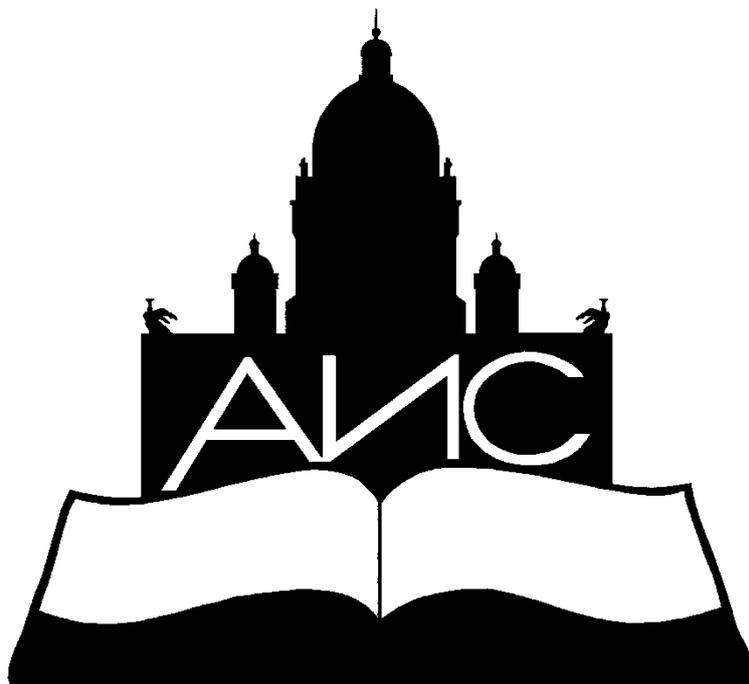


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 47



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2017

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 47.

Статьи по истории искусства. СПб., 2017. 268 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 978-5-906442-10-9

© Ассоциация искусствоведов, 2017.

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

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

Биюнь Чжанг — художник-живописец, аспирантка Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Высшее художественное образование получено в Китае.

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.

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.

Махлина Светлана Тевелевна — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, доктор философских наук, профессор кафедры «Теории и истории культуры» Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры и искусств, Заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной академии информатизации.

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

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

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

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

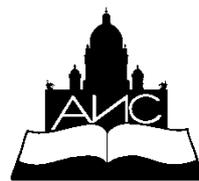
Фролаков Сергей Борисович — дизайнер-проектировщик, художник. Работает архитектором-дизайнером в строительной компании «Аврора» и художником в галерее. Член Фонда Свободного Русского Современного Искусства. Член Союза художников России. Член Российско-Французской Ассоциации «Стелла. Арт-Интерьер». Постоянный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

Фролов Владимир Александрович — историк искусства, редактор 1 категории редакционно-издательского отдела Российского института истории искусств (РИИИ). Член Российского генеалогического общества. Имеет Благодарность за подготовку и проведение научной конференции «Художественный мир России и семья Бенуа» от Российской Академии художеств (2013), Диплом: за выдающиеся достижения избран лауреатом биографического справочника «Кто есть кто»: всемирное издание (2014). Участник выставки «Рериховский век». См.: Рериховский век. Каталог выставки: живопись и графика. СПб. : Золотой век, 2009.

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 вступи-

тельной статьи книги-альбома «Гавриил Малыш. Живопись», Бельгия. Составитель сборника статей «Петербургские искусствоведческие тетради».

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 стихографики «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

НИКОЛАЙ ИЛЬИЧ АРХИПОВ

К 130-летию со дня рождения. Из воспоминаний о Н. И. Архипове

13 ноября 2017 года исполняется 130 со дня рождения Н. И. Архипова — педагога, историка архитектуры, реставратора, музейного работника, одного из первых советских директоров Петергофских дворцов-музеев и парков.

Отрадно, что благодаря усилиям самых разных людей имя Николая Ильича постепенно возвращается из забвения, занимая свое достойное место среди коллег, признанных мировой общественностью деятелей, внесших значительный вклад в сохранение и развитие русской культуры. Выход в 2016 году книги «Николай Ильич Архипов: Исследования по истории Петергофа», над которой работал коллектив научных сотрудников ГМЗ «Петергоф», стал весомым продолжением и дополнением публикаций последнего десятилетия Топажа Х. И., Раскина А. Г., Гейченко Т. С., Белова А. А. и других авторов.

Материалы, приведенные ниже, не содержат сведений о деятельности Н. И. Архипова, но, несомненно, представляют интерес, поскольку авторы лично знали его. Очерк В. Г. Костылева был напечатан в Вытегорской газете «Красное знамя» в 1987 году к 100-летию со дня рождения Николая Ильича и, вероятно, является первой публикацией такого рода после его реабилитации. Любопытны воспоминания С. Б. Мантейфеля, подростка в пору пребывания Архипова в Новгороде, и ничего не знавшего о его последующей судьбе, но всю жизнь хранившего в своей памяти лирический образ этого человека. Эпизоды, рассказанные А. Г. Раскиным, отличает свобода изложения, что придает живость и некоторую художественность подлинным фактам из жизни Н. И. Архипова.

Материал к публикации подготовила Татьяна Уварова.

Костылев Валентин Григорьевич¹

ЗОЛОТЫЕ ВЕТВИ ДРЕВА...

...Архипов был у меня на Канонерской улице дважды: просто в гостях, послушать мои стихи и второй раз — среди других литераторов, пришедших ко мне послушать и повидать Архипова. Николай Ильич снова рассказывал о Клюеве, Есенине, о далеких временах...

В 20-е годы он жил на Большой Морской около нынешней библиотеки имени Пушкина, их с Клюевым разделяла только Исаакиевская площадь. О декабре 1925 года, о гибели Есенина он рассказывал подробно именно так, как позднее стали писать (в 70-е годы) во многих статьях и мемуарах. Касались мы и версии одного из старых юристов того времени о том, что Есенина (а позднее — Дункан) стал жертвой какой-то зарубежной мафии. Ведь это случилось после их турне по Европе... Однако Н. И. Архипов не поддерживал этой точки зрения. <...> Архипов оставил мне (подарил) свою рукописную заметку, датированную 10 октября 1966 года такого содержания: «Как-то раз Н. А. Клюев в беседе со мной о С. Есенине сказал: "Есенин учуял, что помимо живописи Богданова-Бельского ("Газета в деревне" и пр.) в поэзии существуют более глубокие, непомерные и величавые краски и что такие мазки, как "с советской властью жить нам не по нутру, теперь бы ситцу и гвоздей немного" (Есенин) — сущие пустяки рядом с живописью Тициана или Рембрандта в "Св. Себастьяне". Каким-то горящим океаном, горящими лесами, заклятыми алатырь-камнями отделены эти два мира цвета и поэзии один от другого. Пройти невредимым сквозь горящую страну, чтобы прийти хотя бы к "Трем пальмам" Лермонтова с их студеным ключом под кущей зеленой, у Есенина не хватило крепости, и сознание, что вопли в пустыне уже не вернут отлетевшую душу, перешло в нестерпимую жажду угомонить себя наружного хотя бы веревкой"».

Очень интересная характеристика Есенина, близкая к художественной точности, которой не чужд был талантливый Клюев. И все же трудно с ним согласиться полностью. Клюев очень ревниво относился к славе Есенина, хотя тот и не избежал влияния «старшего брата». Есенин был новее и моложе, он быстро перерастал философию Клюева, шире смотрел на горизонты Советской республики. Клюев говорил ему колкости, вел себя не всегда дружелюбно, был изменчив и даже коварен, но не терял Есенина от себя, часто писал ему, виделся с ним, кроме последнего вечера в гостинице «Англитер», когда его ждал Есенин. <...> Клюев был образованным, начитанным... Он был очень умный, очень талантливый актер с величайшей интуицией. Как он почувствовал гибель Есенина... Никогда не был ни в Персии, ни в Индии, ни в Китае, хотя и держался так, словно был. Стихи его своеобразны, оригинальны, интеллектуальны... Артистичный поэт — это очень ценное качество. Есенин учился у Клюева выступать, читать стихи. Ведь хорошие стихи надо и читать хорошо, а не глотать, как лапшу...

Обаяние Н. И. Архипова было огромным. Большой интеллигент чеховского типа. Прекрасная память на многое. После той беседы 1 октября 1966 года на Канонерской улице я пошел проводить Архипова, и мы вышли на Аларчин мост. С моста открывался прекрасный вид на проспект Маклина, и Архипов решил погулять по улицам своей юности. По дороге он назвал несколько интересных зданий. «Здесь были знаменитые женские Аларчинские курсы, — показывал он на обшарпанный дом 33, — сюда и ходила учиться юная Софья Перовская... А вот угловое здание на Торго-

вой — дом В. Ф. Комиссаржевской. У нее на квартире ставились спектакли, Александр Блок, Любовь Дмитриевна и Дельмас-Кармен часто бывали здесь... Вот, на Шокальского есть доска, а на Комиссаржевскую — нет!» Здесь была и квартира Витмеров, они занимали целый этаж, — один из центров большевиков и убежище В. И. Ленина в годы первой революции...

Мы выходим на оживленный старинный перекресток проспекта Маглина и улицы Декабристов, бывшей Офицерской. Николай Ильич долго стоит на аллее, откуда вокруг — одна сплошная история, революция и поэзия... «Ну, дом Александра Блока вы же, конечно, знаете. А почти напротив его в «Доме сказки», жили многие-многие... писатели, артисты, аристократы. В нем, на квартире Анны Павловой, балетмейстер Фокин ставил «умирающего лебедя». Ну, и конечно, весь балетный Петербург побывал в этом доме. Художники довольно известные жили здесь, у них бывали Рерих и Врубель, живши на театральной площади... Жил какое-то время Распутин, до переезда на Гороховую, 64... Клюев снимал комнатку недолго, потому, что рядом — Блок. Но дом был очень дорогой...»

Николай Ильич рассказывает; и мы движемся по улице Декабристов к Театральной площади. «Здесь жил Николай Гаврилович Чернышевский, — показывает он на старый дом с подвальной лавкой и двумя балконами. — Дом-то при нем был трехэтажный и с балконом квартиры, где он жил у приятеля... Когда я учился в Петербургском университете, я участвовал во многих экскурсиях по столице. И здесь мы тоже бывали. Очень исторический район...»

Мы стоим на мосту Декабристов, и Николай Ильич напоминает: «Аптека, улица, фонарь»... Да, да, — говорю я, — «и ледяная рябь канала», — это здесь на Крюковом канале...

Золотая осень кружит над каналом цветные листья деревьев, солнце освещает Новую Голландию и оба театра; под синим октябрьским небом весело позванивают трамваи...

«Видите, — говорит Архипов, — напротив Балтийского экипажа большой дом на Мойке — бывшее Морское собрание. В прошлом веке в нем жили адмиралы, командиры кораблей, капитаны. В двадцатые годы, когда я уже работал в Петергофе, жил в нем — окнами на Крюков канал — старый журналист Иосиф Хейсин. У него собирались писатели, поэты, музыканты, бывал и Коля Клюев, который одевался в своей манере. Однажды он был приглашен на вечер к Иосифу Хейсину. Он пришел, позвонил, и, открыв ему дверь, домработница приняла его за извозчика и провела его на кухню, где весьма заинтересованно и угостила чем-то хорошим... У Хейсина гости, все ждут Клюева, а его все нет и нет. Дмитрий Цензор не выдерживает, идет на кухню и, вдруг, там видит очень довольного и очень веселого Клюева.

Посвятив десятки лет большому искусству и музеям, в частности, будучи уже персональным пенсионером, Архипов ни на минуту не отключался от работы как искусствовед, как историк искусств. Прекрасно знал всю ми-

ровую живопись, все музеи мира. <...> Мы много говорили с Н. И. Архиповым о наших пригородах и музеях.

Николай Ильич Архипов оставил мне свои заметки об искусстве, где, между прочим, говорится о том, как надо оценивать искусствоведческую работу или книгу. <...> Вот несколько выдержек из небольшого рукописного урока Н. И. Архипова:

1. Глубокая научность, основанная на изучении первоисточников — архивных документов текстуальных и графических;
2. Четкость, художественность и нешаблонность изложения;
3. Ясная картина формирования ансамбля в целом;
4. Раскрытие художественной значимости и патриотический смысл памятников.

Рецензируя многие книги и работы по искусству, я всегда вспоминал эти строки, хотя в наставлениях недостатка у нас не бывает. Наставлений, словно мнений, очень много. А просто живое слово мудрого человека бывает важнее сухих аксиом. Живым и остался в моей памяти Николай Ильич Архипов.

Примечания

¹ Костылев В. Г. — поэт, экскурсовод, работал в Павловском музее-заповеднике. Костылев В. Г. Золотые ветви древа // Красное знамя. — 1987. — 14 окт. Публикуется с сокращением.

Мантейфель Сергей Борисович¹

ДАВНОСТИ МУЗЕЙНЫЕ

Можно бы сказать, что я родом — из музея. И действительно, новгородский музей не случайно, не эпизодически вошел в мою жизнь, став ее частью — и благотворной, и, подчас, малоприятной.

Музейщиками были мои родители, да и проживание мое с 1944 года и далее в течение четверти века состоялось при музее, в кремле, Никитском корпусе. Так что множество музейных событий происходило на моих глазах, и люди, работавшие здесь, некоторые тоже тут и жившие, были у меня на виду. <...> В крохотной комнатенке, где жили со мною отец и мать, да еще полуродной... старший брат, а с 1946 года и младший братишка, частенько бывали интереснейшие люди, тоже, как и родители, музейщики, некоторые — высланные в Новгород как на 101-й километр, в основном из Ленинграда, то есть «политически» там неугодные. <...> Бывало: стук в дверь, приход кого-то из опальных — и, значит, появление общей радости.

Я немного понимал в разговорах взрослых, но люди-то являлись — хорошие, мирные, ласковые, ничем до мизерабельности так и не напуганные и оттого уже видом своим ронявшие в детскую душу возможность доверия, успокоенность, мечтательный к ним и к жизни — интерес. <...> Жалобы, язвительное озлобление, раздраженность свершившимся, враж-

дебноречие — да ничего такого и в помине не было. И никаких желчных анекдотов, никакого пышущего ненавистничеством и брызганья слюной. Хоть судьбы тех людей и были преступно исковерканы, мстительно пограны вседержавной сатрапией и ее повсеместными идеееблустителями. В ответ — при ясном осознании режиссерского подлога и своей незащищенности — лишь иногда сведенное к иронии, к насмешке вполне мирное, вскользь замечание, упоминание о творящемся за стенами. Мирное не от покорности, а от чувствования каждым себя — выше от огусударствленных жестоких игр во всеобманщину. Порядочность этих людей была несравнимо выше подлости властвующей догматики и практики ее.

Я благодарен тем людям — за беззлобие.

Николай Ильич Архипов и Юрий Саввич Перцович. Оба — сосланные на пресловутый 101-й. Научные сотрудники музея. Но кем, в каких отделах работали — этого я не знаю и, к сожалению, ничего не могу сказать об их музейной деятельности. Зато запомнились они как довольно частые гости в нашем кремлевском убогом жилище. Всякий раз с их появлением та убогость чудесно вдруг растворялась, забывалась, будто изгнанная неким всеоживляющим благодатным светом.

Николай Ильич — фигурую полноватый, плотный, «основательный». На первых порах казалось: нравом тих, флегматичен; но скоро понималось, что за такое впечатление были приняты его сверхсдержанность, умение не навязывать кому бы ни было свое истинное душевное состояние. Говорил он спокойно-ровным голосом: мне, малолетке, мнилось — хрипловато-старческим, хотя и несовершенно же стар еще он был в ту пору.

Когда-то Архипов заведовал Петергофским дворцово-фонтанно-парковым ансамблем. Кроме прочего были там строения, предназначавшиеся для отдыха московско-кремлевской партийной элиты, и Архипов рассказывал отцу о ее нравах, об отдельных высокопоставленных персонах. Всяческими мирскими удовольствиями эти вельможи отнюдь не гнушались — в том числе и винными излияниями (например, особо усердствовал товарищ Куйбышев). Наверняка, в рассказах Архипова проскальзывали и меткие характеристики «героев», с коими ему непосредственно приходилось общаться, и любопытные эпизоды их дачной жизни. (Упоминалось и имя Сталина, но в связи с чем, не помню.) Увы, нечего и пытаться мне сейчас даже в малой доле восстанавливать подробности тех рассказов. Да и не в них суть. Продолжу о самом Николае Ильиче.

Видел я его всегда неторопливым, опрятным, в скромно-темном (разумеется, поношенном) костюме и никогда — с опущенной головой или взглядом. Если в поступи и осанке его и замечалась некоторая вальяжность то, ясно, происходила она не от заученной манеры держаться, а от врожденного умного (и скромного!) самоуважения. И непременно чувствовалась эта его основа-

тельность, вселявшая в понимающего человека уверенность, мол, жизнь продолжается, и жить можно и нужно — не поступаясь своими достоинствами.

И вместе с тем была в облике Николая Ильича, и нем самом такая ясная простота, и разгадывалось ничем не затрудненное понимание им людей в обычной, предложенной временем жизни. Добавлю: особо хмурым я его не видывал, но и излишне улыбчивым тоже. Стеснительно было мне подходить, к нему, а потереться о его бок — хотелось, да еще под его бы ладонью, легчею бы на мою голову сверху. Случались мгновения, когда мою птенцовую фантазию пронизывала ассоциация: вот он — богатырь русский, с полноводною, ниспадающей добротою... Ну пусть не Илья Муромец, но хоть бы и Добрыня Никитич — чем же хуже-то?! Смешные причуды миропознания порою вспыхивают в умственно-чувственных тайничках детских!..

Примечания

¹ Мантейфель С. Б. (1937–2014) — поэт, публицист, музейный работник. Печатается по книге: Бегство из гибели. — Великий Новгород, 2010.

Раскин Абрам Григорьевич

ВСПОМИНАЯ НИКОЛАЯ ИЛЬИЧА АРХИПОВА¹

Вспоминая сегодня Николая Ильича Архипова, я понимаю, что многому не придавал значения, ведь наше общение носило обычный дружеский и рабочий характер. Его судьба в тяжелое послевоенное время не воспринималась как исключительная, хотя некоторая недосказанность в отношении Архипова все присутствовала. Углубляться в отдельные темы мне представлялось некорректным, нельзя исключить и то, что я самонадеянно полагался на свою память — какие-то детали биографии Николая Ильича стерлись безвозвратно.

Очередная попытка рассказать об этом человеке не складывается в последовательное повествование, а является лишь воспроизведением отдельных эпизодов, скорее второстепенных, неоднократно излагаемых в разных аудиториях.

С Архиповым я познакомился после окончания университета, когда был зачислен сотрудником Петергофского, тогда Петродворцового музея. Архипов приезжал в Ленинград для консультаций по вопросам восстановления ансамбля и прежде всего Большого дворца, Большого каскада, фонтанов и Нижнего сада, разрушенных в годы фашистской оккупации. Директором здесь был в то время Я. И. Шурыгин, хранителем архива В. В. Сладкевич, научным сотрудником являлась Л. Я. Рубайло. Связь с научным отделом поддерживала Е. В. Григорьева. Все названные сотрудники музея служили в нем еще до войны и хорошо знали Николая Ильича Архипова, к словам

и советам которого прислушивались с большим вниманием и почтением. По мере потепления внутривнутриполитической атмосферы к бывшим репрессированным относились с нарастающим либерализмом. Архипов и его вторая жена Анна Васильевна, получили право проживать в Ленинграде, где получили комнату в двухкомнатной квартире на улице Ленсовета. Вскоре Николай Ильич был зачислен научным сотрудником в Инспекцию по охране памятников при Главном архитектурном управлении. Это позволило ему систематически работать в архиве, в основном по петергофской теме, ставшей его производственно-плановым заданием.

Приезды Архипова в Петергоф участились и стали регулярными. Он принимал участие во всех комиссиях, в заседаниях научного сектора, консультировал архитекторов, разрабатывавших проектную документацию по Большому дворцу и Монплезиру. Архипов всегда был в центре внимания архитекторов и научных сотрудников, душой любой беседы, разговора, касающегося не только петергофских проблем, но и жизни вообще. Своим обликом, фактурой, образностью и ритмикой речи, он вызывал интерес и подчеркнутое уважение. Ему была присуща природная артистичность, что очень оживляло беседу на любую тему. Архипов не чурался дружеского общения с коллегами, но он не был сторонником компанейства. Это защищало его внутренний мир от чужеродных проявлений, сплетен и пр.

Архипов сразу произвел на меня сильное впечатление. Зачастую общение Архипова с научными сотрудниками происходило во время обеденного перерыва и чаепитий, особенно частых зимой, после выхода в заснеженный парк на объект. Я стремился завязать с ним беседу, привлечь к себе внимание. Оказалось, что Архипов любил и понимал поэзию. И здесь наши интересы совпали. Я мог продемонстрировать свою начитанность и высказать свое суждение по литературным вопросам, истории России. Нашим беседам способствовали и совместные поездки из Ленинграда в Петродворец и обратно.

Однажды, когда мы возвращались летним вечером с работы и шли к вокзалу по шоссе мимо Александровского парка, в то время Пролетарского, я глядя на сосны, неожиданно даже для себя процитировал строчку из стихотворения Клюева «Мнится папертью бора опушка». Архипов остолбенев, посмотрел на меня с удивлением. «Откуда Вы это знаете?» — спросил он. Я с самонадеянной интонацией некоторого превосходства ответил: «Это великий поэт. У меня есть его двухтомник «Песнослов», который я купил во время блокады, и внимательно читаю, разбираю сложные стихотворные образы». Николай Ильич вдруг сказал: «А Вы сегодня обедали?» «Пока нет», — ответил я. «Я тоже. Сегодня у меня день получения консультационных денег. Столовая недалеко».

Столовая действительно находилась недалеко, в угловом доме перекрестка Ленинградского шоссе и улицы Аврова. Я согласился, и мы отправились в это учреждение нарпита. Когда мы сели за столик, Архипов торжественно произнес: «Я заказываю и плачу». Я не стал ему противоречить, и мы приступили к трапезе, которую начали с легкого возлияния «беленькой» «под селе-

дочку», поданной в графинчике. После этого памятного обеда мы не спеша отправились к вокзалу. Вот тогда-то я и узнал из уст Архипова, что он был другом Клюева, с которым познакомился в пору преподавания в Вытегре. С этого вечера между нами установились дружеские доверительные отношения.

Арест для Николая Ильича был трагедией. Он работал со всей душой, соблюдая законы, но в 30-е годы, когда доносы шли потоком, он вызвал неудовольствие начальника местного НКВД, который осматривая фондохранилище, где было много всякой мебели, «по-товарищески» попросил дать ему кое-какие предметы для мебелировки своей квартиры. Архипов ответил, что государственное имущество он не имеет права раздаривать. Реакцией на такой ответ, стала угроза.

Последствия не заставили себя ждать.

К месту отбывания приговора осужденных везли в товарных вагонах. Время было холодное, заключенные спали на полу вагона на жидкой соломенной постилке. Было очень холодно, но «мой организм, — рассказывал Николай Ильич, — обладал сильной теплоотдачей, поэтому мои товарищи по несчастью старались поочередно лечь со мной рядом, чтобы согреться моим теплом».

Запомнился мне другой эпизод, случившийся во время отбывания срока на строительстве Соликамского бумажного комбината. Архипов стоял на краю обрыва, рядом с бегущей лентой транспортера, на которую грузили гравий. И вдруг он почувствовал, что ему все так осточертело, все эти порядки, и он решил: «Вот лента транспортера движется и мне надо. Брошусь я с этого высокого обрыва и все». И он уже пошел, и вдруг голос: «Нельзя, на зеленую травку, на зеленую травку». И в третий раз. Николай Ильич падает — у него случается инсульт и отнимаются правая нога и правая рука, речь нарушается.

Он был признан медицинской комиссией инвалидом, но врачи из числа заключенных сумели вылечить его, и он восстановил способность писать красивым, четким почерком. Но что интересно, голос который Архипову слышался тогда, был, по его мнению, голосом Клюева. Так голос друга-поэта остановил Архипова на краю гибели.

Где бы ни находился Николай Ильич, он всегда находил себе тему или предмет для исторического исследования. В его творческой биографии в годы пребывания в Новгороде с 1946 по 1952 год определенное место занимала работа над историческими справками, посвященными памятникам русской архитектуры, в частности Новгородскому Кремлю. Сохранились сделанное Архиповым описание состояния Кремля, в котором он указывает на необходимость восстановления зубцов отдельных прясел и т. д.

Должность архивариуса реставрационных мастерских, в которой состоял Архипов была сокращена, и он был вынужден перейти в Новгородский краеведческий музей в качестве старшего научного сотрудника. Здесь он также водил экскурсии. Авторитет Архипова вызывал раздражение и зависть у заведующей музеем. Дело дошло до предупреждения о прекращении договора. Николай Ильич вынужден был обратиться к первому секретарю Горкома партии с просьбой о помощи, так как нависла угроза потери средств к существованию. Выслушав Николая Ильича, который говорил с ним как старый коммунист, он ответил предельно откровенно: «Дорогой Николай Ильич! Я сам не знаю, что будет со мной завтра, но постараюсь оказать Вам содействие».

В это время гостем Новгорода был очень популярный тогда актер А. Д. Дикий (1889–1955), сыгравший роль Сталина в нескольких фильмах. Дикий сменил привычного для зрителя Головани и внес в образ вождя русское начало — его речь не носила подчеркнутого акцента, и во всем облике выявились черты величественности и монументальности. Такая трактовка получила одобрение исторического прототипа, что придало личности Дикого значимость государственного уровня. Но еще до того, как обрушилась популярность — метаморфозы судьбы! — в жизни актера был «тридцать седьмой год». Тогда-то, в тюремной камере состоялось знакомство опального актера и бывшего директора Петергофских музеев.

В Новгороде актера сопровождало все партийное и городское начальство. Директор музея стояла на паперти Софийского собора в ожидании высокого гостя, но Дикий прошел мимо нее, направляясь прямо к Архипову. Это была встреча бывших сокамерников, хотя они и не подали вида, что знакомы. Указав на Архипова, Дикий сказал: «Он поведет экскурсию». После осмотра собора Дикий демонстративно обнял Николая Ильича: «Я все помню, Коля, и вижу, что тебе здесь плохо». И, обратившись к сопровождающему его начальству с узнаваемой всеми государственной интонацией сказа: «Если кто его обидит — будет дело иметь со мной».

Творческое окружение

Архипов на протяжении многих лет общался с художниками. Он любил изобразительное искусство и понимал, что не столько выучка, сколько природное дарование является основой для творчества. Николай Ильич, человек творческий по натуре, окружал себя талантливыми людьми, которым давал возможность проявить себя. Сотрудники Петергофского музея, следуя примеру директора, занимались изучением архивов, писали книги — первые путеводители.

В Петергофе при Архипове сложился круг творческих людей, среди которых были А. Яр-Кравченко, Ю. Власов (ученик И. Репина), А. Михрян, Ю. Непринцев, скульптор В. Д. Тиссен, архитектор А. Ф. Шварц и другие. Частым гостем Петергофа был Н. А. Клюев. Кипела творческая мысль.

Для консультаций по вопросам реставрации приезжал академик Г. И. Котов, сотрудник Академии художеств С. К. Исаков, Ф. И. Шмит, В. К. Макаров и др. Они читали лекции для сотрудников музея, преимущественно для экскурсоводов, по широкому кругу вопросов по архитектуре, декоративно-прикладному искусству и т. д. Это было серьезное знакомство с историей развития русской мировой художественной культуры, которое давало глубокие знания и понимание взаимосвязей различных течений и стилей.

Из вытегорского периода

В Вытегре Архипов поселился в квартире, где до него жил директор Вишневский К. Д. — историк, направленный сюда из Смоленска. После его отъезда остались различные архивные документы, среди которых были материалы периода войны 1812 года — подлинные распоряжения военачальников, включая Кутузова и Барклая де Толи. Для молодого преподавателя истории это было ценнейшим обретением. Чтение документов скрашивало его свободное время.

Много лет спустя не без удовольствия Николай Ильич вспоминал о расшифровке так называемых «разбойных записок» — описания мест захоронения кладов — награбленных богатств. Это как бы описание маршрута, по которому пойдешь и богатство найдешь. «Ежели ты в день полной луны или солнцестояния — что-то в этом роде, какая-то космологическая примета приводится — выйдешь за околицу и пойдешь полевой дорогой», — далее приводятся приметы пути «с дубом меченым», болотами, грибными тропами, лесом вековым и т. д. И обязательно конечная цель — большой камень. «Отвори камень тот, да две доски под ним и увидишь бочку старую, просмоленную, и в бочке той — клад великий». Это, конечно, моя выдумка, для примера. Кроме удовольствия от увлекательности загадочного повествования, записки позволяли Николаю Ильичу совершенствовать полученный в университете навык чтения скорописи и древнерусского допетровского письма.

О Николае Клюеве и Сергее Есенине

Вспоминая о Клюеве и его отношениях с Есениным, Николай Ильич Архипов подчеркивал, что в поэте боролись два противоположных чувства по отношению к младшему современнику: люблю — ненавижу. Клюеву была по сердцу и по душе поэзия Есенина своей высокой лирической откровенностью, но его раздражал успех, рост его самостоятельности и усиливающееся высвобождение от духовной опеки, на которую претендовал Н. А. Клюев. Отсюда очернение поведения Есенина, подчеркивание его пьянства, аморального поведения, богемности ближайшего окружения. Однако Николай Ильич подчеркивал, что если подсчитать количество строк, написанных Есениным, и разделить на число лет, отпущенных ему жизнью, то выявляются несоразмерные величины, и периоды запоев просто исчезают.

Разночтения в подходе к жизни между Клюевым и Есениным прекрасно понималось их общими врагами, стремившихся столкнуть их в буквальном смысле слова, натравить, добиться открытого «кулачного» столкновения. Однажды Клюев рассказал Архипову, что его пригласили на какую-то вечеринку писателей, и Есенин в начале застолья подбросил Клюеву живого петуха, что являлось символическим вызовом, призывом к драке. И когда все сильно подвыпили, кто-то из благожелателей вывел Клюева в коридор и сказал, чтобы тот скорее уходил: Есенина подговаривают, чтобы он подрался с Клюевым на ножах. Клюев тогда благоразумно ушел.

Архипов вспоминал, что Есенин любил игру в рифмы. Об этом также пишет Мариенгоф. Есенин нарезал, в буквальном смысле, кучу бумажек со словами и вытаскивал из нее, радуясь, когда находил рифмованные созвучия. Архипов, который общался с Есениным, говорил, что напряженная жизнь — интеллектуальная работа, выступления, увлечения женщинами, употребление алкоголя — заметно ослабила организм поэта. И он стал терять память, которая хранила бездну рифм. Все это привело к депрессивному состоянию, в один из моментов обострения которого, Есенин покончил жизнь самоубийством.

Архипов считал, что ему в жизни повезло: живя в провинциальном городе, он встретил Клюева. Архипов знал об общении Клюева с А. Блоком, А. Городецким, В. Брюсовым и другими поэтами и литераторами Петрограда. Но не это придавало значимость личности Клюева, который в понимании Архипова был «владыкой первоизданного русского слова», сохранявшегося в старообрядческих семьях Поморья. До революции в таких домишках старообрядцев библиотек с рукописными книгами было много. Помимо живой речи, Клюев, как человек слова хорошо знал, любил, понимал и помнил древние предания, рассказы, повествования, былины. Николай Ильич читал подобные книги и рукописи XV–XVI веков, поэтому речь Клюева была ему понятна и близка.

Это позволило Архипову понять и оценить сложную, даже по тем временам, поэзию Клюева, а затем передать в своих записях сны поэта, сохранив лексику и стилистику, особенности клюевского изложения. Как историк он понимал ценность подобных записей. После смерти Анны Васильевны, вдовы Архипова, тетрадь сновидений Клюева перешла ко мне, я передал ее сестре Николая Ильича Людмиле Ильиничне, которая в свою очередь передала тетрадь, а также деревянный бюст Н. Клюева, выполненный скульптором Тиссенем в Пушкинский Дом.

Одной из тем наших бесед с Николаем Ильичом были иконы. Он не очень распространялся на эту тему, но справедливо утверждал, что русская икона — это гениальное создание искусства, исполненное одухотворенности и высшей гармонии.

Николай Ильич рассказывал, что в северных лесах, на Беломорье, там, где проходили охотничьи тропы, вблизи родников, отмеченных как неглубокие колодцы с ковшиком из бересты, ставились небольшие домики с печью. И обязательно с иконами местных святых. Каждый, кому пришлось забрести в такой домик, перед своим уходом оставлял по возможности съестные припасы, лучину, огниво или спички. В таком домике можно было передохнуть, переждать непогоду и подкрепить силы. В этом заключалась огромная людская симпатия, ощущение братства ко всем, кто пройдет по этой лесной тропе. К сожалению, в годы противостояния и раздора, расколовшего не только односельчан, но и членов одной семьи, культура отношения человека к человеку угасла. Но во времена пребывания Архипова в Вытегре до начала 20-х годов прошлого века все это было живым, и как святотатство воспринималось нарушение исконного отношения к устоявшемуся от веков обиходу.

Николай Ильич учил меня читать иконы, вникать в их смысл, символику и своеобразие композиционных решений, позволявших воспринимать целостность разновременных явлений, как единое событие. Он объяснял мне, что в иконе, даже самой малой, особенно если есть клейма с эпизодами житий, заключается космичность. Много лет спустя я прочитал об аналогичном восприятии в работах академика Раушенбаха. Архипов говорил, что Клюев не просто знал иконопись, но понимал ее во всех тонкостях. Это присутствует и во многих его стихотворениях.

Николаю Ильичу удалось сохранить несколько великолепных икон. Одну из них, икону Илии Пророка, я получил из рук Архипова для передачи своему сыну Александру, к которому Николай Ильич относился с большой сердечностью. В прямоугольнике ковчега, углубленной ее части, располагались эпизоды жития Святого, а в верхнем правом углу — сюжет вознесения Пророка на колеснице в небеса. Но, по-моему, самым замечательным в этом произведении была надпись на обратной стороне, сделанная своеобразным почерком Н. А. Клюева, адресованная сыну Николая Ильича — Илье. Эта надпись, своего рода стихотворение в прозе, абсолютно характерное для поэта по всей поэтической и образной системе, достойна включения в собрание его сочинений.

«Отроку Илие Архипову. Благословение. День Вознесения Господня на небо. 1922 г.

Дитяtko родное Ильюша, когда я буду горбатым стариком, а ты высоким белокурым юношей с черемуховым цветом в глазах, пусть эта огненная икона будет тебе знамением во тьме житейской, пусть она вознесет душу твою на парящих конях любви и красоты, как возносили они меня и твоего папу в нетленные дни нашей крестной дружбы, в годы великих испытаний, когда стонали камни от боли, и маленькая птичка не узнавала родной рощицы, не находила в ней зернышка, чтобы утолить свой голод.

Мир и крепость твоему сердцу, твоим маленьким ножкам и голоску весеннему. Николай Клюев»².

Икона висела в квартире над телевизором, внося особую ноту в мой житейский интерьер, словно освящая его. Так было немало лет. Однажды меня пригласили выступить на радио в «Дни русской культуры»; разрешили говорить все, что сочту нужным. Помнится, что я говорил о замечательном музыканте Бихтере, затем перешел к Петергофу и, естественно, говорил об Архипове. Через несколько дней я был в гостях у кого-то из своих приятелей. Как водится, засиделись допоздна. Метро уже закрылось, пришлось ехать на такси, предупредив водителя, что денег с собой нет и, что расплачусь только дома. Мы благополучно доехали, я поднялся к себе на 4-й этаж. Вставил ключ в замок, пытаюсь повернуть — безрезультатно, дергаю дверь, и она открывается. Первое, что я увидел — отсутствие иконы. Уходя, я оставил деньги на письменном столе, они были на месте. Беру сто рублей и бегу вниз. Расплачиваюсь, снова поднимаюсь к себе, внимательно осматриваюсь и вижу, что меня обокрали со знанием дела... Я вызвал милицию. Явился следователь — богатырского сложения молодец, участник Афганской войны. Выяснилось, что фамилия моя ему знакома, так как его мать работала экскурсоводом в Петродворце и пользовалась моими книгами. Это вызвало в нем патетический порыв — он клятвенно обещал, что похитителей из-под земли достанет. Пытаясь найти следы воров, он засыпал черным порошком часть комнаты и мебели. Был составлен акт. На этом дело и закончилось.

Прошло много лет. Кто-то из знакомых позвонил и сказал, что в «Вечерке» помещена статья, посвященная Архипову и его сыну, приводится мой рассказ. Кроме того, в статье говорилось о приобретении Русским музеем старой иконы, несомненно, представляющей ценность, но автограф на обороте иконы придал ей значение особого артефакта. Автор статьи ошибочно полагал, что икона «начала свое странствие» во время войны. В действительности икона и другие вещи Архипова сохранили сестры. Когда Николай Ильич вернулся, совершенно естественным путем к нему вернулись его личные вещи и дорогие для его души предметы, и среди них упомянутая икона. Когда я держал ее в запаснике Русского музея, я сразу ее узнал и убедился, что это та самая дарственная икона. Сотрудники музея рассказали, что икона куплена в комиссионном магазине, но просили не поднимать этого дела. Я согласился, радуясь, что икона обрела достойное место хранения. Помнится, что я им оставил письменное свидетельство об этой иконе, а также о других, которые после смерти Николая Ильича были проданы Русскому музею. Я подумал, что иконы, находившиеся в фонде музея, магическими волнами притянули к себе и эту реликвию — их сестру.

Санкт-Петербург
2008 г.

Примечания

¹ Воспоминания о работе с Н. И. Архиповым. См.: Петербургские искусствоведческие тетради, вып. 42.

² Цитируется по статье: Михайлов А. Отроку Илие Архипову... // СПб. ведомости. — 2000. — 30 авг.



ИСТОРИЯ ЭКСПЕРИМЕНТА В ГУТНОМ СТЕКЛОДЕЛИИ, ВЫПОЛНЕННОГО НА КДПИ В 1985–1986 ГОДАХ

Фёдору Семёновичу Энтелису посвящается...

В 2016 году исполнилось 100 лет со дня изобретения стекла «грааль», более 20 лет бывшего творческим секретом шведской фирмы Оррефорс (Orrefors). В России точная дата этого изобретения стала известна только с 2003 года после выставки «Шведское стекло» в Государственном Эрмитаже.

С момента выполнения первого изделия в этой великолепной, богатой своими декоративными возможностями технике, до дня сегодняшнего, в мировом стеклоделии было много примеров ее использования. Художники разных стран мира не только преклонялись перед ней, но и подражали ей. Примеров тому великое множество, как в нашей стране, так и за рубежом.

Проведенный 30 лет назад эксперимент под названием «Дальнейшее развитие технологии изделий из стекла с заданным внутренним декором, типа «грааль» и «аризель» — один из примеров такого преклонения. И не столько преклонения, сколько дальнейшего развития этого неординарного метода работы в художественном стекле.

Об истории возникновения эксперимента, о нем самом и об его исполнении на стекольном участке Всесоюзной базы Художественного Фонда СССР — Львовской экспериментальной керамико-скульптурной фабрике — рассказывает эта статья.

Рассказ об этой экспериментальной теме хочется начать с желания профессора Федора Семеновича Энтелиса переиздать написанную им в 1982 году книгу «Формование и горячее декорирование стекла». Переиздать, дополнив свой труд последними на тот момент данными и достижениями гутного стеклоделия.

Сбору материала для переиздания Федор Семенович отдавал много времени и сил. Процессом своей работы, этапами ее он делился со всем своим окружением: родными, друзьями, коллегами, учениками. И хотя его, как всегда, интересовало абсолютно все, касающееся гутного стеклоделия, почему-то особенно остро его трогало и занимало шведское стекло «грааль» и «аризель». Наверно, поэтому особенно четко запомнилась фраза мэтра: *«Оригинальнейшая техника «грааль» — весомый вклад в мировое стеклоделие»*... И еще с теми днями почему-то ассоциативно связалось высказывание психолога С. Е. Яковлевой: *«Если игрушка значима для человека, она останется с ним на всю жизнь»*. Тогда понятно — любовь к стеклу нашего Учителя была его наилюбимейшей «игрушкой». Естественно, что даря эту «игрушку» всем, Ф. С. Энтелис не забывал и нас, своих учеников. Не избежала этой участи и Л. С. Шульман. Возможно, по-

этому и проснулся тогда у нее интерес к шведскому стеклу. Проснулся, чтобы вылиться в совместную исследовательскую работу с Учителем...

Вот почему к моменту подачи заявки в конце 1984-го в Ленинградский КДПИ (Комбинат декоративно-прикладного искусства) на конкурс «Экспериментальная тема-1985», творческий коллектив этого эксперимента уже сложился. Ее авторы — Консультант-технолог, профессор Ф. С. Энтелис, Лауреат Государственной Премии и его ученица художник Л. С. Шульман, член ЛОСХа (Ленинградское Отделение Союза художников СССР), член КДПИ — не только определились к тому времени с целями и задачами будущего исследования, но и приступили к составлению своей рабочей программы.

Следует сказать, что тридцать лет назад в Художественный Фонд СССР входили не только Дома творчества, салоны-магазины, производственные предприятия, но и различные многопрофильные Комбинаты (живописный, скульптурный, декоративно-прикладной). Через Комбинаты Фонда формировались заказы кооперативных, государственных учреждений или организаций на создание произведений изобразительного искусства, оформление общественных зданий, выставок, проводились экспериментальные работы. При каждом республиканском Союзе художников имелось свое региональное отделение Художественного Фонда СССР. Каждую работу, проходившую через Комбинат, оценивал, принимал и выделял финансирование Художественный Совет Комбината.

Поскольку соавторы к тому времени уже знали не только цели, но и задачи будущего исследования, то на Худсовет ими был представлен проект эксперимента. Вот что говорил об этом этапе «Отчет экспериментальной темы» от 1986 г.: *«Целью настоящей исследовательской, экспериментальной работы является разработка методов выполнения изделий с заранее заданными цветными или воздушным декором, типа "грааль" и "ариэль"».*

Как известно, впервые стекло "грааль" появилось в Швеции на заводе Оррефорс в работах художников Симона Гатэ, Эдуарда Халда и стеклодува Курта Бергквиста. Примерно в эти же годы, как продолжение и дальнейшее творческое развитие "грааль", появилась техника "ариэль"».

Суть так долго скрываемой технологии заключалась в том, что наряду с горячими методами обработки, художники применяли и холодную, получая при этом различные, заранее заданные воздушные и цветные включения. Процессы эти, как правило, были, как минимум, двух-стадийными.

Мы же ставили перед собой иную задачу — получить, заранее заданные цветные включения и заранее заданные воздушные полости, пузыри, нити, жгуты и т. п. за один прием непосредственно в гуте, различными приемами горячего формования». То есть целью нашего эксперимента было получить желаемый эффект более простым путем.

В советское время почти во всех Союзных Республиках в рамках Художественного Фонда существовали свои стекольные базы. Например, в Армении такая база была в г. Арзни, в РСФСР — в г. Ростов-на-Дону...

Отлично зная возможности каждой базы и каждого стекольного завода СССР, Ф. С. Энтелис выбрал для нашего эксперимента Всесоюзную Базу Художественного Фонда, расположенную в Львове.

Поэтому, когда КДПИ утвердил нашу тему и нашу рабочую программу, назвав нам даты и сроки нашей работы на стекольном участке Львова, мы тут же приступили к реализации задуманного.

В первую очередь, мы занялись подбором нужной литературы. А это во времена «железного занавеса», было непросто: только в двух ленинградских библиотеках можно было хоть что-нибудь найти по этой теме. Отчет — 1986 г. об этом сообщал так: *«В течение первого квартала 1985 года нами была проведена работа по изучению отечественной и зарубежной литературы: ознакомление с образцами зарубежного и отечественного производства в библиотеке Государственного Эрмитажа, а также в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина.*

За это время было просмотрено около 100 печатных работ, посвященных стеклоделению этого времени, составлена картотека, отобрана интересующая нас литература: 50 названий, из них 44 зарубежных работы. По всей собранной литературе составлена библиография». Подводя итог проделанной работы, соавторы вынуждены были признать: *«К сожалению, данная тема освещена, как в отечественной, так и в зарубежной литературе чрезвычайно слабо... Тем не менее, просматривая последние советские и зарубежные издания по стеклу, можно заметить вновь возросший интерес к ним, как художников, так технологов и искусствоведов. Это ясно видно из прилагаемой таблицы.*

ТАБЛИЦА №1
ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНИКИ «ГРААЛЬ» И «АРИЭЛЬ»
/по найденным данным/

Страна / Годы	Швеция	Австрия	СССР	Финляндия
30-е	Симон Гатэ Эдурт Халд Курт Берквист	-	-	-
начиная с 1936	Эдвин Орстром Вике Линдstrand	-	-	-
40-е	Свен Палмквист Бенгт Эденфальк	Гюго Дебах	В. И. Мухина	-

50-е	Бертил Вальен Гуннар Сирен	-	Ф. С. Энтелис Н. Г. Эйсмонт Н. В. Зарицкий А. Я. Степанова М. Л. Нестеренко	Кай Франк Гуннель Ниман
60–80-е	Эва Энглунд Горан Ворф Улла Форсель	-	Б. А. Еремин П. И. Зинченко Е. И. Яновская Л. О. Юрген А. Бокотей	-

Технологическая суть данной техники заключалась в следующем:

Выдутая баночка или пулька с наружным нацветом в один или несколько слоев, или декорированная цветными аппликативными пятнами, направлялась желаемой формы. Декор при этом оказывался внутри стенки сосуда.

Сохранить декоративные преимущества этого приема, и вместе с тем, освободиться от несвойственной текучему материалу остроты нарезанных или вытравленных в наружных цветных накладках рельефов, которые не создавали желаемого эффекта цельности, а наоборот лишь подчеркивали слоистость изделия».

И как резюме в конце Отчета фраза: «Из этого обзора видно, какие богатейшие возможности таят в себе техники «грааль» и «ариэль», и которые, по нашему мнению, еще далеко не исчерпаны»

Следует отметить, что «технологические» и «исследовательские» пункты нашей программы решались в рабочем порядке, по мере накопления необходимого материала. А под «исследовательским» материалом имелось в виду только одно — результат работы у печи, в гуте.

Поскольку опыт работы в горячем цеху у Л. С. Шульман в то время был невелик (только преддипломная и дипломная практики), мы взяли ряд консультаций у Заслуженного художника СССР Лейды Оскаровны Юрген. Зимними вечерами соавторы вместе с Л. О. Юрген не раз посекундно просматривали и уточняли план работы в гуте. Все трое отлично понимали — конечный успех исследования во многом зависит именно от этой части работы. К этому главному и решающему моменту готовились основательно, вновь и вновь сверяясь с рабочей программой, утвержденной Художественным Советом КДПИ.

Двухгодичная программа, утвержденная Худсоветом, состояла из «литературного обзора» и «4-х исследовательских разделов». «Исследовательскими разделами» стали (далее Отчет по экспериментальной теме):

«1. Метод закрытой орнаментики

2. Образование воздушных полостей внутри изделия различными приемами горячего формования

3. Декорирование изделий полыми вертикальными и горизонтальными (кольцевидными, спиральными, волнистыми и т. д.) пузырями

4. Декорирование изделий полым цветным орнаментом из модульных элементов (сочетание «меллифиори» с «ариэль»), проведение которых было намечено, как на первом, так и на втором этапах.

По ходу эксперимента должны быть выполнены пробные и художественные образцы; составлен технологический отчет-инструкция»

А все эти «пробные и художественные образцы» надо было выполнить за 18 рабочих дней, по 9 дней в каждом из 2-х выделенных нам для этого эксперимента лет. По результатам исследовательских и экспериментальных работ вместе с их творческим воплощением должен был составлен Технологический Отчет-инструкция.

Работая над образцами — технологическими и художественными — на каждом из четырех пунктов двухэтапной программы мы всегда старались внести что-то новое, что-то свое, отталкиваясь от опыта работы своих предшественников». Таким примером может служить работа над первым пунктом нашей программы.

