолику природу
Подобную земле — холодную, сухую
Присущи мне землистый цвет волос,
Уродливость и скупость, жадность, злоба,
Фальшь, малодушие, хитрость, робость,
Презрение к вопросам чести
И женищинам. Повинны во всем этом
Сатурн и осень¹¹.*

В проповеди, описывая данную картину, Савонарола предостерегает грешника от нерешительности в делах исповеди, от мнительности, самоутешения и пассивности. Следуя тексту, гравер использует уже достаточно

устоявшуюся иконографию, представляющую охваченного унынием мужчину, пассивно лежащего или сидящего и апатично взирающего на все. Как нам представляется, в этом произведении пересекаются несколько смысловых векторов. Первый отсылает нас к средневековью, к сближению меланхолии и уныния, которое является одним из смертных грехов. *Acedia* ведет за собой и другие пороки — печаль, лень и сверх того, как еще в IV веке писал Иоанн Кассиан: «праздность, сонливость, беспокойство, бродяжничество, непостоянство ума и тела, говорливость и любопытство»¹² и наконец отчаяние, которое является крайним проявлением уныния и особенно опасно перед лицом смерти. Другое семантическое поле связано с осмыслением меланхолии в период итальянского Возрождения, когда Марсилио Фичино, опираясь на античных авторов, пытался вывести этот темперамент за пределы «греховной болезни», возвысить и придать «интеллектуальный лоск». Однако, Фичино в своем трактате имеет в виду прежде всего словесное творчество и не пишет о художниках. И только через десять лет после смерти флорентийского интеллектуала немецкий гуманист Агриппа Неттесгеймский составил первую версию своего сочинения «*De occulta philosophia*», в котором к детям Сатурна причислил не только поэтов, но и художников. Таким образом, сближение меланхолии и гения способствовало постепенному изменению статуса художника в эту эпоху. И это связано, в том числе и с тем, что художник, — по словам Андре Шастеля, — «перестал смотреть на себя как на ремесленника и проявил в той или иной мере интеллектуальные интересы»¹³, занимаясь, например, оптикой, математикой или инженерными науками. Если же вновь вернуться к анализу конкретного произведения, то в гравюре очевидны ренессансные черты построения пространства. Комната представляет собой перспективную коробку, линии пола и потолка сокращаются к горизонту, что подчеркнуто орнаментальными плитками — прием, часто встречающийся в итальянской живописи XIV–XV веков впоследствии перешедший и в печатную графику.

И возможно также предположить, что на упомянутой гравюре происходит не только наложение и взаимодополнение упомянутых нами семантических полей, но и конфликт. Первое из них соотносится как со средневековой богословской (Иоанн Кассиан, Хильдегарда Бингенская, Фома Аквинский и др.), так и иконографической традицией, второе опирается на авторитет древних и в частности Аристотеля и Платона, а также прославленных гуманистов этого времени. Таким образом, молодая ренессансная культура проникает в изображение если не через трактовку центрального образа, то через новые пространственные модели, с которыми экспериментируют художники и графики этого времени.

Третья гравюра представляет традиционную сцену психомеханики, то есть борьбы за человеческую душу на пороге смерти. В тексте проповеди говорится: «Последнее изображение, которое я тебе предложил заказать

для себя, должно изображать больного в постели, который дошел до крайнего состояния, чтобы быть в силах каяться. Из числа таковых спасаются только немногие»¹⁴. В этом разделе Савонарола более всего предостерегает человека от отчаяния перед лицом смерти. В авторском описании нет каких-либо характерных деталей, которые послужили бы импульсом для художника, поэтому он опять же, как и в первом случае, идет по пути традиционной иконографии, уже устоявшейся к концу XV века и хорошо известной по сценам Успения Богоматери и святых, а также по иллюстрациям к трактату «Ars moriendi». Умиравший на ложе в окружении родственников, друзей, молящихся за спасение его души, и священника. На гравюре также представлены демоны, один из которых по книге зачитывает грехи почившего, смерть с косою сидит в изножье кровати, в ожидании своего часа. Вверху парит Богоматерь в окружении ангелов — главная заступница за всех грешников. По всей вероятности, это последний акт пьесы под названием жизнь и на глазах зрителя решается судьба души человеческой, ее удел до второго пришествия.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что в данных изображениях, относящихся к самому концу XV века, еще сосуществуют, а порой и конфликтуют средневековые и ренессансные черты. При выборе иконографии художник чаще всего идет по пути устоявшихся схем и трактовок образа, тогда как на уровне построения пространства отчетливо просматриваются ренессансные влияния, что выражается и в использовании перспективной коробки, если речь идет об интерьере и плановости открытого ландшафта, если изображен пейзаж.

Примечания

¹ Подобный экземпляр Hieronimo Savonarola «Predica dell'arte del bene morire» (9.3.2.74) хранится в коллекции Российской национальной библиотеки и датируется 1496 г. В нем содержится три из четырех гравюр, отсутствует изображение триумфа смерти.

² Трактат «Ars moriendi», существовавший в длинной и короткой версиях, был написан неизвестным доминиканским монахом, оформлен серией гравюр, неоднократно переиздавался и получил очень широкое распространение на территории Западной Европы.

³ Майзульс М. Р. Коса, крылья и нимб: как изобразить Смерть? (Часть 1) // In Umbra. Демонология как семиотическая система. — Вып. 3. — М., 2014. — С. 189.

⁴ Савонарола Д. Об искусстве хорошо умирать. // Вестник РХД. — 1981 № III–IV (135). — С. 108.

⁵ Там же. С. 104.

⁶ Там же. С. 111.

⁷ Самой распространенной в эпоху Античности была гуморальная теория, берущая начало в Гиппократовском корпусе текстов и объясняющая меланхолию избыточностью черной жидкости, которая и порождает болезненное состояние человека

⁸ Покровителем меланхоликов считалась планета Сатурн.

⁹ Старобинский Ж. Чернила меланхолии. — М., 2016. — С. 53.

¹⁰ Там же. С. 25.

¹¹ Перевод: Нессельштраус Ц. Г. Альбрехт Дюрер. — Л.-М., 1961. — С. 147.

¹² Кассиан Римлянин И. Собеседования египетских отцов. — М., 2008. — С. 175.

¹³ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. — М. СПб., 2001. — С. 9.

¹⁴ Савонарола Д. Об искусстве хорошо умирать. // Вестник РХД. — 1981 № III–IV (135). — С. 114.



ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА АНТОНИО КАНОВЫ: ТЕМПЕРЫ В «ПОМПЕЯНСКОЙ» МАНЕРЕ

Аннотация: В статье исследуются особенности художественного метода Антонио Кановы, в частности, рассматривается его живописное наследие — темперные композиции 1797–1799 гг. Сравнительный и художественно-эстетический анализ выявили характерные черты творческого почерка итальянского мастера. На основании исследования сделан вывод о том, что, во-первых, для Кановы, яркого представителя неоклассицизма, обращение к темперам с изображением танцовщиц, нимф, амуров и муз было опытом возврата в «прошлое», к жанру пасторальной идиллии. И, во-вторых, увлечение темперами в «помпеянской» манере стало выражением романтических настроений, связанных с влиянием, оказанным на скульптора балетным театром кон. XVIII – нач. XIX вв.

Ключевые слова: Антонио Канова, неоклассицизм, итальянское искусство кон. XVIII – нач. XIX вв., балет.

Фигура Антонио Кановы — одна из ключевых в культуре Италии и во всем европейском искусстве рубежа XVIII–XIX вв. Представитель неоклассицизма, он, как признают отечественные и зарубежные исследователи, выражал в своем творчестве эстетические идеалы римской и парижской художественной элиты.

Творчество Кановы проходило стадии эволюции в несвободной в политическом отношении и раздробленной Италии: прежде чем к 1871 г. страна превратилась в единое конституционное государство, за период с 1799 по 1870 гг. в ней произошло несколько буржуазных революций. Кроме того, мятежным событиям, охватившим регионально-абсолютистские государства и папские владения, предшествовало вторжение в пределы страны в 1796 г. армии под командованием Наполеона Бонапарта. Как известно, итогом интервенции стало уничтожение монархических государств и учреждение на их месте подчиняющейся Франции республики.¹ После Венского конгресса 1815 г. Италия, освободившаяся от французов, напоминала, по словам тосканского поэта-сатирика Джузеппе Джусти (итал. Giuseppe Giusti 1809–1850 гг.), «сапог, сшитый из разноцветных лоскутков и нуждающийся в починке, когда в руки его возьмет настоящий сапожник»².

Период с сентября 1797 г. по ноябрь 1799 г. Антонио Канова провел в Поссаньо, назвав его «временем вынужденного бегства» и «временем безумства» — скульптор тяжело переживал вторжение в Рим французских войск и перемещение произведений итальянского искусства во Францию.³ Обострение политической жизни заставило мастера отойти от создания

скульптур; его внимание привлекли темперы и акварели «в античном вкусе» по мотивам помпеянских росписей, произведений античной пластики и греческой вазописи. Расположенные в Доме-музее Кановы в Поссаньо тридцать четыре темперные композиции представляют собой богатый материал для изучения живописного наследия скульптора.

Как правило, темперы осуществлялись на расчерченной в клетку и тонированной черным цветом бумаге и предназначались для перевода в рельефы. Видимо, поэтому итальянский ученый, эпиграфист М. Миссирини (итал. Melchiorre Missirini, 1773–1849) писал, что темперы Кановы нельзя считать законченными произведениями, поскольку «скульптор переносил свои мысли на бумагу с единственной целью — выразить естественное вдохновение и воображение, мало заботясь об их детальной проработке»⁴.

При создании рисунков Канова, по мнению исследователей, вдохновлялся фресками Помпей и Геркуланума, с которыми имел возможность познакомиться благодаря изданию «*Le Antichità di Ercolano*», опубликовавшем гравюры, выполненные со множества росписей. Сходство листов Антонио Кановы с античной живописью было очевидно и для его современников: Антонио д'Эсте (итал. Antonio D'Este, 1755–1837) писал, что Канова «в самые ранние утренние часы исполнял множество композиций темперой, казавшихся картинами из Геркуланума»⁵. Итальянский историк и библиофил Леопольдо Чиконьяра (итал. Leopoldo Cicognara, 1789–1834) также дает любопытное свидетельство об источниках вдохновения художника: «у него была привычка называть эти изящные рисунки «своими безделицами», они будто были вырезаны на темном фоне в манере сценок из Геркуланума»⁶.

Искусствовед Е.Д. Федотова полагает, что в темперях Канова соединял впечатления не только от увиденных воочию и в иллюстрированных изданиях памятников Геркуланума и Помпеи, но и от увлечений литературой, театром и музыкой. Для скульптора, по ее мнению, это было кратковременным бегством в мир идиллии от не всегда удачных попыток воссоздания «героических» сюжетов в Риме, от работы над требовавшими немалых усилий надгробиями и от политических событий.⁷

Любовь к театру возникла у Кановы еще в Венеции. Из воспоминаний современников известно, что он часто ездил в оперный театр Ла Фениче, открывшийся в 1792 г., где абонировал на сезон ложу.⁸ В комические оперы, так называемые оперы-буфф, вроде «Тайного брака» Д. Чимарозы или «Севильского цирюльника» Дж. Паизиелло, шедшие в 1780–1790-е гг., обязательно включались балетные номера и изящные буффонады. Пользовавшиеся любовью венецианской публики и упоминаемые в дневнике Кановы балеты «Амур и Психея» и «Остров Калипсо» были оформлены Пьетро Гонзаго в стиле живописи рококо, переносившей зрителей в мир идиллической сельской жизни.⁹

Композиции темпер Кановы с изображением фигур, летящих в танце («придерживающих край платья», «с венком на голове», «с руками у та-

лии», «с тамбурином», «с поднесенной к лицу рукой»), выглядят так живо, словно это изображения современниц Кановы. В темперных импровизациях жизненные наблюдения мастер соединил с реминисценциями античности.

Темперы разделяются исследователями на три тематические группы: «Танцовщицы», «Нимфы и путти», «Музы с греческими философами и писателями». На всех них изображены фигуры в сложных поворотах и грациозном движении. В рисунках искусно переданы затейливые, подчиненные музыкальному ритму позы персонажей, а складки полупрозрачных хитонов созвучны движению тел.

Темперы, однако, несмотря на их композиционную завершенность и образную целостность, являлись лишь подготовительным материалом, на основе которого Канова создавал скульптуры. Хотя рисунки свидетельствуют о восприятии мастером классических образцов, в обращении к ним всегда ощущим подход скульптора, обобщающего впечатление для будущих работ.

В колористическом решении темпер доминирует сочетание черной тонировки бумаги и подцветки фигур красным, голубым, зеленым, желтым и другими цветами, что придает рисункам театральную эскизность. Однако в некоторых случаях Канова выделяет легкие фигуры лишь белыми, а фон заполняет оттенком коричневого цвета, близкого к сепии.

В эпоху эллинизма в танце видели выражение глубоких мыслей, о нем писали трактаты философы, размышляя о его динамической сущности и сравнивая с трагедией. Сцены с нимфами и амурами встречались в росписях IV помпейского стиля (один из известных образцов — атриум дома Веттиев в Помпеях).¹⁰ Эроты, как правило, изображались занятыми домашними делами, охотящимися, разжигаящими огонь или играющими и располагались в архитектурных обрамлениях среди растительного орнамента и небольших деталей — птиц, ваз, масок, лир. Канова переосмысливает композиции росписей и создает ситуации, в которых персонажи разыгрывают самые разнообразные сюжеты (нимфы прячут стрелы от амуров, танцуют около дымящихся курильниц, танцовщицы с гирляндами и коронами изгибаются в балетных позах, эроты совершают всевозможные шалости и пр.).

Канове был известен знаменитый фрагмент росписи «Танцующие менады», сохранившийся на вилле Цицерона в Помпее (Национальный музей Неаполя, №125) и изображающий танцовщиц на черном фоне.¹¹ Неоднократно посещая Галерею Боргезе, он также видел известный в Риме с XVII в. рельеф, запечатлевший легкие фигурки взявшихся за руки танцовщиц (рельеф находился в Зале Гермафродита как самая ценная реликвия).¹²

Одним из основных источников сюжетного фонда во время Кановы была, как уже отмечалось, античная вазопись. Фигуры танцовщиц в разнообразных позах, включенных в убранство знаменитого кратера Боргезе, воспроизводили в рисунках многие современные Канове художники. Широкую известность получили издания Д`Арканвиля и Тишбейна, в которых воспроизводились прорисовки ваз из собраний этрусского искусства

лорда Уильяма Дугласа Гамильтона, купившего в Неаполе коллекции Портинари и Мистрили. Эти рисунки были известны публике и по труду Дж. Б. Пассери. Не менее популярны были публикации изображений на античных геммах, подготовленные Винкельманом, Гете, Кейлюсом, Лессингом, где также встречались изображения танцовщиц, нимф, муз и эротов.¹³

К созданию рельефов с изображениями танцующих нимф и играющих эротов обращались крупнейшие скульпторы эпохи. Правда, достоверных сведений о том, что Канова был хорошо знаком с живописью своих современников Джани и Коетти «в помпеянской манере», нет. Однако оба эти художника пользовались в Риме широкой известностью и в годы Империи расписывали палатки итальянской знати (росписи Джани в Квиринальском дворце (1812–1813) и Л. Коччетти в палатке Таверна на Монте Джордано (1810–1813) — *Е. П.*).

Джани изображал парящих танцовщиц в медальонах, а Коетти — летящие в танце фигурки на черном фоне. Фигурками парящих нимф с венками цветов или блюдами с фруктами, заимствованными из росписи виллы Цицерона в Геркулануме, украшались дверные панели «салонов муз», миниатюрные танцовщицы несли функцию кариатид в канделябрах. Больше того, навыкам изображения композиций в «помпеянском стиле» обучали в академиях Италии.¹⁴ И, конечно, Канова был знаком с этой тенденцией декоративного искусства.

Она нашла выражение в его работах. В темперах небольшого формата (60 × 80 мм; 70 × 220 мм), таких как «Три танцовщицы с бубном» (Дом Кановы в Поссаньо, cat. № 14), «Пять танцовщиц с коронами» (Дом Кановы в Поссаньо, cat. № 127), «Танец граций и Амура» (Дом Кановы в Поссаньо, cat. № 13) Канова органично komponует легкие, удлиненные фигурки, украшенные лентами и цветами.

В темпере «Две танцовщицы с амурами и три сидящие нимфы» (Дом Кановы в Поссаньо, cat. № 129) сцены приобретают жанровый характер. Здесь ощутимо стремление мастера к совершенству композиционных решений и живописности в трактовке фигур. В этих произведениях поражает не только пластичность движений, зачастую заимствуемых из балетной хореографии, но и музыкальность ритма, которому подчинены интервалы, композиция, наклоны фигур. Разнообразно нюансированные изгибы складок хитонов танцовщиц формируют орнаментальное обрамление форматов.

Увлечение темперой в «помпеянской» манере было выражением романтических настроений в европейской культуре, и Канова, по его собственным словам, находил в них «классичность и правду»¹⁵. Возникновение таких настроений объясняется влиянием, оказанным на скульптора балетным театром кон. XVIII – нач. XIX вв. Кроме того, обращение к темперой с изображением танцовщиц, нимф, амуров и муз было опытом возврата в «прошлое», к жанру пасторальной идиллии, наиболее ярко выразившей характер венецианской культуры Сеттученто, в духе которой был воспитан

Антонио Канова. Однако реминисценции современности невольно привносили новые ноты в это ностальгическое искусство, к которому обратился скульптор, уехав из Рима. Апелляции к венецианским балетным спектаклям и элементы «помпеянской манеры» в темперях — в этой попытке синтеза старого и нового — находим объяснение феномена Кановы, постоянно искавшего особые «модусы» для воплощения «идиллических» сюжетов.

Примечания

- ¹ Федотова Е. Д. Италия. История искусства. — М. : Белый город, 2006. — С. 518.
- ² Там же. С. 518.
- ³ Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика : Энциклопедия. — М. : Белый город, 2006. — 2 т. — С. 27.
- ⁴ [Missirini M. Della vita di Antonio Canova. — Prato, 1824. — P. 42.
- ⁵ Canova e la Venere Vincitrice. — Roma, Electa, Galleria Borghese, 2007. — P. 186.
- ⁶ Там же. P. 186.
- ⁷ Федотова Е. Д. Канова. Художник и его эпоха. — М. : Республика, 2002. — С. 89.
- ⁸ Там же. С. 92.
- ⁹ Там же. С. 89.
- ¹⁰ Там же. С. 90.
- ¹¹ Там же. С. 89.
- ¹² Там же. С. 90.
- ¹³ Там же. С. 90.
- ¹⁴ Там же. С. 89.
- ¹⁵ [Canova Antonio. — Museo civico di Bassano del Grappa, Museo canoviano, 2003. — P. 53.

Источники

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства / Пер. с итал. — Т. 2. — М., 1990. — 239 с.
2. Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика : Энциклопедия. — М. : Белый город, 2006. — 2 т. — 415 с.
3. Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения [Сб. ст.]. — М. : Наука, 1997. — 256 с.;
4. Федотова Е. Д. Италия. История искусства. — М. : Белый город, 2006. — 608 с.
5. Федотова Е. Д. Канова. Художник и его эпоха. — М. : Республика, 2002. — 527 с.
6. Borgese L. Antonio Canova e l'estetica classica morale // Arte neoclassica. Atti de Convegno, 1964. — pp. 278–283.
7. Canova Antonio. — Museo civico di Bassano del Grappa, Museo canoviano, 2003. — 478 p.
8. Canova e la Venere Vincitrice. — Roma, Electa, Galleria Borghese, 2007. — 269 p.
9. Missirini M. Della vita di Antonio Canova. — Prato, 1824. — 168 p.



ЯРОСЛАВ БЕНДА И ДРУГИЕ
(«Стиль Беггарстафф» в изобразительном искусстве Чехии)

Ярослав Бенда, Франтишек Кизела, Тафик Франтишек Шимон и Эмиль Орлик — что объединяет эти имена? Становление творческой манеры этих художников пришлось на рубеж девятнадцатого и двадцатого веков. И общим для всех этих имен является ориентация на полузабытое направление в искусстве, имя которому — «стиль Беггарстафф».