А первым пунктом шел «метод закрытой орнаментики», обычно использовавшийся в народном искусстве при изготовлении миниатюрных пресс-папье с внутренним цветным рисунком.

Название этому методу дали американские художники, совместив в его исполнении рядом с техниками "грааль" и "ариэль" приемы народного искусства. География этого производства достаточно широка: СССР, Италия, Чехия, Турция, Украина, США...»

С самого начала работы мы знали, что «до сих пор этот прием использовался лишь для изготовления самостоятельных декоративных изделий с самыми разнообразными декоративными включениями». И, поэтому «нами, возможно **впервые**, было внесено предложение — использовать массу шара, как составную часть декоративного оформления изделия. Ими стали 2 приема: 1.1. использования шара с внутренней орнаментикой, как ножки изделия и 1.2. использование шара, с внутренней орнаментикой, как декоративного элемента внутри полости».

Впоследствии все приемы этого эксперимента были использованы художником Л. С. Шульман в ее творческих гутных работах.

В точно таком же ключе мы продолжали работать и с остальными пунктами программы, придерживаясь, раз и навсегда поставленной цели — «*путем **однотадийного** процесса получать заранее заданные воздушные полости и пузыри различными приемами горячего формования*».

Яркий пример тому — работа над композицией «Вербное воскресенье», где при применении техник, типа «грааль», использовалась и наша собственная техника — «замкнутое воздушное кольцо», типа «ариэль». Прием этот, один из 3-х опубликованных, в книге проф. Ф. С. Энтелиса «Формование и горячее декорирование стекла», 1987 г. Вот как проф. Ф. С. Энтелис описал этот

прием, приложив свои собственные схемы-рисунки: «Декоративная вазочка с воздушным кольцом в стекле выполняется следующим образом: на баночку (а) — желательно сульфидную, молочную или цветную набирают достаточно толстую пульку бесцветного стекла (б). После закатки пульки, ее можно декорировать различными способами (на рисунке показано нанесение лопаткообразных вертикальных полос (в)).

Затем пулька в ее нижней части сильно пережимается. Когда она несколько пристыла, на уровне пережима, ее окружают полоской горячего стекла (г) с целью герметизации воздушного кольца (д).

После этого набирают снова горячее стекло, от тепла которого находящийся в кольце воздух несколько расширяется, и вазочке придают желаемую форму и отделяют внутренний край».

А в «Отчете-1986» было сказано: «Поиски наибольшей художественной выразительности велись и в другом направлении: сочетание замкнутого воздушного кольца с применением заданного цветового рисунка в толще стенки изделия, т.е. сочетание техник, типа "грааль" и "аризель"».

В книгу мэтра вошли еще две техники, по мнению Ф. С. Энтелиса, подпадающих под определение «немало интересных результатов». Ими стали: 1) «параллельные воздушные полосы» с 2) «миллефиори с пузырьками» или «воздушное миллефиори».

Следует отметить, что тема одностадийных процесса горячего формования, типа «грааль» и «аризель», настолько увлекла нас, что вместо задуманных четырех техник было придумано и выполнено четырнадцать. Это хорошо видно из помещенной ниже таблицы, составленной по итогам проделанной работы.

ТАБЛИЦА № 2.
ИТОГИ РЕАЛИЗАЦИИ
ДВУХЭТАПНОЙ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ПО ТЕМЕ:
«Дальнейшее развитие технологии изделий из стекла с заданным внутренним декором, типа "грааль" и "аризель" за 1985, 1986 гг.»

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЧАСТЬ	ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЧАСТЬ Декорирование изделий методами горячего формования	ВРЕМЕННЫЕ	ЭТАПЫ
		1 этап 1985 г.	2 этап 1986 г.
1. ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ: 1.1. Б-ка Гос. Эрмитажа 1.2. Гос. публичная Б-ка им. Салтыкова-Щедрина	1) <u>Метод закрытой орнаментики</u> 1.1. — «Осенний колорит» 1.2. — «Космический букет», «Радуга»	Выполнение технологических и художественных образцов:	

2. БИБЛИОГРАФИЯ по итогам 100 просмотренных печ. Изданий из 50 п.р. (44 — зарубежных)	2) <u>Образование воздушных полостей внутри изделия</u> 2.1. — «Весна-Лето-Осень» 2.2. — «Часы»	Выполнение технологических и художественных образцов	
3. ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ОТЧЕТ-ИНСТРУКЦИЯ	3) <u>Декорирование изделий полыми вертикальными и горизонтальными (кольцевидными, спиральными, волнистыми и т. д.) пузырями</u> 3.1.1. — «воздушная спираль» в декоративных стаканах 3.1.2. — «Тет-а-тет» 3.1.3. — «Водопад», «Петергофские фонтаны» 3.1.4. — «Молитва» 3.2.1. — «замкнутое воздушное кольцо», «Белый цветок», «Вербное воскресенье», «Голубой космос» 3.2.2 — «свободное воздушное кольцо»: ваза «Лунная» 3.2.3. — волнистая цв. лента с пузырьками: ваза «Лента», «Пестрая лента» 3.2.4. — «две воздушные паралл. волнистые линии»: ваза «Гуттная» 3.2.5. — «пузырчатый жгут», ваза «Морской прибой», «Дальние галактики»	Выполнение технологических и художественных образцов	Выполнение технологических и художественных образцов
4. ОТЧЕТ ПО ВСЕЙ ТЕМЕ	4) <u>Декорирование изделий полым цветным орнаментом из модульных элементов (сочетание «миллефиори» с «аризель»)</u> 4.1.1. — техника «воздушное миллефиори»: композиция «Орнамент»	Изготовление модулей	Выполнение технологических и художественных образцов

Следует отметить, что в результате проведенного эксперимента, кроме технологических пробников и художественных образцов, Л. С. Шульман был создан и ряд декоративных композиций авторского стекла. Две из них — «Дальние галактики» и «На просторах Вселенной» — были закуплены Музеем Космоса в г. Каунаса. Из наиболее именитых частных коллекций, следует

назвать собрание гутного стекла немецкого искусствоведа и арт-критика Sibille Jargstorff, куда попал один их объектов композиции «Дальние галактики».

Теперь, тридцать лет спустя, после окончания рассмотренной выше экспериментальной работы стало окончательно ясно, какое сильное влияние это оказало на творческий путь художника Л. С. Шульман. Не раз и не два за годы, прошедшие с той поры, применяла она в своих авторских работах созданные совместно с Лауреатом Государственной Премии, профессором Ф. С. Энтелисом эти неординарные техники и приемы.

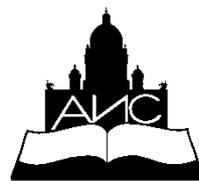
А поскольку в последние годы в мире вновь пробудился интерес к техникам «грааль» и «ариэль», то совершенно очевидно — эксперимент Ф. С. Энтелиса и Л. С. Шульман все также важен и необходим. Ведь и сейчас, как и 30 лет назад, к шведским техникам обращаются не только художники стекла завода Оррефорс Ulrica Hydman-Vallien, Helén Krantz, Lena Bergström, Jan Johansson, Lars Hellsten, Anne Nilsson, Erika Lagerbielke, Martti Ritkönen, Gunnar Syrén, Per b Sundberg, но и художники всего мира. Это и российские художники: Екатерина Иванова-Остапенко из Москвы и Таисья Фокина из Пензы. Это — художники Финляндии: Jari-Matti Solin, Anna Schrodebus, Reima Maaronen. Это — Vaida Andrassiuonaite из Вильнюса и Maria Burezova из Праги. Это — Maria Koshenkova из Копенгагена, Chantal Royant из Rennes и Jan Zoritchak из Словении...

И потому, эксперимент Ф. С. Энтелис и Л. С. Шульман, помогающий получить сложные эффекты техник «грааль» и «ариэль» более простым — одностадийным путем в противовес традиционному двухстадийному — таит в себе еще много нераскрытых и до конца неизученных технологических, художественных и декоративных возможностей.

Источники

1. Энтелис Ф. С. Формование и горячее декорирование стекла. — Л. : Лен. Инж.-строит. ин-тут, 1982.
2. Энтелис Ф. С. Формование и горячее декорирование стекла. — Л. : Лен. Инж.-строит. ин-тут, 1987.
3. Рожанковский Н. Ф. Стекло и художник. — М. : Наука, 1971.
4. Кириленко И. Шведское стекло // Декоративное искусство — 1983. — № 10.
5. Воронов Н. В., Дубова М. М. Невский хрусталь. — Л., 1984.
6. Павлинская А. П., Смирнов Б. А. — М. : Худ. РСФСР, 1980.
7. Ланцетти А. Г., Нестеренко М. Л. Изготовление художественного стекла. — М. : Высш. Школа, 1972.
8. Энтелис Ф. С., Шульман Л. С. Отчет по экспериментальной теме «Дальнейшее развитие технологии изделий из стекла с заданным внутренним декором, типа "грааль" и "ариэль" за 1985, 1986 гг.» — Л.-М. : Ленинградский КДПИ, 1986.





II

Владимир Фролов

РУССКАЯ МОЗАИКА И КУЛЬТ¹

В одной из статей Ю. М. Лотман обратился к проблеме взаимодействия историко-культурных образований, назвав этот процесс «диалогом». В первую очередь его интересовало западное влияние на русскую культуру². «На промежутке исторического пространства между X и XX вв. русская культура дважды пережила интересующую нас ситуацию, причем типологическое сопоставление этих случаев позволяет сделать не лишние смысловые выводы. Это русско-византийский диалог, начатый крещением Руси, и диалог Россия – Запад, начатый Петром I.

В обоих случаях начальная ситуация ознаменовалась страстным порывом к другому культурному миру, накопленные которым культурные сокровища казались светом, исходящим из сверкающего центра. Соответственно своя позиция представлялась как царство тьмы и одновременно — начало пути. Характерно, что слово «просветитель» в равной мере применялось к святителям, приносящим свет истинной веры в языческие земли <...> и к служителям Разума в XVIII в. Феофан Прокопович в трагикомедии «Владимир» недвусмысленно уподоблял Петра равноапостольному «просветителю» Руси³. Лотман подчеркивал, что «...петровские преобразования осмыслялись <...> как второе крещение Руси, а сам Петр — как новый Владимир. <...> В 1721 г. он же (Феофан Прокопович. — В. Ф.) в «Слове при начатии Святейшего Правительствующего Синода в присутствии его имп. величества Петра Первого» повторил ту же мысль <...> Параллелизм форм диалога тем более примечателен, что в одном случае речь шла о создании культуры на конфессиональной основе, а в другом — об ее обмирщении, разрушении конфессиональной основы и создании культуры полностью светской⁴. Таким образом, если великий князь киевский Владимир Святославич, принявший в качестве государственной религии христианство, стал учеником Церкви, то Петр Алексеевич — ее диктатором. Действительно, действие православного христианина Петра совсем не напоминает поступок язычника Владимира и, конечно, не было крещением государства, хотя активное приобщение России к европейской культуре, разумеется, было просветительством. «Реформа Петра I в плане государственном захватывает и Церковь; с утверждением Синода она включается в систему государственного управ-

ления. Новое искусство становится в течение синодального периода выразителем официальной церковности под опекой государства»⁵.

Две рассмотренные ученым ситуации привели к крушению существовавших и формированию новых систем государственного устройства, с новой соответствующей идеологией.

Однако была еще третья ситуация, также идущая с Запада. В середине XIX века было провозглашено: «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма». Этот «призрак» за вторую половину столетия материализовался в революционную борьбу, особенно ярко развернувшуюся в России. Ее лидером со временем назвали В. И. Ленина. В «Манифесте коммунистической партии» было объявлено: «На место старого буржуазного общества с его классами и классовыми противоположностями приходит ассоциация, в которой свободное развитие каждого является условием свободного развития всех»⁶. Однако, если в первых двух случаях «начальная ситуация ознаменовалась страстным порывом к другому культурному миру, накопленные которым культурные сокровища казались светом», как писал Лотман, то в данной ситуации «сверкающего центра» не было, и «начало пути» от «царства тьмы» реальной российской действительности было стремлением к «призраку», к туманному умозрительному «счастливому будущему». Такая нереальная несбыточная установка могла опереться только на веру — веру в возможность создания справедливого безмятежного общества на земле. Изменить устоявшуюся религию целого народа на новую — процесс драматически сложный и длительный. Он, неизбежно, опирается на карательные меры. Социальной основой сложения новой идеологии были, как и при формировании христианства, «угнетенные массы». Этим массам революционерами приписывалось новое мировоззрение: «Марксизм-ленинизм — единственная и цельная система взглядов, мирозерцание и миропознание пролетариата как класса»⁷. Пролетариат — неимущий, в основном необразованный слой населения. Нарком просвещения А. В. Луначарский в статье «Учение Ленина о культуре» подробно рассказал о взглядах вождя пролетариата на вопрос формирования нового коммунистического строя. Этот процесс Ленин «...неразрывно связывает с огромной работой по пересозданию самого человека, с глубокой работой пролетариата над самим собой для поднятия всей массы трудящихся на моральную высоту, которая мещанам кажется недостижимой и фантастической»⁸. «Пролетарское мирозерцание», по выражению Луначарского, должно основываться на «диалектическом материализме». Материализм отрицает Бога, поэтому нужно было деформировать, а лучше выкорчевать православие из сознания человека и сформировать атеиста. Исторически существовали разные формы атеизма, но советский атеист должен быть человеком верующим — свято верующим в коммунизм. Отсюда преследование священников, гонение религиозных людей, уничтожение церквей, пропаганда идей К. Маркса и Ф. Энгельса.

Разрушение—созидание, строительство—гибель всегда сопутствуют экстремальным моментам взаимодействия культур. Идолы, которым поклонялась языческая Русь, были низвергнуты. Новая вера — вера в триединое божество, Христа, рай небесный — сулила спасение человечества.

Мощным очагом Средневекового христианского искусства была Византия — Восточная Римская империя — со столицей в Константинополе — Новом Риме. Ее влияние на формирование русской культуры трудно переоценить. Константинополь — центр христианской цивилизации — стал для Древней Руси образцом политических и духовных преобразований. В 988 году киевский князь Владимир I Святославич в качестве государственного вероисповедания принял новую религию в греко-православной, то есть византийской форме. Ее христоцентрическая концепция, с четким иерархическим построением культовых космологических и онтологических представлений, отразилась в структурной организации храмов — главных проводников доминирующей идеологии. Все это с исключительной точностью соответствовало политическим тенденциям развития Древнерусского государства — централизации и укреплению страны. Язычество, идолопоклонство стали считаться предрассудком, суеверием, своего рода мракобесием.

Наступила эпоха Средневековья, феодализма, при котором доминирующее значение во всех сферах жизни играла Церковь. Именно под эгидой Церкви на Руси началась интенсивная интеллектуальная жизнь, стимулировавшая развитие архитектуры, искусства, литературы. Мышление населения Руси становилось исключительно богословским.

Важнейшим моментом приобщения русских к православной культуре было знакомство с иконой. Выдающийся исследователь церковного искусства Л. А. Успенский дал исчерпывающее определение этому термину. «Слово "икона" греческого происхождения. Греческое слово *εἰκών* означает "образ", "портрет". В период формирования христианского искусства в Византии этим словом обозначалось всякое вообще изображение Спасителя, Богоматери, святого, ангела или события Священной Истории, независимо от того, было ли это изображение скульптурным, монументальной живописью или станковой, и независимо от того, какой техникой оно было исполнено. <...> В Церкви мы также делаем известную разницу между стенной 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»⁹.

Специфика и своеобразие иконописи заключались в том, что она не была просто изобразительным искусством, а большей частью являлась особым языком, на котором говорили художники. «И мысли свои они выражали не в словах, а в красках»¹⁰. Действительно, библейско-евангельская тематика «нуждалась в таком стиле, который наилучшим образом воплощал

бы спиритуалистические идеалы христианства. К выработке этого стиля и были направлены все творческие усилия христианских художников»¹¹. Складывалось особое искусство с совершенно определенными идеологическими задачами. В этом отношении характерно замечание Л. А. Успенского: «Посредством этого искусства христиане старались передать не только то, что видно телесными глазами, но и то, что невидимо, то есть духовное содержание изображаемого»¹².

Однако нас интересует наборное искусство — мозаика. Ее история началась в глубокой древности и высокого художественного уровня достигла во времена древних Греции и Рима. Влияние античной культуры на сложение христианского искусства было значительным. В первую очередь это касалось выработки определенной системы формирования культовых сооружений. В интерьерах храмов постепенно складывались основы создания сакральной отрешенной от внешнего мира среды. Мистическая составляющая религиозного культа усиливалась, что предопределило органическое слияние архитектуры и монументально-декоративного искусства. Этому способствовали отсутствие иллюзорной пространственности в изображениях, так называемая обратная перспектива и фронтальность поз святых, обращенных к зрителю. В такой ситуации изобразительные мотивы становились неотъемлемой частью интерьеров, подчеркивая непроницаемость архитектурных форм, необходимую для обостренного восприятия христианских догматов, распределенных по определенной выработанной вероучением логике.

Наборное искусство, развиваясь параллельно с фреской, приобрело особенное значение. «Мозаика, уподобляющаяся самоцветам и источающая золото, наравне с эмалью должна была казаться веществом, наиболее достойным тех божественных идей, которые она призвана выразить. Отчасти именно потому так велика и даже определяющая ее роль в процессе развития живописи <...>. В мозаике использовались чистые, светящиеся цвета, которые испытали на себе очистительное действие огня и считались самым подходящим средством для воспроизведения величия божественных первообразов»¹³. Средства художественной выразительности мозаики базировались на ее архитектурной построенности. Небольшие кубики твердых материалов набирались под разными углами прямо на стенах, куполах и сводах храмов, сливались с ними и порождали мир религиозно-чувственных образов, которые действительно, по мироощущению людей Средневековья, своим блеском и мерцанием порождали необходимую внутри церкви эмоционально-возвышенную мистическую среду, не менее реальную, чем существующую за стенами храма.

На преимущественно золотых или синих фонах представляли образы святых, ангелов или сцены из Ветхого и Нового заветов. Каждый персонаж имел свой лик, свои атрибуты, символы и знаки, что способствовало их узнаваемости. Часто использовались надписи для полной понятности изображенного. Цветовая палитра была ограниченной, что обуславлива-

лось символичностью красок и отсутствием необходимости подражать действительности. Сопоставляя контрастные цвета, средневековые мастера добивались особой выразительности, усиливающей воздействие иератического искусства, оформляющего интерьеры церквей. Большое значение приобрела так называемая гравюра набора, то есть линии, по которым велась выкладка смальт. Эта гравюра была весьма разнообразной и соответствовала изображаемым деталям. Телесные части — лица, шеи, руки и ноги святых выкладывались часто по искривленным линиям, с применением весьма сдержанной светотеневой моделировки. На одежде прочерчивались темные линии складок, фигуры персонажей обводились темным контуром. Все это должно было усиливать декоративную составляющую изображаемого: не реального, но мистического мира. В византийском храме человек не был простым зрителем, он был верующим, «верным» и становился соучастником теургических событий. Он находился в пространстве, в котором совершалась священная история, и проходило его приобщение к святым таинствам. Таким образом, интерьер храма становился важнейшим компонентом священнодействия, в котором монументальные сакральные композиции выполняли роль утверждения действительности, реальности христианских догм. Отто Демус писал: «Живопись не апеллирует к зрителю как к индивиду, к душе, которая должна быть спасена, а обращается к нему как к члену Церкви, занимающему определенное место в ее иерархии»¹⁴. «...Выполнявшаяся чаще всего на изогнутых плоскостях мозаика обладала совсем особым свойством: лишенная сама пространства, она замыкала пространство интерьера, с которым в композиционном отношении она была теснейшим образом связана. Это делает мозаику одним из совершеннейших видов монументального искусства»¹⁵. В церквях святые образы располагались в некоем скрытом пространстве: где-то в стенах или за стенами¹⁶. Человек, находящийся в храме, видит набор мелких кубиков твердого материала, тонкую сетку швов между ними, резкие линии контуров и складок. Все это служит своего рода *границей*, усиливающей ощущение присутствия мистического мира, который здесь, рядом, но в то же время за преградой. П. Флоренский писал: Бог — творец «...как видимого, так, равно, и невидимого. Но эти два мира — мир видимый и мир невидимый — соприкасаются. Однако их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о *границе* (здесь и далее курсив П. Флоренского. — В. Ф.) их соприкосновения. Она их разделяет, но она же их и соединяет»¹⁷. Флоренский имел в виду иконостас, но, думается, что зримая наборность мозаик — это что-то очень близкое к его рассуждениям: «Небо от земли, горнее от дольного, алтарь от храма может быть отделен только *видимыми свидетелями мира невидимого*, — живыми символами соединения того и другого <...> Это они, зримые в видимом, <...> пребывают <...> в невидимом»¹⁸. Как иконостас отделяет алтарь от храма, так и мозаичный набор, искрящийся переливами смальт, становится преградой, отделяющей и соединяющей мир невидимый и видимый.

На Руси не знали храмового зодчества. В Древнерусское государство были приглашены греческие мастера из Византии. Наиболее активным временем строительства было при сыне Владимира I Ярославe Мудром. Широко образованный, много сил он отдавал укреплению государственности и просветительству в духе Православной церкви. Одним из важнейших предприятий в этом отношении было строительство величественного Софийского собора (заложен в 1037). Это была крупнейшая постройка Киевской Руси, ее идеологический и общественный центр. Безусловно, с точки зрения политических амбиций Ярослава, прототипом киевского храма был собор Св. Софии в Константинополе (532–537; арх. Анфимий из Трал и Исидор из Милета), построенный при императоре Юстиниане I. При всем различии объединяет эти два храма стремление правителей создать колоссальное сооружение, олицетворяющее величие государства, божественность происхождения власти предрержащих и главенство страны в христианском мире. Эту цель преследовало и исключительно богатое оформление интерьеров. Среди прочих дорогих отделочных материалов в Софии Киевской, как и в Константинопольской, широко применялась мозаика. В этой технике были выполнены изображения Пантократора с четырьмя архангелами в куполе, апостолов в простенках барабана, евангелистов в парусах свода, «Дейсуса» над конхой апсиды, Богоматери-Оранты в апсиде, под ней была размещена «Евхаристия», на стене абсиды — образа святителей, на столбах триумфальной арки — «Благовещение», многочисленные святые и евангельские сцены — в других частях собора. Используя византийские принципы возведения культовых построек, ее элементы, по утверждению Лазарева, «получали на русской почве свою творческую переработку и свою национальную окраску»¹⁹. Вместе с тем он отметил, что в мозаиках Софии Киевской «не наблюдается сколько-нибудь существенных отклонений от лежащей в основе византийских монументальных ансамблей программы»²⁰.

Аналогичное распределение мозаичных композиций было и в церкви Архангела Михаила²¹ Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, возведенного в 1108–1113 годах по инициативе великого князя киевского Святополка II Изяславича. «Как и в Софии Киевской, монументальная роспись Михайловской церкви состояла из мозаик и фресок»²². Образ Марии-Оранты, находившийся в алтарной части церкви, не сохранился. «Евхаристия», после снятия в 1934–1935 годах со стен церкви Архангела Михаила, была перенесена в Софийский собор. Она повторяет композиционное построение софийской мозаики, но отличается от нее. Здесь больше свободы и выразительности в трактовке шествия апостолов к причащению и в разработке фигур персонажей. Большое значение приобрела гравюра набора. «Линии, как бы покрывающие тонкой паутиной одеяния, приобрели каллиграфическое изящество. Подчиняясь ритму движения фигур, они в то же время имеют и самостоятельное орнаментальное значение. Мозаичисты уже не оперируют большими, спокойными плоскостями, какими так охотно пользовались украшавшие

Софийский собор мастера, а настойчиво члени плоскости при помощи линий, то ломая их, то заставляя извиваться, то располагая их параллельными рядами. <...> в целом рисунок мозаики обнаруживает высокую культуру линии, из которой работавшие здесь мастера умели извлекать самые разнообразные эффекты»²³. Сохранились и некоторые другие мозаики собора, например, образ Дмитрия Солунского²⁴, считающийся одним из лучших произведений монументального искусства русского Средневековья.

«Обзор монументальных памятников и литературных источников Киевской Руси, — писал В. Н. Лазарев, — позволяет сделать вывод, что мозаические ансамбли чаще всего выполнялись заезжими греческими мастерами и их русскими помощниками. В Софии Киевской еще полностью доминировали греческие мозаичисты, а в церкви Архангела Михаила с ними уже активно сотрудничали местные мастера. Это свидетельствует о росте удельного веса местных сил»²⁵ и росте популярности наборного искусства.

В. Н. Лазарев сделал важное заключение: «В готовой мозаике зритель видит перед собой лишь работу мозаичиста, то есть того мастера, который выкладывал мозаику. <...> Предварительная композиция скрыта от его глаз, причем она может и не совпадать точно с прикрывающей ее мозаической композицией. Вот почему наибольший интерес для нас представляет работа мозаичиста <...> Он если не главное действующее лицо в производственном процессе, то, во всяком случае, непосредственный создатель того, что воспринимает глаз зрителя, то есть создатель живой ткани художественного произведения»²⁶. Думали ли тогда авторы монументальных наборных композиций, что материал, которым они пользуются, способен на века сохранять изображения? Надо полагать, что нет. Вероятно, для них это был естественный способ наиболее адекватного воплощения важнейших религиозных истин, выработанный архитектурно-художественной практикой. Осмысление того, что твердые многокрасочные материалы — это «вечные краски», «которые в век хранят геройских бодроть лиц», как писал впоследствии М. В. Ломоносов, произошло гораздо позже.

Создатели икон, фресок и мозаик, разумеется, следовали четко разработанному канону. «...Искусство это обнаруживает определенное церковное руководство и строгий контроль работы художников. Ничто в нем не предоставлялось на усмотрение художника, его личного понимания. Все здесь средоточено на учении Церкви. С первых же своих шагов в мире Церковь начинает вырабатывать такой художественный язык, который должен выразить ту же истину, что и ее язык словесный»²⁷. Тем не менее, как разными словами можно выразить одну и ту же мысль, так и различными сочетаниями силуэтов, линий и красок мыслимо «умозреть» христианский смысл жизни. Это отчетливо показало дальнейшее развитие русского средневекового искусства.

Однако мозаика — искусство, требующее достаточно сложной производственной базы, — в XIII веке перестало существовать. Монголо-

татарское нашествие, постоянные войны между князьями, дробление государства на отдельные княжества, конечно, были серьезным препятствием на пути развития наборного искусства. Представляется, что эти причины, но еще и напряженное усиление духовной жизни XIV–XV веков, направленное на сплочение государства, не позволяло вернуться к мозаике, предпочитая более мобильные иконописные техники. Время единения русских земель вокруг Москвы, подобное, но отличное от истории Киевской Руси, наряду с военными действиями, окрашивалось значительной ролью Церкви. «В лице своих лучших представителей, в первую очередь преподобного Сергия Радонежского и московских святителей, осуществляла она церковное и духовное сплочение великой Руси вокруг Москвы»²⁸.

«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. Он отличается необычайной экспрессивностью, свободой, непосредственностью, чистотой тона, силой и радостью цвета»²⁹. Высшим достижением живописи этого времени было творчество Андрея Рублева. Его «Троица», воплотившая центральный догмат христианского вероучения, явилась молитвенной формулой глубоко воцерковленной Руси³⁰. Такое произведение можно было создать только кистью живописца. Мозаика же была забыта на долгие шесть столетий.

Примерно в это же время, в конце XV – начале XVI века, началось сложение идеи «Москва — третий Рим». Первый Рим — оплот католицизма — «ереси» с точки зрения православных христиан. Константинополь — второй Рим — был завоеван турками-османами. Москва — единственная надежная защита, твердыня подлинного христианства.

В XVI–XVII веках русское искусство стало постепенно терять спиритуалистическую окраску, духовную напряженность, увлекаясь внешней декоративностью, усилением узорочья. Нарастал интерес к западной культуре, развивавшейся под эгидой возрождения и развития античных традиций. Искусство Ренессанса с его стремлением к натуральности воспроизведения природы и чувством силы человеческого разума, способного в своем творчестве соперничать с Богом, понемногу, но настойчиво устремлялось к реалистическому изображению действительности. Возникновение картинной, станковой живописи с прямой перспективой принципиально меняло характер взаимодействия архитектуры и изобразительного творчества. Русское искусство этого времени теряло способность мистического воплощения религиозных догматов и переходило к их пересказу, похожему на действительность. Наиболее последовательно это отразилось в произведениях Симона Ушакова. Каноническая иконопись мало-помалу становилась ремеслом, лишь формально сохраняя для будущих времен средневековую традицию.

Время феодальных отношений заканчивалось, начинался «диалог Россия — Запад». Медленно нарастающее внедрение западной эстетики в русскую культуру было резко «подстегнуто» реформами Петра I. «Идеологии петровской эпохи было свойственно представлять переживаемое Россией в начале XVIII в. время как некий исходный пункт, точку отсчета. Все предшествующее объявлялось как бы несуществующим или, по крайней мере, не имеющим исторического бытия, временем невежества и хаоса»³¹. В 1721 году было упразднено патриаршество и учрежден Синод. «Синод этот находится под главенством «ока государева» — обер-прокурора, министра над Церковью. Верховная же власть в делах Церкви принадлежит Государю Императору»³².

Теперь русское искусство не просто испытывало влияние западной культуры, а интенсивно перенимало ее опыт — училось. С 1703 года началось строительство новой столицы России — Санкт-Петербурга. По замыслу Петра I «город святого Петра» своим обликом призвался соответствовать и не уступать западным столицам, причем он должен быть каменным. Апостол Петр — камень в основании Церкви. «Имя это — «город святого Петра» — прямая аналогия с Римом, очагом европейско-христианской цивилизации, возвестило о притязаниях России на миссионерскую роль нового православно-христианского центра, требующего определенного места в культурно-историческом пространстве Европы»³³. Вместе с тем, «Святость Петербурга — в его государственности. С этой точки зрения и папский Рим (в отличие от Рима императорского), и Москва представляются синонимическими символами ложной, «ханжеской» святости. С позиции обоженной государственности старорусское православие казалось подозрительно смыкающимся с «папешным духом». Это определяло и известную симпатию Петра и Феофана к протестантизму, и актуальность критики католического Рима как Рима ненастоящего. Создавалась парадигма идей, в которой Рим «папешный» и Москва допетровская объединялись в противопоставлении Петербургу — истинному Граду Святого Петра»³⁴. Определился путь заимствования—соперничества не только с Римом, но и со всем европейским миром. На берега Невы приглашались европейские архитекторы, художники, мастера разных специальностей. В Европу на обучение отправлялись русские молодые люди. Город рос, население Петербурга становилось европейским. В 1724 году была основана Академия наук, в 1757 — Академия художеств. Формировалась новая школа религиозного искусства, ориентированная на авторитет художников Высокого Возрождения и Болонской школы XVII столетия. «...просвещенному человеку этой эпохи, стал ближе и понятнее «христианский» образ в его римокатолическом облики, нежели православная школа»³⁵.

О мозаике не вспоминали и не вспомнили бы, если ею не заинтересовался великий русский ученый М. В. Ломоносов. Как известно, в его мастерской из смальты создавались портреты царствующих особ, царедворцев и иконы. Крупнейшим замыслом ученого-мозаичиста был нереализованный проект

мавзолея Петру Великому в Петропавловском соборе. Однако здесь в основном должна была разместиться не культовая, а мозаика, прославляющая деяния императора. Иконопись в традиционном смысле перестала пониматься, она представлялась чем-то нехудожественным, отсталым, примитивным, ею начали стыдиться. На этом фоне удивительным кажется, что Ломоносов для создания мозаичного образа «Спаса Нерукотворного» (1753) взял в качестве оригинала средневековую икону. Возможно, такой оригинал ему нужен был для решения не только художественных, но и научных задач³⁶. Л. А. Успенский отмечал: «В XVIII веке лишь Ломоносов проявил интерес к древней иконописи, очевидно, предвидя ее дальнейшую судьбу»³⁷.

Россия следовала по стопам Европы, и ей хватило практически всего одного столетия, чтобы стать «просвещенной» — полноценной европейской державой и забыть свою девятивековую историю православного «освящения». Первая половина XIX века — «золотой век» русской культуры. Исключительный расцвет переживали архитектура, живопись, скульптура и литература. Возникла целая плеяда выдающихся живописцев, воспитанных Академией художеств. Они отправлялись в Италию для совершенствования своего искусства. Здесь художники знакомились с произведениями эпохи Ренессанса — эталоном живописного мастерства.

Эпоха Просвещения дала новый путь развитию русской культуры. Этому способствовали многочисленные наставления, направлявшие художников правильно для того времени понимать задачи изобразительного искусства. «Правила ясно показывают все опасные препинания; которых труждающийся страшаться должен со тщанием избегать, обрабатывая свое дарование: правила облегчают труд его, назначая ему верный и кратчайший путь к достижению совершенства, предмета, к которому стремиться должен каждый любитель свободных Наук и Художеств»³⁸. В другом месте автор писал об обязательном в обучении художников: «...Художнику неминуемо должно быть сведущу в Анатомии, дабы быть в состоянии не только отличать не естественное от естественного и посредственное от изящного; но даже ясно видеть и малейшие пороки, скрывающиеся от непросвещенных взоров <...> должен он уметь сокращать и исправлять недостатки самой природы и даже, скажу более, должен оную украшать»³⁹. Для автора цитируемого текста, да и для его современников, приоритет живописи над мозаикой очевиден: «...Картины древних греков до нас не достигли; да и римские, кои нам достались в весьма малом количестве, и те почти все суровостью времени обезображены, исключая нескольких мозаичных, коих достоинства в рассуждении трудного образа их обрабатывания, ценить также весьма мудрено»⁴⁰.

Однако в Европе мозаика не исчезла, но изменила свое назначение. К ней обращались многие художники Ренессанса: Гаддо Гадди, Джотто, семья Гирландайо, имевшая собственную мозаичную мастерскую, Рафаэль, Тициан, Тинторетто и др.⁴¹ Как правило, мозаики выполнялись масте-

рами-мозаичистами по картонам живописцев прямо на покрытой штукатуркой стене, но главной их задачей теперь было, как можно точнее повторить оригинал с тем, чтобы «сохранить» произведение мастера кисти.⁴² То, что раньше отличало мозаику от других видов изобразительного искусства — видимая наборность, мерцание смальтовых поверхностей и так далее — стало считаться дефектами, которые надо маскировать. Все это принципиально меняло назначение и художественную значимость наборного искусства. В это время сложились определения: «вечная живопись» для мозаики и «вечные краски» для смальты.

В конце XVI века было решено применить мозаику для декоративного убранства собора Св. Петра в Риме — главного храма католического мира. Римский папа Григорий XIII пригласил в Ватикан лучших художников-мозаичистов, которые в 1578 году приступили к работе. Кроме создания новых произведений для собора необходимым оказалось заменить мозаикой попорченную старую масляную живопись для ее «сохранения». Возникла серьезная проблема расширения палитры смальт для точного репродуцирования оригиналов. «И вот к концу XVII века мастерам собора Святого Петра удалось создать подходящий состав для тессер⁴³, который обеспечивал воспроизведение всех нюансов цветовых переходов, как на оригинальных живописных полотнах»⁴⁴. Увеличение масштаба работ и длительность их исполнения привели к созданию в 1727 году при папе Бенедикте XIII Мозаичной мастерской Ватикана, ставшей в скором времени крупнейшей организацией такого рода в Европе. Работы по созданию мозаик собора Св. Петра ведутся до сих пор⁴⁵.

Первым культовым строением в Петербурге был собор в Петропавловской крепости, возведенный по проекту итальянского архитектора Доминико Трезини. «Петр I актом закладки Петропавловского собора связал его с именем апостола Петра — основателя римской церкви, высшего по значению в апостольской иерархии, Павла — основателя славянской церкви, второго в апостольской иерархии...»⁴⁶ Посвящение храма первоверховным апостолам было в определенной степени вызовом Риму с главенствующим собором Св. Петра. Вторым по значению петербургским храмом стала церковь Исаакия Далматского, в день памяти которого родился Петр Великий. Разумеется, в церковной истории значение раннехристианского монаха не может соперничать с ролью апостолов, но, тем не менее «...в дальнейшем, с перенесением центра города на южный берег Невы и в ходе расширения города в XVIII — начала XIX в., Исаакий превратился в главный собор Петербурга, как бы узурпировав функции, первоначально предназначавшиеся Петропавловскому собору. При этом петровская деревянная церковь Исаакия была перестроена с явной и все более выступающей от одного варианта к другому ориентацией на архитектуру св. Петра в Риме»⁴⁷.

В 1818–1858 годах по проекту французского архитектора Огюста Монферрана строился новый православный Исаакиевский собор. «Архитектор,

увлеченный своим будущим созданием, мечтал о сооружении, поражающем богатством материалов, благородством архитектуры, соперничающем с прекраснейшими храмами Италии»⁴⁸. В начале 1840-х годов храм был вчерне возведен, и возникла необходимость его декоративного убранства. Сооружение Исаакиевского собора было важнейшим идеологическим и политическим мероприятием, связанным с утверждением самодержавия, православия и российской государственности. В силу этого с самого начала строительных работ осуществлялось пристальное наблюдение за всеми их стадиями. «Кроме обычного административного аппарата управления, была создана целая система специального контроля во главе с царем и Синодом. Все детали проекта, чертежи, частные вопросы строительства и художественного оформления здания проходили многочисленные инстанции. Главными и окончательными арбитрами были император и святейший Синод. Последний производил подбор надписей и сюжетов для произведений живописи и скульптуры, украшавших собор, определял их размещение внутри и снаружи»⁴⁹.

Проект живописного убранства Исаакиевского собора был составлен Монферраном с учетом требований Синода. Осуществлять росписи были приглашены крупнейшие художники того времени: Н. М. Алексеев, П. В. Басин, Ф. А. Бруни, К. П. Брюллов, В. П. Верещагин, С. А. Живаго, Т. А. Нефф, В. К. Шебуев, и др. Все эти мастера были представителями академизма, воспитанными на классицистических традициях утверждения возвышенных идей, прославления идеализированного героя, совершенного нравственно и физически. «Классицистический, ставший академическим метод сформулировал определенные композиционные и колористические принципы. Взятые на вооружение художниками, они применялись из картины в картину. Главный герой всегда располагался в центре полотна; выделенный светом и цветом, он сразу привлекал внимание. Выразительные ракурсы и позы персонажей, соединенных в пластически эффектные группы, превратились в своеобразный «язык тела». Умелое его использование демонстрировало не только профессиональные навыки художников, но было и способом общения, подразумевая адекватное прочтение ценителями точно отработанных «картинных» жестов. Идеально лежащие драпировки завершали тщательно продуманное решение произведения»⁵⁰. Как к любому, ставшему каноническим искусству, к академизму, тем более церковному, предъявлялись определенные требования. Эскизы будущих росписей оценивались Советом Академии художеств и Святейшим Синодом. ««Консультантом» католика Монферрана стал «приставленный» к нему московский митрополит Филарет⁵¹, который должен был помогать архитектору в части содержания и расположения живописи»⁵². Последним и высшим ценителем творчества художников был Николай I. Совет Академии следил за исполнением художниками правил композиционного построения исторической живописи, правильным изображением природы при передаче пейзажа или интерьера, костюмов персонажей, так чтобы они казались подлинными. Синод наблю-

дал за точным соответствием облика и окраски одежд святых, утвержденных христианской традицией, не допускал искажения их лиц какими-либо эмоционально-психологическими гримасами, требовал сокращать излишнюю оголенность тел персонажей.

Церковно-академическое направление — это «...канонизировано-идеалистическое искусство во всем — от видения самого сюжета и образов библейских и евангельских героев до трактовки драпировок и покрывал. Оно ориентировалось на классику: Рафаэля, Корреджо, Рубенса, Пуссена...»⁵³ Даже не только ориентировалось, художники часто должны были просто воспроизводить фрагменты произведений, признанных классическими. Например, император требовал изображение Богоматери копировать с картины Тициана, Иисуса-младенца — с Рафаэля и т. д.⁵⁴ Вместе с тем, художники иногда сопротивлялись указаниям. Так на замечание Синода «...по поводу слишком моложавого облика Св. Елены в «Воздвижении животворящего креста» (образ Исаакиевского собора), тогда как ей во время посещения Иерусалима было 80 лет»⁵⁵, Т. А. Нефф, благодаря связям при Дворе, защитил «...свое понимание сюжетов священной истории и отстоял молодой возраст матери Константина Великого. <...> Нефф выдвинул свою точку зрения на «идеальность» и считал ее наиболее отвечающей сути религиозной живописи»⁵⁶.

Однако, как правило, требования контролирующих инстанций были непререкаемы. В научной справке В. М. Давида приведены найденные исследователем в архиве примеры требований Синода к картонам икон, выполненных С. А. Живаго. «Пророк Иеремия», «Царь Давид», «Патриарх Ной», «Пророк Илия»: всем — «Лицу дать больше выразительности и выразить более характер, соответственный достоинству пророка». «Родоначальник Адам» — «Прикрыть наготу и представить лицу выражение сетования и потерянной невинности». «Царь Соломон» — «Дать более характера мудрости и благоговения лицу царя». «Тайная вечеря» — «Выразить точнее установление вечери, изобразив чашу с правой, а хлеб с левой стороны спасителя с его указаниями на них, чем сообразить и выражения в головах апостолов, где нужно»⁵⁷.

Синод оказался недоволен эскизами росписи «Взятие пророка Илии на небо» исполненной П. М. Шамшиным и «...потребовал внести исправления. Взятие пророка Илии на небо надлежало изобразить согласно описанию события в Библии, фигуры ангелов, держащих свитки с заповедями, прикрыть большой драпировкой»⁵⁸.

Исаакиевский собор начал создаваться в эпоху классицизма, а окончание строительства пришлось на время эклектики. За это время произошли существенные изменения в отношении к историческому наследию, к выработке архитектурно-художественных форм. Зародился так называемый «русско-византийский стиль». Возведенный по проекту архитектора К. А. Тона храм Христа Спасителя в Москве (1832–1883), посвященный

победе в войне с наполеоновской Францией, стал зримым воплощением знаменитой триады министра народного просвещения С. С. Уварова «православие, самодержавие, народность». Эта триада выражала государственную идеологию Российской империи и была во многом стимулирована общим подъемом патриотизма и возрастающим стремлением к определению самоидентичности русского народа. «Типом зданий, олицетворяющим идею русского народа в понимании Тона, предстают московские храмы второй половины XV – начала XVI в. <...> Они воплощают идею преемственности от второго Рима — Константинополя и византизма, идею третьего Рима, которому суждено стоять вечно...»⁵⁹. Уровень знаний исторических стилей этого времени еще не знал дифференцированного подхода к явлениям искусства, в силу чего русская средневековая архитектура считалась развивавшейся на базе православной Византии, однако, в постройках Тона «чисто «византийского» <...> было не так уж много»⁶⁰.

В это же время произошла попытка возвращения к византийским истокам в религиозной живописи. Одним из инициаторов этого была президент Академии художеств великая княгиня Мария Николаевна, сторонником которой оказался художник-любитель князь Г. Г. Гагарин. Для реализации своей идеи они решили создать в Академии художеств класс «православного иконописания». Бывший тогда конференц-секретарем Академии Ф. Ф. Львов в 1880-х годах вспоминал: «Все академические профессора восстали против этого нововведения, утверждая, что подражание Византийской живописи ведет к упадку живописи в России, и что требование условных типов для икон никогда не разовьет талантов»⁶¹. Ярким противником нарушения традиций академической школы живописи выступал ректор Академии живописец Ф. А. Бруни. «...Бруни защищал школу от проникновения в нее стилизаторских приемов «под старину», связанных с официальной политикой поощрения «русско-византийского стиля»»⁶². Вместе с тем, класс «православного иконописания» был учрежден; его возглавить назначили профессора Т. А. Неффа. Класс просуществовал недолго, так как не нашлось желающих в нем учиться.

Отношение к религиозной живописи было неоднозначным. Так, философ и литературный критик Н. И. Надеждин в 1846 году писал: «С благородной патриотической гордостью мы, Русские, можем сказать, что у нас искусство, при всей своей юности, не совратилось с пути, который один вполне его достоин. Это особенно замечательно в живописи, которой лучшие, блистательнейшие создания освящены религиозным, благочестивым вдохновением. Кто хочет видеть торжество кисти Русской, тот должен идти в храмы, которые сами по себе составляют великолепнейшее украшение нашей северной Пальмиры, и здесь, склонясь в восторженной молитве пред святыми иконами, уносить потом признательное благоговение к могучей руке Брюллова, Шебуева, Басина и Бруни...»⁶³

В противоположность ему архиепископ Анатолий (в миру А. В. Мартыновский), магистр Киевской духовной академии, духовный писатель и иконо-

писец на год раньше утверждал, что «...при беспримерных поощрениях и покровительстве правительства, все роды живописного художества, кроме икононого, достигли у нас такого совершенства, что, кажется, ни в одном из них современные Европейские художники не в состоянии ничего представить лучше произведений наших художников. Между тем как скоро кисть их коснется предметов христианских, тот час усматривается недостаток образования в сем отношении»⁶⁴. Архиепископ считал: «Долг иконописца избирать в видимой природе черты и краски, подмечать свет и тени такие, которые могли бы сообщать взирающим на произведения его кисти сколь возможно близкие понятия о предметах мира духовного, и в чертах плотских, видимых проявлять духовное, невидимое. <...> то, что по духу мира сего может почтяться красотой и величием, по духу Евангелия будет отвратительно и низко. <...> Мясистость и преобладающая краснота, усматриваемая в изображениях итальянских школ Богомладенца, Богоматери и Святых, несообразна с понятием, какое о Спасителе и Святых представляют предания и их жизнеописания»⁶⁵.

* * *

В 1842 году Монферран решил совершить поездку по европейским странам с целью «...не только изучить в деталях опыт прославленных старых мастеров, в частности в Риме, Париже и Лондоне, создававших интерьеры купольных сооружений, но также ознакомиться с опытом современных по тому времени архитекторов, скульпторов и живописцев, а также с новейшими технологиями производства художественных произведений»⁶⁶. В прошении, составленном архитектором в Комиссию по строительству Исаакиевского собора, он сообщал о своем намерении произвести «...описание мозаик, употребляемых в украшении монументов, замечательных мозаик Св. Марка в Венеции, а также, сделанных 30 лет тому назад в церкви Св. Петра в Риме; описание выгоднейших средств к учреждению в Санкт-Петербурге мозаического заведения, на случай, если бы благоугодно было Его Императорскому Величеству повелеть употребить мозаику на изображениях 4-х Евангелистов на парусных сводах большого купола и на Царских дверях»⁶⁷. Будучи за границей архитектор познакомился с работой ватиканских художников-мозаичистов в соборе Св. Петра. В это же время, находящийся в Риме секретарь посольства в Италии П. И. Кривцов писал, предлагая учредить в России мозаичную мастерскую: «Молодые люди, выходящие из рисовальных школ и самой Академии, не имеющие решительных дарований, но искусные в рисовании, обучившиеся притом живописи, могли бы быть лучшими учениками в мозаике, и тогда, с одной стороны, не заслоняя дорогу талантам, отличным в живописи, с другой стороны, они имели бы верное и почетное существование, а самое правительство — удобное средство к выполнению поручений с бóльшим против других земель удобством...»⁶⁸

Первоначально Николай I приказал образа для иконостаса писать масляными красками на медных досках и, также масляными красками, было решено расписывать стены, своды и купола собора по специально подготовленному грунту. Однако расположение Исаакиевского собора вблизи Невы, сырость, перепады температуры неблагоприятно действовали на живопись, что заставляло художников неоднократно переписывать свои произведения.

В «Юбилейном справочнике Императорской Академии художеств» С. Н. Кондаков констатировал: ««Императорское Мозаическое Заведение» учреждено Государем Николаем Павловичем, главным образом для замены живописных изображений в Исаакиевском соборе, долженствовавшем служить «монументальным памятником эпохи его Царствования», — художественною мозаикою, в виду ее долговечности и ценности, а также вообще для насаждения в России мозаичного искусства. <...> В 1845 году, по Высочайшему повелению, отменено писание образов для Исаакиевского собора на медных досках, вследствие встреченных технических затруднений, и повелено писать их впредь на холстах, с тем, чтобы впоследствии они были заменены мозаичными.

В 1847 году, 8 июня и 17 сентября, последовали Высочайшие повеления об учреждении в С.-Петербурге, при Императорской Академии Художеств, Мозаического Заведения.

На основании этого Высочайшего повеления и по мысли князя Г. П. Волконского, полагавшего, что мозаика может потребоваться не только для одного Исаакиевского собора, но и для храма Спасителя в Москве, а также для галерей Императорских дворцов и частных лиц, в 1847 году была открыта в Риме, по образцу Ватиканской, временная, на четыре года, мозаическая студия...»⁶⁹.

Учиться новому искусству в русской студии при ватиканской мастерской были направлены художники В. Е. Раев, Е. Г. Солнцев, С. Е. Федоров и И. С. Шаповалов. Обучение они проходили под руководством выдающегося итальянского мозаичиста М.-А. Барбери. В 1851 году русские художники вернулись в Петербург, вместе с ними прибыли итальянские мастера: мозаичисты Р. Кокки, Л. Рубиконди, химик-мозаичист Д. Бонафедде, его брат и помощник Л. Бонафедде. В том же году были утверждены положение и временный штат мозаичного заведения. Братья Бонафедде впоследствии сыграли исключительно важную роль в деле становления русской мозаики.

Считалось, что мозаика, призванная сохранять живописные произведения, в основном относится к разряду вспомогательных техник, в силу чего техническая часть — выплавка смальт и художественная — набор мозаик были организованы на «Императорском стеклянном заводе».

Перед мозаичистами ставилась задача создания смальтовых повторений картин, созданных масляными красками. Цель достигалась за счет обилия оттенков смальт, тщательной подгонкой одного кусочка материала к другому, тонированием швов восковыми красками, шлифовкой и полиров-

кой поверхности готового изделия. Лучшей считалась та мозаика, в которой не видна была ее природная наборность. Художники-мозаичисты применяли, так называемый «римский» метод выкладки смальт, на лицевую поверхность будущего произведения, которому они обучились в ватиканской мастерской. В распоряжении мозаичистов было около 17 000 оттенков смальт, что позволяло добиваться удивительного сходства с живописью. Каждый кусочек смальты тщательно подтачивался и плотно укладывался в уготовленное для него место. Набор велся преимущественно квадратными или прямоугольными кусочками, располагавшимися ровными однообразными горизонтальными рядами. Форма отдельных кусочков и направление их кладки изменялось только при моделировке сложных элементов лица, волос, драпировок и тому подобное. Скрытая изображением гравюра набора не входила в состав средств художественного выражения мозаик, живописная форма выявлялась преимущественно цветом, а не характером кладки смальт. По окончании набора на временную мастику мозаика переводилась на постоянную основу — цемент. Римский способ был длительным, сложным, дорогостоящим и призывался увековечивать живопись церковно-академического направления, уподобляясь репродукционному искусству.

В Мозаичном отделении работали художники, окончившие курс обучения в Академии художеств. Считалось, и справедливо, что повторить оригинал смальтой может только профессиональный живописец. Такое отношение к мозаике в середине и второй половине XIX века было оправданным. В художественной культуре доминировал принцип «подражания»: архитектура «подражала» историческим стилям; живопись стремились создавать идеализированные в духе классицистических традиций образы природы и человека, или воспроизводить действительность во всех ее проявлениях; мозаика «подражала» живописи. Такая эстетика точно отразилась в определении П. Н. Петрова, декларировавшего в 1864 году, что наборное искусство предназначено «для тончайшего подражания живописи, что собственно и дает только право мозаике из ремесленного производства, требующего более или менее технического навыка, перейти в искусство подражательное <...> то есть дающее возможность артисту состязаться с живописцем в передаче натуры»⁷⁰. «Состязаться» — т. е. «повторить» в смальте работу живописца. Изменить такое отношение к мозаике в XIX веке было достаточно трудно, в силу чего смальтовые произведения Исаакиевского собора надо оценивать согласно существовавшему в период их создания доминирующему суждению. С этой точки зрения они — шедевры, до сих пор изумляющие зрителей ювелирной виртуозностью исполнения, точностью повторения всех нюансов и особенностей живописных оригиналов. Контролировали работу мозаичистов представители Академии художеств и технический совет. Синоду, утверждавшему эскизы и картоны живописцев, не было нужды проверять, считавшейся технической, работу мозаичистов. В 1860-х годах мастерство русских художников-мозаичистов поднялось на такую высоту, что на всемирных выставках

в Лондоне (1862) и в Париже (1866) «...русскую мозаику» признают стоящей выше конкурса, и мозаическому отделению присуждается золотая медаль»⁷¹.

Исключительные художественные достоинства произведений Мозаичного заведения привели к необходимости усилить его связь с Академией художеств. По указу Александра II на территории, принадлежащей Академии по проекту архитектора Ф. И. Эппингера в 1862–1864 годах, было возведено специальное здание для размещения заведения (3-я линия Васильевского острова, 2а), которое тогда же было переименовано в Мозаичное отделение Императорской Академии художеств.

Можно ли назвать появление наборного искусства в XIX веке возрождением мозаичного искусства в том значении, которым оно было в Древней Руси? Думается, что нет, как нельзя считать и деятельность Ломоносова воскрешением производства изделий из смальты после многовекового забвения.⁷² Слишком разные были эстетические установки и технология создания мозаик, давшие ей возможность появиться в древности и в Новое время. В отличие от замыслов великого ученого, видевшего в смальте, хотя и «вечный», но особенный художественный материал, в XIX веке возникновение мозаики было проявлением практицизма, устранявшего необходимость подновлять или переписывать «живопись». Вместе с тем, если бы не было учреждено Мозаичное отделение, то не было бы возможности развиваться наборной технике. К концу XIX века, солидаризируясь с общей эволюцией изобразительного искусства, русская мозаика устремилась обогащать себя новыми средствами художественной выразительности, учитывая, разумеется, в первую очередь, уроки Средневековья.

В первой половине XIX века в Италии был найден новый способ изготовления мозаик. Их стали набирать не на лицевую, а на обратную сторону будущего произведения, что удешевляло и ускоряло процесс. Одним из первых этот метод использовал венецианский предприниматель А. Сальвиати, открывший в 1860 году на острове Мурано мозаичные мастерские. Такие же предприятия вскоре появились в других местах Италии, во Франции и Германии. «Новая школа отвергла римские традиции и возвращается к преданиям древнехристианских мозаик, — писал в 1885 году М. П. Соловьев. — Она справедливо полагает, что даже при громадном разнообразии оттенков смальты никогда не будут в состоянии состязаться с кистью и палитрой живописца и, подобно им, передавать тончайшие переливы светотени, но что понимание средств мозаики и соответственное употребление смальт составляют специальный характер мозаики, требующий особого таланта, как и живопись»⁷³.

В России борьбу за возрождение мозаики, как самостоятельного искусства и возвращение ей природных декоративных свойств, возглавила мастерская Фроловых. В 1885 году в мастерскую Академии художеств поступил архитектор Александр Александрович Фролов. Поскольку он не был живописцем, его могли взять только на должность техника. Сын одного из ведущих художников-мозаичистов, академика Александра Никитича

Фролова⁷⁴ (в то время заведовавшего академической мастерской), он был хорошо знаком и с наборным искусством, и с современными тенденциями развития строительной практики. Занимаясь установкой готовых мозаик на место в Исаакиевском соборе, уже через два года А. А. Фролов предложил Совету Академии художеств проект рационализации производства мозаик.

В 1888 году А. А. Фролов был отправлен в Италию для изучения нового метода набора смальт и, в первую очередь, к А. Сальвиатти. Параллельно он изучал древние мозаики, что впоследствии систематически повторял, понимая необходимость освоения не только новаторской технологии производства, но и характер, свойства и особенности византийского и древнерусского искусства.

Вернувшись в Петербург, Фролов добился разрешения начать производство мозаик новым способом, получившим название «венецианский». Им был усовершенствован технологический процесс с учетом сурового климата северной столицы и пересмотрен принцип создания мозаик. Мозаичист нового поколения считал, что поверхность смальтового произведения должна иметь самостоятельную декоративную ценность, не уподобляясь масляной живописи. А. А. Фроловым были разработаны определенные правила написания оригиналов для мозаик. Они должны создаваться с учетом выразительных свойств языка наборного искусства. Живописный оригинал, который превращался в эскиз для мозаики, должен иметь ясные, четко определенные границы светотени и упрощенные тональные переходы, указывалось на необходимость учитывать высоту, на которую предполагалось поместить готовое изделие: чем выше, тем меньше количество оттенков каждого тона.

В 1890 году А. А. Фролов подал в Совет Академии художеств проект реорганизации Мозаичного отделения. Тщетно пытаясь переустроить производство в академической мастерской и не добившись успеха, А. А. Фролов вместе с отцом, вышедшим на пенсию, в том же году учредил Частную студию декоративной мозаики. Общее отношение к нововведениям сформулировал заведующий в то время производством смальт В. И. Селезнев: «Удешевление мозаики в видах рыночного сбыта может расти лишь на счет экономии в смальте и крайнего сужения личного труда — по мере чего она тоже утрачивает, кроме прочности, художественные достоинства, обращаясь в пестрый блестящий убор, — хотя и в этом виде не лишена декоративного значения»⁷⁵. По-своему химик-технолог был прав, действительно, с точки зрения традиционного отношения к мозаике, терялись ее художественные достоинства — подражание живописи, но появлялись иные — декоративные, предвещавшие возможность развития наборного искусства, как самостоятельного вида творчества.

Различие в подходе к решению художественного пространства мозаик в мастерских Академии художеств и архитектора Фролова можно проследить, сопоставив иконы «Святая Екатерина» (оригинал Т. А. Неффа) малого иконостаса Исаакиевского собора, выполненную А. Н. Фроловым

в 1868–1872 годах и А. А. Фроловым в 1893. Исходя из рационального способа набора смальт и стремясь возродить природную декоративность мозаик, архитектор существенно переработал оригинал, значительно упростив рисунок и устранив сложные тональные переходы живописи. Обращает на себя внимание одна немаловажная деталь: на иконе появилась темно-коричневая контурная линия, чего никогда не было в живописи церковного академизма. Такая «окантовка» изображения могла возникнуть только после тщательного изучения византийского и древнерусского наследия, и была одним из первых примеров в изобразительном искусстве. Кладка смальт в мозаиках свидетельствует о разных задачах, которые ставили перед собой художники. Если А. Н. Фролов тщательной подгонкой смальт имитировал каждую деталь оригинала, то А. А. Фролов создавал декоративное пространство кусочками материала, собранными в обобщенные цветовые пятна. Оба мастера использовали эффект оптического смещения колеров. В академической мозаике смена цветов близлежащих смальт создает тон или мягкий переход к другому тону; в произведении частной студии введение полутонов в основной помогает цветопластической лепке формы. В первой мозаике гравюра набора уходит и растворяется в среде имитируемой живописи, во второй она имеет самостоятельное значение. Следуя оригиналу, в некоторых местах набор вдруг теряет свою графическую основу и превращается в прихотливый динамичный узор, что особенно заметно в трактовке одежды Великомученицы Екатерины.

Технология изготовления мозаик в частной мастерской существенно отличалась от академической. Набор осуществлялся не профессиональными художниками, а людьми, не имеющими специального образования. А. А. Фролов считал, что он руководит студией, являющейся новой школой удешевленного и ускоренного производства «хотя декоративной, но художественной» мозаики. Основой обучения, как и в древности, и в традиционной народной культуре, были приобретение навыка и передача его опытными мастерами начинающим. С картона изображение переносилось на полотняную кальку — своего рода матрицу для будущей мозаики. Эта операция исполнялась руководителями мастерской: наносились контурные линии, соответствующие рисунку и пятнам цвета, границы светотени. На кальку мозаичист наклеивал кусочки смальты. Разумеется, перед его глазами была не лицевая сторона, а обратная, как бы зеркальное отражение будущего произведения. Затем набор заливали цементом, дождавшись затвердения, мозаику переворачивали, а кальку смывали. Руководители контролировали работу наборщиков и помогали им в подборе оттенков смальт. Считая декоративность природным свойством мозаики, Фроловы на протяжении всего времени существования своей мастерской стремились использовать разнообразные приемы кладки смальт для усиления звучности формы и цветового решения произведения. Гравюра набора, ритм открытых нетонированных швов, оптическое смешение цветов, сохранение

шероховатой поверхности нешлифованных смальт — все специфические признаки языка мозаики должны были вернуть ей изначальное назначение монументально-декоративного искусства — спутника архитектуры.

Мозаики, создаваемые фроловской мастерской, оказались созвучны поиску национального стиля, формировавшемуся во второй половине XIX века. Реформы Петра I, порвавшие связь с многовековой культурой Средневековой Руси, стало необходимым ликвидировать, восстановить нарушенное единство исторического развития государства. Внимательное изучение памятников допетровской эпохи определило время, которое породило архитектурные формы, наиболее узнаваемые, неевропейские, созвучные настроениям населения. Этим временем оказался XVII век с его многоцветием, многословием, узорочностью. «Апликативность богатого декоративного убранства, отличавшая русскую архитектуру XVII века, естественно и органично прижилась в архитектуре второй половины XIX столетия из-за родства эстетических идеалов двух эпох, выразившихся в любви к праздничной, часто избыточной и даже переизбыточной изукрашенности <...> Как и архитектура XVII века, архитектура второй половины XIX выражает массовые вкусы городского населения и ориентируется на их удовлетворение»⁷⁶. Мозаики в XVII веке на Руси не было, но существовало родственное ей изразцовое искусство, которое вместе с облицовочным кирпичом умножало нарядность зданий. Эти приемы допетровской архитектуры возрождались во второй половине XIX столетия. Практичные, они соответствовали рационалистическим тенденциям в развитии архитектуры. Однако в России в это время существовала и мозаика. Новый способ набора, давший возможность удешевить ее производство определил возможность ее широкого применения в архитектуре.

Первой работой мастерской Фроловых для культовой постройки в русском стиле было создание в 1893–1894 годах по оригиналам И. С. Галкина мозаичных изображений святых для церкви Преображения Господня и часовни (1889–1892; арх. Р. Р. Марфельд; Харьковская область; не сохранились), возведенных на «месте чудесного спасения» императора Александра III с семьей при крушении поезда 17 октября 1888 года близ станции Борки. Здание было построено из кирпича в русском стиле XVII века. Ориентация на средневековую иконопись при разработке оригиналов обеспечила монументальную выразительность произведений, выполненных в смальте. Вторая работа была выполнена в Петербурге. На Гутуевском острове предполагалось возвести храм, посвященный тому же событию, но 29 апреля 1891 года «чудесно» спасся от нападения фанатика в городе Отсу, в Японии, цесаревич Николай Александрович (будущий император Николай II). Решено было храм во имя Богоявления Господня посвятить этому событию (1891–1900; арх. В. А. Косяков; Двинская ул., 2). В. А. Косяков как и Марфельд использовал мотивы архитектуры XVII столетия, более того он «...обязан был использовать постройку его (Марфельда. — В. Ф.) как образец для подражания»⁷⁷. На фаса-

дах здания были помещены мозаики, созданные по эскизам того же И. С. Галкина и А. С. Вереченко. Для фроловской мастерской это было «...своего рода пробным камнем, успешным экзаменом, обеспечившим заявку для последующего грандиозного заказа»⁷⁸.

Этим «грандиозным заказом» стало создание мозаичного ансамбля церкви Воскресения Христова (Спаса на крови) в Петербурге. Церковь строилась (1883–1907) по проекту А. А. Парланда на месте убийства народовольцами императора Александра II, на Екатерининском (Грибоедова) канале. Александр III пожелал, чтобы храм-памятник его отцу был возведен, в формах культовых сооружений Руси именно XVII века. «Александр III <...> ориентировал архитекторов на самобытную традицию. <...> Создание храма-памятника «в чисто русском вкусе XVII столетия» служило метафорой приобщения Петербурга к заветам старомосковской Руси. Напоминая об эпохе первых Романовых, сооружение символизировало бы единство царя и государства, веры и народа»⁷⁹.

Конкурс на создание мозаик для церкви был организован в 1895 году. Победительницей оказалась мастерская Фроловых, удовлетворившая все требования комиссии: техническим и художественным. Для контроля над ходом строительства церкви была создана специальная комиссия, в которую вошли великий князь Владимир Александрович (председатель), генерал граф И. Д. Татищев, профессора архитекторы А. И. Резанов, Д. И. Гримм, И. С. Китнер, М. Т. Преображенский и автор храма А. А. Парланд, заведующий Мозаичным отделением профессор П. П. Чистяков, от Синода — профессор Н. В. Покровский и др.

Парланд использовал весь возможный арсенал декоративного убранства культовой архитектуры XVII века: формы деталей церквей того времени, разноцветный облицовочный кирпич, изразцы. Мозаика, как прочное, переливающееся многоцветием искусство, здесь была использована в беспрецедентно крупных масштабах.

К работе над эскизами для мозаик храма Воскресения Христова был привлечен большой коллектив художников: А. Ф. Афанасьев, Н. А. Бруни, В. В. Беляев, В. М. Васнецов, Н. А. Кошелев, М. В. Нестеров, А. Н. Новоскольцев, В. А. Павлов, А. П. Рябушкин, Н. Н. Харламов и многие другие. Первым этапом было создание смальтовых композиций для фасадов церкви. Здесь мозаики стали главными акцентами композиционных узлов архитектурной формы. На западной стене — трехчастная композиция «Спас Нерукотворный с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом», на северной — «Воскресение», выполненные по эскизам Нестерова; на южной — «Христос во Славе» Кошелева. Крыльца украсили изображения «Страстей Господних» Васнецова.

Ранняя смерть в 1897 году оборвала деятельность А. А. Фролова. Руководителем мастерской остался 67-летний отец. Активным помощником,

а затем главой предприятия в скором времени стал младший сын мозаичиста Владимир Александрович.

В это время решался вопрос о выполнении смальтового убранства интерьера церкви Спаса на крови. Заказ сохранился за частной мастерской, которая в итоге создала уникальный по площади (около 7000 кв. м) и значению мозаичный ансамбль. Вместе с тем каждый из художников, исполнявших эскизы для мозаик храма, по-своему понимал задачи монументальной церковной живописи, отчего и результаты воплощения их в смальте оказались неравнозначными. Комиссии трудно стало согласовывать и утверждать эскизы из-за разностильности произведений, выполненных в традициях церковного академизма, в духе передвижничества, в подражание древнерусской иконописи и созданных под влиянием модерна. Например, при рассмотрении 80 картонов в 1900 году комиссия пришла к выводу, что «они ни при каких условиях не могут составить полного аккорда»⁸⁰. Однако Фроловы не просто повторяли смальтой живописный оригинал. Их требования, предъявляемые к эскизам, были учтены комиссией, утверждавшей живописные работы. Таким образом, художникам приходилось в определенной степени подчиняться специфике мозаичного искусства. В частности, были сделаны следующие рекомендации по работе Кошелева: «упростить рисунок и живопись эскиза, применяясь к древней мозаике: заменить мелкие складки широкими, избегать полутонов и уничтожить подробности»⁸¹. В интерьере церкви Воскресения Христова мозаикой покрыта вся поверхность стен, сводов, куполов и пилонов. При очевидной неравнозначности манер исполнения художниками эскизов единство архитектурно-художественного образа интерьера церкви определила установка на декоративную выразительность набора, что привело к созданию уникального для своего времени произведения, в котором главная роль принадлежала мозаичистам. Масштаб и качество мозаичного убранства в декоре храма Воскресения Христова позволила историку архитектуры Б. М. Кирикову назвать эту церковь «величайшим в Петербурге произведением синтеза искусств эпохи эклектики в формах «русского стиля». Причем декоративные особенности его мозаик отчасти предвосхитили пути монументального искусства рубежа XIX–XX вв.»⁸². Однако традиция академического мозаичного искусства предписывала, как закон, точно воспроизводить живописный оригинал. Это выполнялось, но в разряд средств художественной выразительности мозаик включилась и зримая наборность материала, живая рукотворность их создания. Мастера не стремились к ювелирной тщательности подгонки каждого кусочка материала друг к другу, избегали полировки и шлифовки поверхности готового произведения, обходились без тонирования швов, применявшихся в академической мастерской. Часто использовался неровный скол смальты «от молотка», как особый прием, обеспечивавший разный угол отражения световых лучей от поверхности мозаики, что напоминало мерцание византийских и древнерусских тессер, закрепленных под разными углами на стене.

В рубеже XIX–XX столетий мозаичная мастерская Фроловых получила полное признание. Ее часто стали приглашать для создания монументальных смальтовых композиций для строящихся церквей. Разумеется, каждый раз создавалась комиссия для утверждения эскизов, но теперь интерес вызывали и сами мозаики. Так, например, при работе над мозаичным убранством собора Александра Невского в Варшаве (1894–1912; арх. Л. Н. Бенуа, не сохранился) был создан Строительный комитет, который в 1900 году «...поручил специально созданной Художественной комиссии в составе профессора церковной археологии Н. В. Покровского, строителя собора Л. Н. Бенуа и профессора живописи П. П. Чистякова составить программу живописного убранства собора. Проект, подготовленный Н. В. Покровским, предполагал символические изображения, соответствующие раннехристианской традиции, а также многочисленные изображения святых Русской и Вселенской церквей. 15 марта 1901 года проект, уже получивший одобрение архиерея и генерал-губернатора <...> был утвержден Синодом...»⁸³. Эскизы для мозаик выполняли В. В. Беляев, Н. А. Бруни, В. М. Васнецов, Н. А. Кошелев, Ф. Р. Райлян, А. П. Рябушкин, Н. П. Шаховской, Н. Н. Харламов и другие. 17 февраля 1904 года Бенуа в дневнике записал: «Днем <...> смотрел с Покровским и Чистяковым картон Бруни. Пестроват, но торжественный, в мозаике будет хорошо. Писали акт. Поехали смотреть мозаики к Фролову»⁸⁴.

В конце XIX – начале XX века произошли резкие сдвиги в художественной культуре. Формирующийся стиль модерн, в основе которого лежала стилизация всевозможных природных и исторических форм, изменил отношение к творчеству. Повлияв на развивающийся русский стиль, стремившийся к глубокому по времени изучению национального наследия, он вызвал к жизни неорусский стиль, основой формообразования которого стало переосмысление памятников Киева, Новгорода, Владимиро-Суздальской Руси. Яркими представителями неорусского стиля в архитектуре стали В. А. Покровский, Ф. О. Шехтель, А. В. Щусев. Художников, создававших работы для культовых построек и ведущих каждый по-своему поиск переосмысления иконописного наследия, было немало, но назову В. М. Васнецова, Н. К. Рериха и Н. Н. Харламова. Первый из них, получивший признание после росписи Владимирского собора в Киеве, создавал эскизы для мозаик церкви Воскресения Христова в Петербурге, собора Александра Невского в Варшаве, Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном и др. Архитектоническая построенность его религиозных произведений, совмещающая классицистическую традицию и иконописный канон, выдвинула художника в разряд крупнейших мастеров этого жанра. Примечательно, что в 1881–1882 годах по его проекту «...была создана церковь в Абрамцево, ставшая манифестом нового течения. В ней впервые были реализованы новые принципы формообразования: пластическая обобщенность, острый лаконизм, синтетическое (а не аналитическое) осмысление традиции. Эта церковь, и осо-

бенно часовня при ней, пристроенная Васнецовым в 1891 г., стоят у истоков и модерна, и «неорусского стиля»...»⁸⁵

Н. Н. Харламов, окончивший в 1891 году Академию художеств, на следующий год оказался в Хóлуе — одном из центров, хранивших традиции средневекового иконописания. Здесь в 1883 году была открыта иконописная школа, и Харламов был назначен ее руководителем. Обучая школьников, художник учился сам и скоро в совершенстве овладел художественными особенностями древних мастеров. Зная приемы написания религиозных сюжетов по требованиям классицистической школы и по иконописным канонам, мастер, может быть единственный из всех создателей эскизов для церкви Спаса на крови, учел разнохарактерность стилей, расположенных вблизи друг с другом изображений. «Поэтому Харламов в части мозаик, там, где они находятся рядом с работами других художников, придерживается академических принципов, Евангелисты в парусах в данном случае являются промежуточным звеном к другим композициям. А там, где его сюжеты занимают всю стену и доминируют, он свободен и работает в средневековой декоративной манере, придавая мозаикам подлинную монументальность, плоскостность, лишенную подробности в цвете и рисунке, что присуще традициям Византийского искусства. Родной брат основателя мозаичной мастерской, известный мозаичист Владимир Александрович Фролов среди немногих художников, кто глубоко понимал природу монументально-декоративной мозаики, называл Николая Николаевича Харламова»⁸⁶. Мозаики, созданные по эскизам Харламова, типичным иконописным образам, установлены на фасадах Великокняжеской усыпальницы (1900–1906; арх. Л. Н. Бенуа) в Петропавловской крепости.

Особым почерком отличаются мозаики, выполненные по эскизам Н. К. Рериха. С детских лет он был связан дружескими отношениями с В. А. Фроловым, что ввело его «...в Мозаичное отделение, где первым его учителем живописи и рисунка стал один из ведущих мастеров Мозаичного отделения и художник И. И. Кудрин»⁸⁷. Может быть, в силу этого его работы в области культовой живописи обладают особенной декоративностью, во многих случаях превышающей образцы средневекового искусства. Рерих был не только художником, но и археологом, ученым, внимательно изучавшим памятники древности.

Отношение к иконописи, к древним русским «примитивам» в начале XX века изменилось. В 1910 году Н. К. Рерих писал: «Даже всего десять лет назад, когда я без конца твердил о красоте, о значительности наших старых икон, многие даже культурные люди еще не понимали меня и смотрели на мои слова, как на археологическую причуду. Но теперь мне пришлось торжествовать. <...> Слава богу, слепота прошла: иконы собирают, из-под грязи возжигают чудные, светоносные краски; иконы издают тщательно, роскошными изданиями; музеи гордятся иконными отделами; перед иконами сидят в восхищении, изучают, записывают; иконами гордятся. Давно пора!

Наконец мы прозрели; из наших подспудных кладов добыли еще чудное сокровище. <...> Значение для Руси иконного дела поистине велико. Познание икон будет верным талисманом в пути к прочим нашим древним сокровищам и красотам, так близким исканиям будущей жизни»⁸⁸.

Действительно, в начале XX века интенсивно развивавшемуся неорусскому стилю нужен был особенный художник, живописная манера которого отвечала бы необычным стилизациям архитекторов-новаторов. «Таким художником стал Николай Константинович Рерих. Он с юности увлекался археологией и видел в древних памятниках не только их историческую значимость, но и красоту. Подготовленный к восприятию символики и условной изобразительности, живописец сумел оценить своеобразие художественного мышления древнерусских мастеров, их безупречное декоративное чутье и важность идей, которыми жило тогда религиозное искусство»⁸⁹.

В 1903–1907 годах по проекту архитектора В. А. Покровского одновременно строились церкви Свв. апостолов Петра и Павла на Пороховых заводах близ Шлиссельбурга и Покрова Богородицы в имении Голубевых в Пархомовке, недалеко от Киева. В обеих церквях были установлены мозаики по эскизам Рериха, выполненные в мастерской Фролова. Церковь на Пороховых заводах не сохранилась, а в Пархомовке реставрирована и теперь поражает своей удивительной выразительностью. В центре ее западного фасада над главным входом установлена композиция «Покров Богородицы». Ее грандиозные размеры, эпический размах и монументальность во многом определили идейно-смысловое содержание всего архитектурного образа. Над мощной крепостной стеной возвышается фигура Богоматери, окруженная ангелами, поддерживающими покров — символ защиты города. В нижней части размещены двенадцать святых старцев,двигающихся по шесть слева и справа навстречу друг другу. Основа композиционного построения, масштабное и пространственное соотношение главных участников действия напоминают распределение религиозных сюжетов на мозаиках в апсиде собора Святой Софии в Киеве — «Мария-Оранта» и «Евхаристия». Таким образом, естественным здесь кажется реализация замысла Рериха в смальте. Многоцветный набор смальт не только передал характерные особенности оригинала художника, но и во много раз усилил эмоциональный строй монументального панно. Кроме «Покрова Богородицы» для церкви в Пархомовке мастерская Фролова создала декоративный пояс с надписью, охватившей барабан купола колокольни, и образ «Спаса Нерукотворного», установленный над входом в небольшую часовню, примкнувшую к южной стене храма.

Крупный представитель неорусского стиля В. А. Щусев высоко оценил декоративную силу мозаик Фролова. В 1906–1912 годах по его проекту строился Троицкий собор Почаевской лавры на Западной Украине. Здесь были установлены мозаики по эскизам Рериха «Спас Нерукотворный и князя свя-

тые», «Троица» и «Богородица с младенцем». Яркие и выразительные они стали доминантами архитектурно-художественного образа храма.

Образ «Спаса Нерукотворного», вероятно, был важен для Рериха-монументалиста. Очевидно, не случайно он стал главным идейно-художественным звеном западного фасада церкви-усыпальницы Святого Духа, построенной по проекту С. В. Малютина, М. К. Тенишевой и И. Ф. Борщевского в 1910–1914 годах в селе Талашкино Смоленской губернии. «Мозаика над главным входом «Спас Нерукотворный» и на своде «Дух Святой и светила небесные» выполнена в преднамеренной асимметрии, вихревой лепке форм. Черный фон дает ощущение глубины и многомерности, отчего лик Христа приближен к нам, а все изображения за ним удалены <...> Цветовая гамма мозаик предельно насыщена, контрастна.

Рерих не однажды писал, что мозаика для него — любимый материал, что она дает стиль, естественное стилизирование <...> Но художник не смог бы один достигнуть совершенства, многое зависело от исполнителя, а им был В. А. Фролов, владелец лучшей частной мастерской в России»⁹⁰.

Живопись Рериха, рассчитанная на воспроизведение в смальте, обладала той степенью декоративности, которая наиболее соответствовала наборному искусству. Как бы слепленная крупными блоками, подчеркнутыми темной контурной линией, она помогала мастерам вести набор. Манера художника облегчала привычное для художника-мозаичиста, работающего обратным «венетским способом», обобщение цветных кубиков в декоративные пятна. В рамках каждого отдельного «пятна» кладка смальт была не пассивной, а обладала своей внутренней энергетикой, зависимой от конкретного места и роли в композиции. Набор то подчеркивал статичность, то выявлял динамику интерпретируемого фрагмента: менялся размер, профиль кусочков смальт, ориентация и характер кладки.

К сотрудничеству фроловскую мастерскую привлекал и архитектор Ф. О. Шехтель. В 1906–1912 годах по его проекту возводилась старообрядческая церковь Св. Троицы в селе Балаково (ныне город) Самарской губернии. Крупномасштабные композиции «Спас Нерукотворный» и «Знамение» украсили фасады здания. Оригиналами для мозаик служили древние иконы.

Все эскизы, выполняемые для воспроизведения смальтой, разумеется, осматривались местными священниками и царем, а затем утверждались Синодом. Синод не всегда одобрял представленные ему эскизы. Так в 1893–1900 годах под руководством архитектора и исследователя древнерусского зодчества В. В. Сулова должна была осуществиться реставрация Софийского собора в Новгороде. Собор Святой Софии был возведен в 1045–1050 годах. Предполагалось в ходе восстановительных работ создать новую роспись храма, проект которой подготовили А. П. Рябушкин, В. И. Навозов и А. Ф. Афанасьев. Эти художники взялись за исполнение новой росписи в 1895 году. Сулов «предложил при создании эскизов следовать стилю росписей древних памятников, в частности, сохранившихся в Со-

фийском соборе, стенописи Спаса на Нередице в Новгороде, Св. Георгия в Ладого и других. Художники исполнили несколько эскизов. Однако у комиссии, организованной для обсуждения проекта Сулова, такой стиль вызвал протест, равно как и нарушения в порядке размещения росписей. Свое заключение комиссия направила обер-прокурору Синода П. К. Победоносцеву. Проект был отклонен, а заказ на роспись собора передан артели иконописца Н. М. Сафонова»⁹¹.

Развивающаяся церковная архитектура, монументальная живопись и мозаика, вероятно, дали бы российской культуре множество замечательных произведений, но прогремел 1917 год.

Впрочем, еще до этих мрачных событий Первая мировая война приостановила строительную деятельность, а художники-монументалисты перестали получать заказы. Петербург же потерял, казалось бы, незначительную деталь — «святость». В 1914 году он официально стал городом своего основателя — Петроградом — логическое завершение обмирщения страны. Соперничество с Римом прекратилось.

* * *

Ситуация революционных преобразований привела страну к разрухе, голоду, Гражданской войне, каких не было при Владимире Святославиче и Петре Алексеевиче. Прекратилось храмовое строительство и сопутствующие ему искусства исчезли. В 1918 году Церковь была отделена от государства, столица переведена в Москву. Конечно, зыбкость революционных побед, опасность интервенции иностранных государств сыграли при этом решающую роль, но, может быть, отчасти это был идеологический ход — сделать центром страны — город «ложной, «ханжеской» святости»⁹². Советскому правительству необходимо было воспитать нового человека. Человека, свято верующего в коммунизм. Для этого нужно было изменить общественное сознание, создать подобие религии, изобрести новые символы, эмблемы и ритуалы. Тогда же V съездом Советов была утверждена государственная эмблема — перекрещенные серп и молот — своего рода рабоче-крестьянский государственный крест, ставший гербом СССР. Он заменил христианский крест — символ мученической смерти Спасителя. Серп — сельскохозяйственное орудие — жатвенный нож; молот — орудие рабочего, предназначенное для нанесения ударов. Надо обладать большой изобретательностью, чтобы придумать небывалый крест из режущего и бьющего инструментов⁹³.

В том же 1918 году вышло постановление «Об утверждении списка памятников великим людям», в который вошли «революционеры и общественные деятели», «писатели и поэты», «философы и ученые», так или иначе противопоставляемые монархизму, «художники», куда, как ни странно, попал иконописец монах Рублев, «композиторы» и «артисты»⁹⁴. Другими словами, был составлен сонм советских «святых». Этот список был подписан

В. И. Лениным. Тогда же появился «Ленинский план монументальной пропаганды» — мощный идеологический призыв, корреспондирующий с уничтожением памятников царям и их слугам. В 1922 году вышло постановление о сооружении в Петрограде «памятника жертвам революции» — места поминовения разрушителей императорской России. Началась «новейшая история», а все, что было до 1917 года, оказалось «предысторией», в которой необходимым стало находить те факты, которые подтверждали бы неизбежность построения социализма и коммунизма. Невольно вспоминается Библия, в которой находили предсказания рождения Христа, появления христианства.

Город на Неве перестал быть «окном в Европу», центром просветительства; теперь он — «колыбель революции», «город трех революций». Имя основателя города в его названии стало неуместным. В 1924 году умер Ленин, на карте появился Ленинград.

Репрессии, идеологический прессинг вынуждали приспособляться к новым условиям. Появился отряд «верных ленинцев» — *верных*, но верующих ли в новые идеалы? В художественной среде возникло два основных лагеря: формалистов и реалистов. Формалистов, считавших свое творчество адекватным историческому моменту — новаторским, революционным, — в 1920 году ЦК РКП(б) признал буржуазным. Реалисты обратились в этот орган с заявлением, «что они отдают себя и свое искусство в полное распоряжение партии»⁹⁵. Возникла Ассоциация художников революционной России, которую поддержала Н. К. Крупская — в то время председатель Главполитпросвета при Народном комиссариате просвещения.

В 1932 году Политбюро ЦК ВКП(б) опубликовало Постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». Началось активное мифотворчество в формах «социалистического реализма». Работы литераторов и художников обязаны были отображать «действительность в ее революционном развитии», воспитывать трудящихся в духе социализма. Роль Синода стали выполнять соответствующие партийные отделы, не допускавшие искажения в искусстве «прекрасных» быта и труда советских людей. Рабочие и крестьяне — главные герои — должны представлять в виде вдохновенных радостных строителей светлого будущего. Причем, идеализации подвергалась главным образом содержательная сторона произведения. Особенно тщательно следили за изображениями вождей революции, советских политических деятелей. Напомню определение Успенского: слово икона «означает «образ», «портрет»». Действительно, портреты, образы вождей, революционные события подчинились строгому социалистическому контролю, а их реализм во многом использовал средства художественной выразительности христианской иконографии XIX столетия.

После революции мозаика оказалась не нужной. Рабоче-крестьянское государство видело в ней прислужницу монархии и христианства — искусство враждебное новому строю.

Тем не менее, убежденный в жизненности мозаики, В. А. Фролов пропагандировал мысль о возможности ее применения в социалистическом строительстве — выступал с докладами в художественных обществах, Русском музее, Эрмитаже и других организациях. Опираясь на план монументальной пропаганды, он предлагал «увекочивать» смальтой актуализированные высказывания крупнейших общественных деятелей, создавать грандиозные мозаичные композиции на историко-революционную тему.

С прискорбием Фролов наблюдал за тяжелым положением Мозаичного отделения. Как вспоминал искусствовед Н. П. Сычев, «...в мозаической мастерской Академии художеств было большое количество смальт. В период сумбурной деятельности (в 20-х годах) комиссара А[кадемии] Х[удожств] тов. Карева и художника Татлина⁹⁶ мастерская сильно пострадала, была развалена. Мозаики Исаакиевского собора были вынесены на двор и валялись там под снегом. Это я видел сам. После 1925 г. В. А. Фролов совместно со мной ходил к Э. Э. Эссену (в это время ректор Академии художеств. — В. Ф.) с просьбой спасти и мастерскую с ее смальтами, и валявшиеся на дворе мозаики Исаакия. Энергичный Э[дуард] Э[дуардович] согласился и поручил Владимиру Александровичу привести все в порядок, что и было сравнительно быстро исполнено»⁹⁷.

В 1924 году А. В. Щусев приступил к проектированию деревянного Мавзолея В. И. Ленина на Красной площади в Москве. Ленин стал своего рода сакральным символом революции. Агитационная машина сделала свое дело:

«Мысль о том, что скоро земля навеки скроет любимого вождя, угнетала каждого.

За три дня — 23, 24 и 25 января — ЦК РКП(б) и комиссия по похоронам получили более тысячи телеграмм и писем, в которых народ просил: отложить похороны, сохранить тело Владимир Ильича. <...>

25 января Советское правительство приняло постановление:

«Идя навстречу желанию, заявленному многочисленными делегациями, и обращениям в ЦИК Союза ССР, и в целях предоставления всем желающим, которые не успеют прибыть в Москву ко дню похорон, возможности проститься с любимым вождем, Президиум Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР постановляет:

1. Гроб с телом Владимира Ильича сохранить в склепе, сделав последний доступным для посещения.

2. Склеп соорудить у Кремлевской стены, на Красной площади, среди братских могил борцов Октябрьской революции».

Так, выполняя волю народа, Советское правительство постановило построить Мавзолей Ленина»⁹⁸.

Ректор Академии художеств В. Л. Симонов обращался к автору проекта с предложением привлечь Мозаичное отделение к участию в декоративной отделке этого социально значимого сооружения. Однако только в 1929 году при проектировании каменного здания было решено использовать труд мозаичистов. Щусев — дореволюционный строитель церквей, неоднократно сотрудничавший с Фроловым и доверявший его опыту, просил его составить совместно с мастерской Академии план проведения работ⁹⁹.

14 июля 1929 года Щусев писал Фролову: «Ввиду того, что в постоянном мавзолее Ленина предположено сделать мозаичный потолок, площадью 100 с лишним м², и необходимость исполнить к концу осени сего года, прошу Вас обсудить это дело совместно с мозаичным отделом Академии и прислать свои соображения в стройконтору «Мосстрой» (Ильинка) на имя техдиректора Валериуса. Фон в большинстве гладкий, в центре советский герб (Серп и молот) на черном фоне. Плафон — подвеска к железобетонной ферме. Прошу привести образчики смальты и разделку и сроки»¹⁰⁰.

Кроме плафона с серпом и молотом предполагалось создать панно на стенах, называемое авторами «фриз-молния», «пурпуриновая стрела» или «молниевидная лента». Смальта тщательно шлифовалась и набиралась с минимальными швами между кусочками. Для заливки плафона был привезен из Москвы «быстрохватывающийся» цемент. Однако из-за его плохого качества и спешки в работе еще в мастерской при переворачивании готовой мозаики набор высыпался. Мозаичное отделение обратилось в Правительственную комиссию с просьбой дать срок для переделки герба, но «Время для этого не нашлось, и Правительственная Комиссия от заказа на мозаический потолок отказалась.

Таким образом, в многолетней практике Мозаической мастерской, впервые произошло это печальное событие, в основу которого легли какие-то, подлежащие выявлению и выяснению причины»¹⁰¹. Конечно, причины имели технический характер, но представляется, что не случившаяся установка «советского креста» над покойным вождем революции имела и некоторый исторический знак.

«Молниевидная лента» была установлена на стенах Траурного зала, в центре которого находится саркофаг с телом Ленина. «Вы обходите саркофаг с трех сторон по гранитной площадке с красным парапетом, приподнятой на 60 сантиметров. Кажется, что на стенах развеваются огненные знамена (это в серый лабрадорит инкрустирована лента из смальты-пурпурина). Знамена словно сопровождают проходящих под ними людей и выражают этим идею мирового революционного движения, идею вечности и непобедимости ленинизма»¹⁰².

Мавзолей в виде древнейшего пирамидального сооружения — языческое вместилище мумии властителя-божества; мозаика — сакральный спутник христианской церковной архитектуры. Создание этого памятника — знаменательный акт в истории России — материализм достиг своего

апогея: нетленный труп человека — мощи советского «святого» стали образом самого себя — предметом преклонения. «Люди идут в усыпальницу, ставшую для них самой дорогой святыней, чтобы еще раз увидеть родные черты того, кто создал великую партию коммунистов, кто образовал могучий Советский Союз <...> Люди идут увидеть того, кто и сегодня помогает им жить, работать, бороться и побеждать.

Идут за верой, за силой, за мудростью»¹⁰³.

Вот материалистический парадокс: «идут за верой» к мощам в то время, когда согласно научно-атеистической пропаганде «Мощи — тела христианских святых, оставшиеся якобы нетленными после их смерти. С первых веков христианства почитание мощей было одним из важнейших установлений церкви. Места погребения «святых» обладали притягательной силой для тысяч паломников. Литургия в первые времена христианства совершалась обязательно на мощах «мучеников». На их мощах строились храмы, мощи хранились под престолом. Произведенное после Октябрьской революции вскрытие мощей показало, что в большинстве своем это были бутафорские подделки»¹⁰⁴.

* * *

Как бы там ни было, но В. А. Фролов считал именно 1929 год — годом возрождения искусства мозаики в советское время. Действительно, многокрасочное искусство нашло себе применение. Для укрепления веры в «призрак коммунизма» Советской власти понадобилось «вечное искусство».

Художник И. П. Степашкин вспоминал: «Во время моей работы в Мозаичном отделении под руководством В. Д. Болотнова, мною был выполнен римским способом мозаичный портрет В. И. Ленина, по моему оригиналу, одобренному Н. К. Крупской. В те годы мы безуспешно искали заказы на мозаики и постоянно наталкивались на непонимание возможностей ее применения, даже у таких видных архитекторов, как Левинсон, Фомин, Троцкий. Почему-то многим казалось, что мозаика может быть исполнена только для икон, а некоторые даже путали ее с изразцами для полов в ваннах и туалетах! Архитекторы только обещали подумать об использовании мозаики, но реальных заказов нам получить не удалось.

Когда в Мозаичное отделение Академии художеств был приглашен В. А. Фролов, то благодаря его большой энергии, сразу же были получены большие заказы на мозаики для монументальных сооружений. В. А. Фролов умело организовал и руководил мозаичными работами. Под его руководством Мозаичное отделение выполнило все значительные мозаичные работы довоенного периода»¹⁰⁵.

Самым крупным заказом было создание мозаик для московского метрополитена. Характерно, что мозаики, прославляющие труд советских людей, выполнялись из смальты с императорскими символами и теми же способами,

какими пользовались мастера до революции. Причем видимым набором смальт передавалась пространственная глубина изображений, что вызывало двойственное впечатление: иллюзорная перспектива размещалась в непроницаемом перекрытии — в *границе* — сетке швов между смальтами. Характерен в этом отношении опыт А. А. Дейнеки, создателя эскизов мозаик для станции московского метрополитена «Маяковская» (1938), выполненных под руководством В. А. Фролова. Замысел авторов архитектурного и живописного проектов А. Н. Душкина и А. А. Дейнеки предусматривал, что «мозаики должны быть глубинные, над зрителем должно быть уходящее ввысь небо. Мозаикой надо пробить толщину земли в 40 метров»¹⁰⁶.

Неопытность и незнание даже ближайшей истории развития мозаичного искусства¹⁰⁷ определили «новаторский» подход к смальтовым покрытиям. «Мозаика была новинкой, — писал А. А. Дейнека. — Забытую, ее надо было оживить, дать ей новую жизнь. Практики в этом деле никакой, зато теорий, наставлений — сотни: и что мозаика должна быть двухмерной, и что материал архаичен и потому необходимо придерживаться в работе старых канонов...

Я был убежден, что мне удастся справиться с решением глубины, но не путем неясных валеров, а путем цветовых контрастов больших форм. Динамика фигур и их ракурсные силуэты — смелые, новые, чертовски убедительные — должны были композиционно помочь создать впечатление подъема вверх, доводя ощущение до легкого головокружения. Да и сама идея архитектуры определяла глубину изображения, уход ввысь, в ракурс»¹⁰⁸.

После установки мозаик на месте А. А. Дейнека справедливо отметил невыгодность их обозрения, однако не обратил внимания на принципиальную ошибку проектировщиков — попытку передачи иллюзорной глубины видимым набором смальт. Знаменательно, что художник, желавший создать как бы «окно» в реальный мир, откуда должны активно литься свет и воздух, любовался именно тем, что подчеркивало непроницаемость перекрытия. «Мозаики сияют, — писал он, — слегка поблескивая неполированными гранями смальты, создавая родство, единство с полировкой мраморов и острым блеском колонн из нержавеющей стали...»¹⁰⁹.

Другой крупный советский художник П. Д. Корин, родившийся в семье иконописцев, видимо не сомневаясь в имманентной иконописности советской монументальной живописи, применил символическую декоративность византийских и древнерусских мозаик в своем творчестве. На станции метро «Комсомольская-кольцевая» (арх. А. В. Щусев и др.; 1952) свод подземного зала украсили восемь мозаичных изображений российских полководцев, начиная с Александра Невского и Дмитрия Донского и кончая генералиссимусом Иосифом Сталиным (два плафона с изображением Сталина в 1963 году были заменены Коринным на панно «Триумф Победы» и «Выступление В. И. Ленина на Красной площади»). Объединяет все произведения очевидная иконность изображений, особенно усилен-

ная небесами, выполненными золотой смальтой. Опыт П. Д. Корина сразу же вызвал критику. «Тем печальнее, — писал, в частности, А. А. Дейнека, — когда в советской практике появились золотые небеса, именно небеса, а не отвлеченный фон золотом, как в Киевской Софии. И нелепо видеть, как реальный пейзаж с людьми украшается золотыми небесами, да еще с облаками. Золото выпадает из реальной живописной среды, порождая декоративную безвкусицу»¹¹⁰.

Безусловной иконой выглядел крупномасштабный портрет Сталина, созданный художником А. М. Герасимовым (1939). В 1950-х годах портрет был переведен в мозаику и установлен на торцевой стене станции ленинградского метро «Нарвская» (открыта в 1955 году; в 1961 портрет вождя скрыли). «Отец народов» изображен активно обращающимся с трибуны к людям. Правая рука его поднята с почти благословляющим жестом, так как это принято в иконах-портретах Христа и других святых.