Среди имен зарубежных художников, которые незаслуженно преданы забвению, есть такие, которые имеют самое прямое отношение к чешскому искусству, но в силу исторических обстоятельств оказались невостребованными и стертными из нашей памяти. А может быть, таинственные силы судьбы для того и отодвигают «в тень» имена некоторых талантливых людей, чтобы через некоторое время они вновь стали популярны и попали в центр внимания?

Два таких имени все чаще мелькают в каталогах аукционов редкой книги и печатной графики малых форм. Но прежде представим себе такой разговор, имевший место в начале 1890-х годов в одном английском семействе:

– Ты не мог бы остаться завтра дома? Я пригласила одного интересного челове...

– Нет, не мог бы! У меня депрессия и я не хочу никого видеть!

– Но этот мой знакомый... тоже художник!

– Художник, художник... Мне во где сидят эти художники! Я в творческом застое и ни с кем знакомиться не хочу.

– Я тогда тебе честно скажу... Я собираюсь за него замуж, и он, так сказать, будущий член нашей семьи. Пожалуйста, останься дома и подай ему руку. Ну, что тебе стоит? Прошу тебя...

– Тоже мне, нашла время выходить замуж...

Рукопожатие все же состоялось. Словесная перепалка между молодой английской художницей Мэйбл Прайд и ее братом Джеймсом Прайдом происходила в самом конце лета 1892 года. Через день после этой беседы график и иллюстратор Джеймс Прайд (1866–1942), преодолевая свою хандру, подал руку своему будущему зятю — живописцу Уильяму Николсону (1872–1949).

Трудно преувеличить значение этого рукопожатия для истории европейской, да и мировой плакатной графики, да и графики малых форм. Встреча оказалась поистине «судьбоносной» для культуры Великобритании. Судьба спасла Прайда от запоя. Она подарила ему счастливую встречу с таким же талантливым художником, как он сам.

О коллективном творчестве двух художников, которых судьба наградила этой встречей, спорят и философы, и искусствоведы. Два молодых человека подружились и занялись совместным творчеством. Не прошло и двух лет после их знакомства, как в Англии стали появляться афиши, подписанные коллективным псевдонимом «Братья Дж. и У. Беггарстафф». Они были изготовлены с использованием картонных трафаретов, и благодаря этому графические композиции характеризовались очень необычным эффектом: неровным контуром, сопровождавшимся небольшим затеканием туши под трафарет. В этой слегка нарочитой (или даже умышленной) неаккуратности таилось какое-то неотразимое обаяние. Благодаря этому в обиход вошло выражение *Beggarstaff poster* — «беггарстаффская афиша».

А позже в свет стали выходить книги с иллюстрациями, выполненными в этом оригинальном стиле. Эти замечательные издания характеризовались тонкой стилизацией под искусство Японии. Постепенно это явление приобрело международный характер.

То, что Беггарстаффы забыты сегодня в России, в высшей степени грустно осознавать. Неужели их прежняя популярность никогда не вернется? Просто их уникальный индивидуальный стиль приходит к нам какими-то косвенными путями. Фамилию Николсон знают у нас благодаря сыну Уильяма Николсона — Бену Николсону, известному художнику-абстракционисту.

О Беггарстаффах почти не говорят и мало пишут. И это очень досадно. Искусство Восточной Европы невозможно постичь в полной мере, не зная ничего о беггарстаффской манере. Этот стиль полюбили в Польше, Венгрии и Чехии. В мировой плакатной графике яркой звездой сияет имя поляка Франтишека Ласковского (называемого также на немецкий манер Франц фон Ласкофф, хотя работал он главным образом в Италии).

Николсон и Прайд, а также его талантливые современники, работавшие в аналогичном стиле, не полностью забыты в странах Восточной Европы, и автор этих строк искренне надеется на возрождение интереса к ним.

Беггарстаффы работали в разных жанрах. Они были авторами целого ряда портретов театральных деятелей, плакатов и книжных знаков. А созданный ими тип афиши получил особенно широкую известность в Германии и Италии, а затем в Венгрии, Чехии и в России. К сожалению, это не отразилось на финансовом благополучии «братьев», которые всю жизнь нуждались. И это при больших тиражах плакатов Николсона и Прайда и при поистине колоссальных масштабах использования их художественного метода в искусстве Европы и США! Группировка, которая состояла всего из двух человек, быстро распалась, и интерес к ней возродился лишь в 1960-е годы. Художественный стиль, внедренный в практику художниками У. Николсоном и Дж. Прайдом, делал ставку на линию переменной толщины, словно художник работает с линейкой, под которую затекает

тушь. Немецкие художники рано начали заимствовать элементы этого стиля и вести довольно смелые эксперименты с контуром переменной толщины. В целом у югендстиля было несколько ответвлений и одно из них граничило со стилем Беггарстафф. Именно через немецкие журналы и плакаты стиль проник в Чехию.

Рассмотрим влияние этого стиля на искусство Чехии. Известно, что проводником беггарстаффской эстетики в Чехии был элитарный художественный журнал «Новы культ». В те годы главной фигурой стиля сецессия был Альфонс Мария Муха и многие мастера плаката и книжной обложки следовали его оригинальной эстетике. На этом фоне было трудно заявить какое-то другое (альтернативное!) стилевое направление (а мы видели, что стиль беггарстафф был основан на других эстетических принципах, которые разительно отличались от платформы Мухи). Это значит, что мастера, отдавшие дань манере Николсона и Прайда, во многом были первопроходцами, почти что шли против течения.

Рассмотрим некоторые особенности освоения стиля беггарстафф чешским искусством. У пражских мастеров сецессии было много индивидуальных особенностей, поэтому важно рассмотреть конкретные примеры. В беггарстаффском стиле был выполнен, например, плакат чешского художника-графика **Ярослава Бенды** (1882–1970) «Выставка объединения «Мир искусства», в котором широко использована упрощающая стилизация.

Этот плакат является важным историко-культурным документом. Ведь именно на этой выставке жители Праги увидели, произведения русских художников, выполненные в стиле «модерн». Плакат звал пражан на встречу с русским искусством, а художник Бенда выполнил всю композицию в традиционном для группировки «Вольне смеры» стиле. Здесь чувствуется не только упрощение художественных форм, их геометризация, но и новое мышление, характерное для модерна — мышление аллегориями и символами.

Бенда прожил долгую жизнь, наполненную творческими исканиями и открытиями. Принято считать, что он создал свою собственную школу плаката, для которой характерна лаконичность формы и культ компактного цветового пятна. По своей художественной манере Бенда был настоящим «чешским беггарстаффом»: чувствуется та же макроскопичность изображения и лаконичность форм без детализации.

Работая в разных жанрах, Бенда всегда уплотнял форму, превращал изображаемый предмет в активное цветовое пятно. Шрифтовое оформление его плакатов тоже было очень лаконичным. Он умело сочетал основное изображение со шрифтовой композицией.

После войны Бенда удачно вписался в поиски художников середины XX века с их попытками предельно стилизовать форму, геометризовать ее и превращать ее почти что в темный силуэт. Он отдал дань изображению голу-

бя мира и развил новый стиль, отражавший аллегории нового времени. Его талант оказался востребованным в сфере почтового дизайна ЧССР.

Но вернемся в начало XX века. Один из основоположников чешского авангарда, выдающийся живописец и график **Франтишек Купка** (1871–1957), живя во Франции, сменил много стилей и манер. В своем раннем творчестве он склонялся к символизму и модерну и так же, как его талантливые современники, отдал дань стилю беггарстафф. Его очень привлекала асимметричная композиция листа, а также квадратная форма рисунков и гравюр (хотя он и редко к ней прибегал). Квадратные изображения были окаймлены тонкой неровной рамкой.

Художник применял эти приемы при создании роскошных элитарных книг. В 1902 году он проиллюстрировал подарочное издание «Песнь песней», вышедшее в Париже на английском языке. В этом графическом цикле художник очень удачно использовал прием контраста черных и белых масс.

Живописец и график **Франтишек Кизела** (1881–1941) по стилю напоминает нам Бенду. Он был всего на год старше своего коллеги, но ушел из жизни намного раньше Бенды. В его плакатах мы также видим нарочитое упрощение форм. Кизела отдал дань символизму. В его работах много литературных аллегорий и аллюзий на поэтическую и музыкальную классику. Подобно Бенде, он стремился превратить форму в плотный корпулентный сгусток.

Кизела работал в разных техниках и жанрах. Он создавал плакаты, экслибрисы и книжные обложки. В 1915 году он создал портрет Яна Гуса, а в 1907 году — афишу студенческого праздника «Slavnost». Беггарстаффская манера в раннем творчестве Кизелы «разбавлена» сильным влиянием Мюнхенского сецессиона.

Кизела является автором уникального цикла цветных гравюр к книге Марии Алькофорато «Письма португальской монахини», который вышел в свет в 1910 году. Рассматривая эту в высшей степени элитарную книгу, нельзя не вспомнить, что стиль Беггарстафф тесно соприкасался с индивидуальной манерой Гордона Крэга — выдающегося театрального деятеля Англии. Можно предположить, что Кизела видел и работы самого Крэга, так и те работы Дж. Прайда, которые были созданы под влиянием Крэга.

Художник **Тафик Шимон** (1877–1942), прославившийся в области бытовой живописи, является автором уникального экслибриса русской балерины Тамары Карсавиной. Это редкий случай создания (за пределами России) книжного знака в стиле беггарстафф на русскую тему. Мы не знаем, какими иконографическими источниками пользовался автор, видел ли он графические портреты Карсавиной или только фотографии, но экслибрис стал несомненной удачей.

Рассмотрим этот красивый книжный знак. Он имеет восьмиугольную форму. Фигура знаменитой балерины расположена на эффектном

светло-зеленом фоне, а шрифтовая композиция размещена в две строки, вверху и внизу. Нижняя строка забрана в рамочку. Эклибристы в таком стиле создавали у нас Е. Кругликова и В. Фалилеев.

Известно, что Т. Шимон создал свою оригинальную живописную манеру и прославился как виртуоз бытовой живописи и городского пейзажа. Но его прикладная графика представляет не меньший интерес, чем его холсты.

Минка (Вилемина или Вильгельмина) Подгайска (1881–1963) была очень разносторонним художником. Она занималась живописью, графикой и декоративно-прикладным искусством. Ее стиль очень близок к эстетике Венского сецессиона и Венских мастерских. Художница трансформировала эстетику братьев Беггарстафф самым причудливым образом. Как и в случае с Я. Бендой и Ф. Кизелой, она уплотняет формообразовательные элементы, «растягивает» их по горизонтали и тем самым превращает их в выразительные цветные плоскости.

Именно в такой манере Подгайска создала интересный графический цикл «12 месяцев», в котором сочетаются английские и немецкие влияния. На двенадцати листах расположены композиции квадратной формы. Они содержат символические фигуры, которые порой очень отдаленно связаны с временами года. Для автора работ важна утонченная игра форм, орнаментальных построений, а не тема листа. Обычно художники, обращаясь к теме 12 месяцев, создают сюжетные композиции (например, о зиме и лете), проводя своих героев сквозь впечатления и ситуации, свойственные тому или другому месяцу, прославляя зимние и летние радости. В этом отношении оформители календарей всегда мыслили сюжетно. Тем более обращает на себя внимание то, что у Подгайской сюжета нет вообще, он растворен в изысканном орнаментальном узоре.

Не менее интересны и книжные знаки художницы, для которых характерна тонкая прорисовка форм и изысканность художественного решения. Достаточно взглянуть на очень красивый книжный знак Гвидо Марии Выхочила. Здесь воплощены самые передовые достижения европейского и американского модерна.

В середине XX века Подгайска увлеклась изготовлением авторских детских игрушек, и нельзя не отметить, что и здесь тенденция к спрессованности и компактности формы также во многом могла быть продиктована закономерностями стиля беггарстафф. Хочу выразить сожаление, что об этой талантливой художнице очень мало известно.

Наконец, назовем еще одно важное имя: **Эмиль Орлик (1870–1832)**. Творчество этого выдающегося художника находится в семантическом поле межкультурных взаимодействий: будучи европейским художником, он активно осваивал искусство востока и привнес многое из китайской и японской художественной традиции в графику Чехии. При этом он оставался глубоко европейским художником.

Биографическая канва Орлика известна гораздо лучше, чем биография Подгайской. Эмиль Орлик родился в Праге 21 июля 1870 года в семье бедного портного. Ничто не предвещало обращения молодого человека к эстетическим изыскам. Однако талантливый юноша довольно рано начал рисовать и проявил при этом недюжинные способности. Он всего добился своим упорным трудом и даже отдал дань пролетарской теме. Афиша к спектаклю по пьесе Гауптмана «Ткачи» стала крупнейшим в истории плаката произведением на социальную тему. В этом плакате чувствуется определенное влияние экспрессионизма, но этот стиль не стал магистральным для творчества Орлика. Именно беггарстаффская манера заинтересовала талантливого уроженца Праги.

Орлик был профессиональным живописцем и графиком. Он учился в Мюнхене. С 1897 года Орлик начал сотрудничать с известным мюнхенским журналом «Югенд», с которым связано становление немецкого модерна — югендстиля. Графика Орлика этого периода отличается разнообразием тем: он в равной мере проявлял интерес к бытовым сюжетам и к усложненным символическим построениям. Он активно включал в композиции предметы быта стран Востока, например, японские маски. К тому же Орлик проявлял интерес к символам и эмблемам разного рода и активно сочетал различные предметы в причудливые композиции, в которых отчетливо проявилась фантазия художника. Эти сочетания предметов включали маски, экзотические цветы и самые разнообразные и неожиданные предметы.

В те годы из Китая в Европу пришло искусство силуэта. Силуэтная графика — всего лишь одна из областей, в которых активно работал Орлик. В конце девятнадцатого века в Европе стала продаваться высококачественная китайская тушь, которая стала очень популярной среди художников. Настоящим открытием для мастеров графики стали высококачественные товары знаменитой немецкой фирмы «Пеликан», которая выпускала принадлежности для художников. Фирма имела красивую эмблему со стилизованным пеликаном. От чернил было рукой подать до качественной китайской туши, которой в те годы активно пользовались художники.

Орлик не случайно выбрал стиль Беггарстафф как своеобразную стартовую площадку для развития индивидуальной манеры. Этот стиль был во многом продиктован традициями искусства стран Востока. Уже став последовательным адептом беггарстаффской манеры, Орлик решил убедиться, что эти приемы существуют в странах востока и узнать, насколько глубоко они там укоренены. Художника стали привлекать эзотерические сюжеты. Он увлекся дзен-буддизмом и синтоизмом.

За путешествием в Китай последовала поездка в Японию. Он привез из Японии восхищенное отношение к этой стране и некоторые стилистические приемы, которые он стал активно использовать в своем самобытном творчестве...

Орлик внес большой вклад в искусство книжного знака. Его экслибрисы отражают любовь художника к Китаю и Японии. Даже тематическая палитра книжных знаков Орлика окрашена китайскими пристрастиями. Интересным было и шрифтовое оформление экслибрисов: буквы располагались вдоль извивающихся лент, шли цепью. Некоторые книжные знаки имели в основе сложное переплетение инициалов владельца книжного знака, буквы словно вступали в диалог друг с другом, но эти работы находятся вне рамок настоящей статьи.

Орлик скончался ровно 50 лет назад, в 1965 году. Это была эпоха, когда в Европе стремительно развивалась техника гравюры на линолеуме и стиль Беггарстафф словно бы получал вторую жизнь. Иными словами, художник застал полное торжество своих приемов в искусстве стран Европы. Творчество Орлика — удивительная нить контактов между Европой и Японией. Он в равной мере принадлежит культуре трех стран — Чехии (бывшей Чехословакии), Германии и Австрии и в каждой из этих стран он является непререкаемым авторитетом в области графики. Его произведения репродуцируются в сотнях книг, изучаются не только специалистами по Германии и Австрии, но и учеными, изучающими межкультурные контакты.

В целом творчество Орлика должно быть углубленно изучено в будущем. Например, мало что известно о том, что он был официальным аккредитованным художником во время подписания Брестского мира и создал ряд портретов исторических деятелей. Есть в творчестве художника и иные неизученные страницы.

За рамками настоящей статьи осталась графическая культура чешских легионеров, воевавших в России во время иностранной интервенции. Выпущенные для них и ими военные уставы, пропагандистские листовки и почтовые материалы (рождественские открытки и марки) делались разными художниками, но не без английских влияний. Этот пласт культуры еще предстоит изучить.

Очень важно помнить о том, что имен своих подражателей и последователей не знали даже сами Беггарстаффы. Непонимание и непризнание со стороны обывателей сделали свое дело. В 1899 году Николсон и Прайд расторгли творческий союз и пошли по жизни разными путями. А коллективный вензель двух братьев, похожий на старинные китайские печати, все же (пусть и на время) оказался счастливым.

Работы, помеченные этим знаком, украсили крупнейшие в мире коллекции гравюр. К сожалению, никто никогда не пытался учитывать, есть ли такие работы в частных собраниях Москвы, Петербурга и Праги, и эту интересную работу также еще предстоит провести.

При этом хочется верить, что подробная работа исследователей над беггарстаффским наследием еще впереди. Ведь судьба не зря «курирует» имена двух братьев и их верных последователей даже сегодня, возвращает

нас к их наследию и тогда, когда и их самих, и первых покупателей и коллекционеров их работ уже давно нет в живых.

Источники

1. (коллектив авторов). Чешское искусство и литература. 2003.
2. (коллектив авторов). Венские мастерские. Издательский дом «Крепостновъ». Киров, 2012. На русском и английском языках.
3. Е.К.Виноградова. Графика и проблемы чешского искусства конца XIX — начала XX века. М., Наука, 1975.
4. А.П.Дьяченко. Пушкиниана братьев Беггарстафф (к 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина). Реквием, № 43/5–44/6. С.20–22.
5. А.П.Дьяченко. Страницы истории силуэтного искусства Великобритании эпохи модерна. В сб.: Искусство вырезания из бумаги как способ общения. Домодедово Московской области. 2010. С. 14–28.
7. Andrey P. Diachenko. Beggarstaff Brothers in Russia. RAFLET magazine. Sept.–Oct., 1996. Pp. 22–23.
- 6) Dennis Farr. English Art 1870–1940 (Oxford History of English Art). 1984.



«КИАСМА» ЛЕТОМ 2016 ГОДА — ДИАЛОГ ФИНЛЯНДИИ И СКАНДИНАВИИ

Музей современного искусства «Киасма» в Хельсинки является одним из трех подразделений Национальной галереи Финляндии, наряду с художественным музеем «Атенеум» и художественным музеем Синебрюхова. Киасма была открыта в 1998 году и создана по проекту американского архитектора Стивена Холла. Киасма значит «хиазм» — крестообразное расположение в виде греческой буквы «хи», изгиб, точка пересечения, преломления, в том числе и зрительных нервов — именно на такой эффект рассчитаны экспозиционные пространства здания, насчитывающего пять этажей. Киасма дважды-трижды в год устраивает временные экспозиции. Летом 2016 года в Киасме было открыто четыре выставки.

Самое большое выставочное пространство (3 этаж) было отдано экспозиции «Из коллекции Киасмы» (выставка работает до 2017 года). Киасма имеет в своем распоряжении восемь тысяч экспонатов, ежегодно пополняемых примерно сотней. Основное богатство Киасмы — ее фонды, из которых часть периодически экспонируется. Основу собрания Киасмы составляют произведения финских художников, скульпторов, дизайнеров, мастеров инсталляции и других форм современного искусства, а также работы мастеров скандинавских стран — Дании, Норвегии, Швеции, Исландии. Однако, Киасма — поистине интернациональный музей и охотно предоставляет свои выставочные площади другим европейским, а также американским и африканским художникам и дизайнерам, комбинируя фотографию и коллаж, видео и аудиоформы, тактильное и звуковое искусство.

Экспозиция «Из коллекции Киасмы» двадцати семи художников призвана обратить внимание зрителя на многомерность восприятия.

Финская художница Ланне Соорикосен представила видео «Увидеть Париж и умереть», в котором она путешествует по французской столице... с закрытыми глазами. Тогда тактильное и слуховое восприятие приобретает особое значение. В Лувре она останавливается перед «Джокондой» и... сама становится объектом туристического интереса — посетительницу музея, у которой завязаны глаза, фотографируют любопытные экскурсанты.

Странное, отталкивающее, но вместе с тем завораживающее впечатление производит видеопроекция исландского участника выставки Сигурда Гудердсона, названная «Шествие сирот» — что это за безликое стадо, шествующее на четвереньках «голова к голове», куда и зачем оно бредет, что его ждет?

Двадцать две минуты длится видеофильм Пени Нисканена (2014) «Слышен мой голос — слышен» — финский ученый совершает путешествие в тающую Антарктиду, о котором долго мечтал.

Есть на выставке и формы искусства вполне традиционные, и от этого милые. Финский художник снимает безлюдный горный пейзаж с птичьего полета. Меланхоличные, во многом автобиографичные акварели финской художницы Малин Ахлвед «Милая Темнота» показывают, как человек справляется с будничной убогостью.

А вот — совсем иное: гигантские конфеты призваны привлечь внимание к изысканности кондитерского производства.

Датские мастера Кристиан Скеель и Мортен Скривер представлены композицией «Вавилон». В двадцати девяти выставленных в ряд вазах находятся ароматические концентраты растительного, животного и синтетического происхождения. Посетители выстроились в ряд и вдыхают запахи горького миндаля, гиацинта, лимонной травы — всего 29 ароматов. Инсталляторы и задумали свою композицию как иллюстрацию смешения языков и культур — в центре находится огромный сосуд «Вавилон», где смешаны ВСЕ, представленные в отдельных сосудах, запахи (аромат ужасный!)

В огромную вязаную шапку помещается ровно 60 голов (парики моделей видны в отверстие). Инсталлятор из Норвегии Анна Эсторппом хотела показать процесс производства мыслей в визуальной и звуковой форме (работа так и называется «Зарождение мыслей» 2015).

Очень интересна работа финского мастера Карины Хака «Без названия» — на стыке живописи и скульптуры. Удивительно гармонично она взаимодействует с пространством ВНЕ музея, отлично просматривающимся через стеклянную стену-окно. Интерактивность — взаимодействие со зрителем, определенные отношения объекта с внутренним экспозиционным пространством, но, не в последнюю очередь и «взгляд вовне» — гениальная идея архитектора Стивена Холла. Через гигантские стеклянные «вкрапления» просматривается площадь перед музеем, «горка» для скейтбордистов, проспект Маннергейна, памятник самому маршалу. Кстати, когда Киасма еще только проектировалась (1992-й год) среди финской общественности возникло много споров о целесообразности постройки здания музея рядом с открытым еще в 1960-м году памятником Маннергейму — были высказаны опасения (и небезосновательные!), что гигантское здание современного стиля будет подавлять конный монумент. Однако, в начале второго десятилетия XXI века в ближайшем окружении Киасмы появилось достаточно зданий подобного типа (возможно, их постройка в этом квартале была в какой-то мере «спровоцирована» Киасмой) — это, например, Дом прессы, или Дом музыки (2011) со скульптурой «Поющая щука» (2012) перед входом.

Идея взаимодействия с внешним пространством за стенами музея прекрасно воплощена в композиции «Цветочный канделябр», расположившейся на втором этаже, — но принадлежит эта работа уже другой выставке: одного из наиболее известных художников и дизайнеров Южной Кореи, Чой Чжон Хва, родившегося в 1961-м году в Сеуле. Композиция «Цветочный канде-

лябр» 2012 года представляет огромную люстру из цветов, она дышащая, наполненная воздухом. Гигантские цветы, прообразом которых послужили новозеландские, также прекрасно гармонируют с внутренним пространством музея (галереями, вестибюлем первого этажа), вызывая восхищение детей.

Детишкам нравится и «крылатый поросенок» пятиметровой высоты («Люби меня» — 2013), который простирает надувные крылья и пытается взлететь. В Корее свинья считается символом изобилия и благополучия, но задумка автора проекта здесь была другой — показать пошлость гламура (в духе нео-поп-арта 1980-х гг.)

Работы Чой Чжон Хва не просто объемны, они грандиозны, и каждая занимает отдельный зал. Художник очарован красотой и хаосом современного города и одновременно озабочен тем, что «пластиковый мир», чрезмерная «материализация» и урбанизация разобщают человека и природу, изменяют ценностную ориентацию людей. Объединяя в своих инсталляциях дешевое и дорогое, уникальное и серийное, реди-мейд и подлинные художественные объекты, новое и бывшее в употреблении, естественное и искусственное, традиционное корейское и потребительскую культуру, Чой Чжон Хва проявляет себя как тонкий мастер визуального искусства.

Инсталляция «Счастливы-счастливы» (2015) — квинтэссенция экспозиции, и оправдывает ее название («Счастливы вместе») — приглашает посетителя пройти сквозь пластиковые джунгли, созданные из предметов, купленных автором на барахолках, и маленькие посетители с удовольствием это делают.

Все скульптуры Чой Чжон Хва — из пластика, заполнившего мир. Это протест против урбанизации. 28 августа, в «Ночь искусств», которая проходила в Хельсинки в рамках ежегодного Хельсинского фестиваля (19 августа – 9 сентября), наиболее масштабного события не только в Финляндии, но и во всей Скандинавии, прямо на Сенатской площади появилась инсталляция из переработанных пластиковых пакетов «Пластиковый мир», которые выбрасываются в море — этой акцией художник обозначил глобальную проблему загрязнения водного пространства. Жители Хельсинки собирали полиэтиленовые пакеты для инсталляции все лето и затем передали их дизайнеру.

На выставке «Счастливы вместе» представлены работы 2010-х гг. Она призвана объединять людей мира и дарить им счастье от такого разного, яркого, многоликого и многомерного устройства нашей Вселенной.

Почти каждый раз, когда я приезжаю в Хельсинки, я посещаю музей Киасма, и он не перестает удивлять меня — совместимостью казалось бы несовместимого, смелостью идей, масштабностью проектов, подбором наиболее значимых произведений ведущих мастеров современного мирового искусства, шествуя в авангарде интернациональных течений художественного процесса наших дней.

МОЗАИКИ ИЗРАИЛЯ

Вкусы и менталитет любого народа лучше всего видны по его искусству. Израиль — не исключение. Из всех видов изобразительных искусств, в Израиле больше всего любят и ценят мозаику, считая именно ее «посвященной музам» («Современное израильское изобразительное искусство», Галина Подольская, ведущий арт-критик Израиля, доктор философии, академик ИНАР).

Совсем не случайно и преклонение перед таким видом искусства, как мозаика. Ведь на территории Израиля сохранилось огромное количество старых мозаик — этого самого древнего вида прикладного искусства. Именно здесь много людей — известных художников и просто любителей, занимающихся ею. И именно здесь реализуется любимый принцип учителя большинства российских художников стекла — Лауреата Государственной Премии, выдающегося технолога, проф. Ф. С. Энтелиса: *«Народ, не чтящий своего прошлого не достоин своего будущего»*...

Рождению и развитию современного израильского мозаичного искусства способствовало обилие сохранившихся древних образцов и не меньшее количество музеев, где они собраны. Поэтому, когда 4 июня 2009 года в Самарии открылся третий в мире, и самый крупный, Музей мозаичного искусства «Добрый Самаритянин», трудно было не вспомнить про все другие мозаичные коллекции страны.

В телефонной беседе глава турфирмы Израиля «Кинг Дэвид» Марк Зеликман с этим мнением согласился: *«Мозаики «Доброго Самаритянина» — крохотная доля от всех мозаик Израиля. Их, этих мозаик, очень много в самых разных уголках страны: и в Национальном музее, и в Музее Рокфеллера, и в Циппори, и в Бейт Альфа, и в Бейт Шеан, и в Эйн Геди. Причем, названные точки — только самые главные. Ведь всего таких точек по Израилю 15–20. Плюс некоторое количество мозаик в христианских церквах Иудеи и Галилеи, где тоже есть фрагменты старых мозаик. Как, например, в Вифлееме»*...

Искусство мозаики старо, как мир. Корни его в древнем Риме — там, где создание мозаик носило массовый характер. Ведь *«кто-то добывал материал в карьерах, кто-то варил цветное стекло. Одни делали тессеры, другие подбирали их по тончайшим оттенкам и укладывали в коробки, третьи размножали картонные образцы композиций, сделанных хорошими художниками»*. Потому-то *«многие сюжеты повторяются и встречаются в разных концах ира»*.

Одной из стран, где сюжеты не только часто встречаются, но и повторяются — является Израиль, часть Римской империи. Широкая распространенность мозаик в античные времена, утраченная в более поздние периоды,

связана, не только с эстетикой древнего Рима, но и практичностью использования и со сравнительной дешевизной их исполнения. Имперские амбиции римлян, диктовали римской эстетике помпезность и роскошь. Роскошь отражала силу римской политики и значимость римской аристократии. Поэтому роскошные частные виллы и общественные дворцы требовали интересного и вместе с тем практичного декора, сочетающего красочность и доступность. Мозаики не только украшали здания, но и подчеркивали их красоту и величие. Потому-то сейчас, благодаря сделанным реконструкциям, мы можем с полным правом говорить о связи этих мозаик с архитектурой того времени.

Римская мозаика была самым естественным и распространенным способом отделки полов, стен, дорожек, фасадов. В Израиле можно увидеть все виды техник старой римской мозаики. Следует добавить, что все эти виды старинных мозаичных техник широко используются и до сих пор. Ряд мозаичных мастерских в стране специализируются, как на реставрационных, так и на копийных работах древних образцов («*MOSAIC ADULAM STUDIO*»). Имеется немало мастерских, центров и школ, обучающих мозаичному искусству (*Ашкелон Art Center, Объединенный Проект Ашкелона, Студия Галины Гарди, Студия «Леонардо» Леонида Крицуна, Студия экологической скульптуры Нога Спектор в Хадере и многие другие*). И, конечно же, имеется немало мозаичных студий, реализующих собственные дизайн-проекты.

Мозаичистам Израиля хорошо известны, абсолютно все мозаичные техники, как старинные, так и современные, создававшиеся в разных концах мира. Ведь все израильские мозаичисты хорошо интегрированы в мировом мозаичном сообществе и почти все они — члены международных творческих союзов. Многие из них свое мозаичное образование получали в Равенне, Италия. И, отлично зная все современные техники, блестяще ими владея, мозаичисты Израиля, создавая свои уникальные произведения, виртуозно связывают их с современной архитектурой и окружающей средой.

Хорошо известно, какое огромное влияние оказывает на творчество художника историческое наследие. Впрочем, не меньшее, чем интернациональный характер всего израильского искусства. Люди, населяющие Израиль — выходцы из разных стран мира и потому страна эта — своеобразный «плавильный котел», где в единое целое «сплавляются» все мировые культуры. Абсолютно все оказывает влияние на этот «сплав»: быт, природа, климат, история. И, конечно, сама еврейская традиция, дающая возможность каждому свободу по-своему выразить в произведениях себя и свои взгляды. Поэтому все направления израильской мозаики мирно уживаются друг с другом.

Особенно хорошо это видно по мозаикам известного израильского писателя, графика и живописца Нахума Гутмана (1898–1980), с которого в 60-е гг. XX века началось направление «**исторической жанрово-иллюстративной мозаики**». Н. Гутман настолько хорошо известен в стране, настолько почитаем, что каждая экскурсия по Святой Земле обязательно включает знакомство

с ним и его творчеством. Начиная с Музея его имени и кончая его монументальными мозаичными работами, посвященными истории Тель-Авива. Особое внимание уделяется двум его работам, сделанным по заказу муниципалитета Тель-Авива: мозаике, находящейся в вестибюле первого израильского небоскреба «Мигдаль-а-Шалом» (1963–1965) и фонтану на улице Бялика (1978). Работа в «Мигдаль-а-Шалом» — мозаичное панно, посвященное истории Тель-Авива, как и все другие мозаики Н. Гутмана, было выполнено в Равенне. Особенности его творческого стиля являются резкие линии, яркие краски и мягкие цветовые переходы, напоминающие творчество его друга французского художника Рауля Дюфи. Сама же мозаика посвящена четырем этапам истории города Тель-Авива. Каждому этапу дан свой цвет. «Зеленый» — для древнего Яффо, утопающего в апельсиновых садах. «Желтый» — цвет песчаных дюн, из которого поднимаются первые здания Тель-Авива. «Красный» — период Британского мандата в Палестине. «Голубой» — это «большой» Тель-Авив с новыми домами, зоопарком и аэропортом. И везде, на всех его мозаиках люди: жители Яффо и Тель-Авива. В отличие от панно, в мозаики фонтана на улице Бялика, кроме истории создания столицы, включены отдельные библейские сюжеты. Кроме этих двух главных работ, есть в Тель-Авиве и другие мозаики Н. Гутмана: стены тель-авивской гимназии «Герцлия» и самая первая его работа в этом жанре — панно, установленное в 1961 году в здании главного раввина Израиля. Говоря об историческом направлении в мозаике, нельзя забыть о работе ученика Н. Гутмана — Дэвида Шрира, установленной в 1996 г. также в Мигдаль-а-Шолом напротив знаменитой мозаики мэтра. Выполненная в тех же принципах и правилах, но с гораздо большим юмором, она интересна своим более современным подходом к заданной теме...

Существующая с 2006 г. Организация Израильских Мозаичных Художников — The Organization of Israel Mosaic Artists (ОИМА) — один из самых привилегированных творческих союзов в стране. Созданная в Ашкелоне, ОИМА объединила более 250 (сейчас более 600) профессионалов и любителей, чтобы «дать своим членам больше возможностей для занятий этим видом искусства» Рамок, ограничений стиля или направления в ОИМА нет. Каждый волен работать так, как считает нужным, как подсказывает ему сердце и просит душа...

«Классическое» направление в мозаике Израиля возглавлял бывший москвич Лев Сыркин (1929–2012), с 1972 г. живший и работавший в Израиле. Выпускник «Строгановки», ученик П. Кузнецова, А. Куприна и С. Герасимова, Лев Сыркин, по сути классик израильского мозаичного искусства. Работы, созданные им в СССР в области монументального искусства (1952–1971), пользовались большим успехом. Он уехал в Израиль, чтобы «*быть востребованным как художник-монументалист в Израиле. Мечтал: взглянуть — обозреть общее — отпустить в себя — вернуться. Вернуться к себе свободным — через историю Сиона...*» (Галина Подольская).

Приехав в Израиль, он почти сразу же завоевал широкую известность своей монументальной мозаикой «Радуга» (15 м × 5 м) созданной в 1973–1974 гг. и установленной в Иерусалиме на улице Дерех Хеврон. Вот как Галина Подольская писала об этой работе Л. Сыркина: «"Радуга" — божественный образ, символизирующий связь между небом и землей. Взаимодействие макро- и микромиров. Космическая фантазия, близкая эзотерическим медитациям в цвете... Состояние радости. Ритмическое свечение... Мост между прошлым и будущим... Энергия. Познание. Спокойствие. Одушевленный Космос. Момент художественной Истины... Мозаичное панно выполнено на белой мраморной стене в голубом, синем, зеленом и терракотовом цвете. Красные, оранжевые и желтые полосы обрамлены изумрудом и пурпуром. Цвет каждой дуги этого архитектурного творения небес связан с миссией Вселенной и духовным миром человека» За время своей 40-летней творческой деятельности в Израиле, художником было создано множество фресок, мозаик, витражей, украшавших общественные и религиозные здания страны. Среди них наиболее известны: мозаика «Жизнь» (школа им. Гинцбурга (Явне, 1977–1978)); цикл мозаик в Синагоге «Омел Яаков» (Рамат-Ган, 1976); три мозаичные стены «День и ночь в раю» (в здании администрации заводов Мертвого моря, Сдом, 1982–1984, 1955). Немало мозаик и витражей Л. Сыркина находятся в США и Франции. Его имя входит в список наиболее выдающихся деятелей в области мирового монументально-декоративного искусства. Получил он и Премию американского Фонда Гузика «за успешную многолетнюю деятельность в области искусства». У него было много учеников. Творчество одной из них — израильской художницы Розанны Глазер — также красочно и убедительно, хотя порой напоминает работы своего учителя

Творчество Почетного Президента ОИМА Иланы Шафир (1924 г. р.) также известно многим. И, не только в Израиле. Но, в отличие от Льва Сыркина, работает Илана в технике «безумной» («*picasssiebe*») или, как она сама ее определяет, «*спонтанной мозаики*». Выбор этой техники для И. Шафир связан с тем, что она «*не может поставить технику превыше собственного стиля и художественного самовыражения*». Илана «убеждена, что мозаика — это не просто оболочка для формы, она сама является творческим началом, объединяющим разные материалы и, позволяя творить уникальное детище искусства». По мнению Лауры Гавиоли, Директора Кастелло Эстеннсе в Мезоле, «*духовность, а точнее глубочайшая религиозность сопровождает каждое творческое действие Иланы, вовлекая в процесс сами материалы, вторгаясь в них, заставляя их быть частью образа, полного жизненной силы*».

Илана — член Международной Ассоциации современных мозаичистов (Равенна, Италия — АИМС); член Общества американских мозаичных художников (САМА). Ее часто приглашают на различные международные мероприятия, как арбитра, докладчика и участника. Ее работы получили широкое признание: «Ворота Души» наградили на выставке «Выбор кура-

тора» (САМА) в Orangeburg SC в 2002 году. Другая ее мозаика «В глубокое» была признана лучшей монументальной современной работой на выставке САМА в Eleven Eleven галерее, Вашингтон, округ Колумбия. Получил награду в Мельбурне (Австралия) и сайт Иланы Шафир «Мозаика как искусство». В 2011г. в Равенне на Симпозиуме Solo Mosaic состоялась ее персональная выставка. Работы Иланы, соединяют в себе все известные на сегодня мозаичные техники, включая не только природные формы и объекты, но и керамические вставки самого автора. Ее мозаичные работы всегда крепко связаны с архитектурной средой — будь то интерьер или экстерьер. Она — основатель и Директор Ашкелон Art Center для детей и взрослых. Она — глава проекта «Объединенный проект Ашкелона», студии «свободной мозаики» для детей. Ее «Сад Мозаик», как все созданное ею, завораживает посетителей. Рядом с ней, в том же направлении успешно работают и две ее ученицы: Ирен Витлис и Яэль Блюмбергер, нашедшие свой собственный путь в искусстве мозаики.

Наш бывший соотечественник Руслан Сергеев более 20 лет, живущий в Израиле — российский и израильский дизайнер, скульптор, художник и керамист. В России он был известен больше, как график и живописец. Скульптором стал лишь в Иерусалиме. Именно там он начал создавать свои сюрреалистические крупномасштабные скульптуры, открыв новое для Израиля «**мозаично-скульптурное**» направление. Работает Руслан в основном в мозаичной технике близкой к испанской (*Trencadis*), порой, пользуясь приемами «безумной» мозаики. Почти в каждом уголке Израиля есть скульптура Руслана Сергеева, сплошь покрытая смальтовой мозаикой. На ярком солнце такая скульптура, сверкает и переливается, как драгоценный камень. Кстати, одна из подобных скульптур — «Иерусалимский лев» (вес: 1,5 тонны, высота: 2 м) — находится в Российском Этнографическом музее, подаренная Санкт-Петербургу в год его 300-летия. Скульптуры Сергеева органично вписываются в окружающий пейзаж: гармонично дополняют природный ландшафт или вносят романтическую нотку в урбанистическую среду. Насыщенные краски и яркие, иногда чуть приглушенные цветовые пятна напоминают россыпь драгоценных камней, а четко выверенные линии конструкции фантастических фигур придают каждой из них особую утонченность и инженерную красоту. С Русланом Сергеевым сотрудничают самые престижные галереи Европы. Он — участник Сотбис "SOTHEBY'S"-2004; салона «Евроарт» (Женева, 2004); Международного проекта ЮНЕСКО-2007; Первого Международного Фестиваля Современной Мозаики в Равенне (Италия). Он сотрудничает в крупных архитектурных проектах с различными Министерствами Израиля: Строительства, Туризма, Национальной Лотереи, Национального Земельного Фонда и др. В Израиле Сергеев создал шесть Тематических Скульптурных Парков, органично сочетая звуковые, цветовые и световые эффекты. Более 90 его крупномасштабных мозаичных работ украшают парки, музеи, галереи и частные коллекции

в Великобритании, США, Германии, России, Франции, Израиле. Сергеева называют «израильским Гауди», но сам скульптор считает себя приверженцем органического стиля, архитектурной бионики и биоформных структур. Конечно, крупномасштабные скульптуры Р. Сергеева завораживают и ослепляют — особенно на ярком южном солнце. Их очень любят дети — ведь по ним можно лазать и карабкаться, так же, как и по первой в Израиле работе Сергеева «Кузнечик», весящем около 3 тонн. И их завораживающая красота, приятна для глаз. Но, следует отметить, что творчество скульптора-монументалиста Руслана Сергеева привело в мозаично-скульптурное направление очень многих. Это и мелкая пластика, украшенная мозаикой, на фасадах домов и общественных зданий, как на одной из мелких гостиниц в старом городе, где созданные руками Ронит Струм «сидят» мозаичные бабочки и «бегают» объемные ящерицы. Облицовка зданий белым камнем объясняет желание израильских художников украсить их поверхность цветными мозаичными вставками или рельефами, покрытыми мозаикой. Это и более крупные скульптуры, такие как на мозаичные женщины Эллы Гур, показанные ею на выставке посвященной 5-летию ОИМА в парке «Раанана»...