Грандиозным памятником сталинского времени должен был стать Дворец Советов, призванный стать самым высоким сооружением в мире и утверждать победу социализма. Предполагалось возвести его на месте храма Христа Спасителя в Москве, который стремительно разрушили. Храм-памятник победе России в войне с наполеоновской Францией должен был заменить храм-памятник Ленину — «основателю коммунистической партии и советского государства». 415-метровое сооружение решено было увенчать 100-метровой фигурой вождя революции. Надо полагать, что эта скульптура не должна была восприниматься как изображение реального человека, но как символ, узнаваемый знак коммунистического будущего всего мира. Набравшись фантазии, можно уподобить эту фигуру ангелу, возвышающемуся над Петропавловским собором. Ангел и Ленин, каждый по-своему, куда-то зовут: первый своим перстом указывает на небо, где обитает Бог, а второй — куда-то в сторону, в призрачную даль.

В 1931 году был объявлен всесоюзный конкурс на проект дворца. В декларации о назначении сооружения говорилось: «Дворец Советов должен быть специально приспособлен для массовых съездов и собраний. К Дворцу Советов должен быть обеспечен доступ широких массовых демонстраций рабочих и трудящихся. Дворец должен быть оборудован всеми видами благоустройства и обеспечивать техническое обслуживание массовых постановок, больших концертов и кино»¹¹¹. Для убранства этого крупнейшего идеологического центра привлекались все возможные виды искусства. Мозаике, завоевавшей признание, отводилось более 4000 м² площадей стен, куполов и т. д. В 1938 — начале 1941 года развернулись значительные подготовительные работы. В 1941 году руководитель мозаичной мастерской, переданной Академией художеств Строительству Дворца Советов, В. А. Фролов писал: «Теперь уже всем понятно, что мозаика, как элемент декоративного убранства, должна органически входить в состав архитектурного сооружения, ансамбля, интерьера. Другая, не ме-

нее важная [сторона], заключена в самой специфике мозаики, в ее материале, приемах исполнения, гравюре набора и т. д., словом — в мозаичности. Вот для углубления в эту проблему наша мастерская сейчас и развернула большой цикл экспериментальных работ, являющихся подготовительным этапом для выполнения заказов непосредственно по заданиям Строительства Дворца Советов. В порядке освоения культурного наследия прошлого, мы поставили себе задачу воспроизвести в материале древние мозаики — прежде всего равеннские и киевские, на примере которых изучить особенности разных способов исполнения мозаик»¹¹². Фролов предполагал использовать не только опыт древних мозаичистов, но и методологию мозаичной мастерской Императорской Академии художеств для создания портретов вождей и деятелей коммунистической партии. Дворец Советов построен не был. Вместо него на месте храма Христа Спасителя оказался незамерзающий бассейн. Вода — символ очищения; омовение — христианский акт второго рождения, ритуал крещения. Может быть, действительно это место на берегу Москвы-реки было очищено, и поэтому в 1990-х годах здесь была возведена новая церковь во имя Христа Спасителя. Не знаю, но у меня нет ощущения, что это сооружение продолжило традиции российского столичного храмостроительства и стало центром культурного возрождения страны.

Советская власть просуществовала всего 70 лет, и оказалось, что вера в загробное царство сильнее веры в призрачный рай на земле.

В начале 1990-х годов возникла очередная ситуация, которая отменила борьбу пролетариата — «господствующего класса» — за перестройку общества на началах коммунизма. Оказалось, что Коммунистическая партия утратила руководящую роль, в силу чего в 1990 году было введено президентское правление, как в западных государствах. Советский Союз исчез — появилась Россия. Вернулось имя северной столицы — Санкт-Петербург. Имя вернулось, а святость? Началось обуржуазивание российского общества и, одновременно, возвращение к дореволюционным идеалам. Бывшие партийные руководители дружно пошли в Церковь. Стали восстанавливаться культовые сооружения и их декоративное убранство, возобновилось храмовое строительство, мозаика возвратилась в христианскую культуру. Однако выяснилось, что иконописание не прекращалось в советское время, а, несмотря на гонения, восстанавливалось и развивалось в тиши музеев и сохранившихся монастырей¹¹³.

Начался XXI век. Никто не знает, что произойдет с человечеством, с Россией в это столетие. Однако во втором его десятилетии произошли события, которые, как мне представляется, можно назвать чудом или даже знамением. Как это ни удивительно, но эти события косвенно или даже напрямую оказались связанными с мозаичным искусством.

4 июня 2012 года в достаточной мере случайно была найдена, а может быть, пролежав долгие годы в подвале одного из домов на Невском проспекте, сама себя обнаружила мозаичная икона Калужской Божией Матери. До революции она находилась на фасаде Дома призрения в память

благотворителей Н. и Е. Брусницыных, отмечая размещение домово́й церкви во имя Св. Николая Чудотворца на третьем этаже. Здание было построено по проекту архитектора П. Ю. Сюзора в 1895–1896 годах¹¹⁴ (Косая линия, 15а; ныне здесь располагается Государственная Морская академия имени адмирала С. О. Макарова). Помещение на фасаде здания не образа Николая Чудотворца, а Богоматери не противоречит существовавшей традиции. Достаточно вспомнить Великокняжескую усыпальницу в Петропавловской крепости, которая была освящена во имя Св. Благоверного князя Александра Невского, фасады же украсили мозаики, выполненные по эскизам Н. Н. Харламова в мастерской В. А. Фролова, с изображениями Иверской, Казанской и Федоровской Богоматерей, что соответствовало теме и смыслу сооружения¹¹⁵.

В данном случае был использован образ Калужской Богоматери. Эта чудотворная икона — целительница и покровительница больных и немощных¹¹⁶. Выбор вполне отвечал назначению Дома призрения. В 1922 году церковь Св. Николая Чудотворца закрыли. Резной дубовый иконостас с иконами и отдельно стоящие изображения святых образов в рамах были переданы церкви иконы Казанской Божией Матери в поселке Вырица. Автором икон был художник Н. А. Кошелев¹¹⁷. Среди отдельно стоящих икон есть мозаичный образ Св. Николая Чудотворца. В левом нижнем углу стоит набранная смальтой подпись: «1898. М. Зоценко». Профессиональный художник Михаил Иванович Зоценко (отец писателя) с 1893 по 1904 год работал в Мозаичном отделении Академии художеств. Пытался он заниматься частным предпринимательством, создавая конкуренцию мастерской В. А. Фролова. Так, в 1904 году Зоценко участвовал в создании мозаик, установленных на фасаде Музея А. В. Суворова (арх. А. И. фон Гоген; 1901–1904; Кирочная ул., 43). На композиции «Отъезд Суворова в поход 1799 года» в правом нижнем углу подпись сообщает, что мозаика выполнена М. Зоценко в 1904 году с картины Н. А. Шабунина.

Образ Николая Чудотворца, подписанный Зоценко, очевидно, происходит из церкви Дома призрения Н. и Е. Брусницыных, но что делал художник? Набрал мозаику по оригиналу Кошелева? Вполне возможно. Сквозь смальтовый набор просвечивает рука опытного академического иконописца. Однако может быть, мозаичист создал образ по собственному произведению? Это исключить нельзя, хотя Зоценко писал портреты, бытовые картины, занимался иллюстрированием журналов и книг, но как церковный живописец он не известен. Впрочем, возможно, что эта икона редкий образец его самостоятельного труда. По крайней мере, характер набора выдает руку мастера академической мастерской.

Другое дело икона Калужской Богоматери, Зоценко ее создать не мог. На задней стороне мозаики на бетонном основании процарапана дата: «18 VI 1917», художник же умер в 1908 году. Это произведение безусловно было создано в мозаичной мастерской В. А. Фролова, тем более что Сюзор уже имел опыт сотрудничества с ней, привлекая к изготовлению

надписей «вечными красками» на фасадах зданий Общества взаимного кредита (наб. канала Грибоедова, 13; 1888–1890) и акционерного общества «Зингер и К^о» (Невский пр., 28 — наб. канала Грибоедова, 21; 1902–1904).

Еще одно явление культового мозаичного произведения произошло в 2015 году.

В 1894 году скончался император Александр III. Именно при этом правителе Россия стремительно повернула к традициям допетровского времени. Началось активное строительство церквей, подражавших архитектуре XVII века, усилилась духовно-нравственная пропаганда, укрепилось православие. Через четыре года Синод решил увековечить память о «царе-миротворце» сооружением храма-памятника. Решено было храм включить в единый комплекс с образцовой церковно-приходской школой и синодальными организациями, обеспечивающими попечение над детскими учебными заведениями такого рода. На Кабинетской улице (ныне ул. Правды, 13) по проекту архитектора А. Н. Померанцева в 1898 году была заложена церковь с сопутствующими ей учреждениями. Объем церкви во имя Св. Александра Невского занимает правую часть здания. Некогда его завершали пятиглавие и шатер колокольни. Главным же украшением храма были мозаики, созданные в мастерской В. А. Фролова по эскизам А. Н. Новоскольцева. Интересно отметить, что по проекту Померанцева в Москве в 1889–1893 годах были возведены Верхние торговые ряды (Красная пл., 3), фасады которых украсили одни из первых мозаичных икон, созданных в мастерской Фроловых (эскизы были выполнены А. С. Вереченко). Новоскольцев участвовал в создании эскизов для мозаик церкви Воскресения Христова — храма-памятника Александру II. Церковь Св. Александра Невского была освящена в 1901 году. Фасад здания так же, как и в Спасе на крови, выполнен в духе русской архитектуры XVII столетия: краснокирпичная кладка стен сочетается с облицовкой светлым с желтоватым оттенком радомским песчаником, использована разноцветная майолика, помещенная в тимпанах кокошников, венчающих наличники окон третьего этажа, и заполнившая фриз под главным карнизом приходской школы. Доминантой же архитектурно-художественного образа, конечно, оказались смальтовые композиции, размещенные на фасаде церковного объема.

Крупномасштабное изображение Христа Спасителя, благословляющего отроков, как нельзя лучше соответствует учебному заведению. Над этим изображением, составляя единую композицию, помещена икона Знамения Божией Матери с предстоящими ей двумя архангелами. Слева от главного сюжета изображены Сергей Радонежский и святитель Алексей митрополит Московский, а справа — Кирилл и Мефодий — словенские первоучители. Эта монументальная мозаичная икона создает цельный образ просветительства в духе православной церкви и представляет главный смысл храма-памятника, раскрываемый подписью в ее нижней части: «В память императора Александра III». Фланкируют это изображение иконы Казанской Божией Матери и Спаса Нерукотворного, поддерживаемые ангелами. Выше расположены мозаичные

иконы святых соименных членам царской семьи: мученица царица Александра, благоверный великий князь Александр Невский, равноапостольная Мария Магдалина и святитель Николай Чудотворец.

Безусловно, существование на берегах Невы двух храмов-памятников, посвященных императорам, придало Петербургу особую историческую значимость. Советскую же власть они только раздражали. Церковь Воскресения Христова предполагалось взорвать. Чудо, что этого не произошло. Церковь на улице Правды со столь мощным хором культовой мозаики тоже не могла сохраняться при советской власти. В 1918 году в здании разместился Институт фотографии и фототехники (ныне Университет кино и телевидения), и церковь была закрыта, мозаики исчезли. В 1972 году постановлением Совета Министров РСФСР храм Спаса на крови был отнесен к числу памятников, охраняемых государством. В том же году Ленгорисполком передал его в качестве филиала музею-памятнику Исаакиевский собор. Теперь здесь музей, и он должен им оставаться в силу уникальности своей истории и архитектурно-художественного убранства. Судьба мозаик на фасаде церкви Александра Невского была неизвестна. Только при ремонте здания вдруг обнаружилось, что смальтовые иконы существуют. Они были расчищены и 12 мая 2015 года освящены в торжественной обстановке.

Что предвещает явление в Петербурге культовых мозаик в начале XXI века? Может быть это благая весть, возникновение нового «диалога», но диалога не с Западом, а с собственным прошлым, «накопленные которым культурные сокровища» могут показаться светом по сравнению с недавним «царством тьмы» «и одновременно — началом пути».

Северная столица — фантастический город. Неожиданно в школе № 206 (наб. р. Фонтанки, 62; здание бывшего Петровского коммерческого училища; арх. В. И. Токарев, Ф. С. Харламов; 1881–1883) обнаружился двойной портрет: с одной стороны холста изображен портрет последнего императора Николая II, с другой — Ленина! Журналист С. Глезеров опубликовал подробный рассказ об этом невероятном событии. «Художник Владислав Измайлович, создававший в феврале 1924 года (после смерти Ленина) портрет вождя, мог просто замазать царя и на той же стороне изобразить главу Советского государства. Но он поступил иначе. До революции Измайлович преподавал рисование в Петровском коммерческом училище и, конечно, видел тогда парадный портрет Николая II в актовом зале. Ленина он «срисовал» с известной фотографии, запечатлевшей Ильича во двореке Кремля (она была сделана еще в октябре 1918 года), только поместил вождя в Петроград, ставший зимой 1924-го Ленинградом»¹¹⁸. Портрет императора изобразил И. С. Галкин в 1896 году. Действительно, «уникальный исторический артефакт, культурный феномен»¹¹⁹ — двуликий холст, холст-«Янус». Янус — «...в римской мифологии бог входов и выходов, дверей <...> и всякого начала <...> Его двуликость объясняли тем, что двери ведут и внутрь, и вовне дома <...>, а также тем, что он знает

и прошлое, и будущее»¹²⁰. Поистине примечательное открытие: Николай-кровавый, царь-страстотерпец и Владимир, не менее кровавый, глава обезглавленного государства. На холсте они как бы прижались спинами друг к другу и оказались неразлучными.

Однако причём здесь мозаика? Галкин — это тот художник, который сотрудничал с мастерской Фроловых, создавая эскизы мозаичных икон для церквей в Борках и на Гутуевском острове Петербурга, о чем уже говорилось, т. е. портретист был и религиозным художником. Портрет Ленина В. М. Измайловича сам по себе представляет загадку. Вождь изображен на фоне Петропавловской крепости, что объяснить, кажется, трудно. В том же 1924 году такого же точно Ленина изобразил И. И. Бродский, только на фоне Кремля. Портрет, написанный Бродским, был выполнен в мозаике (хранится в мозаичном отделении Российской Академии художеств).

Кажется, что мозаичные иконы, чудесно явившиеся в начале XXI столетия, и двойной портрет правителей страны начала XX века фактически и мистически напоминают историю. Мозаикой можно назвать не только произведение, набранное твердыми материалами, но и историческую совокупность событий.

Примечания

¹ Статья написана на основе доклада «Мозаика на службе религии», прочитанного мною 26 мая на конференции «Святейший Синод в истории российской государственности», организованной Президентской библиотекой, и расширенного выступления на ту же тему на внеплановом семинаре в Российском институте истории искусств 4 июля 2016 г.

² *Лотман Ю. М.* Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // *Византия и Русь. Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой. 1937–1981 / Отв. ред. д-р искусствоведения Г. К. Вагнер.* — М., 1989. — С. 227–236.

³ Там же. С. 230.

⁴ Там же. С. 230–231.

⁵ *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. — М., 2007. — С. 294.

⁶ *Маркс К., Энгельс Ф.* Манифест коммунистической партии. — М., 1958. — С. 60.

⁷ *Луначарский А. В.* Постановка проблемы // *Луначарский А. В.* Статьи об искусстве. — М.; Л., 1941. — С. 29.

⁸ *Луначарский А. В.* Учение Ленина о культуре // Там же. С. 46.

⁹ *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. С. 11.

¹⁰ *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Публичная лекция. — М., 1916. С. 7.

¹¹ *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. — М., 1947. — Т. I. — С. 38.

¹² *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. С. 35.

¹³ *Демус Отто.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. — М.: «Индрик», 2001. — С. 25.

¹⁴ *Демус Отто.* Указ. соч. С. 14.

¹⁵ *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. — М., 1960. — С. 65.

¹⁶ Ср.: «В эпоху средневековья изображение в целом истолковывалось как посредник на пути *visibilia ad invisibilia* (от зримого к незримому). Икона, рельеф, витраж всегда связаны с *границей* (курсив автора. — В. Ф.) в той или иной ее выраженности — стеной

храма, порталом, оконными проемами, алтарной преградой. По сути дела, изображение всегда есть персонификация «проема-в-преграде», есть персонифицированный «проем» из мира тварного, чувственного в мир небесный, трансцендентный». *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. — Л., 1986. — С. 16.

¹⁷ *Флоренский П.* Иконостас. — СПб., 2010. — С. 5.

¹⁸ Там же. С. 38.

¹⁹ *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. — С. 10.

²⁰ Там же. С. 26.

²¹ Храм был разрушен в 1935 г. Решение о сносе Михайловской церкви было принято в связи с намерением построить комплекс зданий Совнаркома и ЦК КП/б/ Украины. Мозаики были сняты со стен обреченного строения (см. об этом подробнее: *Фролов В. А.* Об истории спасения и реставрации мозаик церкви Архангела Михаила Михайловского монастыря в Киеве под руководством художника-мозаичиста В. А. Фролова // *Фролов В. А.* Петербургская мозаика: Город–династия–культура. Избранные статьи. — СПб., 2006. — С. 218–227; Наследие Фролова: Из дневников В. А. Фролова: «Дневник работ по снятию и консервации мозаик Михайловского монастыря в Киеве», Михайловские мозаики в Киеве, Мозаики Михайловского монастыря / Публ., предисл., коммент. В. А. Фролова / Кафедра Исаакиевского собора: Сборник научных статей (часть II) / Глав. ред. Н. В. Буров. — СПб., 2015. С. 3–129; 184–188). В 1997–1998 гг. храм был восстановлен. Об истории строительства, уничтожения и восстановления церкви см.: *Чобім Д.* Михайлівський Золотоверхий монастир. Броди, 2005.

²² *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. — М., 1966. — С. 31.

²³ Там же. С. 45–46.

²⁴ Хранится в Государственной Третьяковской галереи.

²⁵ *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. — С. 90.

²⁶ *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. — С. 152.

²⁷ *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. — С. 47.

²⁸ Там же. С. 178.

²⁹ Там же. С. 179.

³⁰ Осмелюсь сделать ссылку на свою статью, в которой я попытался дать расшифровку этой формуле: Еще раз о «Троице» Андрея Рублева (опыт интерпретации) // *Фролов В. А.* Петербургская мозаика: Город–династия–культура. — СПб., 2006. — С. 67–84.

³¹ *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // *Художественный язык Средневековья / Отв. ред. В. А. Карпушин.* — М., 1982. — С. 236.

³² *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. С. 296–297.

³³ *Трофимов С. В.* Семантическое поле Петропавловского собора (к постановке проблемы) // *Краеведческие записки: Исследования и материалы. Вып. 2. Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница / Науч. ред. Б. М. Кириков; сост. В. А. Фролов.* — СПб., 1994. — С. 44.

³⁴ *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. — С. 241–242.

³⁵ *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. — С. 304.

³⁶ См.: *Фролов В. А.* М. В. Ломоносов — ученый-мозаичист // *Наука и образование современной Евразии: традиции и инновации. Материалы Евразийского научного форума, посвященного 300-летию со дня рождения М. В. Ломоносова. Часть вторая. Искусствоведение: Сборник научных статей.* — СПб., 2011. — С. 230–232.

³⁷ *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. С. 306.

³⁸ Краткое историческое обозрение скульптуры и живописи с полным показанием сильного влияния анатомии в сии два свободные художества. Объясненное доказательствами извлеченными из преданий искусства и из самой опытности, по существующим творениям славнейших Художников протекших веков и наших времен / Сочинение Коллежского Советника, Государственной Медицинской Коллегии и Санктпетербургскаго Вольного Экономического Общества, Члена Ивана Виена. Изданное в пользу Питомцев С.-Петербургской Академии Художеств. — СПб., 1803. — С. 3. В цитируемых текстах сохраняется авторский стиль изложения и написание слов, но исключаются характерные для его времени литеры «і», «ѣ», а также «ъ» в конце слов мужского рода.

³⁹ Там же. С. 118–120.

⁴⁰ Там же С. 66.

⁴¹ В подстрочном комментарии Виен отметил: «Весьма тот ошибается, кто вознамерится судить о искусстве Тициановом по его мозаику, находящемуся в Церкви св. Марка в Венеции; следственно по древним литостратам решить сего вовсе нет возможности». Литострат здесь — каменная поверхность. Lithos (*лат.*) — камень; Stratum (*лат.*) — настил.

⁴² См.: *Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Пер. и коммент. А. И. Венедиктова: В 3-х т. — Т. I. — М., 1956. — С. 114.

⁴³ Кубики смальты, изготавливаемые для набора мозаик.

⁴⁴ *Паоло ди Буоно. Мастерская мозаики Ватикана // Solo Mosaico. История, современность, технологии* / Под ред. Е. Ларичева. Издатель и основатель проекта И. Ахметов. 2010. С. 36.

⁴⁵ См.: *San Pietro in Vaticabo. I mosaici e lo spazio sacro. Musei Vaticani. Libreria. Editrice Vaticana. Jaca Book, 2011. 352 с.*

⁴⁶ *Трофимов С. В. Семантическое поле Петропавловского собора (к постановке проблемы).* — С. 44.

⁴⁷ *Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого.* — С. 243.

⁴⁸ *Бутиков Г. П., Хвостова Г. А. Исаакиевский собор.* — Л.: Лениздат, 1974. — С. 17.

⁴⁹ Там же. С. 25.

⁵⁰ *Нестерова Е. В. Идеальное искусство: Позднеакадемическая и салонная живопись.* — СПб.: ООО «Арт-салон «Золотой век»», 2012. — С. 22–23.

⁵¹ В миру В. М. Дроздов; с 1819 г. — член Святейшего Синода; участвовал в выборе сюжетов для декоративного убранства храма Христа Спасителя в Москве.

⁵² *Хвостова Г. А. Неизвестные страницы создания росписей Исаакиевского собора // Кафедра Исаакиевского собора: Сборник научных статей. Вып. III. Роль и значение возрожденных культовых памятников в жизни современного общества: Материалы научно-практической конференции* / Редкол.: Н. В. Нагорский, М. А. Ариарский и др. — СПб., 2007. — С. 179.

⁵³ *Нестерова Е. В. Идеальное искусство: Позднеакадемическая и салонная живопись.* — С. 95.

⁵⁴ См.: *Догадаева Е. В. История создания и иконография иконы «Богоматерь на престоле» в главном иконостасе Исаакиевского собора // Кафедра Исаакиевского собора: сборник научных статей. Вып. XVI. Ч. I. «EX LIBRIS» из библиотеки Государственного музея-заповедника «Исаакиевский собор».* — СПб., 2015. — С. 93–94.

⁵⁵ *Гудьменко Ю. Ю. Художник Т. А. Нефф и проблемы «византийского стиля» в русской живописи середины XIX века // Краеведческие записки: Исследования и материалы* / Общ. ред. Н. Л. Дементьевой и Б. М. Кирикова; сост. А. В. Корнилова, В. А. Фролов. — Вып. 5. — СПб., 1997. — С. 225.

⁵⁶ Там же.

- ⁵⁷ См.: *Давид В. М.* Творчество С. А. Живаго, В. К. Сазонова и П. М. Шамшина в Исаакиевском соборе // Кафедра Исаакиевского собора: сборник научных статей. — Вып. XVI. — Ч. I. — «EX LIBRIS» из библиотеки Государственного музея-заповедника «Исаакиевский собор». — СПб., 2015. — С. 39–40.
- ⁵⁸ Там же. С. 77.
- ⁵⁹ *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. — М., 1982. — С. 117.
- ⁶⁰ *Савельев Ю. Р.* «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX — начало XX века. СПб., 2005. С. 8.
- ⁶¹ Львов Федор Федорович. 1819/20–1895 // Академия художеств: История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников. XIX – начало XX в. / Сост.: Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова; вступ. ст. Е. Н. Литовченко. — СПб., 2013. — С. 103.
- ⁶² *Верещагина А. Г.* Федор Антонович Бруни. — Л., 1985. — С. 205.
- ⁶³ *Надеждин Н.* Изображение Божией Матери // Антология: Сокровищница русской религиозно-философской мысли. Вып. I. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. / Сост., общ. ред., предисл. Н. К. Гаврюшина. — М., 1993. — С. 68–69.
- ⁶⁴ (*Мартыновский*) *Анатолій.* О иконописии // Там же. С. 80.
- ⁶⁵ Там же. С. 85–86.
- ⁶⁶ *Шуйский В. К.* Огюст Монферран: История жизни и творчества. — М., 2005. — С. 154.
- ⁶⁷ Цит. по: *Овсянников И. И.* К вопросу о проекте интерьера Исаакиевского собора // Кафедра Исаакиевского собора: Сборник научных статей. Вып. VI. Сей храм наименован собором всех учебных заведений: Материалы научно-практической конференции / Редкол.: Н. В. Буров, М. А. Ариарский и др. — СПб., 2010. — С. 226.
- ⁶⁸ Цит. по: *Новицкий А. П.* История русского искусства. — М., 1899. — Т. II. — Вып. 6. — С. 202.
- ⁶⁹ *Кондаков С. Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств: В 2 ч. 1764–1914. Ч. I Историческая. — СПб., 1914. — С. 129–130.
- ⁷⁰ *Петров П. Н.* Краткое обозрение мозаичного дела, особенно в России. — СПб., 1864. — С. 7.
- ⁷¹ *Кондаков С. Н.* Указ. соч. С. 46.
- ⁷² См.: *Фролов В. А.* М. В. Ломоносов — ученый-мозаичист. С. 214–249.
- ⁷³ *Соловьев М. П.* Мозаика на Западе и в России // Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств под редакцией А. И. Сомова. — СПб., 1885. — Т. III. — Вып. 1. — С. 90–91.
- ⁷⁴ О мозаичистах Фроловых см.: *Фролов В. А.* Мозаичисты Фроловы // Кафедра Исаакиевского собора. Сборник научных статей: Имена / Ред. коллегия: Н. В. Буров, М. А. Ариарский, А. В. Квятковский и др. — СПб.: Гос. музей-памятник «Исаакиевский собор», 2013. — С. 211–264.
- ⁷⁵ Изразцы и мозаика (Монументальная эмалевая живопись). Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве В. Селезнева, заведующего фабрикой эмалей для мозаичного отделения Императорской Академии Художеств. — СПб., 1896. — С. 50.
- ⁷⁶ *Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. — М., 1997. — С. 194.
- ⁷⁷ *Трубинов Ю. В.* Храм Богоявления на Гутуевском острове. Рукопись. Архив автора. Приношу благодарность автору за возможность ознакомиться с его работой.
- ⁷⁸ Там же.
- ⁷⁹ *Кириков Б. М.* Храм Воскресения Христова (К истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив: Историко-краеведческий сборник / Сост. А. И. Добкин, А. В. Кобак. — СПб., 1993. — С. 215.

- ⁸⁰ *Далькевич М.* Хроника о выставке картонов для храма Воскресения // Искусство и художественная промышленность. — № 20. — Май 1900. — С. 454.
- ⁸¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. Д. 19-з. Л. 7.
- ⁸² *Кириков Б. М.* Храм Воскресения Христова. — С. 238–239.
- ⁸³ *Священник Александр Берташ.* Кафедральный собор во имя Св. Александра Невского в Варшаве // Леонтий Бенуа и его время. Материалы конференции (16–17 октября 2006 г.) / Ред.-сост. В. А. Фролов. — СПб., 2008. — С. 148.
- ⁸⁴ Дневники Л. Н. Бенуа хранятся в моем архиве.
- ⁸⁵ *Кириков Б. М.* Указ. соч. С. 239.
- ⁸⁶ *Печкин М. Б., Тупицын И. В.* Николай Николаевич Харламов. Жизнь и творчество. — Фурманов, 2013. — С. 64.
- ⁸⁷ *Фролов А. В.* Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова // Искусство, 1970. — № 8. — С. 62.
- ⁸⁸ Цит. по: Николай Рерих / Альманах. Вып. 406. — СПб.: ФГБУК «Государственный Русский музей»; Palace Editions, 2014. — С. 39.
- ⁸⁹ *Маточкин Е. П.* Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. — Самара, 2005. — С. 4.
- ⁹⁰ *Журавлева Л.* Княгиня Мария Тенишева. — Смоленск, 1994. — С. 273.
- ⁹¹ *Власова Р. И.* Андрей Петрович Рябушкин. Жизнь и творчество. 1861–1904 / *Соловьёва Б. А.* Приложения. — М., 2014. — С. 129. Проект Сулова был отклонен в 1897 г. См.: *Кириков Б. М.* Новгородский кремль. — Л., 1975. — С. 15, 25; *Сулова А. В., Славина Т. А.* Владимир Сулов. — Л., 1978. — С. 46–60.
- ⁹² См. сноску 34.
- ⁹³ Примерно в то же время был утвержден крест с загнутыми под углом концами в качестве символа Национально-социалистической немецкой рабочей партии — свастика. Приходится констатировать, что немцам не хватило фантазии придумать нечто новое, они просто заимствовали древнейший символ удачи, счастья и созидания, который использовался во многих религиях, в частности, и христианстве. В XX в. этот невинный, добрый знак был опорочен и стал ассоциироваться с самым кровавым националистическим движением — фашизмом.
- ⁹⁴ Охрана памятников истории и культуры: Сборник документов. — М., 1973. — С. 20.
- ⁹⁵ Ассоциация художников революционной России: Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. — М.: Изобразительное искусство, 1973. — С. 10.
- ⁹⁶ Художник В. Е. Татлин в 1919–1925 гг. использовал Мозаичное отделение в качестве своей мастерской, где, в частности, создал экспериментальный проект памятника-башни 3-го Интернационала.
- ⁹⁷ Воспоминание Н. П. Сычева хранится в моем архиве.
- ⁹⁸ *Абрамов А.* Мавзолей Ленина / Под ред. К. А. Мошкова. — М., 1969. — С. 51–53.
- ⁹⁹ См.: *Кириков Б., Фролов В.* Первые советские мозаики // Строительство и архитектура Москвы. — 1981. — № 6. — С. 24.
- ¹⁰⁰ НБА РАХ. Оп. 33. Д. 1. Ед. хр. 2, 3.
- ¹⁰¹ Там же. Протокол Сопещения по выяснению причин не отвердения бетонного раствора, которым был цементирован мозаичный набор лешадей для потолка могильного зала Мавзолея ЛЕНИНА (копия). Ед. хр. 134.
- ¹⁰² *Абрамов А.* Мавзолей Ленина. С. 100.
- ¹⁰³ Там же. С. 8.
- ¹⁰⁴ Спутник атеиста. (2-е исправленное и дополненное издание) / Отв. ред. проф. С. И. Ковалев. — М.: Гос. изд. полит. лит., 1961. — С. 492–493.

-
- ¹⁰⁵ Воспоминание И. П. Степашкина хранится в моем архиве.
- ¹⁰⁶ Дейнека А. А. Из моей рабочей практики. — М., 1961. — С. 40.
- ¹⁰⁷ К этому времени под руководством В. А. Фролова уже были выполнены мозаики для фасадов Киевского вокзала в Москве (1925–1926), здания правительства БССР в Минске (1926–1931); упоминавшийся смальтовый фриз в интерьере мавзолея Ленина (1929–1930), панно для памятника героям революции 1905 г. в Горьком (1930–1931), панно для Военной академии им. М. В. Фрунзе в Москве (1936–1937) и др.
- ¹⁰⁸ Там же.
- ¹⁰⁹ Там же. С. 42.
- ¹¹⁰ Дейнека А. Искусство больших форм // Декоративное искусство СССР. — 1959. — № 11. — С. 18.
- ¹¹¹ Цит. по: Дворец Советов (конкурс 1931–1933 гг.) / Авт.-сост. Н. И. Филькова; общ. ред. И. А. Казусь. — М., 1989. — С. 5.
- ¹¹² Черновик статьи «Мозаика Дворца Советов». Рукопись. Хранится в моем архиве.
- ¹¹³ См. об этом: Кутейникова Н. С. Иконописание России второй половины XX века / Второе издание, дополненное и переработанное. — СПб.: Знаки, 2005.
- ¹¹⁴ Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века. Справочник / Под общ. ред. Б. М. Кирикова. — СПб., 1996. — С. 293.
- ¹¹⁵ Трубинов Ю. В. Великокняжеская усыпальница. — СПб.: Белое и черное, 1997. — С. 48–55.
- ¹¹⁶ См.: Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ея икон, чтимых Православною Церковью на основании священного писания и церковных преданий / Сост. София Снегорева. — СПб., 1892. — С. 415–418.
- ¹¹⁷ См.: Пудова В. А. Судьба церковных работ Н. А. Кошелева (1840–1918) // Кафедра Исаакиевского собора: Сборник научных статей в 2-х частях. Часть I. Петербургская мозаика / Ред. коллегия: Н. В. Буров (глав. Ред.), М. А. Ариарский, А. В. Квятковский и др. — СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2015. — С. 212–213.
- ¹¹⁸ Глезеров С. Портрет эпохи // Санкт-Петербургские ведомости. — 5 дек. 2016. — № 227.
- ¹¹⁹ Там же.
- ¹²⁰ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. Второе издание / Глав. ред. С. А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1982. — С. 683–684.



ЭКСКУРСИЯ «ПРИНЦЫ ОЛЬДЕНБУРГСКИЕ И ИХ ДВОРЦЫ»

Экскурсию проводит Э. А. Анненкова, историк, литератор, член АИС, автор книг о принцах Ольденбургских и их социальной и благотворительной деятельности в России.

На Литейном проспекте в Санкт-Петербурге более 40 лет в полукружии ограды перед главным корпусом Мариинской больницы стоял бронзовый памятник с символической надписью «Просвещенному благотворителю принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому» (скульптор И. Н. Шредер). Его фигура в генеральском мундире, опирающаяся на столб с надписью **Закон**, напоминала людям о том, что в жизни существуют такие вечные нравственные ценности как справедливость, милосердие и доброта. Этот памятник в 1930-е годы был уничтожен. Но остался живой памятник многообразной деятельности П. Г. Ольденбургского и его семьи, с именами которых связана в России их государственная и благотворительная деятельность в таких важнейших социальных сферах жизни, как призрение сирот, больных и престарелых, в народном образовании и здравоохранении.

В Санкт-Петербурге многие учреждения, основанные Ольденбургскими, продолжают и сегодня изначально предназначенную им деятельность. Сохранились здания главных резиденций принцев Ольденбургских: дворец на Дворцовой набережной, Летний дворец на Каменном острове, Дворец великой княгини Ольги Александровны и принца Петра Александровича Ольденбургского на ул. Чайковского.

Дворцами науки и знаний можно по праву назвать и основанные Ольденбургскими на свои средства Императорский институт экспериментальной медицины, Императорское училище правоведения, Женское училище принцессы Терезии Ольденбургской и другие учебные и медицинские учреждения. Нашу экскурсию мы начнем с главных резиденций семьи принцев Ольденбургских.

1. Дворец принца Ольденбургского (Дворцовая наб., 2, ул. Миллионная, 1) расположен между Мраморным дворцом и Летним садом — в одном из красивейших мест Петербурга. Из предыстории участка: в начале XVIII века в северной части Царицына луга (ныне Марсова поля), где стоит дом № 2 по Дворцовой набережной, находилась еловая роща. В 1719–1721 годах архитектором Доменико Трезини здесь была построена галерея для отдыха Петра I, иногда в галерее устраивались праздники. Дома петровской эпохи постепенно перестраивались и приобретали новый облик. После окончания строительства Мраморного дворца в 1785 году, возведенного по проекту А. Ринальди в стиле переходном от барокко к классицизму, наметились ансамблевые элементы в застройке вокруг Марсова поля, площадь которого составляла

около девяти гектаров. Это диктовалось характером архитектуры Мраморного дворца. Благоустройство участка между Летним садом и служебным корпусом Мраморного дворца началось еще в петровские времена: проводились вырубка леса на заболоченном участке, прокладка Лебяжьего и Красного каналов для осушения болот и укрепления берегов Невы. В 1725 году на Царицыном Лугу параллельно Неве располагался бассейн, в 1738 году — деревянная караульня, а в 1750 году архитектором Франческо Бартоломео Растрелли было выстроено здание деревянного двухэтажного Оперного дома вблизи Летнего сада, просуществовавшее до 1773 года. Все свободное пространство между службами Мраморного дворца и Летним садом Губернское правление решило разделить на три участка, первый из которых на месте сломанного театра, согласно поданному И. И. Бецким прошению в Управу Благочиния, ему и достался. И. И. Бецкой, сподвижник Екатерины II, президент Императорской Академии художеств, инициатор создания Воспитательного дома в Санкт-Петербурге и Москве, Воспитательного общества благородных девиц (Смольного института), воспитатель великих князей Александра и Константина Павловичей, был также главой «Императорской конторы строений домов и садов ее величества», а в дальнейшем возглавлял «Канцелярию от строений». Своей деятельностью на этих поприщах он значительно способствовал украшению Петербурга. Благодаря его инициативе в городе появились гранитные набережные, был воздвигнут монумент — памятник Петру Первому «Медный всадник», сооружены решетки Летнего сада и многое другое.

Его заслуги в развитии государства Российского не остались незамеченными: бронзовая фигура Бецкого изображена на фризе памятника «Тысячелетие России» в Великом Новгороде, созданного в 1862 году в честь тысячелетнего юбилея легендарного призвания варягов на Русь (скульпторы М. Микешин, И. Шредер), на памятнике императрице Екатерине II в Петербурге в 1873 году (скульптор М. Микешин). В 1868 году во дворе Петербургского Воспитательного дома установлен бюст Бецкого (скульпторы Я. Земмельгак, А. П. Лаврецкий).

Здания, построенные для Бецкого между Суворовской площадью, Летним садом и Дворцовой набережной, образуют в плане правильный четырехугольник с обширным внутренним двором и рассматривались как усадьба, состоящая из двух корпусов: первый, северный, выходил на Дворцовую набережную, и этот участок пожаловала Бецкому Екатерина II. Участок второй, южный, выходивший на улицу Миллионную, отвела Бецкому Управа Благочиния. С западной стороны к дому примыкал служебный флигель, имевший проезд во двор. На Миллионную улицу выходил двухэтажный корпус с венчающей его скульптурной группой работы М. И. Козловского. Отметим, что рядом, на Суворовской площади, возникшей в 1823 году, находится еще одна работа Козловского — памятник А. В. Суворову. Между трехэтажными угловыми башнями двухэтажного корпуса дома Бецкого красовался висячий сад. Современники отмечали,

что «дом был красою столицы по своей изящной, простой и легкой архитектуре». На террасе «находился сад в цветущем состоянии. Окна были большие до самого паркета, каминные мраморные во всех комнатах, а на террасу вела стеклянная дверь. Великолепия в доме не было, но все было устроено с большим вкусом».

В резиденции Бецкого бывали знаменитые путешественники и государственные деятели: вице-канцлер Н. П. Панин, воспитатель будущего императора Александра I, генерал-фельдмаршал Б. Х. Миних, польский король Станислав-Август Понятовский, шведский король Густав III. Австрийский император Иосиф II, послы иностранных держав и другие знатные персоны.

Бецкой был холост, но имел ряд «воспитанников», включая Анастасию Соколову, которой он завещал крупную сумму денег и два каменных дома на Дворцовой набережной. В доме Бецкого состоялось знакомство А. Соколовой с ее будущим мужем О. М. де Рибасом, служившим цензором Сухопутного шляхетского кадетского корпуса. Впоследствии он стал адмиралом флота, принимал участие в сооружении порта и города Одессы, центральная улица которой носит его имя — знаменитая Дерibasовская.

Будучи попечителем Воспитательного общества благородных девиц (Смольного института), Бецкой в возрасте 75 лет удочерил выпускницу Смольного института Глафиру Ивановну Алымову и поселил ее в своем доме. Он испытывал к ней отнюдь не отцовские чувства, в чем она сама признавалась в своих мемуарах. Ее портрет — один из лучших в цикле «Смолянки» Дмитрия Левицкого, изобразившего Глафиру играющей на арфе. Когда Алымова вышла замуж за сенатора и камергера А. А. Ржевского, Бецкой поселил в своем доме и мужа своей приемной дочери. Позже Ржевский построил свой дом на Фонтанке, 6 и переехал туда с супругой.

В доме Бецкого в 1791-1796 гг. снимал квартиру И. А. Крылов, окна которой выходили на Лебяжью канавку и Летний сад. Здесь же, в нижнем этаже здания, находилась книжная лавка Плавильщикова и «Типография г. Крылова с товарищи». В ней печатались журналы «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий».

И. И. Бецкой скончался в 1795 году. Дома его усадьбы по наследству перешли к потомкам его воспитанницы А. Соколовой-де Рибас.

По поводу авторства проекта усадьбы Бецкого имеется несколько версий. Называют имена архитекторов Ж.-Б. Деламота, Ю. М. Фельтена, В. И. Баженова. Сам Бецкой в письмах 1772 года к Демидову просит прислать к нему Баженова, по всей вероятности, планируя обсудить с ним проект будущего дома. Петербургские исследователи творчества Баженова В. Исаченко и И. Лисаевич пришли к выводу: «Баженовское в доме Бецкого все: и трехосевая композиция центра неевского фасада, завершенная треугольным фронтоном, и трактовка нижнего рустованного этажа как цокольного, и характерные пропорции проемов окон, и их соотношение с простенками, наконец, скругленные углы. Восточный фасад прорезали арки удлиненных

пропорций, напоминающие арки института для мещанских девиц. Все три фасада здания различны в зависимости от их ориентации и как бы перекликаются с подобными же у Михайловского замка, автором проекта которого, как это наконец-то установлено, был Баженов».³ И действительно, наверное, только Баженов, воспитанник московского общества, проникнувшийся красотой строгих линий Петербурга, мог так мягко и гармонично сочетать классические архитектурные формы и элементы барокко. Кстати, первые висячие сады, наподобие так называемых вавилонских, были спроектированы Баженовым, и их создание осуществлено в некоторых московских особняках. Автором проекта называли также И. Е. Старова, занимавшего должность главного архитектора «Императорской конторы строений домов и садов ее величества», которую возглавлял Бецкой.

Имя автора проекта зданий усадьбы, построенных для И. И. Бецкого в конце XVIII века, до настоящего времени не установлено.

В 1830-х гг. усадьба И. И. Бецкого приглянулась принцу П. Г. Ольденбургскому, прибывшему на постоянное место жительства в Санкт-Петербург. С именем принца Петра Георгиевича Ольденбургского (1812–1881) связана в России целая эпоха в истории русской гражданственности, отмеченная его беспримерной государственной и благотворительной деятельностью в таких важнейших социальных сферах жизни, как призрение сирот, больных и престарелых, в народном образовании и здравоохранении. Как государственный деятель эпох Николая I и Александра II принц состоял на самых разных должностях: член Государственного совета, председатель Департамента гражданских и духовных дел, главноуправляющий Ведомством императрицы Марии, президент Императорского Вольного экономического общества, основатель и председатель Русского общества международного права. П. Г. Ольденбургский выступил реформатором женского образования в России, был попечителем Императорского Коммерческого училища, Смольного и Екатерининского институтов, Александровского лицея, Женского института принцессы Терезии, ряда гимназий и школ. В 1835 году на свои средства он основал Императорское училище правоведения, созданием которого вписал свое имя золотыми буквами в историю русского права XIX столетия. Петр Георгиевич открывал на свои средства сиротские приюты и школы, инициировал и большей частью финансировал строительство Детской больницы на Лиговском проспекте, названную в его честь (ныне больница им. Раухфуса), в течение 40 лет возглавлял Мариинскую больницу для бедных.

Выбор принцем Ольденбургским для проживания усадьбы Бецкого было неслучайным. Вряд ли во всем Петербурге нашлось бы место более красивое и приятное для жилья, чем-то, где был расположен дом Бецкого. Нева, гранит набережной, великолепный мраморный дворец, только что возведенные вблизи дворцы Апраксина и Салтыкова. Огромный, простирающийся до самой Мойки Царицын луг, по которому, что ни день, маршировала гвардия.

Став владельцем усадьбы Бецкого, принц перестроил его по своему вкусу. Вместо всячего сада появился танцевальный зал, в результате чего возник третий этаж, в который были включены объемы башен, стоявших ранее по углам здания. Фасад по Дворцовой набережной остался в прежнем виде, кроме служебного флигеля, надстроенного на два этажа. Проезд во двор был частично заложен, а вместо него прорублено окно. Галерея, соединявшая два корпуса по Лебяжьей канавке, надстроена до высоты угловых башен и украшена вазами, помещенными в ниши. Поверхность фасадной стены заполнена лепным орнаментом. Внутри дома сохранились росписи работы Дж. Скотти, а также лепные карнизы, относящиеся к рубежу XVIII–XIX вв. Работами по перестройке здания и изменению его интерьеров руководил В. В. Стасов. В связи с тем, что принц Ольденбургский был лютеранского вероисповедания, во дворце была устроена часовня во имя Христа Спасителя. Позже, после женитьбы его сына А. П. Ольденбургского на княжне Евгении Максимилиановне Лейхтенбергской, во дворце появилась православная дворцовая церковь во имя Пресвятой Троицы (архитектор Г. Х. Штегеман).

Петр Георгиевич, видный государственный деятель и родственник императорской семьи, должен был принимать участие в светской жизни столицы: посещать балы и рауты и давать их в своих резиденциях. Дворец Ольденбургских был одним из блестящих и великолепных не только по своему внешнему виду и внутреннему убранству, но и по тому обществу, которое там собиралось на балы и праздники, устраиваемые радушными хозяевами. Это были знатные вельможи, известные ученые, путешественники, писатели, музыканты, с удовольствием присутствовали на балах и семейных торжествах Ольденбургских русские императоры. Нередко во дворце принимали иностранных высокопоставленных гостей: дипломатов, министров, глав государств. В апреле 1873 года состоялся визит в Санкт-Петербург Германского императора Вильгельма I, прибывшего в столицу России в сопровождении канцлера князя Бисмарка по приглашению своего державного племянника Александра II. Во дворце принца Ольденбургского был устроен большой прием в честь знатного гостя. На торжестве присутствовал Александр II. Петр Георгиевич пригласил на этот прием воспитанниц из опекаемых им учебных заведений: Екатерининского и Смольного институтов, из Училища принцессы Терезии и представил их Вильгельму I.

Настоящими праздниками и событиями светской жизни Петербурга были регулярные смотры и парады гвардии, проводившиеся с конца XVIII в. на Марсовом поле. Впечатляющая картина военных парадов вдохновила в свое время А. С. Пушкина, описавшего это действо в поэме «Медный всадник»:

*Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,*

*В их стройно-зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою..*

Самый красочный и торжественный парад проводился в мае, когда после долгой студеной зимы под ярким майским солнцем перед горожанами представало удивительное зрелище, полюбоваться на которое приходили сотни людей. В такие дни во дворец к Ольденбургским приглашали пепиньерок (выпускниц учебных заведений, работавших после их окончания помощницами классных дам. — Авт.), чтобы они могли из окон дворца, выходящих на Марсово поле, наблюдать это великолепное представление. По сложившейся традиции императоры после парада на Марсовом поле посещали чету Ольденбургских, чтобы отдать должное гостеприимству хозяев и подкрепиться после окончания парада, длившегося несколько часов.

Петр Георгиевич с детства серьезно учился музыке, а в зрелые годы увлечение музыкой переросло в необходимость собственного музыкального творчества. Пьесы для фортепиано, песни, романсы на собственные стихи и на стихи Пушкина, Лермонтова, Жуковского, две симфонии, музыка к опере «Кэтхен Хейлбрун», поставленная на сцене театра в немецких городах Ульм и Висбаден, — вот далеко не полный перечень музыкальных сочинений принца. Около 200 его опубликованных произведений хранятся в архивах и в библиотеках Петербурга. Петр Георгиевич является также одним из композиторов наряду с Пуни, Делибом, Дриго и Адамом, музыка которых использована при создании балета «Корсар», поставленного впервые в 1856 году в Большой Парижской опере, а спустя два года и в Большом театре Петербурга. Не удивительно, что и сегодня «Корсар» значится в репертуарах оперных театров — Мариинского и Михайловского.