Интересную связь древней и современной мозаикой представляет собой **«стеклянная мозаика»** или, как ее называют в Израиле, техника «стекло». С наибольшим воодушевлением приняли ее художники стекла и с не меньшим успехом ее применяют. Даже несмотря на достаточную трудоемкость ее исполнения. Но визуальный успех ее настолько ярок, что мало кто из художников в состоянии от нее отказаться. Мозаичный набор представляет собой куски прозрачного или полупрозрачного стекла, положенного на стеклянную основу. Очень многие художники работают в этой технике и с большим воодушевлением о ней отзываются. Но, пожалуй, лучше всех выразил суть ее известный в Израиле витражист и архитектор Леонид Крицун: *«Мозаика, работающая на просвет в условиях интерьера нынешнего столетия наиболее родственна новым формам, поскольку не отнимает пространства, оставляя естественному свету возможность играть во всех своих оттенках, создавая имитацию объема и глубины. Современному человеку эмоционально это ощущение ближе витражного»*. Самого Леонида в этой технике больше всего занимает проектирование предметов домашнего обихода и решение трехмерного пространства. Из его пространственных работ наиболее известна скульптура «Дракон». Она выдержана *«в геометрических формах с мозаичным покрытием, подобно переливающимся чешуйкам. Весь светящийся, изумрудно-коричневый, зелено-бирюзовый — он похож на летучий корабль. Расправив свой лазурный гребень, красавец-дракон приготовился к полету. Всем своим фантастическим видом он напоминает сказочных животных, иногда снящихся по ночам не только детям, но и взрослым»* (Галина Подольская). Скульптура получила поощрительную премию на Киевском конкурсе художественного

стекла весной 2010». Технику «стекло» чаще всего применяют в интерьерном оформлении предметов домашнего обихода. Это — рамы, вазы, столешницы, скамейки, стулья и даже ступеньки Галины Гарди. Зато в работах художника стекла и монументалиста Дениз Дуниц, бывшей бразилианки, лишь в Израиле начавшей заниматься мозаикой, в основном преобладает плоскостное решение (панно, картина, столешница). Она много и плодотворно работает в своей студии, занимаясь оформлением не только кафе и ресторанов, но и отелей.

Безусловно, оригинальны работы молодого тель-авивского медийного художника, также члена ОИМА, бакалавра искусств, бывшего куратора Тель-Авивского музея современного искусства, Авивы Бейгель. Авива создала «свой собственный особый стиль», названный ею **«гештальт-мозаика»**. В этом ей помогло знакомство с византийской мозаикой, готическими витражами и творчеством Антонио Гауди. Ее искусство основано на принципе «гештальт» для того, чтобы по ее словам: *«сочетание многих фрагментов в окончательном решении создало новое и необычное целое»* ...

Необычна и своеобразна **«уличная мозаика»** Израиля. Ее пришлось бы придумать, если бы она уже не существовала. В маленьких кафе можно встретить: выложенные мозаикой столы, стулья, скамейки работы художников Анат Янав, Дженифер Туил. На них приятно отдохнуть в жаркое время года. Пошивочные ателье и парикмахерские украшаются — этот сюжет особо популярен и стал в Израиле своеобразным брендом — мозаичными манекенами, работы Ронит Струм, Сарин Беркович-Рохен, Далия Таль, Хава Мерон. Зеркала в мозаичных рамах любят изготавливать: Ронит Струм и Гитти Вертентелл. Открытые веранды заставлены мозаичными вазами и вазонами (Галина Гауди, Дениз Дуниц, Ронит Струм, Хава Мерон), полными цветов. Можно, идя по старому городу, вдруг заметить на фоне стены вывеску (Ноа Бен-ор) или номер дома (Гитти Вертентелл), выложенные смальтовой мозаикой, ярко сверкающей на солнце. Или наткнуться на «дом с жучками» с фирменной» ящеркой Ронит Струм или на стену с сидящим лягушонком Лины Левин...

Все вышесказанное не только показывает, но и убедительно доказывает, что мозаичное искусство Израиля, будучи в этой стране ведущим, настолько тесно связано с архитектурой, что способно влиять не только на нее, но и на окружающий мир, объединяя вокруг себя все остальные виды искусств.

Источники

1. Музей мозаики «Добрый Самаритянин» / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [www. http://www.youtube.com/watch?v=9eFgxGp5IEY&feature=em-share_video_user](http://www.youtube.com/watch?v=9eFgxGp5IEY&feature=em-share_video_user)
2. Кирпичев Ю. Искусство миллионов/. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [www.http://club.berkovich-zametki.com/](http://club.berkovich-zametki.com/) — Загл. С экрана
3. О'Двайер Т., Картъе М. Страна Израиль. Прежде и теперь. — Multiview Ltd. — 2004.
4. Nitzan Y. / The Mosaic Muse / Mosaic Artists in Israel. MOSAIC.OIMA — ORGANIZATION OF ISRAELI MOSAIC ARTISTS. — 2009/ С. 114–117.

5. Экскурсии по Святой Земле / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [www.http://www.tsarritsyn-tours.com/?page_id=573](http://www.tsarritsyn-tours.com/?page_id=573) — Загл. с экрана.
6. Сайт ОИМА www.mosaicisrael.org.
7. Подольская Г. Моя радуга. «Гений-случай». Синтез цвета. Русское литературное эхо. — Режим доступа: [www.http://www.Электронный ресурс: eholit/ru/news/64/](http://www.Электронный ресурс: eholit/ru/news/64/)
8. Режим доступа: [www.http://all-israel.livejournal.com/509862.html](http://all-israel.livejournal.com/509862.html)... [Электронный ресурс].
9. Gaveoli L.. Пана Shafir and the Long Search for the Mosaic//Solo Mosaico/. — Режим доступа: [www.http://www.solomosaico.org/portfolio/ilana-shafir-and-the-long-serch-for-the-mosaico/lang=ru](http://www.solomosaico.org/portfolio/ilana-shafir-and-the-long-serch-for-the-mosaico/lang=ru) [Электронный ресурс].
10. Sergeev R. / RUSLAN SERGEEV'S SCULPTURES IN THE LAND OF ISRAEL / Katalog / Р. О. Вох 31380 Jerusalem, 91313 Israel.
11. Выставка в парке «Раанана». Режим доступа: [www.http://ramzes1980.io.ua/album477880_5](http://ramzes1980.io.ua/album477880_5)
12. Подольская Г. Современное израильское изобразительное искусство с русскими корнями, Иерусалим / Г. Подольская / Тип Аттика / [Книга]. — 2011. [Глава]: Леонид Крицун «Роман с «посвященной музам»





IV

Мария Гусарова

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИМВОЛЫ И ОРНАМЕНТАЛЬНО-СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ В ТКАНЯХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ

Художественное оформление тканей имеет многовековую традицию. Особое место в ней занимает дальневосточная культура, оказавшая заметное влияние на европейских художников, начиная с XIII века. Она обогатила искусство и своей орнаментикой, и иными подходами к искусству в целом. Актуально это влияние и в настоящее время¹. Для более углубленного понимания влияния изобразительного искусства Дальнего Востока на художественное оформление тканей в Европе и России интересно рассмотреть его основные художественные и орнаментально-сюжетные мотивы и символы.

К странам Дальнего Востока с самобытной культурой, имеющей общие корни, относят Китай, Японию и Корею. Однако именно китайское изобразительное искусство оказало решающее влияние на искусство Японии и Кореи. Оно имеет глубокие исторические корни. Первые художественно оформленные артефакты с сохранившимися изображениями, ставшими традиционными для культуры Китая, относятся к периоду неолита². Многие мотивы, возникшие в китайском искусстве в древности и в раннем средневековье, использовались и в более поздних эпохах, послужив основой для развития искусства не только в Китае, но и в соседних странах, например, в Персии эпохи Сасанидов. Однако наибольшее влияние китайское искусство оказало на Корею, начиная с IV века и Японию с VII века. В тот период они во многом восприняли культуру Китая как свою собственную, и на этой почве со временем развились уже имеющие свои характерные особенности искусства Японии и Китая. Общность их культур позволяет объединить орнаменты этих стран в одну Дальневосточную группу.

В культуре Китая существуют двенадцать основополагающих символических мотивов³. К ним относятся:

– солнце в виде диска с облаками внизу и с изображением трехлапой птицы;

– луна, похожая на диск с изображением зайца, по преданию толкующего эликсир жизни;

- три звезды, соединенные волнистыми линиями;
- изображения гор, часто встречающиеся во всех видах китайского творчества и издревле связанные с почитанием «духов гор»;
- изображения двух драконов;
- птица, похожая на фазана или феникса;
- храмовые жертвенные сосуды с изображением тигра или обезьяны;
- водяные растения в виде пышной изогнутой ветви;
- огонь, изображенный в виде летящего пламени;
- зерна проса, расположенные в виде диска;
- меандр, впоследствии трансформировавшийся в изображение топора, секиры или спиралей, в которых некоторые ученые видят символы облака и грома;
- геометрические орнаменты «соответствия» и символа, означающего «счастье».

Поскольку Дракон и Феникс — наиважнейшие изобразительные мотивы, необходимо рассмотреть их более подробно. Дракон занимает чуть ли не центральное место в культуре Китая, символизируя императорскую власть и мужское начало. Изображение дракона было обнаружено еще в период неолита (тогда он почитался в качестве тотема) на древних украшениях. Мотив дракона размещался на украшениях из нефрита, найденных во Внутренней Монголии и относящихся к IV–III тыс. до н. э. Согласно словарю Шовэнь (1 в. н. э.), дракон имеет следующее описание: «...у дракона рога оленя, голова верблюда, глаза кролика, уши быка, шея змеи, чешуя карпа, когти орла, лапы тигра...на спине 81 шип, полностью девятью девять, как подобает силе Ян...под подбородком — светящаяся жемчужина, на голове — гора Бошань»⁴. Тем не менее, дракон мог быть представлен и в различных образах и стилизациях. Например, дракон, найденный в Монголии, имел свернувшееся в кольцо тело змеи или улитки и голову, похожую на голову кабана. Дракон, обнаруженный на ткани эпохи Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.) и описанный Лубо-Лесниченко⁵, изображен с поднятой головой и открытой пастью. Он имеет длинные рога, толстую шею и сравнительно короткое туловище. Подобное изображение дракона характерно для искусства ханьского периода. Также этой эпохе принадлежит и такое описание дракона: крылатый дракон, тело, покрытое чешуей, лапа отставлена в сторону, голова поднята, присутствуют рога, пасть у дракона раскрыта и язык высунут⁶. Примером ткани с мотивом дракона является шелковая ткань с драконами и гусями из могильника Джухта (Ставропольский край), относящаяся к династия Юань (1279–1368)⁷.

Тесно связан с мотивом дракона мотив жемчужины. Жемчужина *чжу* являлась традиционной «игрушкой» дракона, часто изображаемой под его языком. Такой же популярностью пользовалось изображение «огненной жемчужины» *хочжу*, находящейся между двумя симметрично расположенными драконами.

Особое место в культуре Китая занимает **феникс**, являясь после дракона вторым по значимости существом⁸. Традиционным является следующее описание феникса: передняя часть туловища (грудь) — как у лебедя, задняя часть — как у цилиня, спина — как у черепахи, шея — как у змеи, клюв — как у ласточки, а также петушиный гребень и пятицветное оперенье. Тем не менее, данный иконографический образ в художественной практике традиционного Китая соблюдался не всегда и имел разнообразную трактовку. Также встречаются изображения феникса, созвучные с изображениями фазана или петуха⁹. Для изображения птицы характерна реалистичная манера: она имеет округлую с хохолком голову (уходящее назад перо), четко прорисованный глаз, закрытый длинный клюв. Как правило, также очень четко обозначаются крылья и хвост, имеющий пышные, выделяющиеся хвостовые перья. Характерными композициями с участием феникса являются: «дракон и феникс», «пара фениксов и солнце», «птица на горе», «птица, несущая солнце», «одиночное изображение феникса». Изображения фениксов (как правило, расположенные в профиль и выполненные в реалистичной манере, схожей с описанной выше) продолжали свое развитие и в эпоху бронзы (период ранних государств эпохи Шань-Инь, XVII–XI вв. до н. э., и Чжоу, XI–III вв. до н. э.). В этом периоде было выделено использование «одиночного феникса», «дракона куй и феникса», «пары фениксов». Развитие образа феникса прослеживается при династии Чжоу в гравировках на нефрите и бронзовых изделиях с сохранением многих черт, характерных для династии Шань-Инь. Здесь наиболее часто встречались такие композиции, как «дракон и феникс», «фениксы и облака», «одиночный феникс», «феникс и другие птицы», «феникс среди растительных завитков деревьев».

В период Чжаньго (V–III вв. до н. э.) фениксы изображались с хохолком, утолщенным клювом, коротким хвостом. Выделяющимся моментом в композициях с участием феникса является наличие сочетания «дракон, феникс и облака».

В период Цинь (246–207 гг. до н. э.) и Хань продолжается традиция изображения феникса в реалистичной манере, причем к моменту поздней Хань образ феникса имеет еще большее сходство с фазаном, а также павлином, о чем говорит наличие пышного хвоста как у павлина или нескольких пышных длинных перьев в хвосте как у фазана. Четко прорисованные крылья могут быть сложены или подняты вверх. Наиболее часто встречались сочетания: «феникс и дракон», «феникс, олень (или цилинь), дракон, тигр», «одиночное изображение феникса», «феникс и другие птицы + растительный орнамент», «феникс и четырехлистник», «феникс в центре или на вершине ромбовидной фигуры», «феникс и облака», «пара фениксов», «феникс, гора и дракон», «феникс на вершине горы или дерева», «феникс на вершине здания», «феникс и небожитель/небожители».

Описано несколько видов феникса, отличающихся по цвету: пятицветный феникс с узорами на теле, напоминающими иероглифы и символизирующими пять основных добродетелей, феникс, с преобладанием в окраске красного цвета — феникс-фэн, зеленого — феникс-луань, белого — феникс-лебедь¹⁰.

Кроме этих священных символов существует ряд канонизированных символов и традиционных изобразительных мотивов, существующих в художественной практике и сегодня, которые можно представить в следующем порядке:

- Мотивы, полученные в результате трансформации простых геометрических символов, простых фигур и линий;
- Зооморфные изображения (в том числе изображения мифологические животных и символов);
- Орнитоморфные изображения (в том числе изображения мифологических птиц и символов);
- Мотивы рыб;
- Насекомые
- Антропоморфные мотивы;
- Растительные мотивы;
- Иероглифы;
- Пейзажные мотивы;
- Живописные мотивы;
- Смешанные мотивы.

При рассмотрении мотивов, полученных в результате трансформации простых геометрических символов, фигур и линий, необходимо отметить мотив *крестика* или *четырёхлистника* во многих его интерпретациях (в виде листа или лепестка, крестика с раздвоенными концами, фигуры, напоминающей монгольскую шапку, и др.). Он был известен еще в доханьском периоде и особенно широко распространился ко времени династии Хань. Это подтверждается наличием данных элементов в орнаменте бронзовых зеркал, в котором четырёхлистник, образуя центр круга, акцентирует узор. Также мотивы четырёхлистника встречаются на лаке, резной и инкрустированной бронзе и в орнаменте шелковых тканей.

Описанный выше мотив был популярен у древних мастеров и свободно трансформировался в различные формы. Например, четырёхлистник мог быть представлен в виде *ромбообразной фигуры*, у которой боковые лепестки короче, а вертикальные длиннее. Окончание лепестков четырёхлистника могли быть раздвоенными. Также есть предположение, что в результате трансформации четырёхлистника был получен мотив *пальметки*, когда верхние и нижние лепестки трансформировались в трезубцы, а боковые сократились до «перекладины». Четырёхлистники также иногда трансформировались в *сердцеобразные фигуры*. Подобные мотивы украшали центр зеркал в период Чжаньго. Они встречались и на инкрустированных сосудах.

При оформлении тканей также часто встречались *ромбы* и *ромбические мотивы*. Считается, что ромб или ромбический мотив образован модификацией Т-образного изображения, когда при соединении «Т» образовывались «ромбовидные фигуры с незамкнутым углом с отходящими линиями, как бы начинающими новый ромб»¹¹. Такие изображения были найдены на бронзовых сосудах и зеркалах периодов Шань-Инь и раннего Чжоу. Также к иньскому периоду относится раннее изображение ромбического мотива, найденного на амальгамированном отпечатке текстиля на сосуде. Преобразование ромбического орнамента с «незамкнутым углом» в ромб произошло во второй половине эпохи Чжоу. В период Хань мотив ромба получил широкое распространение (в том числе в художественном оформлении тканей). Ромбовидные фигуры использовались как отдельные самостоятельные мотивы в виде ромбов «правильной» формы, ромбов с точкой, маленьких ромбиков с кружком в центре. Они также могли быть включены в сложные геометрические орнаменты, состоящие из рядов модифицированных изображений ромбов с «незамкнутым углом». Из простых ромбов составлялись более сложные ромбические мотивы, когда к боковым сторонам большого ромба добавляли ромбы меньшего размера. Особое место уделялось ромбическим орнаментам с изображенными внутри птицами или зверями. Подобный орнаментальный прием характерен для мастеров Чжаньго и Западный Хань, о чем свидетельствует опубликованный С. Умехара орнамент зеркала периода Чжаньго с изображением четырех ромбов с птицей внутри, а также орнамент с изображениями птиц и зверей в центре ромбов, обнаруженный на камчатной ткани, найденной А. Стейном в Синьцзяне. Кроме того, ромбы составлялись из маленьких ромбиков (например, из четырех штук) или треугольников. Рисунки, составленные на базе модификаций ромбического мотива, зачастую создавали пышные, богатые орнаментальные композиции, на основе которых рождались самые необычные стилизации. Таким примером может служить изображение *птицы-дракона*, построенное на сочетании ромбических форм, завитков и кривых, с выходящими из них в обе стороны остроконечными отростками. Ноги птицы переданы в виде искривленных линий с волютами на конце, а крылья в виде остроконечных завитков. Перья туловища и голова птицы также превратились в большое количество самых разнообразных по форме изгибающихся линий и завитков. Боковые фигуры представляют собой сильно стилизованные части изображений птиц, что видно по окончаниям птичьих лап и крыльев¹².

Изображения драконов, птиц и других зооморфных и орнитоморфных мотивов использовались для создания орнаментальных композиций не только в сильно стилизованных вариантах, полученных трансформацией геометрических и криволинейных мотивов, когда объект не имел четко прорисованных или «узнаваемых» форм и был изображен символически, как мотив птицы-дракона, но и в более «читаемых» формах.

Облачная лента является одним из важнейших мотивов китайского искусства. Этот мотив имеет множество модификаций и представляет собой извивающуюся длинную ленту, изгибы которой могут быть украшены облачными «барашками». Мотив облачной ленты может перекликаться с изображениями мотива дракона и быть его промежуточным звеном.

Зооморфные изображения (в том числе изображения мифических животных и символов), созданные в реалистической манере, являются одним из основных мотивов китайского изобразительного искусства.

Они появились на территории древнего Китая во многом благодаря влиянию соседних кочевых народов и встречались на узорах металлических изделий эпохи Чжоу и Хань. К мотивам с изображением мифических животных необходимо отнести изображения дракона (этот мотив мы рассмотрели выше), **цилиндя, тяньлу-фуба-тисе, льва-шицза**. Также широко использовались мотивы с изображением реальных животных: **тигра, козла, лошади, черепахи, змеи, лягушки, обезьяны**.

Цилинь — в древнекитайской мифологии чудесный зверь-единорог, главный среди зверей. Существуют различные описания цилиндя, отличающиеся в деталях, но все они составлены по архаическому принципу уподобления частей цилиндя частям тела реальных животных: у цилиндя тело оленя, шея волка, хвост быка, один рог, заканчивающийся мягкой шишкой (мясным наростом), копыта коня, разноцветная (по другим версиям бурая) шерсть (упоминаются также белые и зеленые цилинды). Древние авторы рассматривали цилиндя как воплощение морально-этической категории жень «человеколюбия», «гуманности». В народных верованиях цилинь прочно ассоциировался с рождением сыновей: спускающийся с неба цилинь приносит сына — традиционный сюжет благопожелательных лубков, народных вырезок из цветной бумаги¹³. Изображение этого существа с танского времени распространены в декоре костюма, в тканях и вышивках (Неглинская. Китайские ювелирные украшения).

Чудесное животное, называемое китайцами **тяньлу, или тяоба или фуба**, по их мнению, водилось в Западном Краю (уточнить правильность написания). Тяньлу — небесный олень, символ долголетия. Изображения тяньлу прослеживаются в украшениях с очень раннего времени и в правление ханьской династии входило в композицию парадного головного украшения императриц, которое имело форму шпильки (буяо) или диадемы (шаньти). Образ оленя лу особенно популярен в поздних китайских украшениях. В циньское время он часто встречается в декоре женских шпилек¹⁴.

Лев шицза — полуреальный зооморфный образ, часто называемый также шифо («лев Будды»). Его появление совпадает с моментом распространения в Китае буддизма. С периода Тан стилизованные львы превращаются в один из популярных мотивов прикладного искусства.

Одним из интереснейших древних китайских мотивов являются **маски «таоте»**, которые можно отнести к зооморфным символам. Они изображены

еще на бронзовых жертвенных сосудах эпохи Шань-Инь (XVI–XI вв. до н. э.). Изображение маски «таоте» традиционно геометризировано и симметрично, с круглыми глазами на плоской морде, с клыками и рогами. Маска таоте являлась своеобразным оберегом от злых духов. Изображения масок таоте встречаются также в орнаментах тканей ханьского и последующих периодов.

Изображения реально существующих животных (*тигра, козла, лошади, черепахи, змеи, лягушки, обезьяны, летучей мыши*) встречаются на тканях и других предметах, начиная с ханьского периода, и выполнены в непревзойденной по мастерству реалистической манере¹⁵.

Отдельно стоит выделить изображения летучей мыши. Ее иероглиф *фу*-омоним к слову *фу*-«счастье». Является мотивом благопожелательного характера. Изображения летучей мыши встречается часто в цинское время на женских и детских украшениях. Известно изображение летучей мыши, входящей в композицию головного украшения, датируемого периодом Минь¹⁶. Примером использования мотива с летучими мышами можно указать такой орнамент, как у *фу лай тао* (пять летучих мышей приходит на аудиенцию), на котором изображено пять летучих мышей, вылетающих из шкатулки. Они символизируют пять видов счастья — долголетие, богатство, покой, добродетель, моральное совершенство и проживание своей судьбы до конца¹⁷.

При рассмотрении *орнитоморфных* мотивов необходимо также выделить изображения мифических и реальных птиц. Одними из самых распространенных мифических мотивов этой группы являлись изображения феникса (описан выше). Из реальных птиц наиболее часто встречаются изображения *петуха, фазана, журавля, аиста, утки, попугая, павлина*.

Особо отметим изображение *петуха*, так как культ этой птицы возник еще в древнем Китае и связан с мифическим петухом, который восседал на макушке «мирового дерева» — *фусан* и возвещал криком восход солнца. Красный петух символизировал мужское светлое начало Инь и отгонял злых духов, порожденных темным началом Ян. Это объясняло использование его как оберега. Особенной популярностью петух пользовался в период династии Хань, что подтверждает, в частности, орнамент на ткани этого периода. Силуэт петуха отчетливо узнаваем, хотя и условен. Петух изображен в профиль, в характерной для этой птицы позе: ноги удлинены, шея вытянута, голова обращена кверху, подчеркивая момент крика. Хвост распушен веером.

Журавль хэ — является священной птицей даосов, олицетворяет долголетие, мудрость, преданность, честь, бдительность. Весенние перелеты этих птиц символизируют связь человека с божественным миром, духовное и телесное возрождение. Журавли считаются посланниками богов. На тканях ханьского периода условное плоскостное изображения журавля, со всеми характерными для этой птицы очертаниями.

Утки символизируют счастье в супружеской жизни.

Фазан в Китае означает свет, ян, добродетель, процветание, удачу, красоту.

Попугай символизирует повторение без понимания, в индуизме попугай — атрибут бога любви Камы.

Павлин символизирует достоинство и официальные звания.

Ласточки приносит радость в дом, а также означает рождение детей.

Ворон — символ пророчества, мудрости, означает могущество.

Мотивы **рыб** известны в китайском искусстве археологического периода Яньшао (V—II тыс. до н. э.) и Шан-Инь. В период Хань мотивы рыб получили наиболее широкое распространение. Они встречаются как на каменных барельефах, так и на бронзовых сосудах и тканях. Интересно рассмотреть изображения рыб на ткани ханьского периода из собрания Эрмитажа. Рисунки, как и в случае с изображениями птиц и животных, выполнены в реалистичной манере, характерной для Хань. Рыбки, собранные парами, образуют стаю. Они изображены плоскостно, в профиль. На теле рыб отчетливо выделяются плавники, раздвоенный хвост и чешуя в форме ромбов. Четким полукругом выделены жабры, а также круглый глаз. Мотив рыб, особенно пары рыб и сочетания рыбы с аистом, являлись символами благополучия и многочисленного потомства.

Важное значение в орнаментике Китая имеют **антропоморфные** мотивы. Примерами антропоморфных мотивов, несомненно, являются изображения святых, ученых, женских фигур, детей. Подобные мотивы можно видеть на фарфоровой посуде, веерах, лубочных произведениях, живописных свитках и, конечно, тканях.

Главными орнаментальными мотивами, составляющими основу орнаментации тканей как восточных, так и европейских стран явились **растительные** мотивы.

Орхидея, по мнению Конфуция, символ совершенного человека, уединившегося в скалах; **лотос** олицетворяет благородного человека «растущего из (обывательской) грязи и этой грязью не запятанный», **бамбук** — стойкого человека, крепкого снаружи и емкого внутри, **пион** — символ знатного происхождения и богатства, **хризантема** — символ отшельника, презревшего суету мира¹⁸.

Глициния воплощает в себе чистую энергию инь, ассоциируется с женской красотой.

Ирис — в Китае символ изящества и неприступной красоты, а в Японии символ мужественности и воинственности, благодаря своему гордому облику и мечевидным листьям.

Гриб «Чжи» — широко распространенный в китайском изобразительном искусстве мотив. Изображение гриба «чжи» встречается уже в период Хань, например, на барельефах, найденных в провинции Сычуань. По преданиям «Чжи» растет на мифических островах Восточного моря, укрепляет жизненные силы и дает бессмертие¹⁹.

Одним из важнейших мотивов дальневосточного изобразительного искусства является **иероглиф**. Иероглиф в Китае — нечто большее, чем обычное выражение мысли средствами письма. Его извилистая и упругая линия, то острая, то ломкая, то широкая и свободная, подобно живописи, отражает настроения мастера, его темперамент и артистизм натуры. Иероглиф своего рода говорящий орнамент, включающий в себя две функции: изобразительную, поскольку живописец вкладывает в их написание особый художественный смысл, и словесную, образуя вместе целостный образ²⁰.

Одни из первых иероглифических знаков были найдены на черепаших панцирях и костях животных в эпоху Шан-Инь. Большое количество иероглифов было начертано на бронзовых сосудах, оружии, колоколах эпох Шан-Инь и Чжоу. Иероглифы были обнаружены на тканях эпохи Хань, например, на полихромной ткани 1354/149–155, найденной в Ильмовой пади (Эрмитаж). На этой ткани иероглифы составляют благопожелательную надпись, означающую «большое... бесконечное потомство на десять тысяч поколений». Иероглифы расположены в промежутках между рядами орнаментов, органично соединяясь с ним в общей композиции рисунка ткани²¹. Также использование иероглифов прослеживается и на полихромных тканях, опубликованных Лубо-Лесниченко (MP-1826, MP-1964) и других. Все эти надписи, как правило, носят благопожелательный характер или (реже) повторяют надписи, встречающиеся на даосских амулетах и заклинаниях. Они представляют собой как отдельные слова (Полихромная ткань MP-1964), так и целые изречения (полихромная ткань MP-1405). Характерным является то, что иероглифы в орнаменте ткани несут или вспомогательный характер, или выступают как часть единой орнаментальной композиции, своим смыслом подчеркивая идейное содержание рисунка. Иероглифы не выделяются отдельно от других мотивов орнамента, а гармонично и равномерно распределяются по общему фону композиции.

Пейзажные мотивы (в том числе и на мифические сюжеты), оказали большое значение на формирование орнаментальной композиции изделий декоративно-прикладного искусства и, в первую очередь, на орнаментацию тканей. Известно, что живописные произведения создавались на тканях, в том числе и методом художественной вышивки. Пейзажные мотивы прослеживаются еще на древних ханьских рельефах, росписях и тканях, давших начало развитию пейзажного направления²². Примером может служить рисунок ткани MP-1330, хранящейся в Эрмитаже. Эта ткань интересна тем, что рисунок ее является одним из самых ранних из известных образцов ландшафта. Ландшафтная композиция представлена крупным планом. Одним из основных мотивов является стилизованное дерево, расположенное в расщелине между скалами. Рисунок дерева симметричен, с тремя одинаковыми парами веток и плодами на вершине. Изображение скал геометризированное. На вершине каждой скалы изображена наклонившаяся птица с гребешком и длинным хвостом. Головы птиц повернуты

от расщелины в сторону изображения гриба «Чжи» с тремя ответвлениями. Орнамент этой ткани имеет ярко выраженное символическое значение.²³ Многие достижения китайского традиционного искусства были сформированы в эпоху Тан. В течение периода Тан светская живопись разделилась на самостоятельные жанры, такие как жанр *«горы и воды»*, *«цветы-птицы»*, *«цветы-насекомые»* и изображения жизни животных. Они участвуют в орнаментации тканей и по сей день, образуя так называемую группу **«живописных мотивов»**.

В танский период наряду с *многоцветной живописью* сформировалась *монохромная*. Монохромная живопись выполнялась на основе черной туши. В труде Н. А. Виноградовой «Китайская пейзажная живопись» описывается творческий метод и сами монохромные пейзажи Ван Вэя (699–759), художника, предопределившего пути развития китайской живописи. В своем творчестве Ван Вэй использовал тоновые градации и оттенки черной туши «размыты которой дают возможность более тонко и плавно, чем в многоцветных картинах, противопоставлять дали и масштабы разных планов. Располагая кулисами контуры горных вершин, он с превосходным мастерством объединял их воздушной дымкой, создающую ту градацию нюансов, которая помогает воспринять разрозненные элементы как единое пространственное целое»²⁴. В Средние века также сформировались две манеры, два метода живописи. Один метод получил название *«се-и»* — *«выражение идеи»*. При этом методе красочное пятно имело нечеткие очертания, было как бы смазано и служило выявлению основного образа. Другой метод требовал четко обрисованных контуров. Эта изобразительная манера часто применялась в живописи «цветов и птиц» и отражала часть целого. Эта тщательная манера письма получила название *«гунби»* — *«тщательная кисть»*. Изобразительные особенности живописных или графических приемов и манер заняли особое место в декоративно-прикладном искусстве, а особенно в орнаментации тканей, существенно расширив диапазон рисунков и образов. Не только отдельные изображения и символы, но сама живопись во всем ее многообразии, а также графика и каллиграфия (не только в контексте отдельного иероглифа, рассмотренного выше, но и целого культурного явления) выступают в роли изобразительного мотива, использованного в декоративных целях.

В этой статье мы рассмотрели основные классические художественные и орнаментально-сюжетные мотивы искусства Дальнего Востока, влиявшие на художественное оформление западноевропейских и русских тканей современности и предшествующих эпох. Хочется отметить, что пройдя сквозь века, начиная с XIII века и по сей день, они продолжают быть активно востребованными во всем мире.

Примечания

- ¹ М. Гусарова. Влияние традиционного дальневосточного орнамента на стилистику европейского и русского текстиля XIII – начала XXI веков // *Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии*. Сб. статей. — СПб., 2016. — С. 148–154.
- ² М. А. Неглинская. Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начала XX веков) // *История, семантика, эстетика*. — М., 1999. — С. 89.
- ³ Е. И. Лубо-Лесниченко. Древние китайские шелковые ткани и вышивки. V век до н. э. – III век н. э. в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог. Издательство Государственного Эрмитажа. — Л., 1961. — С. 327
- ⁴ М. А. Неглинская. Указ. соч. С. 151–164,
- ⁵ Е. И. Лубо-Лесниченко. Древние китайские шелковые ткани и вышивки. V век до н. э. – III век н. э. в собрании Государственного Эрмитажа. — С. 43
- ⁶ Там же. С. 49
- ⁷ Чжао Фэн, Шан Ган. Шелковый путь. 5000 лет искусства шелка / *Road of Silk: 5000 Years of the Art of Silk*. — Славия, 2007. — С.43.
- ⁸ А. Н. Чистякова. Происхождение и эволюция образа феникса в культуре Китая по данным археологии: автореф. дис. канд. истор.наук. — Новосибирск, 2007.
- ⁹ М. Е. Кравцова. История искусства Китая. — СПб., 2004. — С. 391.
- ¹⁰ См.: А. Н. Чистякова. Указ. соч.
- ¹¹ Е. И. Лубо-Лесниченко. С. 29.
- ¹² Там же. С. 35.
- ¹³ Мифологический словарь. — М., Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1992. — С. 607
- ¹⁴ М. А. Неглинская Указ. соч. С. 117.
- ¹⁵ К. Разумовский, А. Стрелков. Китайское искусство // *Искусство*. — 1934. — № 5. — С. 129–148.
- ¹⁶ М. А. Неглинская Указ. соч. С. 16.
- ¹⁷ Бронислав Виноградский. Китайские Благопожелательные орнаменты. — М., 2003. — С. 12.
- ¹⁸ Выставка китайской живописи. Каталог, июнь-июль 1934 г. Ленинград, издание Государственного Эрмитажа. — С. 10.
- ¹⁹ Е. И. Лубо-Лесниченко. Указ. соч. С. 229.
- ²⁰ Н. А. Виноградова. Китайская пейзажная живопись. — М., 1972. — С.8
- ²¹ Е. И. Лубо-Лесниченко. Указ. соч. С. 8.
- ²² Н. А. Виноградова. С. 29
- ²³ Е. И. Лубо-Лесниченко. Указ. соч. С. 226.
- ²⁴ Н. А. Виноградова. Указ. соч. С. 56.



ТЕМА ЗРЕЛИЩ И ЦИРКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ

«...Этот народ уж давно <...> все заботы забыл, и Рим, что когда-то все раздавал: легионы и власть и ликторов связки, сдержан теперь и о двух лишь вещах беспокойно мечтает: Хлеба и зрелищ!», — писал древнеримский поэт Ювенал в своей 10-й сатире на рубеже I и II веков н. э. К тому времени зрелища уже играли немаловажную роль, как в политической борьбе за власть, так и в социальной жизни общества. Действительно, традиции зрелищного искусства были заложены в эпохе Древнего Мира. Мы помним критских акробатов в играх с быками, их удивительные трюки вызывают восхищение и сейчас, вне зависимости от того, какова была цель этих древних представлений — религиозная, сакральная или зрелищная. Кроме изображения на фреске, мы встречаем тех же акробатов, вырезанных из кости и их гравированные изображения на золотых пластинах, некогда покрывавших деревянные гарды мечей.

Предметы прикладного искусства тесно вплетены в повседневную жизнь человека и всегда несут ее отражение. Текстиль, как один из самых древних предметов материальной культуры, созданных рукой человека, лишь подтверждает это. Узор на ткани — это язык, рассказывающий на особом диалекте свою историю. Зрелища, соревнования, представления, праздники, будучи неотъемлемой частью жизни общества, изображались на предметах быта с древних времен. Текстиль не был исключением, но его хрупкость и недолговечность не позволяют нам проследить процесс от самых истоков.

Наиболее ранними сохранившимися артефактами, отразившими тему зрелищ в интересующей нас области, можно считать византийские ткани V–X веков. Узоры на них повествуют о своеобразии византийской культуры и специфике текстильного производства. Надо отметить, что после принятия и распространения христианства число празднеств и увеселений только увеличивалось. Церковь вынуждена была идти по пути адаптации языческих обычаев, «обезвреживания» тех из них, которые казались несовместимы с христианскими идейными нормами. Их толкование сопоставлялось с циклами крестьянской трудовой деятельности, тесно переплеталось с эллинистической традицией. Отмечали календы (начало месяца), брумалии (самые короткие дни в году), русалии (весенние праздники цветов), официальные церковные, профессиональные, корпоративные праздники, дни побед, свадеб, рождений... Во время крупных празднеств для горожан устраивали разного рода зрелища и увеселения.

Особенно популярными в Константинополе были специальные игрища, проводимые по античной традиции на ипподроме, расположенном по соседству с Большим императорским дворцом. Основным видом зрелищ были конские ристания — соревнования в искусстве управления лошадьми. Ко-

лесницы мчались по дорожкам ипподрома, который имел эллипсоидную или округлую форму, что и стало причиной появления слова *цирк*. С рождением цирка связано появление цирковых партий. На них возлагалось содержание коней и ипподрома, а также устройство самих соревнований. Среди цирковых партий выделялись четыре: «голубые», «зеленые», «красные» и «белые», по цвету одежды возничего, управлявшего той или иной квадригой.

Образцы византийского текстиля V–X веков часто демонстрируют квадригу, готовую к старту. На одной из тканей двое юношей в туниках стремятся к вознице, держа в руках венок победителя и бич погонщика. Двое других ссыпают монеты в мешки. Репрезентативный, пышный, ярко выраженный светский характер ткани говорит о том, что предназначалась она для столичной аристократии и двора.

К концу представления близ ипподрома толпились шуты, мимы, музыканты, певцы, приходило время выступления акробатов, борцов, фигляров, фокусников.

Во всех случаях массовых празднеств и увеселений их главными организаторами неизменно выступали церковь и государство. Праздничные торжества и многолюдные зрелища выполняли в Византии важную социальную и политическую функции. Это было мощное средство воздействия на народные массы, которые всегда с нетерпением ожидали праздничных дней, чтобы отвлечься от тяжелых будней.

В это время в Средневековой Европе ткацкий промысел еще только развивается. Представления артистов тоже носят неустоявшийся характер. Здесь особую роль играли жонглеры. Интересно, что изначально это слово имело отличный от современного смысл. В переводе с латыни это потешник, сказитель, но главное — музыкант-инструменталист и певец. В разных странах их называли хугларами, шпильманами, менестрелями, скоморохами. Средневековые манускрипты утверждают, что если жонглер ловок, то он должен играть на девяти инструментах. Жонглеры были непременными участниками пиров и танцев. Они обслуживали и владетельного сеньора, и горожанина, и крестьянина, зарабатывая на жизнь. Часто они поступали на службу к рыцарям и сопровождали их в военных экспедициях, развлекая на привалах. Поэтому мы нередко находим изображения жонглеров на средневековых вышивках и шпалерах. На знаменитом ковре из Байо (фр. Bayeux — город в Нормандии), созданном в XI веке, есть такой персонаж. Жонглер держит под уздцы коней послов герцога Вильгельма Завоевателя.