Дворец Ольденбургских считался одним из изысканнейших музыкальных салонов столицы, в котором на музыкальных вечерах играли почти все знаменитости, гастролировавшие в России. Среди них пианисты Лист, Клара и Роберт Шуманы, Гензельт и Тальберг, Дрейшок, польский скрипач Липиньский. Во дворце на Марсовом поле гости музыкальных вечеров наслаждались пением божественной Генриетты Зонтаг-Росси. Причем на этих вечерах исполнялись не только произведения известных композиторов, но и сочинения самого принца. Весной 1844 года на гастроли в Петербург приезжали супруги Шуманы: Роберт — известный композитор и Клара — блестящая пианистка. После ряда концертов в филармонии, в музыкальных салонах столичных аристократов, в Смольном институте и в Училище правоведения Шуманы играли на музыкальном вечере во дворце Ольденбургских. *«Среда, 15 марта. Вечером мы были у принца Ольденбургского — один из самых приятных моих вечеров! Вдвоем с Гензельтом исполняли симфонию принца, затем вариации Роберта для двух фортепиано, кроме того, я много играла одна. После многих*

уговоров принцессы Гензельт наряду с другими вещами исполнил несколько песен принца. При этом принц блаженствовал. Когда ему играют или поют его музыку, он переживает счастливейшие часы».

На музыкальные вечера Тереза и Петр Георгиевич приглашали и своих подопечных — воспитанников Училища правоведения и Александровского лицея. Часто маленький домашний концерт давали во дворце юные музыканты-правоведы, после которого Тереза щедро угощала их лакомствами. Приглашения к принцу были радостными событиями в довольно однообразной жизни воспитанников Училища правоведения. Один из таких музыкальных вечеров во дворце Петра Георгиевича особенно запомнился правоведу М. Молчанову: *«В высоких, ярко освещенных залах было так тепло, так весело, так уютно. Было много цветов, пахло гиацинтами. Все правоведы разбрелись по комнатам. Принц, довольный, молодой и счастливый, ходил между нами с С. А. Пошманом (директором Училища. — Авт.) под руку. Супруга принца, окруженная семейством, с какою-то маленькой дамскою работою в руках, сидела тут же. Кто-то из лучших училищных пианистов, если не ошибаюсь, Платон Вакар, играл на рояле».* А это из воспоминаний правоведа К. П. Победоносцева (1843): *«16 октября, суббота. Сегодня концерт у принца, и мы все туда поедem... По великолепной лестнице взойшли мы наверх в богатую раззолоченную залу — все уже было готово к концерту. Добрый наш принц был тут, принцесса сидела с Толстою в ближней комнате — с нею баронесса Крюднер. После первой половины разошлись мы по комнатам, где были накрыты столы с разными яствами. Пили чай, ели мороженое. Тут же устроены деревянные горы, с которых катались маленькие. Потом началась вторая половина. Наши пели и играли».*

Во дворце Ольденбургских была великолепная библиотека, в которой на русском и иностранных языках имелось несколько десятков тысяч томов литературы — художественной, научной и учебной по разным областям знаний. Дети супругов Ольденбургских, как и родители, также много читали. Популярными в то время были произведения Пушкина, Лермонтова, Некрасова, а дочь Екатерина, по воспоминаниям графа С. Д. Шереметева, читала тайком «Что делать?» Н. Г. Чернышевского. Близким другом семьи и частым гостем в их дворцах был писатель и издатель П. А. Плетнев и поэт П. А. Вяземский.

Принцесса Тереза, по отзывам современников, также «писала весьма недурно». Во дворце у нее была своя мастерская, где она работала и где хранились ее живописные и скульптурные работы. К занятиям живописью она приобщила дочь Александру и своего любимца, старшего сына Николая. Первые уроки живописи они получали именно у матери, унаследовав от нее талант к художественному творчеству.

Тереза с детства увлекалась ваянием и, приехав в Россию, успешно продолжила занятия и ваянием, и живописью. В 1857 году она была избрана почетным любителем Императорской академии художеств. Сохранилось несколько ее работ и среди них прижизненный бюст друга семьи поэта князя

П. А. Вяземского, созданный Терезой в 1855 году. По мнению самого поэта, бюст получился удачным, и Петр Андреевич выразил свои чувства восхищения талантом августейшей ваятельницы в посвященном ей стихотворении:

*Теперь стою на месте крепком
Весь не умру! Спасусь от рокового дня.
Искусства торжеством, моим удачным слепком
Вы обессмертили меня.
Но ставя Ваше мне еще милей вниманье,
Им благодарно дорожу:
На образ свой, — он Ваших рук созданье, —
Я с умилением гляжу.
В нем будет для меня цвести воспоминанье
Тех дней, в которых я узнал и оценил
Все то, чем Промысл Вас так щедро одарил:
Ваш просвещенный ум, к прекрасному призванье,
Любовь к художествам и мыслящим трудам,
Супруги, матери заботливость и нежность...*

В своем дворце Ольденбургские собрали замечательную коллекцию картин русских художников. Среди них полотна, купленные на выставках, подаренные невестке Терезы принцессе Евгении Максимилиановне работы Куинджи и других художников, а также портрет отца Евгении Максимилиановны герцога Максимилиана Лейхтенбергского кисти друга герцога художника Карла Брюллова. Жемчужиной художественной галереи дворца по праву можно было считать картину известного итальянского художника По Спанья Джованни ди Пьетро «Мадонна с младенцем», предположительно купленную принцем Петром Георгиевичем во время его путешествия по Италии. Помимо живописных полотен в художественной галерее дворца Ольденбургских находились также работы известных скульпторов, среди которых наибольшую ценность представляла скульптура матери Евгении Максимилиановны великой княгини Марии Николаевны в виде обнаженной фигуры работы знаменитого скульптора Х. Д. Рауха. Евгения Максимилиановна собрала также замечательную коллекцию рисунков и акварелей работ выдающихся русских художников. В инвентарном списке этой коллекции (Рукописный отдел РНБ) 329 единиц. Среди них произведения таких мастеров, как Воробьев, Гау, Делакруа, Тимм, Тишбейн, Тихобразов, Егоров, Орловский, Шишкин, Саврасов и др.

После Октябрьской революции в России в 1917 году художественная коллекция из дворца Ольденбургских частью была увезена последним владельцем принцем А. П. Ольденбургским за границу, частью разошлась по музеям. Картина «Мадонна с младенцем» нашла свое достойное место в залах итальянской живописи в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. На

табличке отмечено, что полотно поступило из коллекции Е. М. Ольденбургской в 1917 году.

Что же привлекало самых разных людей к семье Ольденбургских? Почему к ним так тянулись и искали дружбы с ними и простые смертные, и сильные мира сего? Возможно, хозяин дворца добрейший принц Петр Георгиевич с его необыкновенной добротой, искренностью и наивной верой в то, что этот мир можно сделать чище, добрее, милосерднее? Граф С. Д. Шереметев, близкий друг семьи, вращавшийся в ее кругу с детских лет, тонко подметил особенность семьи Ольденбургских, ее необыкновенную притягательную силу: *«Говорить о доме Ольденбургских я мог бы без конца... Я с умыслом говорю «дом», а не «дворец», потому что вся прелесть его заключалась в той особой простоте, которую не купить, не устроить искусственно. И все чувствовали, что это не простой дом и даже не барский дом, а именно дом с тем неуловимым оттенком того, что звучит преданием, которое переводится словом «история»... Долго продержался в этом доме тот своеобразный склад, то вполне самостоятельный местный оттенок, которого не видать ни в одном «дворце». В чем же заключается это «что-то». Чего нет у других? Определить трудно. Так же трудно, как определить, почему с именем принца Ольденбургского связано для России то, чего не дает совокупность имен Великокняжеских! Таково значение этого дома не в смысле одного здания. В лице его хозяина, всегда по-русски думавшего и чувствовавшего, жила и озаряла благостным светом та нравственная сила тех...людей, которые в свой краткий век сослужили великую службу Отечеству».*

Отрадно сознавать, что великолепный дворец принцев Ольденбургских на Дворцовой набережной был не только местом жительства семейства Ольденбургских, но и своеобразным культурным центром, где воспитанники самых престижных учебных заведений столицы, находящихся под покровительством или попечительством Ольденбургских, получали уроки красоты, чести, добра и милосердия. И эта традиция, возникшая еще при первом владельце дворца И. И. Бецком, продолженная и развитая Ольденбургскими, пройдя сквозь многие исторические и политические катаклизмы, возродилась в его стенах спустя несколько десятилетий после 1918 года. В бывшем дворце Ольденбургских обосновалось высшее учебное заведение, в разные времена менявшее свой ранг и свое название, но продолжавшее служить делу образования и воспитания юношества. Видимо, настолько устойчива, сильна и неизменна была духовная и эстетическая атмосфера дворца, рожденная его собственной красотой и величием, а также высоким интеллектом, добротой и милосердием его владельцев.

После смерти Петра Георгиевича в 1881 году дворец перешел во владение его сына Александра. Он продолжал дело отца, занимался благотворительностью. Им был основан Институт экспериментальной медицины, больница для душевнобольных на станции Удельная, Народный дом императора Николая II. Весной 1917 года А. П. Ольденбургский продал

дворец Временному правительству. Собрание художественных ценностей и библиотека поступили в основном в Государственный Эрмитаж.

После Октября 1917 года хозяевами дворца были: Министерство просвещения, Управление землеустройства, редакция «Книжной летописи», затем его превратили в жилой дом. В 1962 году дворец передали Библиотечному институту, преобразованному впоследствии в Институт культуры имени Н. К. Крупской. В настоящее время во дворце Ольденбургских располагается Петербургский государственный институт культуры. Здание дворца соединено внутренними переходами с соседним домом Салтыковых, также принадлежащим институту. Большая часть интерьеров дворцовых помещений утрачена, но сохранились фотографии прошлых лет, которые дают нам представление о некоторых из них: библиотека, будуар принцессы Терезы, кабинет принца П. Г. Ольденбургского.

В память о владельцах дворца принцах Ольденбургских 20 июля 2000 года на фасаде дома со стороны Дворцовой набережной была установлена мемориальная доска. К 200-летию принца П. Г. Ольденбургского в одном из залов установили два бюста — Ивану Ивановичу Бецкому и принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому.

2. Летний дворец принца Ольденбургского (наб. Малой Невки, дом 11,) — одно из самых примечательных сооружений Каменного острова, возведенных в XVIII–XIX вв. Да и сам Каменный остров, этот райский уголок в центре города — «приют спокойствия, трудов и вдохновенья» — привлекал уставших от шума и суеты российской столицы жителей Петербурга своим загадочным названием, роскошными архитектурными сооружениями и судьбами его непростых обитателей.

Каменный остров — остров в дельте Невы. По легенде, когда еще не было Санкт-Петербурга, напротив южного берега безымянного острова, на дне Невы лежал возвышавшийся над водой, как скала, огромный камень. Поэтому остров и назвали — Каменный. По другой версии, свое название он получил в честь Петра I — от греческого слова *petros* (камень). Каменный остров начали застраивать через 10 лет после основания города, первоначально на нем находились резиденции канцлеров Г. И. Головкина и А. П. Бестужева-Рюмина. Позже остров перешел в руки императорской семьи и придворных сановников. В XVIII–XIX веках здесь было построено множество дач, загородных дворцов, богатых особняков, разбит роскошный парк, создан театр. Своим процветанием Каменный остров обязан императору Павлу I, который пожелал построить в 1775 году великолепный дворец (архитекторы Фельтен Ю. М., Бренна В., Руска Л., Дильдин З.). Многочисленные дачи придворных сановников появились на острове при Николае II; в это же время построены дома промышленника Путилова и купца Елисеева, профессора Бехтерева и адвоката Плансона, архитектора Мельцера и путешественника, основателя Харбина, инженер-путейца Свягина.

До XXI века сохранилось очень мало ранних архитектурных сооружений Каменного острова. Поэтому обратим внимание на одну из жемужин этого места — Летний дворец принца Петра Георгиевича Ольденбургского на набережной Малой Невки. История застройки участка от Каменноостровского моста до устья Большого канала вдоль южного берега Малой Невки восходит к августу 1787 года. Первые хозяева этого участка земли выстроили оранжерейный флигель по проекту архитектора Л. Руска, отличительной особенностью которого были широкие и высокие окна. Кстати, по обычаю того времени постройка использовалась для жилья в летнее время. Флигель многократно перестраивался и украшался дополнительными архитектурными деталями. Хозяевами интересующих нас земельных участков были и белошвейка мадам Билье, и граф И. Т. Чернышев, и полковница А. Петрово-Соловова (урожденная княжна Щербатова), и действительный камергер Ф. Ф. Вадковский, и шталмейстер двора кн. М. М. Долгорукий. Последний владелец привлек архитектора С. Л. Шустова (1789–1870), представителя позднего классицизма, к проектированию и строительству здания, отделка интерьеров которого закончилась в 1833 году. Именно в этот год и была составлена купчая на приобретение этого строения принцем Ольденбургским.

Возведенный Шустовым Летний дворец является примером архитектуры русского деревянного классицизма и одновременно служит как бы оформлением парадного въезда со стороны Аптекарского острова. Обычный в петербургской и редкий в загородной архитектуре элемент — купол — венчает дворец. Архитектор в центре квадратного в плане здания поместил зал-ротонду с окружающими его гостиными. Две парадные лестницы, ведущие на второй этаж, располагались по сторонам большого вестибюля, протяженность которого равнялась диаметру круглого зала. Вестибюль, центральный зал, перекрытый пологим куполом, столовая с выходом в сад находились на одной оси: удобство их расположения обеспечивало простоту переходов из одних помещений в другие. Эта планировка была комфортной для проживания большой семьи принца Ольденбургского и удобная для проведения балов и приемов.

Историк Вера Витязева подробно описала Летний дворец в своей книге «Каменный остров»: «Южный, западный, восточный фасады здания украшали шестиколонные портики дорического ордера с каннелированными колоннами, которые венчали карниз на кронштейнах. Колонны поддерживали три балкона с чугунными решетками, на балконы выходили из помещений второго этажа. По обеим сторонам портика главного фасада находились два полуциркульных окна. Над ними помещались орнаментальные резные барельефы. Соответствие масштабного и ритмического построения фасада, приема их обработки создавало ощущение конструктивной правдивости и гармонической законченности всего сооружения».

Автором ограды Летнего дворца принца Ольденбургского является А. И. Штакеншнейдер, который представил ее в виде коротких древнеримских

мечей со звеньями из копий. Под руководством Штакеншнейдера в 1837 году были предприняты меры по расширению дома и частично обновлены интерьеры помещений. К сожалению, в результате нововведений здание утратило не только боковые портики, но и целостность художественного образа. Одновременно с работами по дому был возведен флигель из красного кирпича с неоштукатуренными стенами. Все детали декоративной отделки оконных проемов флигеля выполнены из белого камня. Чугунные литые ограждения крыши, балкона, зонтика над входом обогащают художественный образ сооружения. Оно предназначалось для обслуживающего персонала и личной охраны семьи принца. Еще на территории усадьбы имелись деревянные конюшни. Увы, они не сохранились, и ныне на их месте возведен гараж.

Дворец был летней резиденцией семьи Ольденбургских, куда они переселялись с мая и жили до конца сентября или начала октября. Окруженный великолепным парком с цветниками, он полюбился принцессе Терезе. Прогуливаясь по парку между берез и сосен, она наслаждалась тишиной уединенной усадьбы, слушала шум журчащей невдалеке реки, вдыхала аромат цветущих растений. Здесь все дышало любовью, романтикой, надеждами на счастье.

*На даче тихо, ночь темна,
Туманны звезды голубые,
Вздыхая, ширится волна,
Цветы качаются слепые —
И часто с ветром, до скамьи,
Как некий дух в эфирной плоти,
Доходят свежие струи
Волны, вздыхающей в дремоте.*

Эти Бунинские строчки как будто написаны об этом удивительном уголке усадьбы Ольденбургских, о царящей в ней романтической атмосфере, где окружающая природа навевала принцессе грустные воспоминания о ее девичьей жизни на родине, о родных краях в Германии. Здесь она часто устраивала праздники для своих детей и для воспитанниц Женского училища (института), носившего ее имя, для лицеистов и правоведов. Это были самые любимые, дорогие и благодарные гости; некоторые из них оставили теплые воспоминания о том незабываемом времени, когда принц принимал их в своем доме. Наиболее праздничными и веселыми отличались вечеринки для выпускников Императорского училища правоведения. В этот день после торжественной церемонии в училище воспитанники на флотских шлюпках отправлялись на Каменный остров, где их встречали Петр Георгиевич и члены его семьи. В честь выпускников давался парадный ужин, устраивался фейерверк, в саду играли музыканты, молодежь танцевала, веселилась, прощаясь с годами ученичества, поэты слагали стихи.

Самым памятным в светском обществе остался бал, данный супругами Ольденбургскими в честь бракосочетания двоюродной сестры Петра Георгиевича великой княжны Марии Николаевны и герцога Максимилиана Лейхтенбергского в 1839 году, красочное и подробное описание которого оставил французский маркиз Астольф де Кюстин в своей книге «Россия в 1839 году». Его, приглашенного на это, в общем-то, семейное торжество, удивил и восхитил праздник во дворце Ольденбургских: *«До 11 часов вечера танцевали на открытом воздухе, но когда ночная роса в достаточной мере увлажнила головы и плечи молодых и пожилых дам, участвовавших в этой победе человеческой воли над климатом, все перешли в маленький дворец, служащий обычно летней резиденцией...»*

В центре виллы находилась сверкавшая золотом и огнями ротонда. В этой зале продолжался бал, между тем как нетанцующие рассеялись по остальным залам дворца. Лучи света, исходящие из этого центрального пункта, распространялись далеко снаружи. Блестящая ротонда казалась мне орбитой, по которой вращались императорские созвездия, освещая своим сиянием весь дворец. В первом этаже на террасах были устроены павильоны, в которых сервированы столы для императора и приглашенных к ужину гостей. На этом балу, с менее многочисленной публикой, чем предыдущие, царствовал вообще такой блестяще организованный кажущийся беспорядок, что вечер этот меня более занимал, чем все остальные.

Летний дворец находится в красивейшей части островов, и здесь, в саду, полном цветов, растущих в горшках, искусно скрытых английским газоном, был устроен большой зал — салонный паркет на газоне, окруженный изящной балюстрадой, сплошь покрытой роскошными цветами. Этот оригинальный зал, крышей которому служил небесный свод, походил на палубу корабля, разукрашенного по случаю праздника всевозможными флагами. Императрица, несмотря на свое слабое здоровье, танцевала все полонезы на «сельском» балу, устроенном ее кузиной, с открытой головой и обнаженной шеей».

После революции 1917 года дворец неоднократно менял владельцев, в результате чего в 1928 году была произведена его перепланировка под квартиры, и большая часть интерьеров погибла. Сохранившиеся детали и отдельные фрагменты интерьера были утрачены во время пожара в 1930 году, тогда же сгорел и купол, восстановленный в 1936–1937 гг. Непоправимый урон нанес летнему дворцу пожар в 1978 году, когда выгорела центральная часть здания, и вновь сгорел купол. В 1982 году его полностью разобрали, после чего начались восстановительные работы: на старом фундаменте здание заново отстроили в соответствии со старыми чертежами. В настоящее время здание дворца законсервировано, имеются сведения, что его до 2020 года продадут.

3. Дворец на ул. Чайковского (быв. ул. Сергиевская), дом 46–48, архитекторы Диммерт, Боссе, Мерц (1837, 1858, 1874 гг.)

В XVIII веке дома 46–48 по ул. Сергиевской занимали два отдельных участка. В 1790–1830-е гг. дом 48 принадлежал семье Апрелевых. С 1837 года оба дома переходят к семье тайного советника князя Ивана Ивановича Барятинского. Его сын Александр Иванович Барятинский учился в юнкерской школе с М. Ю. Лермонтовым. Вместе они служили с 1838 года на Кавказе. В 1837 году архитектор Е. И. Диммерт создал первый проект особняка. В 1858 году Г. А. Боссе создал новый проект — здание было расширено. Но была возведена только восточная часть здания. Западная часть построена в 1874 году архитектором И. А. Мерцем. В этой части находился большой концертный зал. В 1861 году была устроена домовая церковь во имя Марии Магдалины. В 1896 году дворец приобрел герцог Г. М. Лейхтенбергский, родственник семьи Ольденбургских. В 1902 году дворец перешел в распоряжение великой княгини Ольги Александровны и ее супруга принца Петра Александровича Ольденбургского. Дворец по планам архитекторов С. С. Кричинского и Г. С. Войневича был отремонтирован, интерьеры обновлены. На фасаде закреплен герб великой княгини Ольги Александровны, а на чугунных воротах установлен вензель «О. А.», наглядно закрепивший за ней принадлежность дворца. Работы по отделке его апартаментов и по созданию их интерьеров велись под наблюдением хозяйки, в строгом соответствии с ее указаниями. Во дворце была переоборудована домовая церковь во имя святой Марии Магдалины, в алтаре которой имелось около 200 образов Божьей Матери. В храме находились ценные предметы церковной утвари, изготовленные из золоченой бронзы царские врата, в витрине хранился мундир Александра II. Для вновь отремонтированного дворца супруги Ольденбургские приобрели несколько картин и декоративных предметов керамики и пластики учеников Высшего художественно-промышленного училища барона Штиглица. Покровительствуя его учащимся, они содействовали устройству их выставок. Постепенно во дворце сформировалась значительная коллекция живописных работ современных художников, среди которых почетное место занимали картины учителя великой княгини художника К. Крыжицкого. Ольга Александровна стала заниматься в его художественной студии с 1902 года. В 1910 году интерьеры дворца снова обновили по планам архитектора М. Х. Дубинского. Особым великолепием отделки и убранства отличались мраморная лестница и музыкальная гостиная в вошедшем тогда в моду стиле Людовика XVI, а также большой театральный зал в стиле Растрелли. Жилая половина Ольги Александровны располагалась в западном флигеле и была выдержана в стиле модерн. Отделка парадных помещений и комнат великой княгини сохранилась частично до нашего времени и восстановлена. Комнаты Петра Александровича находились в восточном флигеле, их отделка утрачена.

Супруги Ольденбургские, поселившись в собственном дворце, вели обычную для их круга светскую жизнь: устраивали приемы, балы, нередко ставились домашние спектакли. Ольга Александровна как сестра императора должна была давать аудиенции иностранным дипломатам, принимать

посещавших Россию членов королевских семей. Эти официальные визиты тяготили великую княгиню, не любившую подобные чопорные приемы. Но некоторые иностранные гости ее порой забавляли, как, например, Бухарский эмир, выглядевший в высшей степени фантастично в своем национальном восточном экзотическом одеянии с эполетами русского генерала. Обычно он дарил великой княгине дорогие подарки: золотые украшения с драгоценными камнями, восточные ковры, что ее смущало, ставило в неловкое положение. Во дворце на Сергиевской часто ставились домашние спектакли, в которых принимали участие родственники и друзья супругов Ольденбургских, офицеры Преображенского полка. Непременным участником театральных постановок был брат Ольги Александровны — Михаил Александрович. Сама великая княгиня очень серьезно и ответственно относилась к подготовке домашних спектаклей и выбирала для себя роли самые простые. Так, в пьесе М. В. Шевлякова «День из жизни покойника», по воспоминаниям директора Императорских театров В. А. Теляковского, *«Великая княгиня Ольга Александровна сама избрала роль кухарки...Спектакль этот ставил и режиссировал один из помощников режиссера Александринского театра П. С. Панчин. Стараясь придать игре великой княгини бытовой фон, режиссер научил ее вытирать нос рукой и сморкаться в передник. Ольга Александровна не только точно выполняла указания режиссера, но старалась движения эти проделывать часто. А так как она говорила по-русски с английским акцентом, то это сочетание русского бытового с английским вышло крайне комично»*. Тот же Теляковский, отзываясь о ней, как о простой, искренней и простосердечной личности, подчеркивал, что она *«сильно отличалась от других членов царской фамилии...мало походила на великую княгиню, сестру императора. Она совершенно не придерживалась никакого этикета...нередко она гуляла одна, пешком, заходила в лавки, бывала иногда по утрам в театральном училище»*.

Ольга Александровна не оставляла занятий живописью, посвящая любимому делу немало времени. Во время русско-японской войны она создала серию почтовых открыток с изображением военных сцен: «Сигналисты в Маньчжурии», «На сторожевом посту», «Солдаты у палатки», «Сестра милосердия» и др., отпечатанные в издательстве при Общине сестер милосердия Св. Евгении. В дальнейшем Ольга Александровна продолжала сотрудничать с этим издательством, оформляя открытки на разные темы, в основном к праздникам — к Рождеству и Пасхе.

В 1913 году в Петербурге состоялась выставка картин учеников и учениц студии К. Я. Крыжицкого, на которой экспонировались и работы Ольги Александровны «Река Воронеж», «Этюд мальчика», «Натюрморт с цветами». Выставка проходила в память о трагически ушедшем из жизни художнике. Она очень переживала смерть любимого учителя и друга и решила создать «Общество помощи нуждающимся художникам в память академика К. Я. Крыжицкого». Дворец Ольги Александровны стал извест-

ным художественным салоном в столице, собиравшим на свои вечера знаменитых художников того времени. Здесь же, по желанию великой княгини, проводили свои заседания члены основанного ею Общества, в которых она часто также принимала участие. В апреле 1914 года Ольга Александровна открыла в своем дворце благотворительную выставку всех своих работ и этюдов. Выручка от их продаж поступила в созданный ею фонд.

Для решения остро стоящей проблемы материнства и детства Ольга Александровна, вложив свои средства, учредила в 1902 году «Общество защиты детей от насилия» и стала его попечительницей. Главным и неопенимым результатом ее работы на этом поприще стало создание целой сети детских яслей по все стране. Под руководством Ольги Александровны разрабатывался важный социально-политический документ «Хартия защиты детей», однако начавшаяся война помешала воплотить эту идею в жизнь. Она также учредила в Петербурге в 1904 году при Клиническом повивально-гинекологическом институте для бедных «Благотворительное общество великой княгини Ольги Александровны» для оказания помощи бедным женщинам, поступающим в родильное и гинекологическое отделения, и стала его попечительницей. Петр Александрович относился с пониманием к ее благотворительной деятельности, всячески поддерживал все начинания супруги.

После окончания русско-японской войны Ольга Александровна организовала и возглавила «Комитет по увековечению памяти русских воинов в войне 1904–1905 гг.». Комитет занимался организацией захоронений останков русских воинов и устройством для этого кладбищ в Южной Манчжурии и на Квантунском полуострове. Филиалы Комитета по всей стране организовывали сбор средств, издавали специальные инструкции о перезахоронении. В Мукдене была построена православная церковь для отпевания русских воинов сухопутной армии, погибших в войну 1904–1905 гг. Автором проекта этой церкви стал двоюродный брат супруга Ольги Александровны великий князь Петр Николаевич. Комитет работал с 1909 по 1915 год и открыл 15 кладбищ. Ольга Александровна являлась председательницей, покровительницей и попечительницей более 30 учреждений и обществ.

Брак Ольги Александровны и Петра Александровича не принес желанной счастливой супружеской жизни и быстро распался. Она полюбила ротмистра Кирасирского полка Николая Куликовского и объявила супругу о намерении развестись с ним. Бесспорно, Н. Куликовский был человеком достойным любви Ольги Александровны. Внешне очень привлекательный, стройный, высокий, как и должно быть кирасиру, с правильными чертами лица, он к тому же был отлично образован, начитан, отличался спокойным и рассудительным характером. Ну а что же принц Петр? Когда Ольга потребовала развод, он не противился, но попросил подождать семь лет, чтобы Ольга могла проверить силу своего чувства. Правда, при этом принц принял странное на первый взгляд решение: Куликовского, по просьбе принца, назначили к нему адъютантом с предписанием жить в их дворце

на Сергиевской. С этого времени Ольгу Александровну часто можно было видеть в сопровождении адъютанта мужа и на приемах, и на балах, и в ее имении Ольгино под Воронежем. 13 лет и продолжалась эта жизнь втроем. Николай II не давал согласия на новый брак сестры. Он был ответственен за моральное состояние всей семьи Романовых и не мог допустить скандальной истории, связанной с именем порфирородной сестры.

Перелом в отношениях супругов Ольденбургских произошел в 1914 году, как только началась война. Н. Куликовский добровольцем в составе Ахтырского полка сразу же ушел на фронт. Ольга Александровна, объявив своему супругу, что уходит от него, стала работать сестрой милосердия в прифронтовом госпитале в Ровно, стараясь, как и все, внести посильный вклад в общее дело борьбы с врагами отечества. Работая сестрой милосердия в прифронтовом госпитале в Ровно, она ухаживала за ранеными, делала перевязки, помогала при операциях хирургу. Сестру милосердия Ольгу Александровну уважали простые солдаты, лечившиеся под ее присмотром, ее полюбили за самоотверженность, доброту, заботу и любовь к страждущим воинам. Однажды она, обходя окопы Ахтырского полка и попав под сильный артиллерийский обстрел, продолжала выполнять свой долг медсестры. За проявленную храбрость и мужество Ольгу Александровну наградили георгиевской медалью, которую ей вручил командующий кавалерийской дивизией генерал К. Г. Маннергейм, маршал и будущий президент Финляндии. Набравшись опыта в Ровно, Ольга Александровна возглавила в Киеве госпиталь, продолжая при этом работать, помогая медсестрам и врачам.

В августе 1916 года Николай II специальным Указом Святейшему Синоду, наконец, дал сестре разрешение на развод. 4 ноября Ольга и Николай обвенчались.

После февральской революции 1917 года Ольге Александровне с супругом Н. Куликовским и двумя малолетними сыновьями после долгих мытарств удалось перебраться в Данию, где уже жили некоторые члены царской семьи вместе с вдовствующей императрицей Марией Федоровной в принадлежавшем ей дворцу Видере. Этот дворец, построенный для трех дочерей датского короля Христиана IX, по обоюдному согласию сестер Марии Федоровны королевы Александры и герцогини Кемберлендской, вошедших в ее бедственное положение, стал принадлежать Марии Федоровне. После смерти Марии Федоровны в 1928 году Куликовские на средства, вырученные от продажи дворца Видере, который перешел к Ольге Александровне по праву наследства от матери, купили достаточно большую ферму Кнудсминне в Баллерупе недалеко от Копенгагена. В 1948 году они вынуждены были переехать в Канаду, где приобрели маленькую ферму в Куксвилле. Весной 1958 года разбитый параличом ушел из жизни Н. А. Куликовский. Ольга Александровна скончалась спустя год после смерти супруга в ноябре 1960 года. Ее похоронили на Йоркском кладбище

в Торонто. При погребении оркестр играл марш Ахтырского полка, в котором она числилась почетным полковником.

После революции 1917 года Петр Александрович вместе с родителями покидает Россию, обосновавшись во Франции. В начале 1920-х годов он поселился в окрестностях Байоны на собственной маленькой ферме, завел корову, кроликов, копался в саду и огороде, занимался хозяйством. О встречах с принцем Петром Александровичем Ольденбургским в Париже, о его попытках заняться писательским трудом поведал Иван Бунин в своем рассказе «Ваше Высочество». Принц подписывал свои работы скромно — Петр Александров — и всегда сам оплачивал публикацию. И если о неумелых и наивных рассказах принца Бунин был невысокого мнения, то искренность этого человека он ценил высоко: *«Я знал только прекрасные, — пишет Бунин, о чертах характера принца, — эту действительно «совершенно исключительную доброту. Это «душевное благородство», равное которому надо днем с огнем искать, необыкновенную простоту и деликатность в обращении с людьми, редкую нежность в дружбе, горячее и неустанное стремление ко всему, что дает человеческому сердцу мир, любовь, свет и радость»*. После развода Петра Александровича с Ольгой Александровной он в 1922 году вступил во второй брак во Франции с Ольгой Владимировной Серебряковой, дочерью тайного советника В. А. Ратькова-Рожнова, друга и соседа его родителей: В. А. Ратьков-Рожнов много лет работал с матерью принца Евгенией Максимилиановной в руководстве Общества Красного Креста. Но второй брак принца оказался недолгим. У Петра Александровича не было детей, и род «русских Ольденбургских» на нем пресекался. Несколько последних лет жизни принц Петр тяжело болел: у него оказалась чахотка. Лечение в санатории на юге Франции не помогло. 18 марта 1925 года принц Петр скончался в Антибе, где в туберкулезном санатории провел свою последнюю зиму. Он был похоронен в крипте православной церкви Архангела Михаила в Каннах. На его похороны, по воспоминаниям генерала Н. А. Епанчина, приехали человек сорок: герцог Георгий Николаевич Лейхтенбергский, великий князь Дмитрий Павлович, преображенцы, военные и гражданские лица, знавшие покойного. По словам Бунина, *«гроб его стоит теперь в подземелье русской церкви в Каннах, ожидая России, упокоения в родной земле»*.

Какова же судьба Петербургского дворца великой княгини Ольги Александровны на ул. Сергиевской? После революции 1917 года домовую церковь дворца закрыли и в начале 1920-х гг. упразднили. Иконостас был отдан в храм во имя Воскресения Христова (Спаса на крови), остальное убранство передано церкви Захария и Елизаветы на Захарьевской улице. В здании дворца размещались многочисленные организации. К 1988 году, к моменту переезда в него Торгово-промышленной палаты, большая часть интерьеров была утрачена, как и уникальная мебель, зеркала, камин, люстры, светильники, библиотека; не сохранились фрагменты декоративной лепнины потолков; деревянные резные панели стен и двери были покрыты

многослойно масляной краской. Планомерная реставрация дворцовых залов началась в 1989 году. В настоящее время художественную ценность представляет главный корпус дворца с анфиладой великолепных залов и комнат: театральный зал, парадная столовая, готическая, дубовая и в стиле Людовика XVI-го гостиные, кабинет-гостиная и спальная комната. Внутренняя планировка двухмаршевой лестницы сохранилась без изменений. В результате реставрационных работ, проводимых во дворце, была восстановлена лепнина и роспись на потолках, резные настенные панели и двери. Воссоздано цветочное решение залов, отреставрированы почти все камины, изготовлены соответствующие стилю парадных залов люстры и светильники.

После произведения ремонтно-реставрационных работ дворец включен в «Перечень объектов исторического и культурного наследия федерального значения под названием «Особняк Барятинских».

4. Дворцом науки по праву можно было назвать **Институт экспериментальной медицины**, основанный принцем Александром Петровичем Ольденбургским в 1890 году.

Искренне заинтересованный в развитии биологической науки в России, Александр Петрович просит у Александра III позволения учредить при состоящей под попечительством принца с 1881 года Свято-Троицкой общине сестер милосердия научно-исследовательский институт, подобный Институту Пастера в Париже. Император соизволяет, но без ассигнований из казны. 6 декабря 1890 года Александр III подписывает указ о принятии Института экспериментальной медицины «в государственное достояние» и даровании ему наименования «Императорский». После серьезной подготовительной работы на участке Аптекарского острова, приобретенного принцем, 8 (20) декабря 1890 года был освящен и торжественно открыт Императорский институт экспериментальной медицины (ИИЭМ) — первое в России комплексное научное учреждение для разработки фундаментальных медико-биологических проблем. Особым указом Правительствующему Сенату принц Александр Петрович Ольденбургский был назначен Попечителем ИИЭМ. На должность директора ИИЭМ Александр Петрович пригласил главного врача Калининской больницы дерматолога и сифилидолога Э. Ф. Шперка. ИИЭМ вскоре был принят на содержание в казну.

Основной задачей первого в России научного центра в области медицины и биологии стало изучение причин инфекционных болезней, эпидемии которых сопровождалась высокой смертностью, а также разработка способов их лечения. ИИЭМ числился по министерству внутренних дел, а действительные члены-сотрудники получали право на русское наследственное дворянство.

Как попечитель ИИЭМ Александр Петрович принимал непосредственное участие в важных событиях вверенного ему Института. Он привлек к руководству научными исследованиями ученых, с именами которых связано становление и развитие целого ряда направлений отечественной медицинской и биологической науки: К. Я. Гельмана, С. Н. Виноградского,

И. П. Павлова, С. М. Лукьянова, Н. О. Зиббер-Шумову, В. В. Подвысоцкого, М. В. Ненцова и других. Уже первое десятилетие деятельности ИИЭМ было отмечено выдающимися достижениями в области биологии и медицины. И. П. Павлов, заведая кафедрой физиологии Императорской военно-медицинской академии, принимал участие в создании ИИЭМ, где до своей кончины руководил Отделом физиологии. За классические работы по физиологии пищеварения он был удостоен Нобелевской премии в 1904 году. Ученый сознавал, что достижениям в своей исследовательской работе, получившей такую высокую всемирно признанную оценку, он обязан подопытным животным — собакам, участникам его экспериментов. Для их содержания Павлов добился создания наиболее благоприятных условий, а для выхаживания оперированных животных — специальной клиники. Для напоминания ученым-исследователям об их долге перед подопытными существами Павлов уже в советское время выступил инициатором создания памятника собаке перед зданием Отдела физиологии ИЭМ. Такой памятник собаке был установлен в 1935 году (скульптор и архитектор И. Ф. Беспалов). На барельефах постамента изображены моменты службы собаки во имя науки. Сюжеты сопровождаются текстами, сочиненными Павловым. Один из них гласит: «Пусть собака, помощница и друг человека с доисторических времен, приносится в жертву науке, но наше достоинство обязывает нас, чтобы это происходило непременно и всегда без ненужного мучения». В ИИЭМ великий ученый приступил к изучению условных рефлексов. В 1913 году было построено на пожертвование московским Обществом им. Х. С. Леденцова трехэтажное здание, имевшее 8 специальных экспериментальных звукозаглушенных помещений-камер для изучения деятельности головного мозга у собак: условных и безусловных рефлексов. Этот корпус в комплексе зданий ИИЭМ получил название «Башня молчания» (архитектор Полищук). Благодаря созданным условиям, необходимым для успешного проведения экспериментов, в том числе и в этой Башне молчания, эти исследования составили фундамент нового направления в науке — физиологии высшей нервной деятельности.

ИИЭМ очень скоро завоевал международное признание, чему способствовала и активная деятельность попечителя принца А. П. Ольденбургского, который, бывая в европейских странах, поддерживал личные контакты с зарубежными учеными. Он добивался прикомандирования сотрудников института в лаборатории к выдающимся зарубежным ученым, участия в работе международных научных форумах. Создавая ИИЭМ, принц собрал в нем лучшие научные силы того времени, которые и заложили основу научной школы этого медико-биологического центра России.

После 1918 года теперь уже просто ИЭМ продолжал успешно работать как Институт экспериментальной медицины Российской Академии медицинских наук. В настоящее время это — Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Институт экспериментальной медицины».

5. Императорское Училище правоведения (наб. р. Фонтанки, дом 6,) — главное детище принца П. Г. Ольденбургского. Присутствуя на заседаниях Правительствующего сената, он убедился в необходимости коренных изменений в деятельности судебного ведомства и решил основать Училище правоведения для подготовки новых высококвалифицированных кадров юристов-практиков. Принц купил у наследников сенатора И. И. Неплюева дом на наб. р. Фонтанки, 6 (архитектор неизвестен), потратив, в том числе на его обустройство для обучения и проживания в нем воспитанников, 1 млн. руб. Николай I назначил П. Г. Ольденбургского попечителем Императорского Училища правоведения, которое 5 декабря 1835 года приняло своих первых воспитанников. Здание, в котором оно расположилось, к моменту его открытия уже успело обрасти легендами, некоторые из них могли быть вполне правдивыми. Эти предания в духе *«страшных историй»* возбуждали воображение юных правоведов и давали повод к разного рода шуткам и розыгрышам. Бывший воспитанник Училища М. М. Молчанов вспоминал: *«Мы слышали легендарное сказание, что когда-то на месте Неплюевского дома были конюшни Бирона, и что русские люди в тех зданиях терпели великое горе и выносили тяжкие наказания и муки по воле строптивого деспота. Если это сказание справедливо, то, как не подивиться, что те самые стены, которые когда-то были свидетелями, как жертвы злобы временица обращаемы были в ледяные глыбы, впоследствии приютили молодых людей, назначенных к искоренению зла во всех его видах и насаждению правды на земле Русской...*

Затем, кажется в этом же доме, одно время помещалось персидское посольство, и кто-то пустил слух, что одному из рабов персидских была отрублена голова, и что тень этого несчастного бродила ночью по классным комнатам, ища покоя».

В здании были оборудованы классные комнаты, рекреационные залы, столовая, дортуары для воспитанников. 24 ноября 1835 года московский митрополит Филарет освятил однопрестольную церковь во имя Св. Екатерины в память матери принца великой княгини Екатерины Павловны. Для церкви приобрели великолепные иконы работ знаменитых художников-иконописцев В. К. Шебуева, И. Е. Яковлева, М. И. Скотти и др. Петр Георгиевич пожертвовал золоченую церковную утварь из серебра. 24 ноября — день освящения церкви — стал ежегодным храмовым праздником в жизни воспитанников. В церкви хранились русские исторические реликвии времен Отечественной войны 1812–1813 гг. — хоругви, служившие знаменами Тверского, Новгородского и Ярославского ополчений, сформированных родителями принца П. Г. Ольденбургского. Здесь хранился также венок с золотыми лепестками — дань памяти основателю Училища принцу П. Г. Ольденбургскому от воспитанников каждого выпуска.

Воспитанники согласно Уставу имели форменную одежду: парадный мундир был темно-зеленый со светло-зеленым суконным воротником и обшлагом и с черной выпушкой на воротнике. Пуговицы золоченые, с изобра-

жением сенатского чекана. Панталоны по цвету мундира, шляпа треугольная. Воспитанники окончательного курса имели на воротнике мундира по одной золотой петлице, а начального курса по одной серебряной. Воспитанникам старшего (первого) класса предоставлялось право носить пехотные шпаги без темляка. Все воспитанники имели темно-зеленые шинели со светло-зеленым суконным воротником. Такая форма — темно-зеленый мундир и головной убор с желтым околышем — послужила причиной сравнения правоведов с птичкой чижигом, что нашло отражение в популярной петербургской песенке «Чижик-пыжик, где ты был?»

Обучение было платным, но не для всех. Воспитанники в этом смысле делились на своекоштных — они вносили регулярно плату за учебу — и казеннокоштных, которые содержались за счет казны. Позднее появились экстерны и пансионеры. Экстерны занятия не посещали, а только сдавали экзамены. Пансионеры обучались за счет лиц, предоставлявших им стипендию. Курс обучения, который шел по двум направлениям — общеобразовательному и практическому, вместе с подготовительным отделением составил 10 лет.

После окончания Училища воспитанники обязаны были служить не менее шести лет по ведомству министерства юстиции. Учебные программы предусматривали подготовку воспитанников с гимназического возраста до уровня университетского образования с практическим уклоном для государственной службы.

Помимо обязательных уроков проводились также внеклассные занятия: уроки музыки, рисования, ваяния, драматического искусства. Попечитель Училища правоведения П. Г. Ольденбургский, человек разносторонне образованный и творческий (знал 8 языков, писал стихи, сочинял музыку), поощрял увлечение воспитанников искусством: музыкой, литературой, живописью, ваянием, театром. Особым почетом во все годы существования Училища пользовалась музыка. По воспоминаниям В. В. Стасова, во время рекреаций все Училище было наполнено музыкальными звуками. В первые годы во главе музыкального кружка стоял будущий известный композитор Александр Серов. Увлечение музыкой с годами усиливалось, правоведы учились играть на самых различных инструментах — фортепиано, скрипках, виолончели, контрабасах, флейтах. Не обходилось и без анекдотических случаев. Николай I, приехав однажды в Училище без предупреждения, увидел воспитанника Бенкендорфа, разыгрывающего гаммы на флейте. Заметив входящего императора, тот сделал вид, что не видит его, и тут же заиграл гимн «Боже, царя храни», чем растрогал Николая I. Этот российский государственный гимн был сочинен в 1833 году сенатором, гофмейстером, дирижером и композитором П. Ф. Львовым на слова В. А. Жуковского по заказу самого императора, получил его высочайшее одобрение и только недавно был введен в жизнь. Ловкий воспитанник удостоился внимания и похвалы государя.

В Училище в разное время преподавали светила русского права Н. С. Таганцев, А. Ф. Кони, Ф. Ф. Мартенс, В. Д. Спасович и др. Выпускники Училища правоведения сыграли важную роль в крестьянской и судебной реформах 1860-х гг., в проведении в жизнь судебных уставов; многие из них занимали высокие государственные посты. Училище правоведения оставило также яркий след в культуре, искусстве и науке. Его воспитанниками были в разное время поэты А. М. Жемчужников, А. Н. Апухтин, литераторы В. В. Стасов, И. С. Аксаков, композиторы А. Н. Серов, П. И. Чайковский, ученые Н. Я. Кетчер, В. О. Ковалевский и др.

Решением Комиссариата Народного просвещения от 18 июня 1918 года Училище правоведения было ликвидировано, а его здание передано Агрономическому институту.

После революции 1917 года судьба разбросала правоведов по многим странам мира. Оторванные от родины, от России, бывшие питомцы Училища правоведения создали в эмиграции Зарубежное отделение правоведов. Его почетным председателем стал герцог Александр Георгиевич Лейхтенбергский (50-й выпуск), внук основателя Училища правоведения принца П. Г. Ольденбургского.

Сегодня в Санкт-Петербурге лишь маленькая фигурка «Чижика-пыжика» на нижнем парапете Фонтанки около Михайловского замка и незамысловатая песенка о нем напоминает о славной семье правоведов, верой и правдой служивших своему делу — Закону и Праву. В бывшем здании Училища правоведения и сегодня покровительствует Фемида: в нем разместился Ленинградский областной суд.

6. Женское училище принцессы Терезии Ольденбургской (Каменноостровский пр. 36/73)

В 1841 году принц П. Г. Ольденбургский решил на Петербургской стороне учредить училище для «бедных девиц всех свободных сословий от 6 до 13 лет». Цель этого начинания — *«образование девиц недостаточного состояния, которых будущность должна быть обеспечена трудом честным и благородным»*. Принц купил участок с двухэтажным каменным зданием на углу Каменноостровского (дом 36) и Большого (дом 73) проспектов. Это старейшее здание на площади Л. Толстого было построено по проекту архитектора Л. Тиблина в 1838 году. По просьбе супруги принцессы Терезии Петр Георгиевич передал организацию училища в ее ведение, и Терезия с воодушевлением принялась за его устройство, вложив в оборудование здания для учебного процесса свои «туалетные» деньги. Торжественное открытие училища состоялось в день именин принцессы Терезии 5 апреля 1841 года, названное впоследствии «Женское училище принцессы Терезии Ольденбургской».

Для проживания девочек и учебных занятий Терезия предназначила второй этаж здания, где разместили дортуары, классы, здесь же находились

приемная, учительская, столовая, зал и церковь. На первом этаже — комнаты для классных дам, помещения для прислуги, кухня, бельевая, швейцарская, прихожая.

Позднее, из-за постоянно увеличивавшегося числа поступавших в Училище девочек, появилась потребность в новых помещениях для классов и дортуаров. Поэтому было решено построить новое здание рядом с купленным в 1841 году. Его строительство (архитектор Л. Тиблен) было завершено в 1853 году. Четырехэтажный каменный дом фасадом на Каменноостровский проспект соединялся переходом с первым зданием Училища.

В 1876 году попечитель Училища П. Г. Ольденбургский попросил Высочайшего позволения на передачу владения землей и зданиями в собственность этого учебного заведения. По Высочайшему повелению 11 марта 1876 года вышло определение Правительствующего сената за № 9938 об утверждении владельцем указанного имущества — Женское училище принцессы Терезии Ольденбургской. Ввод во владение имуществом состоялся 10 февраля 1878 года. К этому времени Училищу принадлежали еще два построенных дома: одноэтажный дом инфекционного лазарета (во дворе) и двухэтажный деревянный дом по Большому проспекту для лазарета и квартир начальницы и классных дам (архитектор Претро).