Появление бродячих артистов, а затем и балаганов на торжищах и ярмарках привело к расцвету представлений и расширению диапазона артистических жанров. Это были эквилибристы, дрессировщики, акробаты и жонглеры, скоморохи-клоуны, танцоры и музыканты... Их выступления легли в основу программ первых стационарных цирков, появившихся в Европе в середине XVIII века.

Развитие форм массовых народных представлений так же, как и развитие текстильного дела во многом зависели от научно-технического прогресса, который открывал широкие возможности для применения технических новинок. В текстильном рисунке изображение жанровых сцен и отдельных персонажей начинает активно появляться с развитием и популярностью набойки. Время расцвета набивного дела, появление медных пластин и печатного вала приходится на вторую половину XVIII века. Одной из самых известных стала французская мануфактура Филиппа Оберкамфа в Жуи ан Жоза (фр. Jouy-en-Josas). Ткани этой мануфактуры несут разнообразную орнаментику. Среди героев сюжетных сценок мы наблюдаем веселящихся людей, сцены сельских праздников, импровизированные оркестры, танцующих крестьян, странствующих актеров- кукольников.

Более дешевый и усовершенствованный способ нанесения узора, доступность льна и хлынувший на рынки Европы хлопок довершили процесс популяризации набойки. Такие ткани имели широкий диапазон использования. Ими обивали стены, мебель, выполняли балдахины и покрывала для кроватей. Известны несколько типов оформления спален в стиле «жуи».

Появление в начале XIX столетия жаккардового станка открыло новую эпоху в текстильном узоре. Жозеф Мари Жаккар был удостоен Наполеоном особой пенсии и правом взимать премию с каждого действующего во Франции ткацкого станка. Современники писали, что изобретение Жаккара является весьма остроумным механизмом: по разнообразию и безошибочности своего действия он может быть приравнен к движениям отлично дрессированного животного. Действительно, с начала XIX века ткачам стали доступны узоры любой сложности. В фондах Государственного исторического музея жаккардовые ткани этого времени представляют двух популярных персонажей уличных представлений — танцовщицу с тамбурином и актера в шутовском костюме с бубенцами и балаганной куклой в руках.

XIX век становится временем расцвета циркового искусства и его популяризации. В Европе начинается цирковой бум. Кроме кочующих, передвижных шапито, появляются стационарные цирки. Формируются основные цирковые жанры — акробатика, жонглирование, эквилибристика, клоунада, атлетика, дрессура и др.

В текстильной орнаментике также выделяются разные группы и жанры. Появляется ткани целевого назначения. В контексте нашей темы интерес представляет детский ассортимент. Изображения цирковых артистов, дрессированных животных, акробатов и жонглеров очень понравились этой целевой группе потребителей. Яркость колорита и локальность цвета, легкость восприятия мотивов благодаря обобщенности изобразительных приемов, занимательность сюжетов сделали текстиль с цирковыми сценами востребованным товаром.

XX век — время новаций не только в области науки и технологии. Появление новых художественных направлений в искусстве отражают

узоры на текстиле. К работе над текстильной орнаментикой теперь привлечены лучшие художественные силы. Тема цирка звучит на модных подиумах и в тканях.

Эльза Скиапарелли признана одной из самых непредсказуемых и смелых модельеров XX века. Ее изделия сравнивают с арт-объектами. Она известна своей приверженностью к идеям сюрреализма и дружбой с яркими представителями этого направления в искусстве. Жан Кокто утверждал, что «...Эльза умеет заходить слишком далеко». Она так и сделала в одной из своих самых шумевших коллекций «Цирк», выпущенной в 1938–1939 гг. Источник вдохновения тоже одиозен — Цирк Барнума. Известный американский антрепренер, крупнейшая фигура американского шоу-бизнеса XIX века, Финеас Тейлор Барнум прославился передвижными цирками, масштабными уличными парадами, потасовками и мистификациями. Коллекция «Цирк» хорошо известна благодаря искусно вышитым фигурам клоунов, дрессированных слонов, гимнастов. Женские аксессуары приобрели вид воздушных шаров, перчатки выглядели как белые гетры, а конусообразные головные уборы напоминали вафельные стаканчики для мороженого.

40–50-е годы XX века знаменуют привлечение к текстильной отрасли свежих творческих сил. В это время у многих известных художников, фотографов, карикатуристов, скульпторов, архитекторов появляется возможность проявить себя в области прикладного искусства и промышленного дизайна. Среди них известный британский живописец немецкого происхождения, специализировавшийся в области портрета и обнаженной натуры Люсьен Майкл Фрейд, художница чешского происхождения, прошедшая выучку Венских мастерских и Йозефа Хофмана, Джоан Гроог. Свой след в текстильном дизайне оставляют непредсказуемый Сальвадор Дали, «монументальный» Фернан Леже, основатель поп-арта Энди Уорхолл, Александр Колдер, известный своими кинетическими объектами. Мини-мобиль «Цирк», выполненный Колдером с удивительной тонкостью и мастерством, стоит в одном ряду с его «текстильными акробатами».

Хочется поставить в этот ряд карикатуриста Сола Стейнберга. Это фигура знаковая для искусства Америки середины XX столетия. Более 1200 рисунков он создал для «журнала «New-Yorker», с которым сотрудничал всю жизнь. Мысль использовать карикатуры для текстильных узоров была столь свежа и коммерчески притягательна, что спровоцировала появление в Нью-Йорке в 1946 году компании «Piazza Print». Она занялась выпуском обоев и текстиля в стиле графических работ Стейнберга. Продолжателем Стейнберга стал Джон Рамбола. Ткани с его рисунками часто посвящены цирку.

Темой для отдельного сюжета являются работы модельеров второй половины XX столетия. Среди них хочется выделить Франко Москино, прославившегося красочным, живым, вызывающим «клоунским» стилем, который ассоциируется с яркими аксессуарами, броскими лозунгами на одежде, нестандартными сочетаниями силуэта модели и ткани. Притом,

что Москино использовал канонические формы и традиционные методы, его творчество и работы продолжателей его стиля всегда инновационны. Сохранились его рисунки для текстиля на тему цирка.

Творчество Джанни Версаче наиболее ярко представляет слияние моды и театрально-зрелищных представлений. Недавняя выставка «Стиль не сцене» прекрасно демонстрирует его изобретательность в сотрудничестве с мэтрами сцены. Версаче говорил, что театральная работа для него — это полная свобода. В 1988 г. в содружестве с Роланом Пети для Парижской «Опера комик» он создает костюмы к спектаклю «Java forever». Балет на музыку Яна Сибелиуса для королевского Брюссельского цирка поставлен им в тандеме с Морисом Бежаром в 1989 г. Костюмы клоуна и клоунессы относят нас к эстетике начала XX века. Они обнаруживают связь времен и непреходящий интерес к теме цирка. Каждый новый виток развития культуры, искусства приносит и новое ее прочтение. Но радость и ощущения праздника, которое дарит нам цирк, как зрелищное искусство, вне зависимости от трактовки темы и материала, всегда находят отклик в наших сердцах и вызывают живейший интерес.





V

Екатерина Поллак

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ О БАЛЕТЕ: «ТАНЦОВАЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ» ЧАРЛЕСА КОМПАНА

Аннотация: в статье исследуется творчество Чарлеса (Чарльза) Компана, в частности, рассматривается его энциклопедический труд «Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» (М.: Университетская типография В. Огорокова, 1790). Исследование позволяет сделать вывод о том, что Компану, одному из первых ученых, приступивших к переработке произведений зарубежных мастеров, удалось охватить в своей работе обширный материал и создать первый в России балетный понятийно-терминологический словарь.

Ключевые слова: Чарлес Компан, танец, русский балетный театр кон. XVIII в., танцевальный словарь.

1770–1780-е гг. ознаменовались важным событием в истории русского музыкального театра: балет-пьеса открыл перед исполнителями новые возможности, позволив на ином уровне демонстрировать актерские и физические данные в пантомимно-танцевальных образах.

К 1790-м гг. этот жанр, отделенный от оперы, утвердился в качестве самостоятельного танцевального представления.¹ Балетовед Ю. А. Бахрушин справедливо полагает, что именно эта форма хореографического спектакля стала той основой, на которой стал развиваться национальный балет.²

К этому же времени относится и появление первых отечественных педагогов «со своими национальными взглядами на совершенство танца»³. Задачу, которая стояла перед ними, Бахрушин формулирует как «самоопределение своего (балетного — Е. П.) искусства на основе национальных хореографических установок»⁴.

Подобно тому, как русский балет в своем самоопределении неизбежно должен был пройти «школьный» период освоения и усвоения достижений западноевропейской профессиональной хореографии, художественно-теоретическая мысль в России, в том числе и критика, должна была обратиться к мировой художественной эстетической мысли.⁵

Одним из первых исследователей, приступивших к переработке произведений зарубежных мастеров, стал Чарлес (Чарльз) Компан — автор-составитель «Танцовального словаря, содержащего в себе историю, правила и основания танцовального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» (М.: Университетская типография В. Огорокова, 1790).

Словарь, насчитывающий более четырехсот страниц, был издан в 1790 г. в Москве с одобрения коллежского советника, профессора красноречия и цензора печатаемых в Университетской Типографии (типографии при Императорском Московском университете — *Е. П.*) книг Антона Барсова.

В свой труд Компан включил слова с толкованиями и переводами на русский язык от «А» до «V». Надо заметить, далеко не все из них имеют непосредственное отношение к балету: так, наряду с понятиями «acrobates», «action theatrale», «glissade», «menuet» и т. д. «Словарь...» содержит объяснения таких слов как «архимим» (шут — *Е. П.*), «аксольтес» (торжество в честь Бахуса — *Е. П.*), «брандон» (соломенный факел — *Е. П.*) и др.

Стремление Компана охватить обширный материал, связанный не только с «древними и новыми танцами», но и музыкальным театром в целом, не удивительно: в «Предуведомлении» к «Словарю...» сообщается, что «доселе не было ни одного человека, который бы объяснил танцовальные слова и дал сведение о началах сей науки»⁶. Вероятно, автор имеет в виду отсутствие попыток составить балетный понятийно-терминологический словарь именно в России, поскольку во Франции, начиная с 1750-х гг., широкую известность получили работы Ж-Ж. Новерра (фр. Jean-Georges Noverre, 1727–1810), хореографа и теоретика балета, не только фиксировавшего особенности современного ему балетного театра, но и использовавшего в своих описаниях балетную терминологию. В частности, в 1752 г. вышел в свет его труд «Теория и практика танца вообще, композиции балетов, музыки, костюма и декораций, сопутствующих ему» («*Théorie et pratique de la danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres*»), в котором французский ученый дает трактовку ряда балетных терминов.

Компан обращается к трудам «искусных, опытных и великих учителей, писавших о сей науке»⁷ — «Сочинению о танцовании» Г. Кагузаха и знаменитым «Письмам о танце и балетах» («*Lettres sur la danse et sur les ballets*» — Леон, Штутгарт, 1760 г.) Ж-Ж. Новерра. Заметим, что собрание сочинений Новерра на французском языке в четырех томах в России было издано лишь в 1803–1804 гг., таким образом, Компан, обратившийся к «Письмам...» в конце 1780-х гг., стал одним из первых авторов, осуществивших их перевод.

В предисловии к «Словарю...» называются три главные части, которые необходимы в рассуждении о танце. Одна часть «содержит в себе механику и называется хороописанием (*chorégraphie*)»⁸, затем «рассуждается

о пиитике, или собрании размышлений, изображений, видов, средств, начал и наставлений, способствующих усовершенствованию сей науки»⁹, и, наконец, третья часть — историческая. В ней «любитель танцевания пользуется как своим, так и всех времен опытами»¹⁰.

В этих трех частях, по сути, заключены три начала балетной критики. Знание технологии танца, понимание его поэтики, введение рецензентом исторических реминисценций в анализ современного ему спектакля уже в XVIII в. представлялись необходимостью в критических рассуждениях об искусстве балета.¹¹ Определение последнему также присутствует в «Танцевальном словаре...»: «Балет. Театральное действие, представляемое танцеванием и пляскою, которое всегда соединено с музыкою»¹². Очевидно, что для составителя «Словаря...» «танцевание» и «пляска» — тоже, что в современном понимании танец классический и танец характерный; оба, как известно, являются разновидностями сценического танца.

Ряд определений был расширен в трехтомном «Новом словотолкователе...»¹³, изданном в Петербурге в 1806 г. В частности, в нем было дано более полное определение танцу: «Танец... есть искусство выразить чувства души или страсти, также делать себе и другим сопresentствующим удовольствие особливою выступкою или размерным прыганием, правильными и приятными движениями тела и рук, соразмеряя свои шаги с пением или со звуком музыкальных инструментов»¹⁴. Так, к нач. XIX в. русская мысль о балете назвала главный объект хореографического отображения — человеческие чувства. Тем самым была обнаружена причастность к европейским романтическим и отечественным преромантическим тенденциям начала века (в сравнении со странами Европы приобщение отечественного балета к романтизму произошло несколько позже и пришлось на 1810-е гг.). К слову, мысль о том, что балетное искусство посредством эмоционального «заражения» воздействует на зрителя, спустя десятилетие была подхвачена и раскрыта литератором, критиком балета и одним из известнейших русских журналистов первой пол. XIX в. Александром Ивановичем Тургеневым (1784–1846) в цикле статей о хореографическом искусстве на страницах «Вестника Европы» (1810–1811 гг.).

В заключение добавим, что из «Танцевального словаря...» Чарлеса Компана спустя сто лет А. А. Плещеев позаимствует слова, которые станут эпиграфом к его знаменитой книге¹⁵: «Танцевание, которое философы определяют наукою телодвижений, есть без прекословия одно наидревнейшее из преизящных художеств»¹⁶.

Примечания

¹ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — М. : Советская Россия, 1965. — С. 29–30.

² Там же. С. 29.

³ Там же. С. 30.

⁴ Там же. С. 30.

⁵ Петров О. А. Русская балетная критика конца XVIII-первой половины XIX в. — М. : Искусство, 1982. — С. 28.

⁶ Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. — М.: Университетская типография В. Окорокова, 1790. — С. 4.

⁷ Там же. С. 4.

⁸ Там же. С. 4–5.

⁹ Там же. С. 4–5.

¹⁰ Там же. С. 5.

¹¹ Петров О. А. Русская балетная критика конца XVIII-первой половины XIX в. — М. : Искусство, 1982. — С. 30.

¹² Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. — М.: Университетская типография В. Окорокова, 1790. — С. 44.

¹³ Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины... / [Н. М. Яновский]. — СПб. : Тип. Акад. наук, 1803–1806. — 3 т.

¹⁴ Там же. С. 794.

¹⁵ Плещеев А. А. Наш балет. 1673–1899: балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. — СПб. : Лань, 2009. — 573 с.

¹⁶ Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. — М.: Университетская типография В. Окорокова, 1790. — С. 2.

Источники

1. Балет. / Под ред. Ю. Н. Григоровича. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с.

2. Бахрушин Ю. А. История русского балета. — М. : Советская Россия, 1965. — 227 с.

3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм. — Л. : Искусство, 1983. — 431 с.

4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1996. — 430 с.

5. Наш балет (1673–1896): Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1896 г / [Соч.] Александра Плещеева. — Санкт-Петербург: тип. А. Бенке, 1896. — 391 с.

6. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины... / [Н. М. Яновский]. — СПб. : Тип. Акад. наук, 1803–1806. — 3 т.

7. Петров О. А. Русская балетная критика конца XVIII-первой половины XIX в. — М. : Искусство, 1982. — 318 с.

8. Плещеев А. А. Наш балет. 1673–1899: балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. — СПб. : Лань, 2009. — 573 с.

9. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. — М.: Университетская типография В. Окорокова, 1790. — 437 с.



«ТАВРИЧЕСКОЕ» УЧИЛИЩЕ — ОТТЕПЕЛЬ

«Наставникам, хранившим юность нашу...»

А. С. Пушкин

Для меня наступило «время мемуаров» и я хочу вспомнить, как это было: учиться, быть и жить художником в СССР. Как это было «изнутри», в повседневной, мирной, 60-х годов, жизни.

Да, публикаций об этом много, но все они так или иначе политически ангажированы: протестные позы и критика идеологии. Это сейчас. А тогда критики не существовало. Действительность, которую называют советской, была данностью, как воздух, чем-то, что будет всегда.

Родившиеся после войны были детьми тех, кто уцелел в прошедших страшных событиях, у всех кто-то не вернулся с войны, или был ранен, или погиб в блокаду, или еще что-то, о чем молчали. В некотором смысле люди были физически и психически закалены, и дети тоже, жизнь была строгой, комфортной жизни и свободы «без берегов» никто не ожидал. Картина Решетникова «Опять двойка», прославившая его и впечатанная во все школьные учебники, поразительно точно воспроизводит послевоенный быт. Не существовало коммуникаций, кроме официального радио и почты. Не было телевидения, медленно вводили в обиход телефон. Историю Запада, его культуру узнавали только через музеи и классическую литературу, строго дозированную.

Однако детские и образовательные учреждения восстанавливались быстро и внимательно: всюду множество вариантов внешкольных занятий: модели самолетов, балет, хор, школьный театр, спорт, и все виды изобразительного искусства. Многие художники и сейчас вспоминают, как они начинали в ДПШ.

Я посещала кружок лепки во Дворце пионеров им. Жданова, возле Аничкова моста. Чем это здание было раньше, никто из нас не знал. Нам, подросткам, казалось в порядке вещей, что мы там как дома. Лепку вела скульпторша похожая на Веру Мухину, такая же крупная и спокойная. Мы лепили, обжигали, и наши работы потом красовались в окнах со стороны Невского проспекта. Помню, что вылепила фигурку парня и девушки в народных костюмах и раскрасила на манер Дулево, потом она в числе других композиций долго стояла на выставке в фойе Дворца. Другую фигурку девушки кормящей курочек я обожгла и подарила своей тете, эстонской поэтессе Деборе Вааранди, жившей в Таллине, который стал для меня одним из первых сильных художественных впечатлений. Тогда же были уроки рисунка и акварели, уже «профессионального» направления, это позволило мне поступить в Художественную школу при Ленинградском

художественном училище (ЛХУ). Мой экзаменационный натюрморт сохранился, и он меня удивляет: предметы правильных пропорций, твердо стоят на столе, и есть признаки освещения и объема. Видимо, занятий было достаточно. Помню директора школы Василия Сергеевича Гусева на этом экзамене, он прохаживался по аудитории, посматривал на наши работы и доброжелательно улыбался.

Здесь учили уже профессиональному умению рисовать. Почти все, с кем я там познакомилась, потом поступили в «Таврическое» и стали художниками. Школа была вечерняя, три или четыре раза в неделю: рисунок, живопись, композиция, история искусств. Летом пленер и наброски в зоопарке, домашние задания. Преподавателями были Г. Н. Антонов, Е. И. Плехан, Р. В. Шуваева, Г. А. Глаголева.

Помещение, где проходили занятия, было удивительной красоты, о нем сейчас много пишут, водят экскурсии. Тогда же его историю знать не полагалось. Для нас это был просто старый дом, оставшийся от былых времен, один из многих таких в послевоенном Ленинграде. Но «время выткало нить»: в какой-то момент детская жизнь кончилась. Наташа Лившиц, с которой я вместе занималась в группе Р. В. Шуваевой, сказала мне: «Давай поступать в училище». Меня к этому времени уже томили занятия в обычной школе, шел 7-й класс, год государственных экзаменов. Это был выход, все совпало. Мы обе поступили.