В 1897 году был построен стационарный лазарет на средства попечителя принца А. П. Ольденбургского. В новом здании лазарета по его распоряжению оборудованы медицинские кабинеты и больничные палаты по последнему слову медицины и гигиены. Здесь заболевшие воспитанницы получали медицинскую помощь в полном объеме, о чем заботились работавшие в лазарете врачи и медсестры.

Для всех частных учебных заведений Петербурга назначались особые инспекторы, которые избирались ежегодно из академиков Академии наук или из профессоров университета. По желанию принцессы наблюдение за учебной частью было поручено ректору Санкт-Петербургского университета действительному статскому советнику Петру Александровичу Плетневу, известному русскому литератору, издателю, другу А. С. Пушкина (ему поэт посвятил свой роман в стихах «Евгений Онегин»).

В разработке Программы учебного курса и Правил поведения для учениц приняла участие сама принцесса. Согласно Уставу в Училище принимали девочек из бедных семей всех свободных сословий и вероисповеданий с 8 до 13 лет и распределяли по классам соответственно их возрасту и знаниям. Приемные экзамены проводились в августе. Желающие определить своих дочерей или родственниц подавали прошение с необходимыми документами к 1 августа на имя начальницы Училища. Первые годы Училище существовало на средства принцессы, в дальнейшем содержание воспитанниц возлагалось на родителей, но были и такие воспитанницы, которые находились «на пансионе» частных лиц; назывались они «пансионерками». Такие «пансионерки» име-

лись и у принцессы Терезии, и у принца Петра Георгиевича, число которых в разное время достигало более 40.

Основными предметами соответственно поставленной задаче обучения были следующие: Закон Божий, русский язык, арифметика, домоводство, иностранные языки (французский и немецкий), рукоделие, танцы. Позднее объем курса увеличился за счет введения новых предметов — истории, географии, для желающих — английский язык и музыка. Большое внимание уделялось изучению иностранных языков, владение которыми давало преимущество таким выпускницам Училища в получении места работы домашней учительницы. Большое значение придавалось занятиям по рукоделию, на которых девочек учили шить, вязать, вышивать, изготавливать искусственные цветы. Домашнее хозяйство осваивали, дежуря по очереди на кухне, где их учили готовить, сервировать стол, объясняли, как правильно сохранять продукты. Обучались воспитанницы умению ухаживать за маленькими детьми и оказывать первую медицинскую помощь.

При таком методе обучения вполне достигалась цель, поставленная при открытии Училища принцессой Терезией, и выпускницы покидали его стены, вполне подготовленные к самостоятельной жизни благодаря приобретенным знаниям и навыкам в разного рода занятиях.

Принцесса Терезия до самой своей кончины заботилась об Училище, по несколько раз в неделю заезжала проведать воспитанниц во время обеда, рекреаций, иногда даже поздно вечером, когда дети уже спали, часто присутствовала на уроках. Попечение об Училище после своей смерти Терезия завещала членам семьи. Сначала заботу о нем взяли на себя ее супруг Петр Георгиевич и дочь Александра Петровна. После смерти Петра Георгиевича Училище опекали его дочери Александра Петровна и Тереза Петровна, а впоследствии сын Александр Петрович с супругой Евгенией Максимилиановной.

В 1891 году Училище было преобразовано в институт, который стал называться Институтом принцессы Терезии Ольденбургской. В 1914–1917 годах принц А. П. Ольденбургский, занимавшийся как начальник эвакуационной и санитарной частей русской армии организацией госпиталей, разместил в помещениях Института лазарет для раненых воинов.

В настоящее время в здании бывшего лазарета располагается Центральная районная библиотека имени А. С. Пушкина, а в зданиях бывшего Женского училища принцессы Терезии Ольденбургской с 1962 года — Дворец детского творчества Петроградского района Санкт-Петербурга.

Экскурсию заканчиваем в Приморской Троице-Сергиевой пустыни у могилы членов семьи Ольденбургских — у памятной плиты черного гранита с памятником принцу П. Г. Ольденбургскому в виде бюста (скульптор С. В. Иванов), установленного в 2012 году с надписью на пьедестале «Его Императорское Высочество Принц Петр Георгиевич Ольденбургский (1812–2012)».

Источники

1. РГИА. Ф. 1106. Оп. 1. Д. 18. Полный послужной список ЕИВ принца Петра Георгиевича Ольденбургского.
2. ГАРФ. Ф. 643. Оп. 1. Д. 90
3. *Анненкова Э. А.* Ольденбургские: неугасимая свеча добра и милосердия. — М., 2017.
4. *Анненкова Э. А.* Принцессы Ольденбургские. — М., 2014.
5. *Анненкова Э. А.* Императорское училище правоведения. — СПб., 2006.
6. *Анненкова Э.А., Голиков Ю. П.* Принцы Ольденбургские в Петербурге. — СПб., 2000.
7. *Анненкова Э.А., Голиков Ю. П.* Принцы Ольденбургские и их Дворцы. — СПб., 1997.
8. *Баженова Е. М.* Дом И. И. Бецкого на Марсосом поле. //
9. *Бунин И. А.* Окаянные дни. — Тула, 1992.
10. *Витязева В. А.* Каменный остров. — Л., 1991.
11. *Игнатъев А. А.* 50 лет в строю. — М., 1948.
12. *Кюстин Астольф де* . Николаевская Россия. — М., 1990.
13. *Мещерский В.П.*, князь. Воспоминания. — М., 2001.
14. *Молчанов М. М.* Полвека назад. — СПб., 1892.
15. *Победоносцев К. П.* Отрывки из школьного дневника. — СПб., 1885.
16. *Стасов В. В.* Избранные сочинения в 2 т. — Т. 2.
17. *Шереметев С. Д.* Мемуары. — М., 2001.



**ЖИВОПИСЕЦ В. Г. ШВАРЦ (1838–1869).
ГОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ**

Оценивая значение творчества В. Г. Шварца, искусствоведы отмечают его заслуги в развитии русского исторического жанра в живописи, подчеркивают, что он прожил короткую, но яркую и творчески-насыщенную жизнь. Умер Вячеслав Григорьевич, когда ему было 30 лет, оставив богатое творческое наследие — рисунки и живописные произведения, большая часть которых хранится в собраниях Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Курской государственной картинной галереи имени А. А. Дейнеки, Научно-исследовательского музея при РАХ. Однако местонахождение многих работ художника на сегодняшний день не установлено и о них известно по сведениям, сообщенным В. В. Стасовым, по каталогу, составленному Н. П. Собко, и каталогу, подготовленному и опубликованному в 1960 году А. Г. Верещагиной в ее монографии, посвященной творчеству художника.

В историю российского искусства В. Г. Шварц вписан как исторический живописец середины XIX столетия. Он поставил своей целью создать «живые исторические образы в правдивой исторической обстановке»¹. Художник считал: «Как бы ни был верен костюм данной эпохи, как ни удачен тип, этого мало: надо передать движение, свойственное эпохе, характер поз, складок. Задача художника — вжиться в ту среду, обобщиться с людьми того мира, сделаться их современником, жить их жизнью»². Шварц стал первопроходцем в новом понимании целей и задач исторического жанра в русском искусстве. Вслед за ним, развивая его достижения, создавали свои произведения живописцы В. И. Суриков, И. Е. Репин, В. Д. Поленов и скульптор М. М. Антокольский.

Данные о том, что предками российских Шварцев были датчане, в настоящее время мало кому известны. Об этом писал художественный критик В. В. Стасов в своей монографической статье, посвященной В. Г. Шварцу, и опубликованной во втором томе его собрания сочинений, изданном в 1894 году. Эта информация сообщалась и в статье о художнике в Биографическом словаре, изданном под редакцией А. А. Половцева. Проходит время, и в 1960 году А. Г. Верещагина в монографии о Шварце помещает сведения о том, что предки его были выходцы из Дании, только в примечаниях. Она указывает, что эти данные были сообщены В. В. Стасову братом и сестрой художника³. Именно Стасову мы благодарны за собранную им информацию о художнике, с которым он «был близко знаком», Шварца он искренне любил и «глубоко уважал его оригинальный талант»⁴. В данной статье, прежде всего, внимание обращено на наиболее важные факты биографии В. Г. Шварца, опубликованные В. В. Стасовым в 1884 году в «Вестнике Изящных Искусств»⁵. Как писал Стасов, он собрал «достоверные факты

из жизни Шварца, собранные от находящихся теперь еще в живых родственников, друзей и товарищей этого художника»⁶. Безусловно, наиболее точные датировки дают документы из «Личного дела В. Г. Шварца», хранящегося в Российском государственном историческом архиве в Санкт-Петербурге⁷.

175-летие В. Г. Шварца отмечалось в его родном городе Курске, где в 2013 году были опубликованы письма художника, его родных и знакомых, хранящиеся в Курской государственной картинной галерее им. А. А. Дейнеки. Издание «В. Г. Шварц. Переписка» подготовлено сотрудниками галереи благодаря составителю С. А. Таранушенко, сохранившему в годы Великой Отечественной войны этот архив и живописные произведения из семьи Шварцев. Кроме того, к юбилею была организована выставка работ В. Г. Шварца, в этой галерее хранится 47 его произведений, а также западноевропейская живопись из коллекции Шварцев.

Стасов начинает биографию художника с указания его даты и места рождения 22 сентября 1838 года в Курске. В книге А. Г. Верещагиной и в издании «В. Г. Шварц. Переписка» опубликована запись о рождении художника в метрической книге Флоровской церкви: «Сентября двадцать второго числа у отставного генерал-майора Григория Ефимова сына Шварца и законной жены его Наталии Павловой дочери родился сын Вячеслав»⁸. Мать художника — Наталия Павловна Яковлева была дочерью калужского помещика полковника Павла Петровича Яковлева⁹. Отец — Григорий Ефимович Шварц был генерал-лейтенант, и его предками были датчане.

До восьми лет Шварц жил с родителями на Кавказе, где, по словам его сестры Антонины Григорьевны Смирновой, «стала проявляться необыкновенная любовь к рисованию»¹⁰. Из воспоминаний сестры художника известно, что трехлетним мальчиком он любил рисовать горы, крепости, солдат и лошадей и впоследствии в своих работах изображал эпизоды из военной жизни на Кавказе. Когда Шварцу было 8 лет, мать переехала с детьми в Москву, где в течение года он занимался у художника С. Щеголева. Из Москвы семья переехала в село Белый Колодец Курской губернии, где будущий художник прожил до 13 лет. «Брат мой рос каким-то особенным ребенком... У него была замечательная способность ко всем наукам, которым его учили, а память у него была, можно сказать, баснословная. Десяти лет он уже хорошо знал по-немецки, по-французски и по-английски. Впоследствии он научился и по-итальянски»¹¹.

Особое внимание обратим на рассказ Е. Г. Шварца — брата художника о ранних годах, сообщавший, что отец давал копировать с батальных картин, находившихся в доме — Бридаль, Гаккель, Бургоньон... «у нашего отца было хорошее собрание [картин. — О. К.], находящихся <...> в родовом нашем имении Курской губернии, в селе Шварцовке (прежде называвшемся Верховый Белый Колодец)... картины Рубенса, Фиамминго, Гонгорста, Фан-дер-Лейса, Мюшера и других, а из русских — Штернберга, Кипренского...»¹²

Переезд с матерью в Петербург в тринадцатилетнем возрасте способствовал скорейшему формированию интересов будущего художника. Первый год пребывания в столице был занят посещением пансиона Я. Т. Спешнева, где давалась хорошая подготовка для поступления в специальные учебные заведения. Спустя год, в августе 1853 года, В. Г. Шварц поступил в Императорский Александровский лицей, где все годы учился отлично. 4 декабря 1857 года он сообщил отцу, что сдал экзамены на высшие «12» баллов по всем предметам: энциклопедия права, история, история церкви, французская, русская, немецкая и английская словесность, физика, химия, архитектура, психология и логика, математика, русское право, статистика, государственные законы, латинский язык»¹³. Естественным завершением такого отличного обучения явилось то, что «Шварц выпущен был из лицея 24 мая 1859 года, первым и с золотой медалью. Имя его внесено на «золотую доску»¹⁴. Товарищами Шварца по XXIII-му выпуску лицея были Е. А. Шакеев и В. Н. Тевяшов, написавшие по просьбе В. В. Стасова воспоминания. Оба отмечали его исключительную скромность и необыкновенные способности, особенно подчеркивая феноменальную память.

Директор лицея разрешил в свободное время занятия рисунком и живописью под руководством Василевского, которого сменил пейзажист А. И. Мещерский. «По рассказам Мещерского, в эту пору Шварц решительно ничего другого не имел в виду по части живописи, как сделаться баталистом... Он был крайне трудолюбив, старателен, много рисовал с натуры, и человеческие фигуры ему всегда удавались, но пейзаж сильно хромал»¹⁵. Тогда же, как сообщал Е. А. Шакеев, Шварц впервые «стал пробовать живопись масляными красками... Живопись туго давалась Шварцу, успехи его были медленные, и он с горестью это сознавал. Писал он, как почти все начинающие, очень черно. Первым его произведением явилась небольшая картинка (вершков 6-ти в ширину), изображавшая эпизод из победы Наполеона при Маренго»¹⁶. Занятия с Мещерским продолжались в 1858 году. В это же время началась дружба Шварца с художником И. К. Гоффертом, который помогал изучать перспективу и руководил работой над офортами.

После окончания Императорского Александровского лицея в чине титулярного советника в конце мая 1859 года Шварц был зачислен в канцелярию Кавказского и Сибирского комитетов в Петербурге. Служба не давала удовлетворения и Шварц поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Это было закономерным решением, так как в лицее проявился серьезный интерес Шварца к истории. Из воспоминаний Е. А. Шакеева известно, что его друг изучал «Полное собрание русских летописей», «Письма Курбского», «Сказание о Самозванце», сочинения Герберштейна и Олеария, книгу генерала Висковатого «Исторические описания одежд и вооружений Российских войск (допетровской эпохи)». Обратим внимание, что еще в 1849 году Шварц писал отцу, что «история его любимая наука»¹⁷. С осени 1859 года в университете начал читать курс лекций по рус-

ской истории профессор Н. И. Костомаров, повлиявший на формирование профессиональных интересов Шварца к изучению истории.

Одновременно, в 1859 году, Шварц сдал вступительные экзамены в Императорскую Академию художеств и приступил к занятиям в батальном классе у профессора Б. П. Виллевалде. 30 апреля 1860 года Шварц награжден малой серебряной медалью за рисунок «Иван Грозный под Казанью». Отец художника был исключительно доволен первыми успехами в Академии художеств. 9 марта 1860 года он писал брату Вячеслава Е. Г. Шварцу: «Картиною Вячеслава «Святослав» я до сей поры не могу насмотреться, это, можно сказать, его первый серьезный сюжет по мысли и исполнению. Я теперь совершенно убежден, что он со временем произведет особенно замечательное что-нибудь»¹⁸. В письме речь идет о рисунке пером «Свидание князя Святослава с греческим императором Иоанном Цимисхием». В. В. Стасов об этой работе Шварца писал: «... таких характерных древнеславянских правдивых фигур, какие тут сделал юноша Шварц, не рисовал до тех пор ни один наш «исторический живописец»¹⁹.

В 1861 году с 15 апреля надворный советник В. Г. Шварц был «уволен в отпуск за границу»²⁰ на четыре месяца из канцелярии Кавказского и Сибирского комитетов. Также получив отпуск и в Академии художеств, Шварц осуществил поездку за границу. Он путешествовал по Германии, посетил Берлин, Дрезден, Мюнхен, Франкфурт, Кёльн, Аугсбург, Дармштадт, Майнц, изучая архитектурные памятники и посещая музеи и галереи. Из письма Шварца за 4 июня 1861 года известно, что он остался «... в Берлине на целый месяц. Я поступил в ученики к профессору Шрадеру и буду работать в его мастерской»²¹. Сколь значительным было влияние на Шварца этого немецкого живописца судить трудно, однако интересы их совпадали в области обращения к истории. Юлиус Шрадер (1815–1890) был молод и полон сил, к преподаванию живописи в Берлинской Академии художеств он приступил в 1856 году.

Вернувшись из Германии в Петербург, Шварц осенью 1861 года приступил к работе над картоном «Иван Грозный у тела убитого им сына» (ныне в собрании рисунков ГРМ). В письме от 23 ноября 1861 года художник сообщал своей сестре А. Г. Шварц: «... мои работы идут очень хорошо... Мой картон хорошо продвигается вперед, он должен быть окончен раньше приезда всех вас сюда. Он представляет Иоанна Грозного у тела убитого им сына, царевича Иоанна, в Александровской слободе. Посылаю тебе маленький набросок... (сюжет весьма мрачный)..., не зная содержания, он может произвести неприятное впечатление, потому что представляет мертвого человека и четыре свечи кругом него»²².

Спустя месяц, 24 декабря Шварц писал отцу: Сейчас был на экзамене эскиз мой, или лучше сказать, картон Иоанн Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе. Он рисован углем. Фигуры в натуральную величину. Я получил первую серебряную медаль»²³. В следующем письме отцу за 19 января 1862 года описано продолжение событий, связанных с историей

этого картона. «Первым следствием получения медали было мое знакомство с Вице-президентом нашим князем Гагариным. Он мне сказал, что он познакомился с Вами на Кавказе во время путешествия своего с князем Чернышевым. Он хочет представить мой картон великой княгине Марии Николаевне, и вот причина, почему мне до сих пор не выдают его из Академии, иначе я бы его к Вам выслал, или, по крайней мере, фотографию с него»²⁴.

Знакомство с В. В. Стасовым состоялось в 1862 году и стало значительным событием, как в биографии художника, так и критика. В мае 1863 года Шварц почти на год уезжает в заграничную командировку в Париж с целью выполнения и издания рисунков к повести А. К. Толстого «Князь Серебряный» по поручению императрицы Марии Александровны. Предварительно перед отъездом он просит Совет Императорской Академии художеств выдать диплом на звание художника²⁵. «Сознавая, что слабая моя сторона есть именно живопись масляными красками, я решился заниматься там, где на это обращено наибольшее внимание. Французы, уступая немцам в серьезном и обдуманном сочинении картин, далеко опередили их в технике, колорите и умении справиться с красками», — писал Шварц отцу²⁶. Далее он пояснял: «...кто не был в Париже, тот по части художеств почти ничего не видал»²⁷.

Формируясь как художник, Шварц целенаправленно изучал все составляющие профессионального мастерства, стараясь выполнять сложные многофигурные композиции и постигая колорит в акварели и живописи. Любовь к русской истории определила выбор сюжетов, главным образом относящихся к допетровской эпохе.

Примечания

¹ Цит. по: Толстой В. П. Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838–1869 // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века. Под ред. А. И. Леонова. — М., 1958. — С. 723.

² Там же. С. 724.

³ Верещагина А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838–1869. — Л.-М., 1960. — С. 137.

⁴ Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц // Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886. — Т. II. — СПб., 1894. — С. 331.

⁵ Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц // Вестник Изящных Искусств, 1884. — Вып. 1. — С. 25–64, вып. 2. — С. 65–95. Эта статья опубликована в вышеуказанном собр. соч. В. В. Стасова. — С. 330–387.

⁶ Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц // Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886. — Т. II. — СПб., 1894. — Стб. 331.

⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 17 — Личное дело В. Г. Шварца.

⁸ Верещагина А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838–1869. — Л.-М., 1960. — С. 12. Указан Государственный архив Курской области. Ф. 725, оп. 1, д. 2.

⁹ Там же. С. 137.

¹⁰ Цит. по: Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц // Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886. — Т. II. — СПб., 1894. — Стб. 331. — См.: Смирнова (урожд. Шварц) А. Г. В. Г. Шварц // Всемирная иллюстрация. — 1894. — № 1317.

-
- ¹¹ Стасов В. В. Вячеслав Григорьевич Шварц // Собрание сочинений В. В. Стасова. 1847–1886. — Т. II. — СПб., 1894. — Стлб. 331.
- ¹² Там же. Стб. 332.
- ¹³ Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 72.
- ¹⁴ Там же. Стб. 340.
- ¹⁵ Там же. Стб. 337.
- ¹⁶ Там же. Стб. 337–338.
- ¹⁷ Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 51.
- ¹⁸ Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 71.
- ¹⁹ Цит. по: Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 71.
- ²⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 17 — Личное дело В. Г. Шварца.
- ²¹ Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 77.
- ²² Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 81. Впервые опубликовано В. В. Стасовым в Собрании сочинений. — СПб., 1894. — Т. 2.
- ²³ Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 81.
- ²⁴ Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 81.
- ²⁵ Приводим текст «Прошения ученика Натурного класса Вячеслава Григорьевича Шварца» от 4 марта 1863 года в Совет Академии художеств: «Постановлением Совета на третних экзаменах в марте 1860 и декабре 1861 года мне были присуждены серебряные медали второго и первого достоинств. Отправляясь ныне за границу для исполнения возложенного на меня Ея Императорским Величеством поручения, а именно: составления и издания рисунков к повести гр. Толстого «Князь Серебряный», прошу Совет Академии выдать мне свидетельство на звание классного художника, на которое дает мне право полученная мною первая серебряная медаль». — РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 17 опубликовано: Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 87.
- ²⁶ Вячеслав Григорьевич Шварц. Переписка. — Курск, 2013. — С. 23.
- ²⁷ Там же. С. 90.



К ИСТОРИИ ПОДВОРЬЯ ЛЕУШИНСКОГО МОНАСТЫРЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Как известно, Подворья — это представительства монастырей, духовных миссий, других епархий (архиерейские подворья) а также иных Православных Поместных Церквей, в столице или крупном городе, с храмом или часовней, келейными и хозяйственными постройками, на собственной территории, которые выполняют богослужebные, представительские, административно-хозяйственные, нравственно-просветительские и паломнические функции. Будучи на чужой территории монастырское подворье было призвано представлять свой монастырь в другой епархии.¹

К 1917 году в Санкт-Петербурге насчитывалось 50 подворий. В числе сохранившихся до наших дней 20 подворий, пусть и в искаженном и перестроенном виде — подворье Леушинского Иоанно-Предтеченского женского монастыря (ул. Некрасова, 31), замечательное именем своей основательницы — сподвижницы Св. отца Иоанна Кронштадтского, Игумении Таисии (Леушинской).

История построения подворья описана в записках Игумении Таисии.² В то же время архивный поиск позволил выявить некоторые, ранее не известные данные, связанные с историей строительства в Санкт-Петербурге подворья Леушинского монастыря.

Так, судя по выявленным данным, первоначально в намерение Игумении Таисии входило строительство в Санкт-Петербурге не подворья, а лишь часовни. А так как Леушинская обитель имела очень скромные средства, Игумения Таисия обратилась в Санкт-Петербургскую Городскую Управу с просьбой о предоставлении ей земельного участка для строительства бесплатно: «Вх. № 388. 26 марта 1891 г. Его Превосходительству Господину С. Петербургскому Градскому Голове, Владимиру Ивановичу Лихачеву. Череповецкого уезда Новгородской губ. Иоанно-Предтеченскаго Леушинскаго монастыря Настоятельницы и при оном Женскаго Училища Начальницы, Игумении Таисии покорнейшее прошение. Въ виду новоустрояемости и бедности вверенной мне Обители, и приносимой ею пользы местному населению содержанием на собственныя ея столь скудныя средства двух Училищ, желательно было бы как лично Обители, так и Епархиальному ея Начальству облегчить ея материальное существование приобретение хотя бы малого участка земли в С. Петербурге для постройки на немъ часовни. Посему и осмеливаюсь утруждать Ваше Превосходительство, сею всепокорнейшею просьбою- принять на себя труд, войти с Вашимъ ходатайствомъ въ собрание Г. Г. Гласныхъ о даровании мне для монастыря въ дар для означенной цели хотя бы и небольшого местечка земли по возможности в более людной местности, хотя бы и на каких-либо

для сего подходящихъ въ выполнении ихъ для насъ условий. Настоятельница Игуменья Таисия. Времен. Жительство имею на Гороховой № 32, кв. 12»³.

Ходатайство Игуменни Таисии было поддержано Святейшим Синодом: «Управляющий Канцелярию Святейшаго Синода. Многоуважаемый Владимиръ Ивановичъ. Прошу принять настоятельницу схиигумению Леушинскаго монастыря Череповецкаго уезда мать Таисию. Монастырь ея находится въ глухой местности и благодаря ея усилиямъ приносить своими просветительскими (нрб.) большому числу местного населения. Мать Игуменья будетъ просить Васъ объ отводе хотя небольшого участка свободной городской земли для создающейся монастырской часовни... Искренне Вашъ... 24 марта 1891 г.»⁴.

О деятельности Игуменни Таисии представил без преувеличения можно сказать, восторженный отзыв, Череповецкий Городской Голова, близко знакомый с результатами подвижнической работы Игуменни Таисии Леушинской: «М. В. Д. Череповской Городской Голова. Марта 28 дня 1891 года. 30 марта 1891 года. Вх. № 410. Милостивый Государь Владимиръ Ивановичъ.

Обратилась къ Вамъ, как к Городскому Голове Игуменья Новаго женскаго монастыря Похвалы Пресв. Богородицы Мать Таисия с просьбою дать ей малую частичку земли в людном пункте въ Петербурге для постройки монастырской часовни- и затем просила меня походатайствовать в пользу ея перед вами. Я же со своей стороны считая себя не вправе беспокоить Вас относительно ходатайства, но считаю священным долгом засвидетельствовать перед Вами что мать Таисия обладает большими созидательными способностями; она создала в какие нибудь (полгода?) религиозно-(нрб.) муравейник, с просветительно-культурным направлением в таких размерах, въ каких земства целой губернии ничего подобного в гражданско-экономическом направлении не создали, не смотря на то, что располагали всеми (нрб.) силами и населением самодержавно. В монастыре теперь: и школа начальная, и школа профессиональная, приближающаяся теоретическим курсом к прогимназии- все возможные виды рукоделия, художественная живопись, причем идет сельское хозяйство, продолжается корчевание пенев и т. п. Вот просто эта женщина-Американец, заслуживающая глубокаго уважения и сочувствия. Отрадно видеть и слышать, что тут в этомъ угле трудящихся сестер насчитывается уже более 250, преимущественно изъ тех, которых жизнь или судьба обездолила и которые быть может стояли недалеко отъ края житейскаго ому-та. Но много есть (вошли) въ этомъ числе убежденных, вступившихъ в (обитель?) по внутреннему влечению и призванию. Большая часть сестер из крестьянства и малая из интеллигенции, представляющей собою культурной руководящий элемент по некоторымъ профессиям. Представьте все это живет движется питается собственными средствами, развивается с поддержкою благотворительности. Может быть изъ этого монастыря- общины выработается такой типъ разумнаго разсадника правильныхъ религиозно-профессийныхъ понятий, полезныхъ въ бытовой жизни сельскаго населения знаний и, посильной

сельскохозяйственной культуры — до которой, наверное, почтенная труженица Мать Таисия тоже скоро доберется. Итак, глубокоуважаемый Владимирь Иванович, теперь дело за вами, (за городом Петербургом) помочь американской по энергии, Русской Православной монахини — по ея истовой веры и убеждений. Извините, пожалуйста, что я слишком разпространился, о чем и не думалъ писать — написал. Позвольте пользуясь сим случаем засвидетельствовать Вам мое искренне глубокое уважение и преданность с которыми я имею честь быть Вашим покорным слугою»⁵.

Рассмотрение ходатайства Игумении Таисии затянулось, и Игумения Таисия обращается с повторным ходатайством, предлагая оплатить покупку небольшого участка земли: «Въ С. Петербургскую Городскую Управу. Череповецкаго уезда Новгородской губ. Иоанно-Предтеченскаго Леушинскаго монастыря Настоятельницы Игумении Таисии. Прошение. Въ дополнении къ поданному мною въ Управу прошения о даровании мне для постройки Часовни въ пользу ввереннаго мне монастыря места, имею честь добавить, что если Управа затрудняется дать означенное место въ центре города, то не признаетъ ли она возможнымъ уступить таковое по Лиговскому Каналу, ныне упраздняемому, именно близъ Кузнечнаго моста въ размерахъ не более 9 или 10 квадратныхъ сажень. Если таковая уступка не можетъ быть сделана Управою бесплатно, то я обязуюсь оплатить оную, по возможности недорогою ценою. Настоятельница Игумения Таисия. Временное жительство имею въ С. Петербурге: Гороховая №32 квар. №12»⁶.

Но ни ходатайство Святейшаго Синода, ни восторженный отзыв Череповецкаго Городскаго Головы не помогли. В ходатайствах Игумении Таисии было отказано: «Настоятельнице Иоанно-Предтеченскаго Леушинскаго монастыря, в Новгородской Губернии, Игумении Таисии. Городская Управа, рассмотрев ходатайство Ваше об отводе места для построения часовни, ввереннаго Вам монастыря нашла, что с подобным же ходатайством в Управу обращалась настоятельница Мазаловскаго женскаго монастыря, в Черниговской губернии, Игумения Анатолия, но ходатайство это не могло быть удовлетворено, за неимениемъ в городе удобныхъ к построению часовни мест, которыя могли бы быть для сего отведены. Не находя и как возможнымъ отвод под часовни какое-либо место в центральныхъ частяхъ города, и в виду отсутствия в людныхъ окраинахъ города удобныхъ для сего мест, Городская Управа признала, что за сим упомянутое ходатайство удовлетворено быть не может. Что же касается просьбы Вашей об уступке за деньги, для постройки часовни, места на засыпаемой части Лиговскаго канала близъ Кузнечнаго моста, то означенную местность Управа признала неудобною для постройки часовни. О вышеприведенномъ Городская Управа имеет честь уведомить Вас, в ответ на прошение Ваше»⁷.

Именно после этого отказа Игумения Таисия приняла решение о построении в Санкт-Петербурге Подворья, и получив благословение отца Иоанна, в конце 1891 года начала поиск земельного участка и сбор денег на строительство.

О дальнейшем дает представление краткое описание истории Подворья, составленное в 1910 году: «Сведения о Церкви Подворья Леушинского Иоанно-Предтеченского Первокласнаго монастыря за 1910 год. Место: 1) Место, на котором находится подворье на Бассейной улице подь № 31-м приобретено покупкою от мещанина Бабкова Настоятельницей Игуменьей Таисией на средства благотворителей въ 1891 году. С наступлением следующего 1892 года, с Высочайшаго разрешения через Св. Синод, в виду совершеннаго отсутствия капитала или каких-либо средств к содержанию монастыря, приступлено к постройке на означенном месте Церкви, во имя Св. Ап. Иоанна Богослова, освящена церковь в 1894 году Ноября 21 дня Преосвященным Никандром, бывшим Викарием С. Петербургской Епархии, и того же года Декабря 11 дня освящен вторъй придел, (малый) во имя Св. Великом. Варвары, Архиепископом Новгородским — Феогностом. Здание. Зданием церковь каменная, (на 10x8 с.) (крытая железом, в три купола) помещается в третьем этаже, во втором же и первом — кельи сестер; других построек нет. Часовня. 2) Отдельной часовни не имеется, а при входе с крыльца к лестнице, ведущей в церковь, отведено помещение в виде часовни, устроено одновременно с постройкою всего здания и Церкви и на те же средства благотворителей. Открывается в 8 час. утра, а закрывается по окончании вечерней церковной службы, так как другого входа и выхода в Церковь нет. 3) На материальныя нужды С.-Петербургской Епархии Леушинское подворье ежегодно уделяет из своихъ средствъ пятьсот рублей. 4) Заведующая подворьем, как и все живущия на подворье через 2–3 года переменяются, как установлено и с самага начала на известном основании. Заведующия подворьем остаются иногда и более продолжительный срок, смотря по надобности и собственных их сил и здоровья, назначаются они Настоятельницею со старшими сестрами, а утверждаются местным Архиепископом. Духовником подворья состоит Иеромонах Валамскаго подворья. Настоятельница Игуменья Таисия.⁸

На подворье в эти годы проживают: «Монахини. 1. Монахиня Серафима. 2. Монахиня Митрофания. Указныя послушницы. Проживающия на испытании и послушницы. <...> Всехъ — 41 чел. Все поведения благонадежнаго и способныя, ибо иная на подворье не принимаются»⁹.

Примечания

¹ Семенова Инна Сергеевна. Монастырские и архиерейские подворья Санкт-Петербурга XVIII – начала XX веков. Автореферат. — СПб., 2000. — С. 3.

² Игуменья Таисия Леушинская. Петербургское подворье Иоанно-Предтеченского Леушинского монастыря. — СПб., 2004.

³ ЦГИА СПб. Ф. 513 оп. 75 д. 90 1891 г. Дело Санкт-Петербургской Городской Управы. II отделения II стол. По прошению Настоятельницы Иоанно-Предтеченскаго Леушинскаго монастыря, об уступки земли для построения часовни. — С. 1.

⁴ Там же. С. 2.

⁵ Там же. С. 3–4.

⁶ Там же. С. 5.

⁷ Там же. С. 8.

⁸ ЦГИА СПб. Ф. 19 оп. 102 д. 42. 1910 г. С.-Петербургской Духовной Консistorии. 1-й экспедиции по 3 столу. Рапорт Благочиннаго Иноепархиальных монастырских подворий и часовен в Санкт-Петербурге Архимандрита Макария о состоянии монастырских подворий и часовен. — С. 46.

⁹ ЦГИА СПб. Ф. 19 оп. 102 д. 42. 1910 г. С.-Петербургской Духовной Консistorии. 1-й экспедиции по 3 столу. Рапорт Благочиннаго Иноепархиальных монастырских подворий и часовен в Санкт-Петербурге Архимандрита Макария о состоянии монастырских подворий и часовен. — 45–45об.



ДАЧНЫЙ МИР ПЕТЕРБУРГСКИХ ОКРЕСТНОСТЕЙ

Русская дача это особое социальное и культурное явление, не повторяющееся ни в одной другой стране. Дачная жизнь в России сформировалась под воздействием особых социально-экономических и культурных условий. Вокруг Санкт-Петербурга в разные времена создавались дачные поселки и целые городки. Окрестности северной столицы в силу своего этнического многообразия сформировали богатейшее архитектурное наследие старинных дач, в отличие от всех других городов России, имеющее образцы самых разных стилей. Во многом это разнообразие возникло под культурным влиянием соседних государств: Финляндии — до революции, входившей в состав Российской империи, Эстонии — тогда Лифляндской губернии, Латвии — в царской России Курляндской губернии. Кроме того, были поселки, где дачи строились по проектам известных столичных архитекторов в самых невероятных стилях, к числу таковых относятся места известных загородных царских резиденций: Царское село и Павловск, старый и новый Петергоф, Ораниенбаум, Гатчина. Весьма расширяет многообразие дачного мира Петербургских пригородов и социальная многослойность дачного общества. И наконец, нельзя не учитывать того, что дачный мир Петербурга формировался почти на всем протяжении истории северной столицы и каждый временной отрезок оставил свой историко-культурный слой пригородного наследия. В данной статье я постараюсь рассмотреть весь этот дачный мир во всем своем многоцветии, раскрыть особенности каждого периода формирования Санкт-Петербургского дачного мира, рассказать о некоторых сторонах дачной жизни дореволюционной столицы и проникнуть в некоторые тайны, объясняющие архитектурные особенности старинных дач, как сохранившихся, так и утраченных, имеющих подчас самые причудливые формы.

Эта статья была бы неполной без иллюстраций. Богатый иллюстративный материал, снабженный пояснениями и дополнениями к данному тексту можно найти в живом журнале, по адресу: <http://master-florus.livejournal.com>

ПЕРВЫЕ ДАЧНИКИ

Дачи появились во времена Петра I. Государь жаловал за заслуги кусок земли, как правило, на окраине города для разведения сада и строительства небольшого дома. Именно от слова «Дать» или «Давать» произошло слово «Дача». Дачи жаловались царем еще и для того, чтобы привить в России черты европейского городского уклада жизни. В допетровской Руси ни слова, ни самого понятия дачи не было, так как не было и городов в европейском смысле этого слова.

Первые дачи Санкт-Петербурга дали названия целым городским районам таким, как «Дача Жерновка», «Уткина дача», «Комендантская да-

ча». Одна из дач, пожалованных Екатериной II графу Орлову вместе с деревней Лигово, преобразовалась век спустя в один из знаменитых дачных поселков. В конце XVIII века ближними дачными пригородами Петербурга являлись Петербургская сторона, Черная речка, по берегам Невы в районе Старой и Новой Деревни, Коломна и Нарвская часть. В первой четверти XIX века Московские и Нарвские триумфальные ворота были воздвигнуты в окружении садов и дачных домиков, и никто не предполагал тогда, что город будет стремительно разрастаться, гоня дачные районы все дальше и дальше от центра. Уклад жизни дачников того времени не отличался особой яркостью и изысканностью. Петербуржцам, выезжавшим за городскую заставу, равно как и въезжавшим в город, надо было предъявить путевые и личные документы, однако, если проезжающий говорил, что направляется на дачу, его пропускали без проверки. Никакие архитектурные изыски в дачном зодчестве того времени не были приняты. Бытовало нечто вроде «Строительного ранжира», дачный дом, чаще всего деревянный, не должен был превосходить дом городской. Такие дачи патриархального вида можно еще встретить в Царском селе. Один из классических примеров тому, дача А. К. Китаевой, построенная по проекту известного петербургского архитектора А. М. Горностаева. Это одноэтажное здание с угловым мезонином, угловой террасой и остекленным балконом. Строение имеет по «Красной линии» палисадник. Часть этой дачи на протяжении многих лет снимала семья А. С. Пушкина.

Еще один классический пример немногих сохранившихся дач начала XIX века находится в Старой Деревне на Приморском проспекте, д. 87, это дача А. Ф. Шишмарева, построенная в 1825 году по проекту архитектора А. И. Мельникова. Деревянный дом в эстетике русского классицизма с коринфским портиком, увенчанный мезонином, являет собой типичный пример дачи того времени, когда еще не сформировался отдельный сегмент дачной архитектуры. Дача Шишмарева выглядит, как усадьба, но в уменьшенных размерах. Это же можно сказать и о даче камер-юнкера А. А. Мордвинова, которую в 1837 г. перестроил арх. Штакеншнейдер. Эта дача также была деревянной, в отделке ее фасадов был применен позаимствованный из американского деревянного зодчества декоративный элемент — деревянная рустованная отделка. Этот дом находился на Каменном острове и, к сожалению, не сохранился, как и большинство дач патриархального, «дожелезнодорожного» времени.

Строительство дачи в то время было доступно более, чем состоятельным петербуржцам, это были крупные чиновники, отставные военные — офицеры старших чинов, часто уже имевшие, кроме «барской квартиры» в Санкт-Петербурге еще и поместье. Они в добавок ко всему обзаводились еще и дачей. Немаловажным фактором формирования дачного мира конца XVIII – начала XIX века было отсутствие специальных путей сообщения между дачными местами и столицей, каждый решал этот

вопрос по-своему. Например, многие дачи строились по берегам Невы и имели свои пристани. Таковой была дача Строгановых на Большой Неве, построенная А. Н. Ворониным в 1797 г. и им же запечатленная на картине. С середины XVIII века земли между Большой Невкой и Чёрной речкой принадлежали семейству графа Строганова, где и находилась усадьба — знаменитая Строгановская дача. Условия дачной жизни того времени формировали облик окраин и пригородов, а также имели свои особенности в укладе жизни. Конечно, дачная жизнь длилась в основном с мая по сентябрь. На маленьких мелкопоместных дачах жизнь проходила тихо и незаметно тогда, как на дачах-дворцах устраивались приемы, гуляния и прочие развлечения — уменьшенные подобию тех, что устраивались в летних царских резиденциях. Этому способствовали огромные территории богатых аристократических дач, на многих дачах были организованы регулярные парки с искусственными прудами и каналами, с павильонами на островах, что открывало широкие возможности для приема гостей и самых разнообразных дачных утех. Яркий пример такого дачно-паркового комплекса — усадьба тайного советника Г. Н. Теплова или так называемое в то время «Садоводство Теплова» оно же «Тепловодские сады». По заказу Теплова архитектором Баженовым был построен каменный дом с двумя башнями. В саду на берегу пруда, соединенного с озером Бабарывка, был построен павильон «Грот». В последствие при новом владельце, А. А. Безбородко усадебный дом был расширен и превращен во дворец, стоящий на набережной Невы за оградой с фигурами сидящих львов. (Современный адрес: Свердловская наб., д. 40) Упомянутый здесь павильон «Грот» виден с улицы Жукова.

Отдельной категорией дачного мира были в ту пору дачи архитекторов, таких как Андрей Воронихин, построивший свою летнюю резиденцию на Каменноостровском проспекте и А. П. Брюллов, построивший свою дачу в Павловске. Это были мэтры столичной архитектуры, законодатели строительной моды и появление их дач стало предметом обсуждения петербургского общества, столь равнодушного к архитектурным новинкам. Надо сказать, что дача Брюллова одной из первых в России отразила в своем облике образ жизни и взгляды своего хозяина. Облик дачи Брюллова стоит особняком на фоне достаточно однообразных «Домов с садом и мезонином». Дело в том, что Александр Павлович Брюллов увлекался астрономией и завязал композицию своей дачи вокруг обсерваторной башни.

Словно дуновение свежего ветра в 40-х годах из Европы в Россию проникла мода на обладание как бы средневековым родовым замком. В связи с этим возникло такое течение в архитектуре середины XIX века, как неоромантизм. Тогда с особой тщательностью в отделке и украшениях создавались сильно утрированные подобию средневековых замков романского и готического стиля. Это новое направление нашло в России своего почитателя в лице императора Николая 1-го. В окрестностях северной столицы и дальних, и ближних стали появляться эффектно вписанные в ландшафт

замки с неестественно вытянутыми вверх башнями, увенчанные мерлонами и кремальерами, машикулями и вимперками¹. Нечего и говорить, что такая постройка, возникшая в невероятно короткий срок, поднявшаяся своими башнями над унылой застройкой старосветских полутораэтажных «домиков с мезонинами» неизменно приковывала к себе изумленное внимание. Так на Черной речке появилась дача княгини Салтыковой в стиле британской колониальной готики «Тюдор». Арх. П. С. Садовников и Г. А. Боссе, 1847.

На девять лет раньше в Стрельне по проекту А. К. Кольмана строится огромная по своей площади каменная дача с башнями, как у шотландского замка, это дача князя Львова. Вот описание этого дачного дворца, приведенное в Википедии:

«Чуть прикрываясь деревьями, недалеко от шоссе притаился небольшой дворец, похожий на замок. Это дача А. Д. Львова, ее еще называют Львовский дворец, как никак последний его владелец был князем. Сейчас здесь небольшой выставочный зал и отделы стрелнинской администрации. Одно из названий этой усадьбы — «Александровка», происходит от фамилии генерал-майора Павла Константиновича Александрова. Он был внебрачным сыном великого князя Константина Павловича. Неудивительно, что для обустройства своего дворянского гнезда он выбрал место по соседству с Константиновским дворцом. Приобретя в 1838 году участок, П. К. Александров возводит каменный дворец в модном тогда стиле эклектики и неоготики. Т-образное в плане здание асимметрично. Это было в новинку и сильно контрастировало с тем же Константиновским дворцом. Но прославил эту усадьбу на всю Россию внук П. К. Александрова — князь Александр Дмитриевич Львов...»

«Человек он был неординарный и в хорошем смысле "с прибабахом". Например, самый известный его фотопортрет, как полагается, сделан в парадном мундире, с пенсне, но при этом с пожарной каской на голове. Это не случайно, князь А. Д. Львов был увлечен пожарным делом. Его так и называли "огненный князь". Это его сблизило с другим Александром Дмитриевичем — графом Шереметевым — последним владельцем "Ульянки"».

Современный адрес: Санкт-Петербургское ш., д. 69, пос. Стрельна.

НОВЫЕ ВРЕМЕНА

Далее все вышеизложенное я оставляю в старом времени и перехожу к рассказу о наступлении нового времени, в котором дачный мир Санкт-Петербурга, перейдя в новое качество, получил импульс широчайшего развития, в огромной степени затронув целые социальные слои, поменяв облик и жизненный уклад столицы, да и всей страны. Конечно, я имею в виду постройку железной дороги. Сначала от Санкт-Петербурга до Царского Села, затем на московском направлении и далее везде. Именно с открытия железнодорожного сообщения началась новая история России. Первыми пассажирами первой железной дороги стали царскосельские дач-

ники. Когда Царскосельская железная дорога была продлена до Павловска, на конечной станции был построен «Вокзал», тогда это слово имело несколько другой смысл. Оно происходило от известного в то время «Салона мадам Вокс», соединявшего в себе ресторан и концертный зал. На Павловском вокзале были открыты подобные же заведения и все это наполнялось посетителями с регулярно пребывающих поездов. Комплекс Павловского вокзала получил название «Курзал»². О курзале в Павловске стало известно и в России, и в Европе. Концерты Штрауса, проходившие в зале второго этажа, имели статус европейских культурных событий. Прямо напротив Курзала располагались ворота в парк³. Таким образом дачная жизнь Санкт-Петербурга приобрела социально-культурный аспект. При этом дачный вопрос привлек к себе внимание власти и появились, говоря современными словами, признаки системного госрегулирования.

Здесь приводится фрагмент текста из публикации на сайте «История государства»:

Первый императорский указ, в котором употребляется слово «дача» был подписан Николаем I-м. 29 ноября 1844 по старому стилю Указ:

«О раздаче в г. Кронштадте загородной земли под постройку домиков или дач и разведение садов».

По этому уникальному в своей подробности указу, участки предписывалось выделять предпочтительно лицам военного звания, обязанным по роду службы постоянно проживать в Кронштадте. Четко предписывалось, что, где и как строить, как оформлять строения и как входить во владение. При этом пункты 5, 6 и 7 указа гласили:

«5. Каждый, получающий участок земли под дачу, обязывается дать Комитету подписку в том, что отведенную ему землю обязывается немедленно оградить форменным палисадом и не далее, как в течении трех лет со дня подписки устроить на отводимой земле дачу, т.е. возведет по утвержденному фасаду на наружной стороне, по дороге, строение и, сверх того, непременно приступит к разведению сада.

6. Если получивший, на сем основании, участок земли, в последствии от владения оным откажется или не исполнит условий подписки, то участок его отдается другому лицу, установленным в сем указе порядком.

7. При отводе каждого участка Комитет выдает владельцу сначала свидетельство только на временное владение участком. Право же на вечное и потомственное владение выдается не прежде, как тогда, когда и строения дачи, и сад будут окончательно, согласно условиям и фасаду, устроены.» Продавать свою дачу кронштадтцам разрешалось, но не раньше окончательного построения дома и разведения сада. Покупатель окончательно устроенной дачи принимал обязательство поддерживать заведенное на ней устройство.

Источник: <http://statehistory.ru/2199/Dachi-i-dachnaya-zhizn-v-Rossiyskoj-imperii/>

Для доставки дачников в Кронштадт было открыто вначале регулярное корабельное, а вскоре и пароходное сообщение. Тут можно вспомнить стихотворенье Козьмы Пруткова «Поездка в Кронштадт», опубликованное в Современнике в 1854 году, где авторы, в свойственной им иронической манере сравнивают плавание на пароходе на малейшее расстояние чуть ли не с океаническим плаванием, полным опасностей и неизвестности.

Новые дачные направления стали появляться вместе с открывающимися железными дорогами. Наибольшее развитие получили такие направления, как по Виндаво-Рыбинской железной дороге, той, что с большого Царскосельского вокзала, (царскосельская императорская ветка проходила отдельно, начинаясь с особой платформы и царского павильона, подъезд к которому располагался на набережной бывшего Введенского канала. В Царское Село ветка приходила на императорский вокзал за Федоровским городком, а не на главную станцию. В настоящее время царский вокзал находится по адресу: г. Пушкин, павильон Урицкого, д. 3, подъездные пути к нему разобраны.) Варшавская, Балтийская (Виндавская), Николаевская железные дороги обрастали дачными поселками. Потом дачники обосновались и по открытой в 1898 году Ириновской железной дороге в направлении на Ладогу. Построена она была для доставки торфа и древесины в Петербург, но вскоре по этой железной дороге пошли и пригородные поезда с паровичками. И конечно, нельзя не упомянуть о курортном направлении с Приморского вокзала, это было деревянное здание, выстроенное в скандинавском стиле. С этого вокзала поезда шли по приморской ветке через Лахту, Разлив (Териёки), Сестрорецк. Эта железная дорога была специально построена для транспортного сообщения между дачными поселками, где шло большое дачное строительство. В 1910–1914 годах началась подготовка к запуску движения электропоездов по Курортному (северному) и Петергофскому (южному) направлениям, для чего в Германии было заказано электрооборудование компании Сименс. А на перегоне Старый Петергоф — Ораниенбаум появились бетонные мостики для пропуска сточной воды под путями будущей электрички. Запуск этих электропоездов не состоялся из-за начала войны в августе 14-го.