Экзамены проходили в большом зале, перегороженном ширмой на две части. Когда-то это был бальный зал, с каминами, зеркалами и потолком с амурами. Катастрофы времени пощадили его. Разновозрастные конкурсанты, съехавшиеся из разных концов страны, и дружеская, вовсе не напряженная атмосфера. Несколько дверей, под одной из них мы подслушивали обсуждение: назвали наши фамилии, произнесли «оставить», переглядываемся — «оставить, а с какой стороны?»

Через день мы стояли внизу роскошной лестницы, по обе стороны которой, возле раздевалки, висели две мраморных плиты с греческим барельефом, это тоже было «в порядке вещей», никто не удивлялся. Нас вызывали по фамилиям: нужно было подняться по лестнице для дальнейшего оформления. Помню, как вышла и поднималась по лестнице Рада Ресенчук, девушка цыганских кровей, с пышными вьющимися волосами и неправдоподобно тонкой талией, очень женственная, общий вздох «какая талия!» повис в воздухе...

Состав уже учившихся на старших курсах и вновь поступивших был разнообразным и по возрасту, и по месту жительства. Некоторые поступали после армии, некоторые после 10-го класса, кто-то как мы, после 7-го, другие приезжали издалека. Это сразу формировало атмосферу сообщества художников как систему уже взрослых отношений и свободное «студийное» поведение на занятиях по специальности. Общеобразовательные предметы шли парами, как лекции, надо было вести конспекты, сдавать зачеты.

Каким большим психическим облегчением было расстаться со школой, со школьной формой, с предметами, вроде физики и химии, со всей школьной, во многом детской, суетой... Я вовремя перешагнула в другую жизнь, не понимая еще, до какой степени она другая. Сразу стало резко трудно: много занятий, высокие требования, новые отношения. Вставала в 7 утра, возвращалась около 6 вечера, два часа из этого занимала дорога. Еще и домашние задания. Выходной в то время был один и тоже уходил на домашние задания, на композицию или живопись. Силы были, но не все давалось так быстро как хотелось.

Нашим образованием как художников занимались: была договоренность с билетными кассами в театры, консерваторию и филармонию. Билетеры приходили в училище и верили в долг до стипендии. Популярны были музыкальные абонементы: мы слушали молодую, только начинавшую выступать Елену Образцову, Вишневскую, Архипову, китайского пианиста Ин Чен Цзуна, увлекались органной музыкой. Также у нас были и студенческие пропуска в читальный зал Публичной библиотеки на Фонтанке и библиотеку Академии художеств. Все это было принято посещать. Считалось — «серый» ты, если никуда не ходишь! Многие приехавшие издалека, «из глубинки» сознавали свою недостаточность и усердно наверстывали, становясь городскими интеллектуалами.

Поступившие после школы и армии были вполне законопослушны и никаких крамольных мыслей по поводу политики не имели. Все, что происходило вне стен училища, было само собой разумеющимся и навсегда. Как написал впоследствии один остролов «...еще не вышел «Любовник леди» и не было диска битлов на свете».

Да, на этом надо остановиться, здесь тоже важная веха: не существовало «молодежной культуры». Это явление возникло и стало разрастаться после студенческих бунтов 1968 года во Франции и Германии, возникновения «бунтующей культуры», поддержанной западными интеллектуалами. «Молодежной одежды», например, как специфической моды, не существовало, так же как моды на спортивный стиль в одежде. Джинсы еще не носили. Зимой — каток в ЦПКО (Центральном парке культуры и отдыха, на Елагином о.), летом — катания на лодках, танцы в Домах культуры, но их репутация была сомнительной. Все это было «для всех», без разделения по возрасту. Никаких дискотек, слова такого не было. Напротив, нам нравилось, что нас видят взрослые, делают нам комплименты, нравились общие праздники. Ничего не знали про наркотики. Курение не преследовалось, еще помнилась война, когда курили почти все.

Главные советские даты были обязательны и отмечались большим балом, это было событие, приглашался оркестр. В Новый год устраивали маскарад и особо украшали стены: мы придумывали рисунки и раскрашивали большие панно, склеенные из обоев. Проявилась какая-то память, что-то передалось от традиций «Башни» и «Бродячей собаки», от этого

круга. Было подобие самодеятельности, выступали с тем что умели. Помню Эрнеста Саитова, приехавшего из Уфы, он играл на трубе «День ли царит...». Эрнест был самый старший из нас, очень ответственный, долго был старостой. Вечерами он работал в какой-то столярной мастерской рабочим. Моя подруга, Ксана Ростовская училась в музыкальной школе, она выступала у нас. Кирилл Ростовский, ее брат поступил несколько позднее, мы все перезнакомились, дружили долгие годы. Это была артистическая семья — их отец, Георгий Николаевич, был архитектор, бабушка — в прошлом скрипачка на императорской сцене, дедушка, Николай Ростовский — тогда же известный певец, он основал одну из музыкальных школ нашего города. Его портрет в сценическом костюме, со шпагой, который я многие годы видела в их гостиной, теперь украшает лестницу этой школы. Мама Ксаны, Галина Николаевна, была очень приветливой и хлебосольной. Познакомились же ее родители во время блокады, на строительстве Дороги Жизни на Неве. Их квартира на Лермонтовском проспекте хранила дух и уют прежней жизни. Картины на стенах, старинная мебель, библиотека с редкими изданиями. И, в том числе, музыкальные вечера, я помню, как Ксана пела у рояля...

Вероятно, здесь надо припомнить все имена, сведения, имеющие значение: кто и откуда приехал, когда ушел, по какой причине. Вот наша группа: Балина Т. (после 1-го курса уехала в Чехословакию, ее муж был дипломат), Григорьева Н., Кармацкий А. (пришел на 4-й курс после армии), Кузов Г. (пришел после СХШ), Петров Э. (перешел к нам из соседней группы), Лившиц Н., Любящев В. (ушел служить после 2-го курса), Нетребенко В. (из Кировограда), Никольский А. (ушел служить после 2-го курса), Робэнко Б. (из Курска), Саитов Э. (из Уфы, поступил в Академию после 1-го курса), Слуцкая Т., Сретенская Л. (из Пскова, после 2-го курса поступила в Театральный институт на кукольное отд.), Топтыгина Е. (перевелась на 3-й курс к нам из Ташкента), Труль К., Филатов И., Эйдлянд (ушла с 1-го курса). Т. е. в разное время нас 16, к диплому осталось всего 10.

Привожу также некоторые имена нашего же курса, но соседней группы, с кем мы тесно общались: Ас Е., Голощапов С. (из Киева), Котова Г. (из Киева), Лушина О., Мазур И., Ресенчук Р., Сперанская Е., Тимофеев Н., и курсом старше были Медведева А. и Черноглазов В.

Еще были вечернее и скульптурное отделения, с которыми мы также пересекались по разным поводам. Жизнь была разнообразная и без малейшего налета казенного бюрократизма. На скульптурном отделении были приехавшие с Кавказа, из Карелии, Чувашии. «Национального вопроса» не существовало. Всем эта общность казалась естественной и тоже навсегда.

Училище вскоре перевели в другое здание, на площадь перед Смольным. По поводу такого события была выпущена стенгазета, где наши преподаватели были изображены бурлаками на Волге (по картине Репина). Они тянули баржу, нагруженную училищным скарбом, гипсами, мольбертами и т. п.

Нас учили хорошо, внимательно. Много часов было отведено на натуру, щедро выдавали кисти, краски, подрамники, учили грунтовать, ездили на практику, все оплачивалось. Мы уважали наших преподавателей и не сомневались в их компетентности.

А какие же были тогда художественные приоритеты? Во-первых, полный пиетет ко всему, что висит в музеях и на больших выставках. Мы ничего не умели и не считали возможным критиковать тех, кто умел много. А так как мы сами должны были соответствовать определенному уровню и учились, то знали, что чего стоит, знали, как сейчас говорят, цену вопроса. Какая уж тут критика. Новейшее западное искусство было неизвестно, привлекал круг импрессионистов, к нам иногда приходили продавцы репродукций, по ним знакомились. Первая выставка Пикассо была интригующим открытием. Сальватор Дали был неизвестен так же, как и отечественный авангард.

Популярен был книжный магазин на углу Невского, возле арки на Дворцовую площадь, который прозвали «Демократия» (Книги стран народной демократии). В нем можно было подписаться на серию книг о западных художниках, или купить дорогие издания по искусству. Также и репродукции хорошего качества, тоже не дешевые.

Когда пошла публичная критика советской системы, то она стала прямо охаивать сложившуюся школу обучения художеству, что неправильно: само умение писать и рисовать не связано напрямую с какой-либо идеологией и именно оно делает художника независимым. Да и воспоминания некоторых участников протестного движения весьма противоречивы. Пишут, например, все надоело, гипсов рисовать не хотим, хотим творить, и одновременно тут же пишут, что хотят рисовать натуру, а ее нет и денег на нее тоже нет. Ну, так не надо ругать учебные заведения, где эта натура стоит на подиуме, рисуй сколько хочешь, тебе еще и красок дадут. И, между прочим, полно желающих, которые не находят таковое обучение ограничивающим творческий поиск.

Роль же маргиналов в обществе была замечена новейшими западными философами и пришлось кстати политикам. Художники этого толка создали историю, которая в целом о чем-то сообщает, но этот их текст еще надо правильно прочесть, пока он только поверхностно известен. А из них самих создали особое сообщество, пригодившееся в политической борьбе.

Я помню, как кого-то отчисляли за прогулы и пьянство, было общее собрание, где это обсуждалось. Как к этому все относились? Да никак, это считалось личным делом, выбором взрослого человека, который решил, что художество не его путь. Тогда были и те, кто сам ушел после первого курса, или не вернулся после армии учиться дальше.

Снаружи продолжалась «оттепель». Время после XX съезда КПСС и доклада Хрущева, после Международного фестиваля молодежи в Москве. Внезапно открывшийся мир Запада, его искусства, моды, внешности людей,

манеры поведения. Значимые политические события. Полет Гагарина, кубинский кризис, мы на волоске от войны. Убийство симпатичного нам Джона Кеннеди, проявившего выдержку, и может быть за это и убитого. Наконец, последствия похода Хрущева на выставку художников. Это были сюжеты еженедельной политинформации, которую нужно было по очереди готовить. И готовили, под присмотром Ларисы Сергеевны Горошко. Даже не особенно увивали от этой «нехудожественной» обязанности. Мы понимали, что за нас отчитываются в вышестоящие инстанции. С другой стороны, и «воспитательные» мероприятия были, надо отдать должное Ларисе Сергеевне, в разумных пределах.

Для пришедших после школы, или приехавших издалека или поступивших после службы в армии с соответствующей дисциплиной, многое не всегда было понятно. Помню одно из первых общих собраний в большом зале, где обычно шли занятия по живописи для двух групп. Он был разделен ширмой, которую убрали в таких случаях. Зал был битком набит. Что-то обсуждали, вышли старшекурсники, уже очень взрослые молодые люди, и вытащили большой холст, учебную работу — обнаженная модель. Смысл выступлений был тот, что они недовольны тем как оценивались их работы, или требованиями к живописи.

Мы сидели тихо, мало понимая, о чем речь... В какой-то момент из числа сидевших в зале резко встал бледный сухощавый человек и набросился на выступавших: «Как вы смеете критиковать ваших преподавателей...», и еще что-то в этом роде... Но они не особенно смутились. Оттепель, еще некоторое время назад такое было бы невозможным.

Напряженные отношения внутри педагогического коллектива оставались неизвестными нам. Мы не знали, что не так давно был уволен Ян Константинович Шабловский, человек преданный делу и практически восстановивший это училище на прежнем дореволюционном уровне. Подковерная борьба с неведомыми нам целями, не прекращалась и позднее. Одновременно в это же время сложилась особенная художественная атмосфера. К нам очень тепло и внимательно относились, ничего бюрократического, а мы-то, не зная, как бывает, воспринимали это как нечто само собой разумеющееся...

Здесь проявилось стечение обстоятельств: времени и личных судеб. Был такой философ Эрн (из круга «философского парохода»). Он применил математическую систему координат к тому, что происходит в обществе: время было у него горизонталью, а вертикаль — духовным уровнем. Все индивиды находятся «по вертикали» на какой-то отметке и эти «личные вертикали» продвигаются по горизонтали времени. И в общественной жизни происходит следующее: в какой-то момент во времени вместе оказывается множество людей одного духовного уровня, или низкого или высокого. И тогда происходят соответствующие события. Эта оригинальная теория применима к тому, что делал Я. К. Шабловский, как ему удалось

возродить Школу общества поощрения художеств почти в полном объеме под скромным названием Ленинградское художественное училище, в просторечии «Таврическое». Если бы не он, это значимое до революции художественное заведение, имевшее свой музей и проводившее ежегодные большие выставки, на которые приходил весь город, оно превратилось бы в подобие ДПШ с весьма ограниченной перспективой. К тому шло.

Ключ ко всему — «Башня» Вяч. Иванова. Она оказалась в прямом и переносном смысле наверху вертикали Эрна, «...а внизу бушевала революция» — так выразился другой пассажир «философского» парохода Н. Бердяев. Ближе к моей теме — эта «Башня» собрала вокруг себя, «на своей вертикали» множество людей, чьи судьбы впоследствии пересеклись с судьбой «Таврического».

Чтобы понять «подземный» ток культуры надо вернуться к началу событий, к дому купца Дернова на Таврической 35. Всем известна сейчас его история. Да, на этой крыше Блок впервые прочел «Незнакомку». Да, Ахматова здесь прочла «перчатку с правой руки на левую» и Вячеслав Иванов поцеловал ей руку, назвав поэтом, а Николай Гумилев, до этого говоривший «моя жена и по канве прелестно вышивает», вдруг осознал, что они теперь вровень...

Менее известно, что знаменитые «среды» Вяч. Иванова посещал и кузен поэта, Георгий Петрович Блок, а Марина Георгиевна Тиме, которая много лет спустя пришла преподавать живопись в это самое здание, его дочь, т.е. урожденная Блок. Менее известно и то, что через дорогу, в доме напротив жил Керенский, женатый на одной из красавиц Тиме, ее сестра была актрисой. С этим семейством породнился потом и Георгий Петрович: его дочь Марина вышла замуж в эту семью, отсюда и смена фамилии, ничего случайного здесь не было. Она уже в свои поздние годы, выйдя на пенсию, вспоминала Добужинских, Кустодиевых, «Митя Шостакович играл на детских праздниках...».

Всем известно также про школу Званцевой на третьем этаже и про известные имена, преподававшие и учившиеся в этой школе (Бенуа и др. этого круга).

И совсем неизвестно, что самый роскошный второй этаж, тот самый в котором потом разместилось «Таврическое», в 1907–1914 гг. занимал генерал А. Н. Куропаткин, бывший в то время членом Государственного совета. Гувернером же его сына, и возможно, племянников, был юноша Ян Шабловский, ему в это время было 17–18 лет. Так что все были знакомы. Школа Императорского Общества поощрения художеств (ШИОПХ) в то время помещалась на Большой Морской, пользуясь поддержкой Н. К. Рериха, В. Д. Григоровича и многих известных художников.

Ветер революции смел все, но дом купца Дернова уцелел, и роскошные апартаменты второго этажа стояли нетронутыми. Более того, в одном из примыкавших помещений жил бывший гувернер или секретарь генера-

ла Куропаткина. Видимо, аура этого дома повлияла и на него. В своей биографии он пишет, что окончил Высшее художественное училище барона Штиглица, курс прикладных искусств. После революции Я. К. Шабловский сделал политическую карьеру, оказываясь все время возле образовательных проектов новой власти, сам преподавал некоторые дисциплины. С 1934 года он возглавил остатки бывшей ШИОПХ, ему поручили сделать полноценный Художественный техникум с тремя отделениями. Во время блокады он продолжал жить в доме с «Башней», рядом с помещением Художественной школы, и именно тогда, выхлопотав разрешение, «перетянул» эти «остатки» туда, открыв прием, включая обеспечение хлебными карточками. Возрождая систему преподавания, он приглашал людей, которых знал, следуя методу Н. К. Рериха. В результате был создан незаурядный коллектив, долго сохранявший сам дух прежней культуры. В этом именно его потом и обвинили — что приглашал знакомых.

Нужно назвать еще некоторые имена и судьбы. В школе при училище преподавала Елена Ивановна Плехан, ученица известного художника Ульянова, строгая и красивая. Она оставила воспоминания об этом времени и своем учителе. Много лет спустя судьба судила мне после ее смерти участвовать в описи ее произведений.

Мы очень любили и уважали нашего преподавателя живописи, мужа М. Г. Тиме Леонида Алексеевича Оскорбина. Он относился к живописи как к служению, некоей миссии, и сумел привить такое отношение и нам. Внешне и поведением он чем-то напоминал Ва-Гога и был для нас непрекаемым авторитетом в вопросах живописи. Иногда, неутерпев нашим неумением, он брал кисточку и несколькими взмахами правил чью-нибудь работу, вид ее сразу становился «профи». С ним и Мариной Георгиевной мы ездили на практику в деревню Лопухинку. Марина Георгиевна никогда не признавалась, что она — урожденная Блок. Ее отец, в 1935 году был арестован и выслан вместе с женой и другой дочерью на пять лет. Она боялась. Избежав ареста, пришла к Шабловскому, с которым была знакома, училась у него, затем поступила в Академию художеств, и после войны пришла преподавать в дом, который знала с детства.

Галина Алексеевна Глаголева была самым незаурядным человеком в этом коллективе. Искусствовед с высшим образованием, ученица Пунина, она осмелилась писать Сталину в защиту своего учителя, когда он был арестован. Считается, что письмо не дошло, но из-за него ей заморозили диссертацию по маньеризму. Она пришла к Я. К. Шабловскому в 1943 году. Искусство любила безгранично, могла удивительно коротко и точно так сказать о художнике или художественном явлении, что такое понимание оставалось навсегда. Изымая толстый альбомчик шпаргалок с рисуночками церквей, смеялась и говорила, что тому, кто столько нарисует, она ставит «пять». В бытность ее и.о. директора и завучем она пригласила к преподаванию новых людей, вызвав снова целую серию невидимых ин-

триг закончившихся рядом увольнений тогда же, когда закончилась и оттепель. Ее незаурядность проявлялась во всем: в 1975 году она оставила преподавание, вышла на пенсию, и, нимало не смущаясь, оформилась гардеробщицей в училищной раздевалке. Вокруг нее сразу образовалось что-то вроде клуба из бывших учеников приходивших побеседовать в неформальной обстановке. Ей всегда было нелегко, она состояла в партии и вынуждена была лавировать. Она также принимала участие в непростых переговорах о присвоении училищу имени Н. К. Рериха.

Мы пребывали в неведении о многом, вначале жили правоверными комсомольцами. Первым литературным шоком было «Превращение» Кафки, напечатанное в «Иностранной литературе». Кто-то принес журнал, читали по очереди на занятиях по рисунку, чтобы скорее передать другим. Впечатление было ошеломительное. Затем вышел «Один день Ивана Денисовича». Началось брожение. Хрущев «встречался с творческой интеллигенцией» в свойственной ему манере, а обласканный им Солженицын сидел в зале и все записывал.

Одним из новшеств был цикл лекций по истории западной литературы. Даже не сам курс, а то, как и кем он читался. Елена Николаевна Дрыжакова (Альтшуллер) пришла к нам после нескольких сменивших друг друга преподавателей и нашего неудовлетворительного посещения их «школьных» уроков. Здесь уместно вспомнить и «оттепельную» историю с первой такой преподавательницей по фамилии Галанина. По слухам, она была из «круга «Башни», чуть ли не Блок когда-то был ее поклонником, во всяком случае, что-то питало ее чувство превосходства над прочими... Иногда она произносила что-то необычное: однажды предложила обсудить что такое пошлость, это был неплохой вопрос. Но больше припомнить нечего, она понаставила двоек всем приехавшим из глубинки — снисходительности от нее не ожидалось. Я не смогла объяснить почему Софья полюбила Молчалина, вовсе не разбиралась тогда в вопросе... да и потом тоже... Кончилось ее преподавание шумом, прогулами и увольнением. У нашей администрации были и свои резоны.