Новые дачные поселки возникали по определенным правилам и с соблюдением целого ряда ограничений. Очень часто участки вообще не предоставлялись в собственность, а давались в аренду на какой-либо продолжительный срок, как например, в поселках северо-западного приморского направления участки давались на 89 лет. Так в 1910 году какие-нибудь застройщики начинали возводить дачные дома где-нибудь в Горской или Ольгино, будучи уверены в том, что обеспечивают себе и своей семье дачный комфорт на три поколения, аж до 1999 года...

В 1910–1914 годах началась подготовка к запуску движения электропоездов по Курортному (северному) и Петергофскому (южному) направлениям, для чего в Германии были заказано электрооборудование компании Сименс. А на перегоне Старый Петергоф — Ораниенбаум появились бетон-

ные мостики для пропуска сточной воды под путями будущей электрички. Запуск этих электропоездов не состоялся из-за начала войны в августе 14-го.

Вот весьма интересные сведения о дачной жизни поселка Александровский, размещенные в социальной сети города Пушкин⁴, здесь я привожу только некоторые фрагменты:

«1898

Это дачное место продолжает все больше заселяться. Дачная жизнь из года в год развивается. Начинают уже строиться красивые дачки и по ту сторону железнодорожного полотна. Пример первых дачников вызвал раздражение, и из года в год дачники наезжали со всех окружающих местностей, как, например, из Царского Села, Гатчины и Петербурга. Крестьяне, видя, что отдача в наем дач — дело выгодное, начали пристраивать к своим домикам пристройки, и то, идти навстречу стремлениям уже тех дачников, которые имели возможность платить и дорожке. Затем явились городские жители, которые захотели иметь в Александровке собственные дачи. И началась постройка новых зданий на земле, арендованной у крестьян, — которые являются исключительными собственниками, — на более или менее продолжительное время».

«1899

Эта дачная местность растет с каждым годом. Прибавилось несколько торговых заведений. Что же привлекает сюда петербуржцев? Близость роскошного Царскосельского парка и дешевизна сообщения по Варшавской железной дороге: 40 копеек туда и обратно. Прежнего переполнения вагонов пока еще мы не заметили.

Новые дилижансы

Новый хозяин дилижансов, вместо приезжавших двух рейсов сюда из Царского Села, распорядился совершать ежедневно таких семь. За 10 копеек вы проезжаете более 5 верст в крытом дилижансе».

В поселке Александровский был свой летний театр.

«Спектакль

Состоявшийся 20 июня спектакль в нашем театре привлек довольно много публики. Поставлена была комедия «В бегах» и водевиль «Простушка и воспитанная». Лучшие всех исполнил свою роль Залесова — г. Коропчевский, на долю которого и выпал самый большой успех. Водевиль был разыгран довольно небрежно: многим артистам можно посоветовать тверже учить роли и более внимательно относиться к своему делу».

«К сокращению пьянства

По распоряжению железнодорожного и полицейского начальства у содержателя буфета на нашей железнодорожной станции с 1 июля снято право продажи крепких напитков и пива. По примеру станции Сергиево Балтийской железной дороги здесь оставлены лишь чай, квас, прохладительные воды и закуски. Ограничение торговли вызвано было

жалобами на чрезмерное пьянство крестьян соседних деревень и беспорядки, происходившие вследствие этого».

«Безобразники.

Наконец не мешало бы кому следует обратить внимание на пьяных крестьян, наполняющих в вечернее время воздух безобразными песнями и руганью. Полиции в Александровке нет, но все-таки нельзя ли было бы хоть частью устранить эти безобразия, наняв для этой цели какого-нибудь сторожа, который мог бы вместе с тем следить, чтобы воры особенно часто не заглядывали к дачникам».

«Нищенство.

Отсутствие постоянной полицейской власти в Александровской отражается на усилении распространения нищенства и попрошайничества, некоторые нищие до того нахальны, что, если дачник почему-либо не может дать им подаяние, они бесцеремонно осыпают его бранью, чему были неоднократные примеры, а обуздать нахальство их некому. В назойливости нищим могут конкурировать и бродячие музыканты, которые своей игрой и пением терзают уши несчастных дачников. Неужели против этого нельзя принять никаких мер?»

Благоустройство дачных поселков довольно быстро развивалось, особенно когда в дачное дело проникли принципы кооперации. Вот весьма интересные примеры. В поселке Поповка по Николаевской железной дороге был организован дачный кооператив «Самопомощь», который решал все насущные проблемы поселка и дачников. Была организована собственная пожарная охрана, для чего в центре поселка выстроена пожарная станция с дозорной башней. Для развозки дачников от железнодорожной по основным улицам была пущена рельсовая конка. Дачники петербуржцы, проживающие на своих дачах и зимой, таковых называли «Зимогоры», имели все необходимые условия. в поселке были гимназия и реальное училище. Была и торговая улица в магазинах которой можно было либо купить, либо заказать любые товары соответственно надобности. Кооператив «Самопомощь» не включал в себя ни владельцев заводов, газет, пароходов, его членами состояли врачи, юристы, литераторы, служащие среднего звена, как бы сейчас сказали — «средний класс». Однако среди поповкинских дач были и настоящие архитектурные шедевры, например, «Дача Де Бур» в виде миниатюрного замка или «Дача Бажо» в стиле ар нуво с широкими округлыми окнами и эффектной вальмовой крышей.

Когда в 1917 году в Петрограде начались беспорядки и жить в нем стало небезопасно, многие остались на своих дачах, в поселках, где ничего подобного петроградским безобразиям не происходило.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ «ВАННЗЕЕ»

Сейчас очень трудно представить себе, как выглядели берега Шуваловских озер до 1930-х годов и особенно до революции. Если посмотреть

на старые открытки и фотографии, то невозможно поверить, что такие роскошные виллы и дачи вообще когда-то там были. Вот несколько интересных примеров:

Дача Тильманс — оригинальное сооружение в виде богатой швейцарской виллы с фахверковыми стенами и изящными высокими башнями. Это здание находилось на берегу Суздальского озера, примерно метрах в двухстах от Выборгского шоссе. Архитектор З. Я. Леви. 1898. Вилла Бельмонт — находилась на углу нынешней Эриванской улицы и Славянской набережной в глубине большого участка с садом. Принадлежала профессору медицины А. Н. Оппенгейму. Здесь приводится описание этой дачи, размещенное на страницах журнала «Квартальный надзиратель»

«На высоком берегу Среднего озера между Ольгинской ул. (Эриванская ул.) и Славянской наб. возвышался трехэтажный огромный особняк А. Оппенгейма — гласного губернского земства и члена правления «Шуваловского товарищества».

Сгоревшая в июне 1910 г. дача называлась «Вилла Бельмонт» и напоминала средневековый замок с зубчатыми стенами, с высокой башней-бельведером, на которой всегда развивался флаг. Из героев дачного фольклора мишенью острот был глава семьи, который, вывезя домочадцев в пригород, был вынужден каждый день таскаться на службу, а вечером возвращаться на дачу, обвешанный пакетами и свертками. (Квартальный надзиратель, N 55)».

Весьма интересный факт: в 1883 году в поселке Дзинтари на рижском взморье был построен точно такой же особняк для известного латвийского предпринимателя Кристапа Морберга и его жены Аугусты. Проект этой виллы Морберг составил сам (в ссылке на иллюстрации к этой статье я покажу две сравнительных фотографии). Автор проекта виллы Оппенгейма в Озерках неизвестен. По берегам трех озер, особенно большого, располагались пляжи, станции прката всевозможных лодок, пристани для яхт и даже небольшого прогулочного парохода. Среди прочего была весьма оригинального вида смотровая башня. Все это напоминало берега знаменитого озера Ваннзее в пригороде Берлина.

ШЕДЕВРЫ ДАЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И ИХ ОБИТАТЕЛИ

Мало кто знает, что в Лесновско-Удельнинском парке находилась дача по своему облику походившая на известный московский особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке⁵. Это была «Дача Пенль». Дача Пенль имела два корпуса, соединенных между собой переходами, один каменный с башней, увенчанной зубцами и угловыми башенками, другой деревянный с двумя беседками на плоской крыше. Была еще и великолепная кованая ограда с ажурными воротами. Вся эта красота до наших дней не дожила. К сожалению, сведения о большинстве старых дач конца XIX – начала XX века утрачены. И этот замечательный шедевр дачного зодчества остался в без-

вестности, сохранилась лишь фотография с подписью. В Лесном, в Удельном, в Шувалове и Парголово выбирали себе места для загородных дач многие известные личности Санкт-Петербурга. Недалеко от бывшей дачи Пенль сохранилась дача управляющего петербургским отделением компании «Зингер» Генриха Бертлинга. Эта деревянная дача типичный образец русской эклектики 1908-го года постройки. Хозяин дачи умер в 1915 году, и его вдова продала дом инженеру В. А. Видстеду, постоянно проживавшему в Гельсингфорсе. Дача Бертлинга сохранилась благодаря тому, что осенью 1917 года в ней разместилась управа Лесновско-Удельнинской подрайонной думы. 29 октября 1917 года здесь состоялось тайное заседание Центрального Комитета РСДРП(б) с участием Владимира Ленина, где была официально утверждена резолюция Октябрьского вооруженного восстания. В 1879 году архитектор Максимилиан Месмахер построил в Парголово в парке деревянную дачу в стиле британской неоготики 60-х годов позапрошлого века. Это здание сохранилось, но находится в критическом состоянии. Знаменитый петербургский врач и практик восточной медицины Петр Александрович Бадмаев выбрал для постройки собственной дачи верхнюю часть так называемой Поклонной горы. По некоторым сведениям в древности здесь находилось священное языческое место. К этому обстоятельству Бадмаев отнесся с полной серьезностью и счел данный участок наилучшим для создания собственного лечебного центра. В комплекс дачи Бадмаева входил его собственный дом, кабинет и комнаты для приема больных и специальные помещения, где были созданы аналоги восточных лечебных мест. Кроме всего в комплекс Бадмаевской дачи входил буддистский храм в миниатюре с маленькой, богато украшенной пагодой. Весь этот комплекс с расписными воротами и пагодой был построен в 1885 году по проекту Евгения Лебурде. В советское время дача Бадмаева пребывала в бесхозности, теряя один за другим элементы декора и пристройки и в 1981 году была снесена. (Я еще помню остатки этой дачи на проспекте Энгельса, д. 101, которые виднелись из окна 22-го трамвая).

Были в дачных районах и места культурного притяжения. Одним из таких был особняк мецената и любителя искусств купца Дмитрия Александровича Котлова.

Участок, на котором находится особняк, Котлов приобрел в 1911 году у купчихи Медведевой, после чего в 1913 году архитектор Н. И. Товстолес начал строительство особняка. Согласно плану, дом должен был быть выдержан в стиле модерн с приданием ему характерных черт средневекового замка. Строительство было завершено в 1914 году.⁶

Гостями дачи Котлова были многие деятели культуры Санкт-Петербурга, это и Максим Горький и Федор Шаляпин (из-за его частых посещений этот дом приобрел второе неофициальное название «Дача Шаляпина»).

Многие дачники собирались в местных очагах культуры; летних театрах, синематографах, клубах и чайных. В Лесном, удельном и Озерках их было предостаточно. Одним из посетителей дачных мест был Александр Блок:

*«...По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух...
...А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.»*

В этих стихах идет речь о конкретном месте — открытой ресторанной террасе на Среднем озере с видом на дачу «Бельведер» на возвышении противоположного берега.

Проблема социальной деградации и пьянства в начале прошлого века была замечена многими государственными и общественными деятелями. Распространение дач, как мест непостоянного проживания горожан, требовало обслуживания и снабжения дачных поселков. Этим часто промышляли крестьяне близлежащих деревень. Немало крестьян, получая ежедневно на руки наличные деньги имели соблазн к пьянству. Поэтому образованное в конце XIX века «Общество трезвости» вело обширную работу среди дачников и крестьян. Открывались чайные, хозяева которых состояли членами общества трезвости. Одним из таковых купцов был Матвей Башкиров.

Дом, принадлежавший Товариществу Матвея Емельяновича Башкирова, был построен в период между 28 ноября 1905 г. и 22 сентября 1906 г. по проекту арх. Василия Сергеевича Мартыновича. На пр. Энгельса напротив Олонецкой ул. сохранились здания бывшего магазина и чайной купца М. Е. Башкирова (дома 85 и 83), построенные в стиле северного модерна.⁷

В известном поселке Вырица Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги в начале прошлого века среди дач появилось богато декорированное строение с островерхой башенкой с шишечной кровлей⁸. В нем расположилось братство Чуриковцев — активистов православно-трезвеннического движения, просуществовавшего в России до конца 1920-х годов, сейчас оно функционирует, как воссозданное. Руководителем общества был Иван Алексеевич Чуриков. Здесь приводится фрагмент биографии Ивана Чурикова, касающийся его петербургского периода, опубликованный на сайте «Апология»:

«...Перебравшись в 1894 году в столицу, Чуриков проводит беседы, подобные тем, что бывали на его родине. Он проповедует низам общества, и главной темой его проповедей становится борьба с пьянством. Появляется большое количество последователей. В то же время, Чуриков встречает сопротивление со стороны светских и церковных властей. Отношения Чурикова с Православной Церковью складывались весьма не-

просто. В одном из архивов Петербурга сохранился документ о признании Чурикова сектантом и отлучении его от причастия. Вызывала резкую критику, в частности, практика причащения «Братцем» своих последователей – после беседы с одним из архиереев Чуриков запретил им причащаться и вместо этого стал давать проходящим к нему по три кусочка сахара, «чтобы жизнь была сладкой». В 1898 году он был посажен в самарский сумасшедший дом, но через год выпущен на свободу. В 1900 году по инициативе епископа Самарского Гурия он был заточен в Суздальский монастырь. Всего Чуриков подвергался арестам 62 раза.»

Дом Общества трезвенников Иоанна Чурикова сейчас восстановлен и красуется на Павловском проспекте. К сожалению, автора этой постройки установить не удалось.

Дача А. Н. Еракова.

На живописном холме в Ораниенбауме до 1980 года стояли остатки некогда великолепной дачи генерала путей сообщения Александра Николаевича Еракова, построенная в 1871 году в стиле французской эклектики «Фин де съекль» архитектором П. П. Шрейбером. Из окон дачи открывался панорамный вид на Финский залив. Еракову принадлежал довольно большой участок земли в восточной части Ораниенбаума, целое имение. Часть этой территории, примыкавшая к бывшей Богумиловской улице была отведена под застройку, среди этих домов и была знаменитая дача Еракова. Эта дача слыла в Ораниенбауме, как некая культурная «Мекка». Среди частых гостей там бывали Н. А. Некрасов и М. Е. Салтыков-Щедрин. Сам Ераков был постоянным автором, печатавшимся в журнале «Отечественные записки».

СТОЛИЧНАЯ БОГЕМА НА ДАЧЕ

Дачная жизнь привлекала к себе и представителей Петербургской артистической богемы. Хорошо известна одна из дач стиля модерн в поселке Лигово (ж. д. станция Лигово). Эта дача принадлежала актрисе Варваре Стрельской. Дача находилась по адресу: Дерновая ул., 110–112, угол Андреевского переулка. Поселок Лигово в основном располагался между станцией и речкой Лиговкой, на берегу которой стоял главный корпус дачной усадьбы графа Орлова. Самые оригинальные дачи и общественные постройки находились как раз на этой небольшой территории. Весьма необычно выглядел кинотеатр и электроподстанция А. И. Грюнфельдта. Остатки этого поселка, сильно пострадавшего во время войны, были полностью снесены и на их месте теперь ничего не напоминает о некогда бывших здесь дачах.⁹

Хорошо известна дача художника П. Е. Щербова в Гатчине. Она построена в 1911 году по проекту С. С. Кричинского. По желанию заказчика архитектор прорисовал композицию центральной части здания в виде лица с круглым окном — глазом и маленькой шляпкой над округлой полубашней. Внутреннее убранство в доме Щербова было столь же необычным, как и внешний образ здания. Из воспоминаний дочери писателя А. И. Куприна Ксении:

«Щербовы построили в Гатчине каменный дом. Дом такой же оригинальный, как и сами его хозяева. В детстве дом этот казался мне средневековым замком. Его окружала большая стена, бульжники для которой собирали сами Щербовы. Крыша и стена были покрыты красной черепицей. Внутри всегда ощущались какой-то очень своеобразный запах и особенная гулкость. Большой холл с оружием, медным огромным камином был как бы сердцем дома. Вокруг камина кованого железа принадлежности. Посередине холла лежала шкура белого медведя. На верхний этаж в мастерскую Павла Егоровича вела широкая лестница. К холлу прилегало несколько маленьких комнат, меблированных на восточный лад: низкие тахты, яркие половики, столики с медными подносами, с разными трубками и кальянами».

Тайна дачи Матильды Феликсовны Кшесинской в Стрельне.

Летом 1894 года Великий князь Сергей Александрович приобрел неподалеку от своего имения «Новомихайловка» дачу оригинального вида с угловой башней на имя прима-балерины Императорских театров М. Ф. Кшесинской.

«Однажды во время прогулки я увидела прелестную дачу, расположенную среди обширного сада, простиравшегося до самого моря. Дача была большая, но запущенная, но общее расположение участка мне понравилось. На углу висела вывеска «Дача продается», и я пошла внимательно все осматривать. Видя, что дача мне очень понравилась, Великий Князь Сергей Михайлович ее купил на мое имя, и в следующем году я уже в нее переехала на все лето».

Из воспоминаний М. Ф. Кшесинской.

Это было сделано для «успокоения чувств» балерины после окончания ее романа со многообещающими отношениями с наследником Российского Престола цесаревичем Николаем Александровичем. Отношения были закончены в связи с помолвкой Николая 2-го с принцессой Алисой Гессен-Дармштадской. На свою новую дачу Матильда Феликсовна прибыла в расстроенных чувствах, о чем писала позднее в своих воспоминаниях:

«Мне казалось, что жизнь моя кончена и что радостей больше не будет, а впереди много, много горя»:

«Лето 1895 г. я провела уже в своей новой даче в Стрельне, которую я наскоро обставила, а свою спальню отделала совершенно заново; стены обтянула крепом, а мебель заказала у Мельцера, лучшего фабриканта мебели в Петербурге. Я успела также заново устроить и обставить маленький круглый будуар мебелью от Бюхрена из светлого дерева»¹⁰.

В Стрельне Матильда Феликсовна вела довольно закрытую жизнь, старалась быть незаметной, чтобы не давать повода для лишних пересуд. И без того в стрельнинском дачном обществе нет-нет, да и возникали разговоры о балерине.

Однако позднее пошли слухи о некоем кладе сокровищ госпожи Кшесинской на стрельнинской даче:

Судя по воспоминаниям Кшесинской, о сохранении своих драгоценностей она начала заботиться еще с 1914 года: «22 февраля (1917 г. — О. В.) я устроила обед на двадцать четыре персоны. По этому случаю я достала свои прелестные безделушки, сложенные в сундуки и коробки еще с самого начала войны». Драгоценностей у первой прима-балерины Императорских театров Санкт-Петербурга было предостаточно: «У меня была масса мелких вещей от Фаберже: была огромная коллекция чудных искусственных цветов из драгоценных камней и среди них золотая елочка с мелкими бриллиантами на веточках, как будто льдинки, было много мелких эмалевых вещей, чудный розовый слон и масса золотых чарок. Их так оказалось много, что я телефонировала сестре, что места не хватает, куда все это ставить... Весь стол к обеду был украшен ландышами, был поставлен подарок москвичей "сюрту-де-табль", серебряная ваза, наполненная ландышами. Сервированы были мои чудные золотые десертные тарелки и золоченый десертный сервиз, ножи, вилки и ложки — копии с модели екатерининских времен, хранившейся в Эрмитаже, подарок Андрея... Весь обед подавался в фарфоре "лимож", который Андрей выписал из Франции, а к рыбе подали "датский" сервиз тарелок с изображением рыб. Под каждую тарелку была положена круглая салфетка из настоящих кружев. Когда гости вошли в столовую, они пришли в полный восторг от убранства стола, что мне доставило большое удовольствие, так как я каждую мелочь обдумывала и рассчитывала»¹¹.

Эти сокровища принесли много несчастья и горя не только самой их владелице. Из-за них погиб Великий Князь Сергей Михайлович, всю жизнь обожавший и любивший Матильду Феликсовну.

«Великий Князь Сергей Михайлович, с которым я подружилась с того дня, когда Наследник впервые привез его ко мне, остался при мне и поддерживал меня. Никогда я не испытывала к нему чувства, которые можно было бы сравнить с моим чувством к Ники (Николай 2-й), но всем своим отношением он завоевал мое сердце, и я искренне его полюбила. Тем верным другом, каким он показал себя в эти дни, он остался на всю жизнь, и в счастливые годы, и в дни революции и испытаний»¹².

Из воспоминаний М. Ф. Кшесинской; «Каждый день приносил все более тревожные известия. Никто не знал, в чем тревога, но чувствовалось, что наступают какая-то гроза, и беспокойное настроение все росло в городе. Сначала это были только слухи, передававшиеся друг другу, и трудно было понять, действительно ли положение серьезно или это только молва нервно настроенного населения. Но в первой половине февраля полицмейстер Четвертого отдела Петербургской стороны, на Каменноостровском проспекте № 65, генерал Галле, которого я хорошо знала, по телефону стал настойчиво просить меня хоть на время покинуть столицу с моим сыном, так как, по его словам, с часу на час можно

ожидать беспорядки в городе, а мой дом, расположенный в самом начале Каменноостровского проспекта, наиболее подвергается опасности...».

Тайну сокровищ Матильды Кшесинской Великий князь унес с собой: *«Весной 1918 г. Великий Князь Сергей Михайлович вместе с детьми владельца Стрельны Великого Князя Константина Константиновича (КР) Князьями Иоанном, Константином, Игорем Константиновичами и другими членами Императорской фамилии были арестованы, сосланы в Вятку, а 20 мая их перевели в город Алапаевск Пермской губернии.*

В ночь с 17 на 18 июля (5 июля по ст. стилю) 1918 г., в день «Обретения честных мощей преподобного Сергия Радонежского» (день тезоименитства В. К. Сергея Михайловича), их всех, с завязанными глазами, сбросили живыми в ствол старой шахты глубиной около 20 метров; всех, кроме Великого Князя Сергея Михайловича, который оказал сопротивление палачам, схватил одного из них за горло, но был убит пулей в голову. Его тело тоже было сброшено в шахту. Затем шахта была забросана гранатами и, когда крики и стоны стихли, сверху отверстие шахты заложили палками, хворостом, валежником и подожгли. И тут вдруг палачи услышали, как из шахты понеслось пение молитвы: «Спаси, Господи, люди Твоя». В панике они начали засыпать шахту землей... Следственная экспертиза потом установила, что смерть остальных узников произошла в страшных страданиях от жажды, голода и тяжелых увечий, полученных при падении в шахту, и они еще 2–3 дня оставались живыми под землей»¹³.

Большевики прилагали немало усилий к поиску сокровищ Матильды Кшесинской, но безуспешно. В последствие уже в годы «Перестройки» самозванные энтузиасты вспомнили о кладе балерины и принялись их искать. Была высказана идея о том, что сокровища надо искать в особняке Кшесинской, на Кронверкском пр., для чего предлагалось перекопать весь прилегающий к дому участок. В 1990-х годах К. Ю. Севенард высказал идею, что клад спрятан на даче в Стрельне. Эта идея оказалась весьма сомнительной, хотя и была подкреплена целым списком «обоснований». Дача М. Ф. Кшесинской в Стрельне долгое время стояла без ремонтов и обновлений, дошла до полной ветхости и в 1968 году были снесены ее последние остатки.

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДАЧНОГО НАСЛЕДИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Очень немногие дачи петербургских предместий сохранились до наших дней должным образом. Большинство старых дач пребывает в неудовлетворительном состоянии. И мы это наше наследие постепенно теряем. Уже нет Дачи архитектора Шауба, сгорела в Сестрорецке дача доктора Цвета, навсегда утрачена дача архитектора Фон де Постельса на Каменном острове. И это все первостепенные по своей архитектурной ценности объекты. Дома вроде бы берутся под охрану, получают статус памятников архитектуры даже федерального значения и все равно стоят без ремонта и разрушаются.

Между тем, наследие дачного мира Санкт-Петербурга представляет собой огромное культурное достояние России и является яркой и неповторимой в своей уникальности жемчужиной мировой культуры.

Примечания

¹ «Замки с неестественно вытянутыми вверх башнями, увенчанные мерлонами и кремальерами, машикулями и вимперками» — Здесь перечислены названия декоративных и конструктивных деталей в готической архитектуре. Зубцы прямые и фигурные, угловые башенки и верхушки фронтонов.

² Курзал — павильон для приема минеральной воды в санаторно-курортном комплексе, часто с концертным залом и прочими развлечениями. Павловск считался курортным местом.

³ После смерти Павла I-го и до 30-х годов XIX века павловский парк был в запустении. Только с постройкой железной дороги в 1838 году парк открыли для общественного посещения.

⁴ Официальный сайт Пушкинского района Санкт-Петербурга.

⁵ Особняк в стиле британской неоготики, построенный Ф. О. Шехтелем в 1894 г. Сейчас резиденция для официальных приемов МИД РФ.

⁶ Сведения городского справочно-исторического сайта «www.citywalls.ru».

⁷ Там же.

⁸ Кровельный декоративный оцинкованный лист, штампованный орнаментом в виде еловой шишки.

⁹ Поселок Лигово находился на месте современного микрорайона, застроенного в 60-е годы пятиэтажными домами. Точно в том месте, где проходит Авангардная улица.

¹⁰ Сведения из книги О. П. Вареника *Истории Стрельны*. — СПб., 2001.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

Источники

1. Альманах КГИОП СПб. Памятники истории и культуры Петербурга. — 1997.
2. Развитие дачной жизни. Отсутствие фонарей. Безобразники II Петербургский листок. 1898. — 30 мая (11 июня). — № 145. — С. 3.
3. Нумерация дач. Велосипедисты. Жалобы подписчиков И Петербургский листок. — 1898. — 4 (16) июля. — № 180. — С. 3.
4. Дачная жизнь. Новые дилижансы // Петербургский листок. — 1899. — 24 мая (5 июня). — № 140. — С. 3.
5. Обилие дачников. Дурные дороги. Спектакли // Петербургский листок. — 1899. — 15 (27) июня. — № 161. — С. 2.
6. О. П. Вареник. Дача... сокровищ в Стрельне (Любовь и клад Матильды Кшесинской). — СПб., 2001.
7. Недостаток воды. Спектакль // Петербургский листок. — 1899. — 22 июня (4 июля). — № 168. — С. 3.
8. [В]. К сокращению пьянства // Петербургский листок. — 1899. — 3 (15) июля. — № 179. — С. 3.
9. Меры против пьянства. Нищенство. Спектакль // Петербургский листок. — 1899. — 6 (18) июля — № 182. — С. 3.

10. Приближение осени. Спектакли II Петербургский листок. — 1899. — 3 (15) августа. — № 210. — С. 3.

11. Теги: царское село, дачи, Александровская.

12. Журнал «Зодчий» 1887, 1900, 1905, 1910. Публикации проектов и авторские описания новопостроенных объектов (загородных дач).



ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР ДОМА ВОЛОШИНА — ВОПЛОЩЕНИЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Дом, его убранство на протяжении долгих веков остается миром, где человек живет, работает, общается с другими людьми, ест, спит. Дом постоянно преобразуется, постоянно приобретает новые черты, связанные с многообразием воздействующих на него факторов — изменяющихся социальных и материальных условий жизни.

Интерьер жилого дома не только утверждает и отражает определенный образ жизни, но и выражает все противоречия, достижения и особенности той или иной культуры. Жилищные постройки любого народа представляют собой определенный культурно-бытовой комплекс, который связан с разными сторонами жизни: он зависит от климатических условий, обусловлен направлением хозяйства, формами семейного быта, общественными традициями. Влияют на особенности интерьера имущественные и классовые отношения, уровень развития техники и, конечно же, эстетические идеалы владельца. Последние, в свою очередь, во многом определяются общим культурным уровнем, национальными особенностями, религиозно-магическими представлениями или их отголосками. Но есть и общие закономерности, присущие интерьеру всех стран и народов. Одна из важных — пространственные характеристики. М. О. Гершензон заметил, что «в санскрите невзгода и теснота выражаются одним и тем же словом, простор и благоденствие — тоже одним».

Каждая эпоха накладывает отпечаток на вид вещей и на их круг. Мир вещей как бы «пронизан» временем. И предметная среда, связанная, прежде всего, с пространственными координатами, в то же время «конструирует» время. Интерьер представляет собой сложное взаимоотношение вещей. Вещи, используемые в домашнем быту, приобретают, помимо и сверх их утилитарного назначения, функцию выражения определенного космологически цельного мировоззрения, в котором все предметы, их расположение в пространстве представляют собой непростую систему. Каждый предмет в квартире имеет определенную утилитарную функцию, но несет на себе и груз подчас довольно трудно расшифровываемой семантики.

Пространство интерьера создается во взаимодействии вещей, так как оно «существует лишь будучи открыто, призвано к жизни, наделено ритмом и широтой в силу взаимной соотнесенности вещей, новой структуры, превосходящей их функцию»¹ Диван, кровать, стол, печь (очаг) — не просто атрибуты гостиной, спальни, столовой, кухни, а устойчивые символы соответствующих интерьеров. Таким образом, «вещи очерчивают символические контуры фигуры, именуемой жилищем, запечатлевается образ»².

В любом интерьере проступает спаянность быта и бытия. От того, каков интерьер, зависит деятельность и особенности личности, существу-

ющей в данном интерьере. Хорошо это понимал В. В. Стасов: «Народилось настоящее, не призрачное искусство лишь там, где лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и стол, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там уже, наверное, будет значительна и интересна по мысли и форме и архитектура, и вслед за нею живопись, и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие, общежитейские предметы, там и искусство растет на песке...»³

Дом Волошина ярко и полно выражает и воплощает все особенности интеллигенции Серебряного века, ярким представителем которой он был. Что характерно для этой интеллигенции?

В первую очередь, конечно, интерес к интеллектуальной деятельности. В любом доме интеллигента было огромное количество книг. Это сегодня во многих домах, хозяева которых считают себя интеллигентами, во всяком случае, принадлежащими к элите, наличие книг не обязательно. Зачем? Ведь есть Интернет. Не то — для представителей Серебряного века. Понятно, что и в доме Волошина книги заполняют все его пространство. В его библиотеке почти «10 тысяч корешков»⁴. И книги были его сокровищем, которым он дорожил. Если в остальном он был бессребреником, щедро отдавал себя и свои произведения, и вещи людям, то, как пишет М. Цветаева, что «...одна физическая собственность, то есть собственность, признанная и физически, у него была: книги. Здесь он был лют. И здесь, и единственно здесь — капризен, давал, что хотел, а не то, что хотел — ты»⁵. Сам он писал о своем доме:

Мой кров убог. И времена — суровы.
Но полки книг возносятся стеной.
Тут по ночам беседуют со мной
Историки, поэты, богословы.⁶

Как правило, все интеллигенты того времени тяготели друг к другу, стремились часто встречаться, делаясь своими творческими достижениями и представлениями об окружающем мире. Сам Волошин и его дом был притягателен не только для многих представителей Серебряного века, но и творческой интеллигенции более позднего времени. А. П. Остроумова-Лебедева писала: «Летняя семья» Волошиных была многолюдна и разнообразна. Люди всевозможных профессий, характеров, наклонностей и возрастов. Среди живущих у Волошиных в то лето (когда здесь была Остроумова-Лебедева — С. М.) — Андрей Белый, Шервинский, Шенгели, Леонид Гроссман, Мария Шкапская, Адалис и несколько юных поэтов и поэтесс, московские профессора А. Габричевский, Б. Ярхо и другие. Гостили также художники: Богаевский, Шаронов, Кандауров, Костенко, артистки балета — всех не перечесать...»⁷. По данному перечислению, мы видим, что представители интеллигенции были разных интересов и профессиональной ориентации. «...Коктебель неизменно оставался местом притяжения (Крым, море,

одухотворенная красота пейзажа, малолюдность!) прежде всего для интеллигенции, для литераторов и художников»⁸.

Всей грудью, прямо на восток,
Обращена, как церковь мастерская.
И снова человеческий поток
Сквозь дверь ее течет, не иссякая.⁹

Этот интерес к людям, стремление быть окруженным ими, отразилось и в его «Автобиографии»: «свой дом я превратил в приют для писателей и художников, а в литературе и в живописи это выходит само собой...»¹⁰. Как писала Марина Цветаева: «Он так же давал, как другие берут. С жадностью. Давал, как отдавал. Он и свой коктебельский дом, таким трудом добытый, так выколоченный, такой заслуженный, такой его по духовному праву, кровный, внутренне свой, как бы с ним сорожденный, похожий больше на него больше, чем его гипсовый слепок, — не ощущал своим, физически своим. Комнаты (по смехотворной цене) сдавала Елена Оттобальдовна. Макс фактически не мог сдавать комнат друзьям. Еще меньше — чужим. Этот человек, никогда ни перед кем ни за что ни в чем не стеснявшийся, в человеческих отношениях — плававший, стоял перед вами, как малый ребенок или как бык, опустив голову»¹¹. При этом Цветаева отмечала: «Одно из жизненных призваний Макса было сводить людей, творить встречи и судьбы. Бескорыстно, ибо случалось, что двое, им сведенные, скоро и надолго забывали его»¹². Это очень хорошо понятно, ибо каждый из нас сталкивался с таким явлением — ты знакомишь двух людей, которые тебе кажутся близкими, а потом они забывают о тебе и уже встречаются только друг с другом. Волошин всегда был готов помочь всем. Илья Эренбург писал о нем: «Всегда он кого-то выводил в литературный свет, помогал устраивать выставки, сватал редакциям русских литературных журналов молодых французских авторов, доказывал французам, что им необходимо познакомиться с переводами новых русских поэтов. Алексей Николаевич Толстой рассказывал мне, как в молодости Макс его приободрял. Волошин сразу оценил и полюбил поэзию молоденькой Марины Цветаевой, пригрел ее. В трудное время гражданской войны он приютил у себя Майю Кудашеву, которая писала стихи по-французски, а потом стала женой Ромена Роллана»¹³.

Как известно, Волошин много кочевал, увлеченно скитался по миру, интересуясь всем — как живут, что создают, какие памятники оставили. Лев Озеров писал о нем: «Он выбрал место и построил дом, удобный для жизни и работы. Как прежде он кочевал, чтобы увидеть мир и людей. Так теперь мир и люди стремясь к нему... В разные эпохи в России были салоны, знатные дома, клубы («клубы»), где собирались интересные люди. Были имения и квартиры, ныне ставшие памятниками культуры или навеки загубленные в годы сталинщины. Но никому не удалось создать столь долговременную, столь дружную артель художников, как это удалось Волошину... Дом Воло-

шина был похож на корабль. Его так и называют — корабельным. Дом-пристанище? Не только. Над домом — башня с площадкой для наблюдений за звездами. Стартовая площадка для полета мысли»¹⁴.

Каков же был этот дом? Вот что писал о нем Леонид Фейнберг: «Ограда окружала довольно большой участок, на котором росли мне незнакомые деревья (туговые) и стояли — один за другим — два дома... По дорожке, скорее — тропинке, протоптанной среди суховатой травы, мы подошли к дому. Вошли на террасу, торчавшую, как большое крыло, влево от дома... Прямо в конце террасы — глухая, беленная мелом? известью? — стена. На ней, словно рукой ребенка, были намалеваны какие-то фигуры. Запомнилось, пожалуй, больше обычного роста — фигура девочки-подростка в профиль. Справа, внизу был прибит какой-то ящик, похожий на почтовый, из некрашеной фанеры»¹⁵. В итоге сегодня мы можем согласиться с Эмилием Миндлиным: «Волошин и Коктебель стали неотделимы один другого... Коктебель был делом всей его творческой жизни. Дача Волошина стояла и по сей день стоит почти у самого берега. Она напоминает корабль, и легкие деревянные галерейки, опоясывающие ее второй этаж, как и во дни жизни Волошина, еще называют «палубами»¹⁶.

Интеллигент отличается просто от человека, занимающегося интеллектуальным трудом тем, что он постоянно находится в духовном поиске, получающем отражение в его творческом горении, создании каких-либо интеллектуальных ценностей. Его отличает креативность и творческая эффективность. Для такой деятельности необходимы определенные интерьеры. Именно поэтому у Волошина в доме был не один кабинет, а два: летний и зимний.¹⁷ Для интеллигентов Серебряного века было характерно стремление синтезировать разные виды искусства. Вот почему так дружили писатели и художники, актеры и поэты. А вот Волошин был не только поэтом, писателем, журналистом, искусствоведам. Но и художником. И для такой деятельности также нужно иметь соответствующие пространства.

Очень хорошо описывает эти пространства Марина Цветаева: «Мы на башне. Башня — маяк. Но нужно сказать о башне. Была большая просторная комната, со временем Макс надстроил верх, а потолок снял, — получилась высота в два этажа и в два света. Внизу была мастерская, из которой по внутренней лестнице наверх, в библиотеку, расположенную галереей. Там же Макс на чем-то рыжем, цвета песка и льва, спал. На вышке башни, широкой площадке с перилами, днем, по завистливому выражению дачников, «поклонялись солнцу», то есть попросту лежали в купальных костюмах, мужчины и дамы отдельно, а по ночам, в той же передаче дачников, «поклонялись луне», то есть беседовали и читали стихи»¹⁸. Эта башня была пристроена в конце 1912 года. Отделочные работы еще проводились в 1913 году. Так появились второй, летний кабинет, мастерская. Так же внятно и изобразительно наглядно описывает мастерскую Анна Петровна Остроумова-Лебедева: «Передняя ее стена напоминала абсиду

греческой церкви с очень высокими окнами. В глубине комнаты находилась ниша с мягкими диванами и громадной головой царевны солнца Таиах. Над нишей были большие антресоли в виде балкона с перилами. На них вела здесь же поднимающаяся по левой стене открытая легкая лестница. Все стены были увешаны картинами, этюдами, книжными полками и красивыми тканями. Мастерская производила впечатление уюта и художественной красоты. А когда она наполнялась народом разного пола и возраста, в ярких летних костюмах, когда на полу, на ковре располагалась молодежь, и вся лестница доверху была усеяна людьми, и антресоли темнели от голов — тогда мастерская представляла необыкновенное живописное зрелище»¹⁹. При этом в мастерской было много вещей, которые демонстрировали высокий художественный вкус хозяина, его приоритеты в истории культуры. Леонид Фейнберг вспоминал: «Голова Таиах стояла в самой глубине мастерской, как бы в более узком ее ответвлении. Над ней — потолком, навесом — проходила галерея. И в этом своего рода узком и коротком полукоридоре или полугроте стояло два дивана друг против друга. И над ними, помнится, по обе стороны две цепи японских деревянных гравюр: Хиросигэ, Хокусай, Утамаро; еще выше — знакомые мне оттиски и репродукции... грустный, томящийся демон Одилона Редона... и другие...»²⁰ Этот интерьер демонстрировал приверженность хозяина высокой культуры, уже в годы жизни Волошина напоминая музей. «Я стал бывать в доме Волошина, он и тогда был небольшим музеем. В нем чувствовался поэтический вкус хозяина. В доме хранилось много больших камней интересной формы, стояли диковинные деревья в кадках, интересно подобранные цветы и листья; рядом с ними — скульптуры и картины начала нынешнего века, близкие к декадентству и формализму. С одной стороны, что-то «киммерийское», а с другой — явное влияние декадентской культуры»²¹.

Как человек трудящийся, причем, интенсивно, его отличали аккуратность и прилежание. Вот как это описывает Марина Цветаева: «Но — начнем с самого простого бытового — аккуратность, даже педантичность навыков, «это у меня стоит там, а это здесь, и будет стоять», но страсть к утренней работе: ф у н к ц и я утренней работы, но культура книги, но культ книжной собственности, но страсть к солнцу и отвращение к лишним одеждам (Luftbad, Sonnenbad), но — его пешеходчество...»²²

Волошин трудился много и интенсивно. «Максимилиан Волошин, увлекаясь живописью, ежедневно немало часов посвящает своим акварелям, пишучи их по пяти, по шести в день... Одно стихотворение пишется *несколько лет*»²³. Свидетельством его трудолюбия является не только его творческое наследие, но многочисленные воспоминания современников: «Как бы рано я ни просыпался, заночевав у Волошина, — проснувшись, я заставал его бодрствующим. Он либо наверху, на антресолях, уже возился с книгами и, перегнувшись через перила, говорил: «С добрым утром», либо сидел внизу за столом и писал свои акварели»²⁴.

Часто мы сталкиваемся с тем, что человек, занимающийся интеллектуальным трудом, ничего не умеет делать собственными руками. Волошин в этом отношении был достаточно мастеровитым. Так, для столовой он собственноручно создал огромный стол, за которым часто сидели и читали новые произведения. Правда, с едой тут не было особенного многообразия. Марина Цветаева эту его удивительную способность: описывает так: «Макс задумал ставить печь. Сам купил, сам принес, сам стал ставить»²⁵. Об этом его качестве вспоминают многие: «Щедро одаренный, Максимилиан Волошин мог делать все — золотые руки»²⁶. В одном из писем Евгения Герцык цитирует следующее описание многообразия способностей Максимилиана в Париже: На днях... мы устроили обед..., Макс был поваром; он великолепно готовит — его специальность — суп из черепахи»²⁷.

Несомненна религиозность интеллигентов этой поры. Не та экстагическая современная религиозность, которая назойливо декларируется и повсеместно афишируется, нередко настойчиво репрезентируется. Во многих домах выражением этого было наличие икон. И в доме Волошина мы видим, что иконы висели в красном углу, как это полагается в доме христианина. Однако для Волошина был характерен интерес ко многим религиям мира. Он интересовался буддизмом, католицизмом — и это не могло не отразиться на вещах, которые были в его доме. Вот что можно найти в Комментариях к его стихотворениям: «Он старался сознать себя в истории астрологических планет, порядок которых записан в названии дней недели, он искал себя в католическом символизме и христианской мистике, он припадал к трагической земле древней Киммерии, ставшей его приемной родиной, он из всего прожитого сплел венок сонетов — Астральную корону»²⁸. Эту всепоглощающую направленность на постижение потустороннего, внеземного, Цветаева объясняла так: «Глубочайший пантеизм: всебожественность, всебожие, всюдубожие. — шедший от него лучами с такой силой, что самого его, а по соседству и нас с ним, включал в сонм — хотя бы младших богов, — глубочайший, рожденнейший его пантеизм был явно германским, — прагерманским и гётеанским»²⁹. Правда, та же Марина Цветаева отмечала и его приверженность французской культуре. «Явным источником его творчества в первые годы нашей встречи, бывшие последними до войны, была бесспорно и явно Франция. Уже хотя бы по тем книгам, которые он давала друзьям... Француз культурой, русский душой и словом, германец — духом и кровью»³⁰.

Для интеллигенции Серебряного века был характерен интерес к оккультизму. Характерно, например, что Анна Андреевна Ахматова с дореволюционных времен была знакома и бывала в гостях у знаменитой «потомственной ведьмы» Натальи Львовой. «По свидетельству Ахматовой, Львова часто пользовалась различными колдовскими принадлежностями. Например, у нее всегда под рукой был атаме — тупой и достаточно большой двусторонний нож с черной рукояткой, используемый для направления в окружающее простран-

ство психической энергии, «исходящей из тела самой ведьмы»³¹. Не прошло это увлечение и мимо Максимилиана Александровича. Как называет его В. П. Купченко, он «поэт оккультных поисков»³². Марина Цветаева так говорит об этом: «Это был — скрытый мистик, то есть истый мистик. Тайный ученик тайного учения о тайном. Мистик — мало скрытый — зарытый. Никогда ни одного слова через порог его столь щедрых, от избытка сердца глаголящих уст. Из этого заключаю, что он был посвященный»³³.

Интеллигенция Серебряного века интенсивно интересовалась древним Востоком. Многие писали о нем. Большинство поэтов увлекалось переводами поэзии, стремились иметь предметы того времени. У Волошина был интересный раритет. Он писал:

Со дна веков тебя приветит строго
Огромный лик царицы Таиах.³⁴

Как она попала к нему? «В молодости Максимилиан Александрович работал бесплатно в одном из музеев Парижа, чтобы получить этот слепок»³⁵. Об этой Таиах Марина Цветаева пишет следующее: «А эту царевну Таиах воочию вскоре увидела в мастерской Макса в Коктебеле: огромное каменное египетское улыбающееся женское лицо, в память которого и была названа та, мне неизвестная, любимая и оставленная земная женщина»³⁶.

Как пишут авторы симферопольского путеводителя, это была копия изображения жены Аменхотепа III, матери фараона-реформатора, первого монотеиста, Эхнатона.³⁷ Вот что писала об этом изображении первая жена Волошина: «Лучшее украшение нашего жилища — копия — в натуральную величину — гигантской, высеченной из песчаника головы египетской царевны Таиах с ее вечной загадочной улыбкой»³⁸. Интерес к Востоку был сопряжен и с интересом к античности. Не мог поэтому не быть в доме Волошина и бюст Зевса. Широкая приверженность культуре в целом отличала интерьер дома Волошина. Поэт Георгий Шенгели писал: «Преодолевайте внутреннюю лестницу и входите в кабинет. Гипсовые Пушкин и Гоголь, маски Гомера, Петра, Достоевского, Толстого, химеры с Нотр-Дам. И вновь книги»³⁹.

При всем интенсивном духовном накале жизни в доме Волошина, быт занимал мало места: «в Коктебеле ели плохо, быстро и мало, так же, как спали...»⁴⁰. По свидетельству Тамары Шмелевой «Быт в доме был очень прост. Никакого комфорта»⁴¹. Достаточно напомнить, что столовая, «она же и кухня»⁴². Сам Волошин ел мало.⁴³ Вспомним, например, что Анну Ахматову называли «безбытной». Описывая встречу Нового 1914 года, когда они приехали с Волошиным в его дом, Марина Цветаева пишет: «Дом нетопленный, ледяной и нежилой — что мрачнее летних мест зимою, прохладных синих от лета белых стен — в мороз? Море еще ближе, чем было, ворочается у взножья башни, как зверь»⁴⁴. Именно эта черта — незначимость материальных условий жизни проявляется и в интерьере дома Волошина. В другом месте она пишет о том, что для дома Волошина характерно «полное отсут-

ствие уюта: страшные — скрызь. Макс же в быту был весь уют»⁴⁵. Сам Волошин писал об этом в сонете «Обед» так:

Горчица, хлеб, солдатская похлебка,
Баран под соусом, битки, салат,
И — после — чай. «Ах, если б, шоколад!»

И всегда — отсутствие средств. Лишь в конце жизни ему назначили пенсию. Цветаева это появление пенсии от государства описывает таким образом: «Так, окольными путями мистики, мудрости, дара, и прямым воздействием примера, Макс, которого как-то странно называть христианином, настолько он был все, еще все, заставил тех, которые его мнили своим врагом, не только простить врагу, но и почтить врага»⁴⁶. Еда всегда была поводом для серьезных бесед. «Помню, долгие сидения за утренним чайным столом на террасе. Стихи новейших французов сменяются его стихами, потом сестриными, рассказами о его странствиях по Испании, Майорке, эпизодами из жизни парижской богемы...»⁴⁷ Как верно пишет Мария Изергина «Прекрасное и доброе для него сливались. Отсюда отрешенность от всего бытового...»⁴⁸. Именно эта безбытность стимулировала то, что Волошин не читал газет, считал, что журналистика — «Самое вредное занятие на земле!... Он с гордостью заявлял, что Маркса не читал и читать не будет»⁴⁹.