Елена Николаевна Дрыжакова пришла в год, когда мы уже должны были сдавать государственные экзамены за 10-й класс. Она пришла в середине первого полугодия и наши уши «зашевелились» на первых же занятиях. Через некоторое время послушать ее приходили и десятиклассники, которые не обязаны были посещать эти лекции.

Курс по западной литературе, ею же и составленный был введен впервые, он был университетский. Она читала его во втором полугодии, и эта литература, известная только отрывочно, вдруг стала ясна и понятна. Я обращаю на это особое внимание, так как мы знали живопись, историю и понимали, что это не только даты войн и смены правителей, есть еще какая-то духовная составляющая, надо все понять в целом. Стопроцентная

посещаемость ее лекций привлекла внимание наших кураторов. На экзамене по западной литературе сидел целый ряд «проверяющих».

В этих воспоминаниях я делаю акцент на том, что касается духовного становления художников. Нас учили преданные делу люди, сменялись преподаватели живописи и рисунка, у всех мы чему-то научились. После Л. А. Оскорбина живопись вела А. С. Чеснокова, потом Буранов, Ц. Я. Бутман и А. П. Зайцев, на практике М. Г. Тиме. Рисунок в нашей группе преподавали Белов, Новиков, С. П. Мосевич. Многие помнят разногласия, возникшие на 4-м курсе между А. П. Зайцевым, С. П. Мосевичем и прежним составом преподавателей рисунка и живописи. Старшие художники обиделись, и было от чего: они столько сил вкладывали в занятия с нами, а мы вдруг резко переметнулись в своих симпатиях к двум новичкам, только что закончившим Академию, к их странным теориям... Это увлечение подспудно готовилось, зрело желание нового, можно сказать, что мы уже чему-то научились, чувствовали новое время, понимали, что уже должен быть творческий поиск, но как к этому подступиться не знали.

Оттепель закончилась отставкой Н. С. Хрущева и совпала с нашим дипломом. Контингент учащихся, преподавателей и методов управления стал быстро меняться. После защиты я уехала в Петрозаводск, намереваясь там устроить свою жизнь. Мне сделали вызов: я должна была отработать два года, так полагалось. Я с удовольствием вспоминаю время, проведенное в этом северном городе, художников, работавших в Художественном комбинате, поездки на объекты, где мы оформляли выставки. Там я познакомилась с художницей Е. К. Пеховой, до войны учившейся в «Таврическом», затем в Академии, еще при Дейнеке. Она меня немного опекала. Не все сложилось как мечталось, я вернулась в Ленинград, а в Петрозаводске остался и со временем перекочевал в музей мой мраморный портрет, его сделал скульптор Э. А. Акулов, тоже когда-то учившийся в «Таврическом».

Я потеряла училище из виду, но жизненная суета не затянула. Мы все, кто не уехал далеко, общались, не обращая внимания на то, что происходило в политике, было не до того. Когда родился мой сын, Марина Георгиевна Тиме прислала мне прямо в больницу теплое поздравление, очень тронувшее меня. Она вышла на пенсию и сосредоточилась на творчестве. Леонид Алексеевич тоже не преподавал, он работал по заказам для Художественного комбината, например, делал литографии с пейзажами для подводных лодок. Из училища ушли почти все, у кого мы учились и кто дал нам так много. Не преподавали больше А. П. Зайцев, С. П. Мосевич, Е. Н. Дрыжкова, А. С. Чеснокова, Буранов. Формулировка всюду была «по собственному желанию», но это было не так.

В 1968 году училищу было присвоено имя В. А. Серова, советского живописца, бывшего президента Академии художеств, не имевшего никакого отношения к училищу. Его хотели так поблагодарить, но в итоге поставили в неловкое положение, т. к. все считали, что это — имя автора

«Девочки с персиками». Одновременно была резко усилена «воспитательная работа». Под пристальное внимание попали непрофильные предметы. Наш снисходительный преподаватель физики Акентьев вышел на пенсию. После чего изучение физики, химии и астрономии стало насаждаться в таких объемах, как будто здесь готовили изобретателей и фармацевтов. Урезалось время от живописи, рисунка, композиции, музеев, других необходимых занятий по специальности. Но не только это. При неясных обстоятельствах трагически погибла Марья Ивановна, хранившая библиотеку училища, уцелевшую от дореволюционных времен, спасенную Я. К. Шабловским. Через некоторое время книги из нее обнаружались в антикварных магазинах. Я ничего не могла бы написать об этом, все могло остаться непроверенными слухами, но в мои руки попал документ, черновик коллективного письма преподавателей в вышестоящие инстанции. Вероятно, в отосланном письме выражения были сглажены, но для понимания происходившего живой голос свидетелей важнее. Привожу этот черновик без купюр:

«Ленинградское Художественное училище имени В. А. Серова существует с 1939 года. Во главе его стояли такие известные люди как писатель В. Д. Григорович и художник Н. К. Рерих. В числе преподавателей были П. Чистяков, И. Н. Крамской, Рылов, И. Я. Билибин, Орешиников, Бобышов и другие. В нем учились И. Е. Репин, В. Суриков, М. А. Врубель, Ф. Васильев, К. А. Сомов, М. В. Добужинский, Марк Шагал, скульптор Н. Томский и многие другие прославленные мастера. Училище не закрывалось и в годы блокады Ленинграда и до сих пор продолжает быть воспитателем творчески одаренных молодых людей.

Однако в последние годы методика воспитания художников в его стенах вызывает серьезные опасения. И дело не только в разного рода проступках хозяйственного и финансового характера, допускаемых директором Маргаритой Кузьминичной Хилкевич.

Их порядочно, этих проступков, ими занимается ОБХСС и другие учреждения. Здесь и неправильно использование учебного плана, и неверное распределение и оплата нагрузок, и безжалостное разбазаривание уникальной библиотеки, и многое другое.

Но, вероятно, самое главное даже не это. Дело в том, что метод руководства училищем можно определить словами Макиавелли: «Разделяй и властвуй». Разделяются преподаватели на плохих и хороших, разделяются и учащиеся. Преподаватели по одному вызываются в кабинет директора, где им сообщают о ряде постыдных фактов из биографий их коллег. На черные краски директор на скупится, а розовые приберегает для вас самих. Кое-кто и попадает на такую удочку. В настоящее время сотрудники знают, что достается одинаково всем.

В училище постоянная текучка кадров. Обычно директор подбирает какого-либо «своего» человека. Его представляют как блистательного педагога. Дают крупный заработок (до 300 рублей и более). Как воспита-

телю ему подбирают лучшую группу. Если, однако, этот «свой» начинает чем-либо не подходить директору, он моментально становится скверным педагогом и аморальным человеком. Ему грозят понижением зарплаты (в иных случаях ее действительно понижают), а в конечном счете такого человека увольняют из училища. Чтобы при этом «заткнуть рты» другим преподавателям, кроме целой системы клеветы, доносов и тому подобного, большим успехом пользуются открытыми партийными собраниями, на которые приглашается и большое количество учащихся. Далее все идет по такому сценарию.

Сперва хвалят учащихся за их таланты, трудоспособность, деловитость и другие подобные качества. Если у них есть неудачи, их отводят за счет преподавателей, которых ругают тут же при учащихся. Они плохие воспитатели, пьяницы, прогуливают уроки и тому подобное. Фамилии преподавателей называются не всегда, но... намеки более чем прозрачные.

Единственным честно работающим человеком оказывается сама директор. На похвалы себе самой она не скупится. Любит говорить о том, как сама великолепно ведет уроки, как много тратит своих сил и даже личных денег на училище.

После такой обработки, естественно, преподавателям работать с учащимися трудно. И в среде самих преподавателей начинается разложение. Есть такие, которые становятся на путь подхалимажа, доносов, подслушивания и подглядывания за коллегами. На такой путь становятся и учащиеся, которые внимательно начинают наблюдать за педагогами: за это директор часто платит им деньги, то есть учащийся или получает «помощь» по линии профкома, либо назначается на время лаборантом какого-либо из кабинетов.

Лежит ли под этим действительная необходимость?!

Учащихся так же по одному вызывают в кабинет директора, ругают при них преподавателей и требуют, чтобы каждый следил за своим педагогом. Доносы поощряются.

Милость и гнев директора часто сменяют друг друга. По поводу кого-либо из учащихся или педагогов директор заявляет на собрании: «Я его безумно люблю» (любимая, часто употребляемая фраза), но вскоре это отношение переходит в прямо противоположное. И прежний любимец становится хулиганом, дураком и так далее.

Приведем пример. Директор с группой педагогов и учащихся на несколько дней едет в Таллин. Потом на педсовете в присутствии учащихся говорит, как великолепно действуют на воспитание молодых людей такие поездки, как они совместно посетили кафе, как вежливы и прекрасно воспитаны ее ученики. Вот один из них — называется имя — подавал ей пальто и был так внимателен, что она почувствовала себя молодой женщиной. Через неделю на собрании преподавателей (без учащихся), говорится, что ученики у нас невоспитанны, грубы и пьяницы. В качестве

примера приводится та же поездка в Таллин и тот же учащийся, который подавал ей пальто. Оказывается, он взял в долг у директора деньги, напился и до сих пор их не вернул.

На защите диплома Игоря Ершова директор публично благодарила его мать (завхоза училища) за прекрасно воспитанного мальчика. А через некоторое время ругала эту же женщину на педсовете, заявив, что она получает слишком много денег за свое четырехклассное образование; надо бы ей за каждый класс платить по 10 рублей — и не более того. Это будет справедливо.

Вообще упоминание о деньгах очень часто фигурирует в разговорах директора. Примеров тому множество.

В атмосфере подобного рода воспитывать художников невозможно. В понятие «художник» входит не только «мастерство», но и «нравственность». Да и вопросы формирования мастерства также начинают колебаться. Перед просмотрами работ заранее даются указания снижать отметки в группе такого-то педагога и повышать в группе другого. И учащиеся прекрасно знают заранее, в группе какого преподавателя будут повышать отметки, а у какого — «срезать». Чувство справедливости потеряно! Оно теряется и на защите дипломов. На глазах у всех для членов Государственной Экзаменационной Комиссии (ГЭК) устраиваются роскошные, долго длящиеся банкеты с выпивкой. И это непосредственно перед защитой. В момент самой защиты у членов ГЭК уже весьма легкомысленный вид. Все происходит на глазах выпускников в наиболее ответственный момент их жизни.

Можно вспомнить здесь и о таких делах, как прием в училище без экзаменов, по договоренности с директором, как сбор денег на подарки директору, как изготовление памятников на могилы отца и мужа директора учащимися скульптурного отделения...

Преподаватели следят друг за другом, начинают терять чувство справедливости. Все это видят их ученики. Их-то и жалко больше всего. У них очень рано сбиваются критерии справедливости.

А педагоги, в свою очередь, знают, что от клеветы, грубости и несправедливости у них нет защиты.

Ни для кого не секрет, что именно происходит в училище на глазах учащихся — художников, будущих носителей культуры и высоких этических принципов.

В заключение можно сказать, что преподаватели ЛХУ им. В. А. Серова обратились в этом году с письмом к общественности Ленинграда. Проведена проверка, но выводы пока не сделаны. Директор грозит расправой: «Кто роет мне могилу, сам в нее ляжет!». Мы просим разобраться. Ученики прославленного художественного заведения должны формироваться в обстановке справедливости».

Это было второе письмо, шел 1980 г. Оно возымело действие: директором назначили С. А. Кирпичева. Отношения выровнялись, но что-то было утрачено навсегда. Легенда о «Башне» потускнела, училище перестало называться «Таврическим», да и с какой стати: оно в другом здании, а затем и вовсе оказалось на окраине города...

И все-таки... «По плодам их узнаете их»... Кем стали те, кого заставили уйти? А. П. Зайцев стал профессором кафедры рисунка в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, С. П. Мосевич также преподает, все известны по выставкам и публикациям. Многие их ученики закончили высшие учебные заведения. Почти все вступили в СХ. М. Г. Тиме-Блок прославилась. Учившиеся тогда — сегодня художники в разных концах света: в Чехии, Америке, Израиле, Карелии, Украине, Башкирии: работают для кинематографа, книги, театра, плаката, промышленной графики. Вот это и есть плоды.

Имя Н. К. Рериха училищу было присвоено в перестройку. Уместно здесь привести беседу С. А. Кирпичева со Святославом Рерихом, состоявшуюся в 1984 году, во время торжеств по случаю двух юбилеев: 110-летия Н. К. Рериха и 85-летия его сына. В те дни и зародилась идея о присвоении училищу имени Николая Константиновича. Вот что сказал Святослав Рерих: «Когда отец получил предложение возглавить школу, то сознательно пригласил на работу своих друзей, будучи убежденным, что только содружество педагогов может дать плодотворные результаты в обучении молодых. В школе царил атмосфера доверия, уважения, доброжелательности, что простиралось и на учащихся». Прощаясь, Святослав Николаевич сказал: «Вашим учащимся, наследникам любимого детища отца, Школы Общества поощрения художеств, хочется пожелать: «Любите правду и во всем ищите красоту!»

Источники

1. Архив П. Ф. Батракова
2. Встречи. Сборник. Санкт-Петербург, 2015.
3. Крапивина Е. М. Детство и вся остальная жизнь // Знамя. — 1994.
4. Романовская Э. М. Голос сердца твоего. — СПб. : ОАО ПЕТРОЦЕНТР, 2010.
5. Романовская Э. М. Художественное училище имени Николая Рериха. — СПб., 2001.



СОДЕРЖАНИЕ

I

Татьяна Ковалева

МАКСИМИЛИАН ЕГОРОВИЧ МЕСМАХЕР —
ВОСПИТАННИКАМ ЦУТР И СТУДЕНТАМ АКАДЕМИИ ШТИГЛИЦА
(К 175-летию со дня рождения) 10

Евгения Логвинова

ХУДОЖНИК АНАТОЛИЙ ИЛЬИЧ ВАСИЛЬЕВ.
ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ МАСТЕРА.
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ 16

Марфа Телепова

Павел Шаварда

О ЮБИЛЕЕ НИКОЛАЯ АЛЕКСЕЕВИЧА ТЕЛЕПОВА*
К 100-летию со дня рождения. 1916–2016 25

Михаил Герман

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВ. МИР СКУЛЬПТОРА 33

Анатолий Дмитренко

ЮБИЛЕЙ — ВЕХА ЖИЗНИ, ИМПУЛЬС ТВОРЧЕСТВА 42

Анна Шаманькова

«ГОВОРЯЩИЕ» ДЕТАЛИ В ЖИВОПИСИ
НЕСЛЫШАЩЕГО ХУДОЖНИКА:
ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АНДРЕЯ АВЕРЬЯНОВА 46

Татьяна Шлыкова

«ПОСЛЕДНЕЕ ПРОСВЕТЛЕНИЕ»:
О ГРАФИКЕ ВАДИМА ФИЛИМОНОВА 56

Елена Григорьянц

МЕТАФИЗИКА И ПОВСЕДНЕВНОСТЬ В РАБОТАХ ВАЛЕРИЯ МИШИНА 59

Анна Шадрина

ЭХО ИМПЕРАТОРСКОГО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
В ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. АННЕНКОВА 62

Елена Корвацкая

ВРЕМЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА
НИКОЛАЯ ДАНИЛЕВСКОГО 65

Полина Никитина

ЛЮБОВЬ МОЯ — УЛАН-УДЭ. О ВЫСТАВКЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА БУРЯТИИ,
ПОСВЯЩЕННОЙ 350-ЛЕТИЮ ОСНОВАНИЯ ГОРОДА УЛАН-УДЭ 69

Юрий Мудров	
БЕЗМЯТЕЖНАЯ КРАСОТА ТРАГИЧЕСКИХ ВРЕМЕН	75
Татьяна Михалкова	
ЯН ФАБР — ФИЛОСОФИЯ ЭНТОМОЛОГИИ.....	79
Юрий Бундин	
ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ БОРИСА НИКОЛАЕВА: ПОЭТИКА ПЕТЕРБУРГСКИХ ДОЖДЕЙ	82
Любовь Савельева	
РЕЦЕНЗИЯ НА ВЫСТАВКУ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В МАНЕЖЕ В МАРТЕ 2005 ГОДА	86
Елена Башкова	
ДУШОЮ ВЫБРАННЫЙ МОТИВ	89
Вера Соловьёва	
ВИДЕТЬ И ТВОРИТЬ Фотосюж Валерия Дорохова «Про глаза».....	93
Александр Сильнов	
АРХИТЕКТУРНЫЕ МОТИВЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И РИМА В РУЧНОЙ И КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКЕ	97
Дина Гребенникова	
ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА БОЖИЕЙ МАТЕРИ ПРИ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ.....	100
II	
Владислав Авдеев	
ИКОНА АНГЕЛ ЗЛАТЫЕ ВЛАСЫ ИЗ СОБРАНИЯ ГРМ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XII–XIII ВВ.	103
Юрий Ломакин	
ЗАХОРОНЕНИЯ И КЛАДБИЩА В РУССКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ МОНАСТЫРЯХ	117
Ольга Кривдина	
СКУЛЬПТОР М. Г. КРЫЛОВ (1786–1846). МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ	131
Наталья Афанасьева	
ДРАГОЦЕННЫЕ КАМНИ И ИХ ИМИТАЦИЯ В ОКЛАДАХ ИКОН	138
Глеб Пудов	
О ВЯТСКИХ СУНДУКАХ XIX – I ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	145
Валентина Николаева	
Андрей Захаров	
«...МЫ БЫ ИХ ХОРОШО ПОЧИНИЛИ ЗДЕСЬ».....	152

Галина Хвостова СКУЛЬПТОР Д. Н. МАЛАШКИН И ЕГО РОЛЬ В ИСТОРИИ РЕСТАВРАЦИИ СКУЛЬПТУРЫ ЛЕТНЕГО САДА. МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ.....	156
Оксана Базанова К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА АЛЕКСАНДРУ II ДЛЯ РОСТОВА–НА–ДОНУ	168
Ирина Саган ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ: СИМФОНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ЦВЕТА	172
Любовь Савельева АННА СЕМЁНОВНА ГОЛУБКИНА. ВСПОМНИТЬ МАСТЕРА	180
Екатерина Маркова ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РЕТРОСПЕКТИВЕ РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЫ	183
Ольга Томсон ЗАЧАРОВАННАЯ СТРАНА «ТЫШЛЕРИАНА» О живописных особенностях в творчестве А. Г. Тышлера.....	188
Сергей Крюков НЕ ТОЛЬКО СОЦРЕАЛИЗМ Краткое размышление о произведениях Исаака Израилевича Бродского	201
III	
Вера Смирнова НЕПОДРАЖАЕМЫЙ КОРО	208
Ольга Субботина «НАСТАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ДОБРОЙ КОНЧИНЫ» ДЖИРОЛАМО САВОНАРОЛЫ И ТЕМА ARS MORIENDI В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА	214
Дина Гребенникова Екатерина Поллак ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА АНТОНИО КАНОВЫ: ТЕМПЕРЫ В «ПОМПЕЯНСКОЙ» МАНЕРЕ.....	220
Андрей Дьяченко ЯРОСЛАВ БЕНДА И ДРУГИЕ («Стиль Беггарстафф» в изобразительном искусстве Чехии).....	225
Татьяна Михалкова «КИАСМА» ЛЕТОМ 2016 ГОДА — ДИАЛОГ ФИНЛЯНДИИ И СКАНДИНАВИИ	233

Лия Шульман МОЗАИКИ ИЗРАИЛЯ.....	236
--	-----

IV

Мария Гусарова ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИМВОЛЫ И ОРНАМЕНТАЛЬНО-СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ В ТКАНЯХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ.....	244
--	-----

Наталья Митрофанова ТЕМА ЗРЕЛИЩ И ЦИРКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ.....	255
--	-----

V

Екатерина Поллак ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ О БАЛЕТЕ: «ТАНЦОВАЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ» ЧАРЛЕСА КОМПАНА.....	260
--	-----

Ксения Труль «ТАВРИЧЕСКОЕ» УЧИЛИЩЕ — ОТТЕПЕЛЬ.....	264
--	-----

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 46

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 — май 2017.

Цифровая печать. Уч.-изд. л. 16

Тираж 150 экз.

Отпечатано в ООО "Спектр"

191002, Санкт-Петербург, а/я 10