Правда, стоит помнить высказывание Маршака: «Я могу жить без нужных вещей, но не могу обойтись без ненужных». Вот такие предметы и вещи, которые являлись важными для духовного осмысления действительности, заполняют интерьер Волошина в большом количестве. Очень хорошо об этом повествует Марина Цветаева: «Мастерская пустая, только мольберт и холсты, верх, с подавляющей головой египтянки Таиах, полон до разрыва. Много тысяч томов книг, чуда и дива из всех Максиных путешествий — скромные ежедневные чуда тех стран, где жил: баскский нож, бретонская чашка, самаркандские четки, севильские кастаньеты — чужой обиход, в своей стране делающийся чудом, — но не только людской обиход, и морской, и лесной, и горный, — куст белых кораллов. Морская окаменелость, связка фазаньих перьев, природная горка горного хрусталя... У Макса под гигантской головой Таиах его маленькие преданные часики. Что бы они ни показывали — правильно, ибо других часов нет»⁵⁰. Такие воспоминания довольно широко распространены. Вот что писал Эмилий Миндлин: «...на столе, и на полочках — небольшой музей, собранный Максимилианом Волошиным. Помню, играющую, как радуга волшебнопреданную большую индийскую раковину. Волошину подарили ее где-то в Средиземноморье матросы приплывшего из Индии корабля. Другая и еще большая драгоценность была подарена ему морем, выбросившим ее на берег Коктебеля. Это небольшой, величиной с кулак, кусочек корабельного борта с медной обшивкой — в нем торчал медный гвоздь. Медный гвоздь древних греков! Волошин, любуясь даром Черного моря, говорил:

А ведь это, может быть, обломок корабля Одиссея!»⁵¹. Подробное описание вещей в доме Волошина оставила Мария Степановна Волошина в книге «Макс в вещах». Огромное количество предметов, которые напоминают о чем-то важном, было и в других домах. Описывая посещение дома Ремизова, Сабашникова перечисляет их «драгоценности»: «В основном это были причудливые фигурки из древесных корешков и сучков, созданные природой или сделанные специально, они висели над письменным столом хозяина. Видимо, они стимулировали его вдохновение. Показывал он их очень серьезно, для каждого находя имя, измышляя характер и повадки»⁵².

Интенсивная жизнь — духовная и творческая предполагала интерес к игре. Так, знаменитым был розыгрыш с Черубиной де Габриак. «Мистификаторство, в иных устах, уже начало правды, когда же оно дорастает до мифотворчества, оно — вся правда. Так было у Макса в том же случае Черубины»⁵³. Евгения Герцык вспоминает, как возникло имя Черубины де Габриак. «В книгах по магии он выискал имя захудалого чертенка Габриак, приставив к нему дворянское «де», забавлялся: «Они никогда не расшифруют!»⁵⁴. Сам Волошин так описывал возникновение этого имени: «Габриак был морской черт, найденный в Коктебеле, на берегу... Он был выточен волнами из корня виноградной лозы и имел одну руку, одну ногу и собачью морду с добродушным выражением лица. Он жил у меня в кабинете, на полке с французскими поэтами, вместе со своей сестрой, девушкой без головы, но с распущенными волосами, также выточенной из виноградного корня... Имя ему было дано в Коктебеле. Мы долго рылись в чертовских святцах («Демонологии» Бодена) и наконец остановились на имени «Габриак». Это был бес, защищающий от злых духов»⁵⁵. Да, эта мистификация совсем в духе времени. «Оторванные от практической деятельности, погруженные в свой внутренний, отделенный от реальной жизни мир, что неминуемо вело к переоценке собственной личности, российские интеллигенты пускались в разного рода чудачества, красочные и характерные»⁵⁶.

Интерьер жилого дома Волошина стал памятником культуры своего времени. Хорошо об этом писал Андрей Белый: «Коктебель — это Волошин, в том смысле, что покойный поэт увидел как бы самую идею местности и дал ее в многообразии модификаций, где краеведение, поэзия, ландшафт, переданный мастерскою кистью художника, являют нам и древнюю Киммерию, и отложения Греции в ней, но претворенные по-новому...

Во всем быте жизни, начиная с очерка дома, с расположения комнат, веранд, лестниц до пейзажей художника, его картин, коллекций камушков, окаменелостей и своеобразного подбора книг его библиотеки встает нам творчески пережитый и потому впервые к жизни культуры рожденный Коктебель...

Дом Волошина, начиная с внешних форм до музейных остатков быта этой творческой жизни, восхищает меня как одна из ракушек, которыми мы любуемся, как произведениями Праксителя»⁵⁷.

Примечания

- ¹ Бодрийяр Ж. Система вещей. — М. : Рудомино, 1995. — С. 14.
- ² Там же. С. 12.
- ³ Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3-х тт. — Т. 1. — С. 540.
- ⁴ Купченко В. П. Современник века сего // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 394.
- ⁵ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 471.
- ⁶ Волошин Максимилиан Александрович. Дом поэта // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 342.
- ⁷ Остроумова-Лебедева А. П. Лето в Коктебеле (Из книги «Автобиографические записки») // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 538.
- ⁸ Купченко В. П. Современник века сего // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 390.
- ⁹ Волошин Максимилиан Александрович. Дом поэта // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 342.
- ¹⁰ Там же. С. 353.
- ¹¹ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 471.
- ¹² Там же. С. 470.
- ¹³ Эренбург Илья. Из книги «Люди. Годы. Жизнь» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 342.
- ¹⁴ Озеров Лев. Максимилиан Волошин, увиденный его современниками. // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 17–18]
- ¹⁵ Фейнберг Леонид. Из книги «Три лета в гостях у Максимилиана Волошина» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 268.
- ¹⁶ Миндлин Эмилий. Из книги «Необыкновенные собеседники» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 419.
- ¹⁷ См., например: Дом-музей М. А. Волошина: Путеводитель / Кобзев Н. А. (руководитель), Плясов Н. Ф., Свидова Т. М., Ярушевская Т. В. — Симферополь: Таврия, 1990. — илл. Зимний кабинет, Летний кабинет.
- ¹⁸ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 502.
- ¹⁹ Остроумова-Лебедева А. П. Лето в Коктебеле (Из книги «Автобиографические записки») // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 540.
- ²⁰ Фейнберг Леонид. Из книги «Три лета в гостях у Максимилиана Волошина» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 287.
- ²¹ Березак Илья. Райский уголок // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 352.
- ²² Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 519.
- ²³ Шенгели Георгий. Киммерийские Афины. // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 360.
- ²⁴ Миндлин Эмилий. Из книги «Необыкновенные собеседники» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 419.
- ²⁵ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 504.
- ²⁶ Озеров Лев. Максимилиан Волошин, увиденный его современниками. // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 18.

-
- ²⁷ Герцык Евгения. Из книги «Воспоминания» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 160.
- ²⁸ Примечания. Стихотворения. 1900–1910 // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 401.
- ²⁹ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 520.
- ³⁰ Там же. С. 521.
- ³¹ Первушин А. Оккультный Сталин Расцвет красных магов // Антон Первушин. — СПб.: ЗАО «Торгово-издательский дом "Амфора"», 2014. — С. 226.
- ³² Купченко В. П. Современник века сего // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : «Книга», 1989. — С. 391.
- ³³ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 521.
- ³⁴ Волошин Максимилиан Александрович. Дом поэта // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : «Книга», 1989. — С. 342.
- ³⁵ Кривошапкина Елизавета. Веселое племя «обормотов» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 318.
- ³⁶ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 469.
- ³⁷ Дом-музей М. А. Волошина: Путеводитель / Кобзев Н. А. (руководитель), Плясов Н. Ф., Свидова Т. М., Ярушевская Т. В. — Симферополь: Таврия, 1990. — С. 51–52.
- ³⁸ Сабашникова Маргарита. Из книги «Зеленая змея» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 115.
- ³⁹ Шенгели Георгий. Киммерийские Афины. // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 357.
- ⁴⁰ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 408.
- ⁴¹ Шмелева Тамара. Навечно в памяти ив жизни. // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 479.
- ⁴² Там же. С. 481.
- ⁴³ См. об этом: Фейнберг Леонид. Из книги «Три лета в гостях у Максимилиана Волошина» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 284.
- ⁴⁴ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 502–503, 504.
- ⁴⁵ Там же. С. 508.
- ⁴⁶ Там же. С. 527.
- ⁴⁷ Герцык Евгения. Из книги «Воспоминания» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 153.
- ⁴⁸ Изергина Мария. В те годы // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 457.
- ⁴⁹ Вересаев Викентий. Коктебель. // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 446, 447.
- ⁵⁰ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 503.
- ⁵¹ Миндлин Эмилий. Из книги «Необыкновенные собеседники» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 425.
- ⁵² Сабашникова Маргарита. Из книги «Зеленая змея» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 122.

⁵³ Цветаева Марина. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Александрович Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 509.

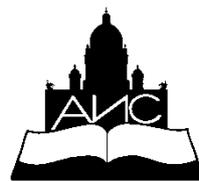
⁵⁴ Герцык Евгения. Из книги «Воспоминания» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 160.

⁵⁵ История Черубины (Рассказ М. Волошина в записи В. Шанько) // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 179.

⁵⁶ Сабашникова Маргарита. Из книги «Зеленая змея» // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 119.

⁵⁷ Белый Андрей. Дом-музей М. А. Волошина // Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 506, 507.





III

Чжанг Биюнь
(Zhang biyun)

КИТАЙСКИЙ ТРАКТАТ ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА (Now working at Zhejiang University of Technology)

Китайский трактат по теории искусства «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»¹ («Цзецзыюань хуачжуань», 1679–1818 гг.), положенный в основу настоящего исследования, представляет собой подлинную энциклопедию китайской живописи — он содержит **не** только характеристику всех основных жанров, но и детальное описание различных приемов, которыми пользовались ведущие художники этих жанров, выявляет особенности художественных школ, раскрывает смысл основных категорий и законов теории китайского искусства.

Памятник издавался и изучался в Китае и за пределами страны — во Франции, Японии, Германии и Англии. Однако, **несмотря** на большое количество переизданий, в Китае доньше не опубликовано ни одного комментированного издания трактата.

Между тем, написанный несколькими авторами, сложным языком, полный полемических намеков, не всегда точных цитат и трудных для толкования положений и понятий, этот трактат особенно нуждается в разнообразных и многочисленных пояснениях.

Настоящий перевод трактата сделан с первого издания, печатавшегося под наблюдением авторов и являющегося поэтому наиболее авторитетным. В то же время во внимание приняты и последующие переиздания XVIII–XX вв. вплоть до последнего, вышедшего в 1960 г. в пекинском издательстве «Жэньминь мэйшу чубаньшэ»².

В постраничных примечаниях к переводу приведены необходимые сведения искусствоведческого, исторического и бытового характера, без которых понять трактат и уяснить его значение было бы трудно. В приложении даны основные источники по теории живописи, словарь собственных имен, словарь технических терминов и эстетических понятий; каждый раздел памятника сопровождается статьей-комментарием, в которой сделана попытка охарактеризовать основные идеи, содержащиеся в данном разделе.

Для осмысления теоретической концепции «Слова о живописи» оказалось необходимым провести в определенной мере текстологический ана-

лиз, ибо терминологические вопросы в классической теории китайской живописи особенно сложны. Существующая в литературе терминология или узко специальна и пригодна лишь для одной области изучения искусства, например, пейзажа, портрета и т. п., или настолько обща, расплывчата, что нередко один и тот же термин применяется для обозначения различных понятий. В настоящей работе предпринята попытка наряду со строгим переводом терминов сохранить стиль памятника, передать его «живописную речь».

Кроме того, важен и еще один момент. При анализе каждого китайского памятника по теории искусства необходимо прежде всего отделить собственные мысли его автора от «почвенных образований» текста (по выражению В. М. Алексеева). Так, в нашем трактате едва ли не чаще других упоминается дао — философская категория, разработанная даосизмом. Для авторов «Слова о живописи» дао — путеводная нить при раскрытии творческого процесса живописца. Поэтому и связь трактата с «Даодэцином»³ мы постарались проследить как можно более тщательно. Образный строй текста свидетельствует о близком родстве его и с другим даоским памятником — трактатом «Чжуанцзы»⁴. Не только отдельные понятия и термины, как, например, «чжэнь» («истинность»), «цзыжань» («естественность»), но и целые фразы в их оригинальной конструкции авторы «Слова о живописи» нередко заимствуют из этого трактата; часто обращаются они и к образам и мотивам «Чжуанцзы».

Сильны в исследуемом памятнике и конфуцианские традиции. «Загадочная двойственность, которая свойственна ученому китайцу — конфуцианцу по образованию и даосу по мировоззрению»⁵, выявленная В. М. Алексеевым при анализе стансов Сыкун Ту, ярко выступает и в «Слове о живописи». Заимствования из классического конфуцианского канона, конечно, не могут не встречаться в теоретических построениях ученого китайца, но порой бывает так, что образ, явно взятый автором из этого канона, носит по существу даоский характер.

Несколько отвлеченный, мистический налет придает тексту «Слова о живописи» глубокое увлечение авторов загадочной книгой «Ицзин»⁶.

В то же время при общей целостности теоретической концепции искусства философско-эстетические начала в каждом разделе «Слова о живописи» несколько отличаются друг от друга. Так, например, концепция пейзажной живописи тесно сплетена с буддийской философией, живописи бамбука — с неоконфуцианством⁷, живописи «мэйхуа» — с «Ицзином», а теоретическое введение основано главным образом на даоско-буддийских категориях.

Традиционализм, столь характерный для всей китайской культуры XVII–XVIII в., в области философской, теоретической выразился прежде всего в стремлении уложить мысль в привычные схемы, оперировать давно сложившимися понятиями, опираться на старые письменные источники. Это подкреплялось еще и тем, что официальной доктриной маньчжурского режима становится неоконфуцианство. Император Канси (1662–1722) опубликовал свод положений, определяющих государственную идеологию. При Цинах конфуцианцы занимали высокое положение, они при-

мкнули к правящей верхушке, многие из них стали государственными чиновниками, придворными поэтами или художниками. Однако крупнейшие прогрессивные мыслители того времени выступили против неоконфуцианства. Хуан Цзун-си (1610–1695) подверг критике это учение за абстрактность, отрыв от конкретной человеческой деятельности.

Тезис о необходимости теоретического обобщения практики стал основным для многих оппозиционных направлений общественной мысли.⁸ Одним из первых провозгласил этот тезис мыслитель Гу Янь-у (1613–1682). Он утверждал, что существуют два источника знания: действительность и литературные сочинения⁹. Китайские философы XVII–XVIII вв. чаще исходили из литературы, т. е. занимались главным образом критикой древних письменных источников, установлением их подлинности. Многие традиционные понятия и категории были по-новому прочитаны и истолкованы, в частности, Ван Чуань-шанем (1619–1692). Основой его концепции сущности мира было учение о «Тайсюй» («Великой Пустоте»). Впервые это понятие встречается в трактате «Чжуанцзы», впоследствии оно подробно разрабатывается сунским мыслителем Чжан Цза-ем. В работе Ван Чуань-шаня «Чжоуи вэйчжуань» («Комментарии к "Ицзину"») раскрыта сложная природа вещей и явлений, которые имеют противоречивые стороны и тенденции, находятся в непрерывном взаимодействии. И хотя каждая сторона, согласно концепции Ван Чуань-шаня, представляет собой нечто законченное, она содержит элементы и противоположной стороны. «Иллюзорное должно непременно стать реальным, реальное внутри себя содержит иллюзорное, в конце концов это все едино»¹⁰.

Процесс познания, по Ван Чуань-шаню, начинается с постижения внешней формы того или иного явления. Раскрытие смысла вещей, их сущности возможно лишь через преодоление препятствий — всего индивидуального, смутного, придающего одной и той же сущности разнообразные формы. «Те, кто правильно рассуждают об истине, к овладению сущностью приходят через познание явлений; те, кто познают вещи через ощущения, постоянно наблюдают за изменениями и в результате приходят к пониманию их смысла».

Эта философская концепция опосредствованно преломлялась в теории искусства и в художественном творчестве. Конфуцианцы резко осуждали поиски оригинального; в большинстве своем они были приверженцами нормативности. «Они защищали прошлое от модернизации, предпочитали гуманитарные науки естественным, были высокомерно-неловкими, неприспособленными к действительности и в этом видели свое достоинство». Ретроспективный гуманизм был господствующей идейной концепцией. Любовь к классическим письменам, подчеркнутое знание издавна существовавших в искусстве канонов служили «орудием духовного самовыражения», но не «специализации»¹¹. Элита не позволяла истощать свой интеллект специализацией.

Художественный стиль второй половины XVII и XVIII в. в целом был апофеозом эстетства, пожалуй, в большей степени, чем когда-либо за

всю предшествующую историю китайского искусства. Художник-профессионал третировался. Критики этого времени, особенно Ши Тао, Тан Чжи-ци, восхваляли тех мастеров, которые рассматривали занятие живописью как удовольствие, а не как профессию. Взгляды на человека, на его достоинство у теоретиков искусства конфуцианской ориентации выступали в традиционной теории ценности человека в обществе. Академичные в своей художественной практике, сторонники запротоколированной мудрости, они создавали теорию искусства антиинтеллектуальную, в значительной степени мистическую и абстрактную. Они чувствовали родство с эстетикой сунской Академии живописи, в то время как живопись более свободного стиля была чужда им. Вместе с тем ими утверждалась естественность, ибо «сверкание интуитивного проникновения—ничто, если ее (естественности — Е. З.) нет. А как может профессионал быть естественным? Ведь он планирует свою работу. Естественность противопоставляется даже художественности, так как последняя слишком профессиональна»¹². Прославление дилетантизма, естественности, ориентация главным образом на Академию живописи эпохи Сун сочетались с традиционализмом. Произведения крупнейших мастеров были непрофессиональны, но очень традиционны.

В теории искусства XVII–XVIII вв. фанатично противопоставлялись интуиция и интеллект, естественность и образованность. При дворе Канси был создан отдел живописи, который по аналогии с сунской Академией живописи назывался «Хуа юань» — «Сад живописи». Входившие в него мастера были дилетантами, и каждый писал в очень индивидуальной манере. Существовала самостоятельная группа придворных художников, писавших портреты и жанровые композиции. В XVII столетии модной у этих ортодоксальных художников (Гу Мин, 1606–1684, — портретист; Хуан Ин-шэнь, работал в 1644–1661 гг.) была тонкая контурная техника *баймяо*. В следующем столетии придворные художники работали в более эклектичной манере (Юань Яо, работал примерно в 1744–1755 гг.; Чэнь Мэй, работал в 1730—1742 гг.).

Однако уже к концу XVII столетия появились теоретики, в том числе и один из авторов «Слова о живописи из Сада с горчиное зерно» — Ван Гай, которые стали писать о необходимости гармонии разума и интуиции. Часть китайских художников начала осваивать научные принципы светотени и линейной перспективы, с которыми их познакомил итальянский миссионер — иезуит Маттео Риччи. Наиболее типичными мастерами этого направления были Чжао Пин-шэнь (середина XVII в.) и его последователь Лэн Мэй (первая половина XVIII в.)¹³, миниатюрные композиции которых пользовались большой популярностью в Европе — они гармонировали с причудливым интерьером рококо.

Большая группа художников следовала наставлениям крупнейших теоретиков искусства — Мо Ши-луна (работал примерно в 1567–1600 гг.) и Дун Ци-чана (1555–1638), благодаря которым на первое место в пейзажной живописи выдвинулась так называемая южная школа. Подражание

мистическим, загадочным пейзажам великого Ван Вэя, письмо широким мазком и размывами, тяга к монохромной технике отличали живописный стиль этой школы, представленной творчеством прославленных «четырех Ванов», самым замечательным из которых был Ван Ши-минь (1592–1680). Им создано немало пейзажей, изысканных и утонченных, в традициях Ни Цзяня, крупнейшего пейзажиста периода Юань.

Наибольшая художественная активность в конце XVII – первой половине XVIII в. наблюдалась в Нанкине. Главой нанкинских художников был несомненно Гун Сянь (работал примерно в 1660–1700 гг.), автор трактата «Гун Ань-цзе сяньшэн хуацзюе» («Учитель Гун Ань-цзе о тайнах живописи»), мастер пейзажа, жанра «цветов и птиц». В технике миниатюрной живописи работало несколько пейзажистов: У Хун (примерно в 70–80-х годах XVII в.), Е Синь (примерно в 1670–1675 гг.), Цзоу Чжэ (1639–1708)¹⁴. Альбомы пейзажей кисти У Хуна были хорошо известны Ван Гаю, ученику и последователю Гун Сяня и У Хуна. Поэтому нет ничего удивительного в том, что творческое кредо нанкинских художников наиболее ярко выражено в «Слове о живописи».

Совершенно другое направление представлено группой художников — буддийских монахов: Аю Кунь-цанем (вторая половина XVI в.), Бада-шань-жэнем (1625–1705), Ши Тао (1630–1717). Для творческой манеры этих мастеров характерна повышенная субъективность форм художественного выражения, своего рода экспрессионизм, если пользоваться европейской терминологией. Работы Аю Кунь-цзяня, например, отмеченные крайним индивидуализмом, рассчитаны на знатоков. Фантастические религиозные композиции, сказочно-мистические пейзажи этого художника пронизаны отшельнической философией буддизма. Очень своеобразен, даже в какой-то степени эксцентричен, живописный стиль Бадашаньжэня. Художник работал преимущественно в стиле *сеи*, т. е. большей частью создавал работы, пользуясь техникой свободной кисти. Особой виртуозностью отмечены его небольшие работы альбомного характера в жанре «цветов и птиц». Третьим художником этой группы был Ши Тао, известный также как поэт, философ и теоретик искусства. Излюбленной формой работ этого мастера становятся альбомные листы, располагающие к более камерному восприятию живописи.

Повышенная эмоциональность, некоторая эксцентричность живописного стиля и иное, более камерное отношение к произведениям живописи, существовавшее у мастеров этой группы, сказались на концепции «Слова о живописи». Специальный раздел трактата посвящен живописному стилю *сеи*, и художественные принципы Ван Гая во многом соприкасаются здесь с эстетической концепцией Ши Тао. Этих двух художников и теоретиков сближает следование искусству Ни Цзяня, великого пейзажиста эпохи Юань. Однако интеллектуальная атмосфера «Слова о живописи» отлична от той, которая господствует в сочинении Ши Тао «Хуаюйлу» («Собрание мыслей о живописи»). У Ши Тао основа изучения искусства — само искус-

ство, в «Слове о живописи» — специальная наука об искусстве. По мнению Ван Гая, не столько «огненное откровение с Неба и тернистое восхождение к красоте», в которые верует Ши Тао, сколько простое, но изобретательное подражание законам матери-природы создает подлинное искусство. Это и сближает концепции авторов «Слова о живописи» и тан-ских теоретиков. И для тех и для других красота — это в первую очередь зрительная красота: цвет, форма, композиция, соотношение частей.

Стремление авторов «Слова о живописи» осмыслить художественную практику и конкретно проанализировать все ее стороны, скрупулезно изучить предшествующую теоретическую литературу и взять ее за основу работы и делает этот трактат выдающимся памятником своего времени.

Характер «Слова о живописи» во многом предопределили иллюстрированные наставления по живописи, которые появляются с середины XVI в. Открывают эту серию иллюстрированных пособий по живописи три альбома с обстоятельными наставлениями Гао Суна (1522–1566). Монохромные гравюры в альбомах, посвященных живописи бамбука, птиц, хризантем, рисунки для которых и пояснительный текст выполнил Гао Сун, близки по стилю соответствующим разделам «Слова о живописи». Следующее крупное издание такого рода — «Аидай мингунхуа пу» («Альбом знаменитых творений живописи всех времен», 1604 г.), содержащее предисловие, поучение составителя и сто шесть гравюр пейзажей, цветов и птиц. В большой «Хуаши» («Истории цветов»), иллюстрированной цветными гравюрами, также есть два раздела, посвященных живописи зимних и осенних цветов.

Непосредственным же предшественником «Слова о живописи» был сборник цветных гравюр «Шичжучжай цзяньпу» («Собрание почтовой бумаги из мастерской "Десяти бамбуков"»), составленный Ху Чжэн-янем (1584–1662) и изданный в Нанкине в 1627 г. Он включает несколько разделов: живопись бамбука, цветов дикой сливы «мэй», камней, орхидей, фруктов и птиц. Каждый раздел содержит прекрасные пятицветные гравюры, выполненные в технике *добань*, т. е. с применением большого количества досок для передачи оттенков цвета. Создатели «Слова о живописи» несомненно были под сильным художественным воздействием этого выдающегося памятника графики. Глубокая преемственность особенно заметна в разделах живописи орхидей, бамбука и камней.

Но, несмотря на это, в графике «Слова о живописи» есть свои, только ей присущие художественные свойства (их мы рассмотрим в специальном разделе работы).

«Слово о живописи» — своеобразная поэма в прозе, эстетическая по содержанию. Она состоит из кратких разделов, вполне законченных по теме, по композиции, по внутреннему ритму. Эти небольшие разделы трактата условно можно было бы назвать песнями поэмы, песнями, органически соединяющимися в большой поэтической цикл. Да и сам трактат по характеру, строго говоря, нельзя отнести к философским сочинениям. В нем авторы хо-

тя и пользуются категориями «природа», «вкус», «закон» и т. п., но не считают нужным раскрыть сущность этих понятий и показывать, в каких соотношениях они находятся между собой. Ван Гай, например, автор теоретического введения, не стремился к широким обобщениям, к глубокому раскрытию сути искусства. Он ставил перед собой другие цели — показать большую осведомленность в вопросах искусства, познакомить с точной профессиональной терминологией, систематизировать и популяризировать нормы искусства, воспроизвести тексты.

В «Слове о живописи» не разрабатываются в определенной мере и многие теоретические вопросы—о природе искусства, характере творческого процесса, средствах художественной выразительности, путях восприятия искусства и другие, — но они рассмотрены здесь в особом плане. В эстетике вопрос, что такое красота, всегда будет сопровождаться другим вопросом — как создаются прекрасные вещи. Именно этот второй аспект эстетических проблем разрабатывали авторы «Слова о живописи». Они стремились выявить в художественной практике правила, соблюдение которых обеспечивает ценность художественных произведений, их выразительную силу. Трактат «Слово о живописи» поэтому не свод произвольных правил и догм, а теоретическое обобщение практики художественного творчества, результат глубокого и тщательного изучения истории живописи. В отличие от других нормативных сочинений этот трактат проникнут не только заботой о создании свода- почерпнутых из практики искусства правил живописного мастерства, но и стремлением выработать каноны правильного воспитания художника.

«Слово о живописи» чрезвычайно емко по содержанию, в нем по сути дела получили четкое выражение в совершенной художественной форме все основные закономерности китайской живописи. В этом плане оно может быть сопоставлено с грандиозным сочинением Иоганна Себастьяна Баха «Искусство фуги». Теоретическая литература о живописи до «Слова о живописи» не имела столь педантичного и всестороннего выявления «алгебры» живописи. Свыше тридцати видов штрихов для изображения листьев, законы воздушной перспективы, объема и светотени у Ван Гая, как и механика температуры, ладовые ходы и модуляции, хроматический круг у Баха, получили предельно точное раскрытие. Но от этого труды Ван. Гая и Баха не стали лишь учебными пособиями. Они сами по себе являются великими произведениями искусства. «Слово о живописи» — не только выдающийся памятник теории живописи, но и один из шедевров китайской литературы и графики.

Примечания

¹ Далее в тексте памятник будет называться сокращенно — «Слово о живописи».

² «Цзецзыюань хуачжуань». — Т. 1–4. — Под редакцией Юй Фэй-аня и Ху Пэй- хэна, Пекин, 1960.

³ Основной даосский трактат «Даодэцзин» чаще всего приписывается Лао-цзы и датируется V в. до н. э., однако часть исследователей относит его к более позднему времени — IV–III вв. до н. э.

⁴ Даосский трактат «Чжуанцзы» (IV в. до н. э.), написанный философом Чжуанцзы, состоит из тридцати трех глав, в которых в форме остроумных притч раскрыты сложные философские понятия, выявлена скрытая диалектика явлений.

⁵ В. М. Алексеев. *Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту*. — СПб., 1916. — С. 10.

⁶ «Ицзин» («Книга перемен») — древнейшее известное науке сочинение по философии Китая. Чаще всего датируется XII–X вв. до н. э., но некоторые исследователи относят его к более глубокой древности. В «Ицзине» в восьми триграммах и шестидесяти четырех гексаграммах дана попытка выразить графически основной закон развития мира — диалектическое взаимодействие двух начал: «ян» — положительной силы (целой чертой) и «инь» — отрицательной (прерванной чертой).

⁷ Неоконфуцианство — философское направление, возникшее в период Сун (960–1279) Крупнейшими мыслителями в рамках неоконфуцианства были братья Чэн Хао (1032–1085) и Чэн И (1033–1107), Чжан Цзай (1020–1076) и знаменитый Чжу Си (1131–1200). Смысл этой философии заключался прежде всего в обновлении конфуцианства идеями даосизма и буддизма чань.

⁸ Хоу Вай-лу, *Чжунго цзаоци цимэн сысян ши*. — Пекин, 1956. — С. 114.

⁹ «Чжунго цзиньдай сысянши цанькао цзыляо», — Пекин, 1962. — С. 10.

¹⁰ Цит по работе: В. Буров, *Философские взгляды Ван Чуань-шаня*. — М. : Научные доклады высшей школы. Философские науки, 1960. — С. 93.

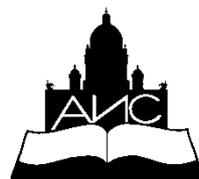
¹¹ Ibid., p. 321.

¹² V. Contag, *TungCh'i-ch'ang's Hua ch'an Shih Sui Pi (Notizen aus der Meditationszelle iiber Malerei) und das Hua Shuo des Mo Shih-l'ung*. — «Ostasiatische-Zeitschrift», 1933, Bd19, S. 95.

¹³ См. Жун Кэ, *Проникновение западного искусства в Китай в годы правления Канси и Цяньлуна*, — «Мэйшу яньцзю», 1959. — № 1.

¹⁴ Цинь Чжун-вэнь, *Живопись начала периода Цин*, — «Вэнью». — 1958. — № 8. — С. 56.





IV

Ирина Г. Михайлова

РЕМБРАНДТ И ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНТРИДЕАЛ В УСЛОВИЯХ ВОСПРОИЗВОДСТВА ОЛИГАРХО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ

Актуальность подхода к субъекту самовыражения как субъекту идеи культуры, обусловленная динамизмом подхода с позиций синергетического историзма к проблеме нового синтеза с новыми производными при решении проблем цивилизационного выбора, способствует новой актуализации синтеза социокультурных, политических и религиозных идеалов не только в качестве социокультурного, но и государственно-политического процесса. Непрерывающееся ни на мгновение обогащение результатов этого синтеза, свидетельствующее о постоянно нарастающем сдвиге культурных ценностей, активизирует трансформацию социокультурной и политической основы художественной (направленной на служение этическим и эстетическим идеалам) и утилитарной (направленной на служение утилитарным идеалам) деятельности, ориентированной на синтез в качестве культурного и идейно-политического основания воспроизводства любой модели государственности. Именно эта культурная трансформация, вызванная ожесточенной борьбой разрушающихся доминирующих в обществе идеалов и вновь формируемых контридеалов, подрывающих фундаментальные устои воспроизводимой модели государственности, обуславливает постоянные качественные сдвиги в динамике взаимопереходов в межполюсном пространстве дуальной оппозиции «Субъект самовыражения — Власть».

Осмысление субъекта самовыражения как креативного субъекта идеи культуры и решение обусловленной этим проблемы воспроизводства моделей государственности базируется на законе самоорганизации социокультурных, политических и религиозных идеалов, позволяющем соотнести обеспечение стабильности воспроизводства любой модели государственности с достижением меры синтеза свободы членов сообщества в ходе их социокультурной, политической и религиозной деятельности и ответственности за ее производные. Целью нашего исследования служит изучение специфических закономерностей борьбы этических и эстетических контридеалов инновационного художника за их утверждение в условиях воспроизводства олигархо-демократической модели государственности на примере трагической истории революционной работы Рембрандта «Заговор Гая Юлия Цивилия» и анализ отношений взаимопроник-

новения-взаимоотталкивания в межполюсном пространстве кардинальной дуальной оппозиции «Субъект самовыражения — Власть»¹.

Поскольку субъект самовыражения выступает как субъект двух форм самоопределения: эмоциональной и интеллектуальной, — мы рассматриваем его самоопределение в качестве достижения меры их синтеза, ориентированного на устранение конфликта между полюсами.² Воспроизводство олигархо-демократической модели государственности Голландской Республики, которое изначально должно было обеспечиваться новой социальной ролью субъектов самовыражения в условиях олигархо-демократического режима «Подлинной Свободы» объединенных Провинций Нидерландов, нацеленного, с одной стороны, на принцип защиты прав и свобод каждого гражданина Республики (принцип индивидуализма), а с другой, на принцип социальной справедливости в отношении всех граждан (принцип коллективизма)³, потерпело крах, вследствие нарушения основополагающих принципов демократического общества:

- Принципа конструктивной духовности, ориентированного на создание оптимальных условий для духовного творчества членов сообщества, нацеленного на служение этическим и эстетическим идеалам с целью конструктивного воспроизводства провозглашаемых ими ценностей.

- Принципов индивидуализма (в соответствии с требованием обеспечения максимальной свободы самоопределения членов сообщества) и коллективизма (в соответствии с требованием обеспечения максимальной ответственности членов сообщества за преодоление негативных последствий, обусловленных свободой социального неравенства).

- Принципа достижения меры синтеза прав и обязанностей (свободы и ответственности), предполагающей учет принципа конвергенции обязательств, принимаемых членами сообщества, в форме отказа от любых обязательств, которые препятствуют исполнению ими других обязательств, исключают воспроизводство их прав или ущемляют права других членов сообщества.⁴

1. События, предшествовавшие и сопутствовавшие созданию провиденческого шедевра Рембрандта «Заговор Гая Юлия Цивилия» (1661–1662 гг.)

Непревзойденный Мастер Голландского Золотого века, художник и гравер, Рембрандт Харменсзон (сын Хармена) ван Рейн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn / 15 июля 1606 – 4 октября 1669 гг.), новатор и революционер мысли, всеобъемлющая эмпатия которого к человечеству позволяет нам назвать его Великим Провидцем Цивилизации⁵, прошел бурный и тернистый путь. Его художественная жизнь, одного из семи выживших детей зажиточного мельника-сефарда из Лейдена, Хармена Герритсзона ван Рейн (Harmen Gerritszoon van Rijn / 1568-1630 гг.), владельца мельницы «De Rijn» (с 1589 г.), и Корнелии Нельтье Виллемс ван Зутбрук (Cornelia Neeltje Willemsdochter van Zuytbrouck / 1563–1640 гг.), дочери преуспевающего пекаря, казалось, была предопределена быть успешной с семи лет посещением Лейденской Латинской Школы (1613-1620 гг.), в которой преподавали греческий, латынь, классическую литературу и историю. И, в то время как пять его братьев обучались премудростям ремесел, а младшая сестра — премудростям ведения хозяйства,⁶ он, единствен-

ный (не случайно названный родителями Рембрандтом, в честь Святого покровителя Рейна Рийнбарта / Римбарта)⁷, в 1620 г., в возрасте четырнадцати лет, поступил в Лейденский Университет в класс «Изящных Наук»⁸, и обучался у Якоба ван Сваненбурх (с 1621 по 1623 гг.) и Петера Ластмана (с 1623 по 1624 гг.)⁹, познакомивших его с влиятельным покровителем в лице торговца произведениями искусства из Амстердама, Хендрика ван Уленбург (ок. 1587-1661 гг.), который способствовал его продвижению, наряду с Говертом Флинком (1615–1660 гг.) и Фердинандом Боллом (1616–1680 гг.). В доме Хендрика Рембрандт познакомился с его племянницей, Саскье ван Уленбург (Saskje van Uylenburg / 2 августа 1613 — 14 июня 1642 гг.), патрицианкой из Лиувардена во Фрисландии, младшей дочерью Сьюккье Озинга (Sjoukje Ozinga / ум. 1519 г.) и Ромберта ван Уленбург (Rombertus van Uylenburg / 1554–1624 гг.)¹⁰, влиятельного юриста, бургомистра Франекера (Фрисландия) и одного из основателей Университета во Франекере (1585 г.). Осиротевшая в возрасте двенадцати лет, Саскье выросла в доме своей старшей сестры Хискье и ее мужа Герарда ван Лоо, юриста. В 1631 г. девятнадцатилетняя Саскье прибыла в Амстердам в сопровождении художников-Меноннитов Говарта Флинка и Якоба Байкера (1609–1651 гг.), к дяде, Хендрику ван Уленбург.¹¹ Для Рембрандта знакомство с Саскье было подарком Судьбы,¹² и 8 июня 1633 г. он обручился со знаменитой Дамой Замка Сов («Mademoiselle du Château des Hiboux»)¹³, преодолев серьезное сопротивление патрицианских родственников невесты. В 1634 г. Рембрандт стал гражданином (burgess) самоуправляемого города Амстердама и членом Амстердамской Гильдии Святого Луки.¹⁴ Через год после помолвки Рембрандт, наконец, получил разрешение обвенчаться с Саскье, и 2 июля 1634 г. они обвенчались.¹⁵ В 1535 г. новобрачные переехали в новый дом, арендованный на улице *Doelenstraat* в фешенебельном районе на набережной реки Амстель в Амстердаме. При содействии дяди Саскье, Рембрандт имел ошеломительный успех у заказчиков и уже в 1536 г. приобрел собственный дом в престижном еврейском квартале Амстердама на центральной улице *Breestraat* на ипотечных условиях (сумма ипотеки составляла тринадцать тысяч гульденов, годовой доход Рембрандта)¹⁶. Очевидно, Рембрандт рассчитывал выплатить ипотеку из средств, полученных с продажи его работ, но не менее очевидно, что существовали объективные и субъективные причины опережающих темпов его расходов по сравнению с доходами. И именно эти расходы помогали компенсировать неудовлетворенность и пустоту эмоциональной жизни художника. И если сторонним наблюдателям казалось, что благополучие семейной жизни супругов ван Рейн (с 1635 по 1640 гг.) в их фешенебельном (но не неоплаченном) доме ничем не омрачалось, в действительности, ситуация граничила с психологическим кризисом, вследствие череды смертей их рождавшихся детей (возражения родственников Саскье против их брака касались этнических и религиозных различий, что могло отразиться на потомстве): их первенец Умбарт умер в 1635 г. через два месяца после рождения; через три недели после рождения, в 1638 г., умерла дочь Корнелия; через месяц после рождения, в 1640 г., умерла вторая дочь, также названная Корнелией; и только их четвертый ребенок, сын Титус, родившийся 22 сентября 1641 г., дожил до двадцатисемилетнего возраста (умер 4 сентября

1668 г., опередив отца на год / Рембрандт умер 4 октября 1669 г.). Через год после рождения Титуса, 19 июня 1642 г., умерла Саскье, тяжелые роды которой ускорили течение туберкулеза.¹⁷ Вряд ли столь трагичный пласт реальности не требовал эмоциональной и художественной компенсации.

Так, в январе 1643 г. в доме Рембрандта появилась Гертье Диркс, бездетная вдова корабельного горниста, (Geertje Dirckx / 1610-1656 гг.) нанятая кормилицей («de minne moer») Титуса и вскоре ставшая любовницей и моделью художника при условии выполнения данного им обещания жениться на ней по истечении срока траура. Эта связь оказалась для Рембрандта, однако, роковой. Злой демон в лице Гертье с тех пор толкал его в пучину банкротства и отчаяния.¹⁸

Возбужденный Гертье против незадачливого любовника иск за нарушенное Рембрандтом обещание жениться на ней принес истице алименты в сумме двести гульденов в год.¹⁹ Это страстное увлечение Рембрандта отразилось даже в его гравюре «Het Ledekant» (Кровать / Интимный Акт /1646 г.), где Гертье изображена с тремя руками (одной правой и двумя левыми)²⁰. Гертье прожила с Рембрандтом шесть лет (с января 1643 по май 1649 гг.), в течение которых Рембрандт, вместо того, чтобы жениться на ней, отдал ей все драгоценности Саскье: поступок, который перечеркнул все светские и деловые отношения с родственниками его покойной жены: Хискье ван Лоо, ее мужем Герардом и дядей Хендриком ван Уленбург, в то время основным источником доходов Рембрандта. Когда в мае 1649 г. Рембрандт вступил в новую связь со своей домоправительницей Хендрикке Стоффельс Йягер (Hendrickje Stoffelsdochter Jager / 1626 — 21 июля 1663 г.)²¹, Гертье, наконец, поняла, что он никогда на ней не женится. В июне 1649 г. Рембрандт и Гертье окончательно расстались, и она сняла комнату в гостинице для моряков. Рембрандт выплатил Гертье паушальную сумму сто шестьдесят гульденов и обязался выплачивать шестьдесят гульденов ежегодно, не считая алиментов, до конца ее жизни, при условии, что она завещает свое состояние его сыну Титусу.²² Получая от Рембрандта в год двести шестьдесят гульденов, Гертье, тем не менее, в октябре 1649 г. заложила драгоценности Саскье, опрометчиво подаренные ей Рембрандтом, чтобы спровоцировать скандал, и Рембрандт, во избежание этого скандала, выкупил их за двести гульденов,²³ уступив очередному требованию Гертье увеличить ей годовую сумму до ста гульденов (вместо шестидесяти), не считая алиментов²⁴, на основании того, что работа Рембрандта «Сара в ожидании Товия», 1647 г. (National Gallery of Scotland, Edinburg)²⁵, в которой Гертье позировала художнику обнаженной, была продана за баснословную для того времени сумму пятьсот гульденов. Не успокоившись, Гертье возбудила новый иск против Рембрандта в Комиссии по Брачным и Бракоразводным Делах и, благодаря взятке в виде кольца с бриллиантом, получила постановление о выплате ей двухсот гульденов (вместо ста) в год, не считая алиментов.²⁶ Наконец, в 1650 г. Рембрандту удалось отправить ее в дом умалишенных в Гауде.²⁷ В 1652 г. Гертье ходатайствовала об освобождении, ввиду болезни, но получила отказ. Через три года пребывания в лечебнице, в 1655 г., одна из ее подруг, Трина Якобс, убедила членов комиссии выпустить Гертье по причине ее неизлечимой болезни. Покинув лечебницу в декабре 1655 г., Гертье подала новый иск против Рембрандта

за клевету и сфабрикованные им свидетельства, в январе 1655 г.²⁸ Вынужденный защищаться, Рембрандт возбудил против Гертье контр-иск,²⁹ потребовавший немалых средств и увеличивший число его кредиторов, добавив последнюю каплю в чашу нависшей над ним угрозы банкротства.³⁰

В 1654 г. у Хендрикье и Рембрандта родилась их незаконнорожденная дочь Корнелия, что было признано Реформаторской Церковью актом блудодеяния, вследствие чего заблудшая протестантская овца, ставшая шлюхой вдовца Рембрандта, художника-сефарда, на двадцать лет старше, и имевшая от него «плод блуда», была отлучена от церкви и предана анафеме. Самого виновника блуда, однако, отлучить не представлялось возможным, поскольку он не относился к лону Реформаторской Церкви.³¹ 30 октября 1654 г. Корнелия была крещена в *Oude Kerk* (Старая Церковь), (старейшей приходской церкви в Амстердаме, заложенной в 1213 г. и освященной в 1306 г. Епископом Утрехта в честь Св. Николая), в которой были крещены и отпеты трое детей Рембрандта, крещен Титус и находился склеп его покойной жены Саскье. И хотя Рембрандт все же нашел возможность обойти завещание Саскье, составленное ею 5 июня 1642 г. таким образом, чтобы предотвратить вступление Рембрандта во второй брак, поскольку в этом случае опека над состоянием, завещанным ее сыну Титусу (до его совершеннолетия в четырнадцать лет), передавалась ее сестре, Хискье ван Лоо, урожденной ван Уленбург, а в случае ее смерти — ее мужу, Герарду ван Лоо. Однако 22 сентября 1655 г. Титус, по исполнению ему четырнадцати лет, по просьбе Рембрандта составил свое завещание, по которому передавал отцу состояние, завещанное ему его матерью, Саскье ван Уленбург. Однако и этих громадных средств оказалось недостаточно для покрытия долга кредиторам. И через год, в 1656 г., Рембрандт, объявленный банкротом, был предан Акту «*Cessio Bonorum*», предусмотренной законом добровольной передаче должником движимого и недвижимого имущества кредиторам в качестве частичного или полного возмещения суммы долга во избежание тюремного заключения. Неудачная попытка Рембрандта переписать дом на улице *Breestraat* на его сына Титуса, якобы, согласно последней воле его покойной жены, Саскье (ван Уленбург), от 14 июня 1642 г., была признана мошенничеством и завершилась суровой для Рембрандта мерой, принятой Гильдией Святого Луки, а именно, наложением запрета на все виды коммерческой деятельности. Таким образом, его дом, мебель, ковры, светильники, серебряная и золотая посуда, гравировальное и печатное оборудование, коллекции Старых Мастеров, старинного оружия, восточных редкостей и минералов, были проданы с молотка, но не покрыли даже половины требуемой суммы.³² Хотя акт о продаже дома был датирован 1558 г., художнику позволили оставаться в нем до 1 января 1660 г., и 31 декабря 1559 г. Рембрандт, Хендрикье и Титус переехали в небольшой дом на улице *Rosengracht*. Чтобы дать Рембрандту возможность выполнять заказы, Титус и Хендрикье открыли мастерскую, в которую исполнителем работ был нанят Рембрандт³³.

В таких тяжелейших условиях, в сентябре 1651 г. Рембрандту, по рекомендации Яна Сикса (1613-1700 гг.), влиятельной фигуры в художественных и политических кругах, зятя Николаса Тюльпа (1593–1674 гг.), мэра и регента Амстердама в 1655 г., был предложен выгодный заказ на оформление одного из люнетов Боль-

шой Галереи нового здания Городской Ратуши. Это полотно, завершенное Рембрандтом в июне 1562 г. и установленное в начале июля в люнете Большой Галереи, пробыло в Ратуше только до 24 сентября 1662 г., а затем было возвращено художнику, осложнив его, и без того тяжелое, финансовое положение.

Через год, 24 июня 1663 г., чума унесла Хендрикье, так и не дождавшуюся снятия анафемы. Чтобы найти средства на ее похороны, Рембрандт продал единственную ценную вещь, оставшуюся в его собственности после возмещения долгов, — склеп Саскье в Старой Церкви (*Oude Kerk*).³⁴ Пять последних лет своей жизни (1664–1669 гг.) Рембрант делил с вдовой Катариной ван Вик (*Catharina van Wijck*) и ее двумя детьми на улице *Rosengracht*.³⁵ В 1667 г. Титус женился на своей кузине Маргарите ван Лоо, богатой наследнице³⁶, а через год, 4 сентября 1658 г., стал очередной жертвой чумы, оставив новорожденную дочь. Рембрандт только на год пережил сына, умерев 4 октября 1669 г.

Вопреки общеизвестному представлению о том, что 8 октября 1669 г. Рембрандта похоронили как неимущего на средства Церкви на церковном кладбище *Westerkerk*, расположенном на берегу канала в рабочем предместье Амстердама³⁷, базирующемся, с одной стороны, на том, что там же были похоронены его дети, Хендрикье Стоффельс и Титус ван Рейн, а с другой, что это кладбище служило традиционным местом упокоения не имевших средств художников, в частности, Николаса Берхэма (1620–1683 гг.), Гиллиса (ок. 1575/1580–1638 гг.) и Мельхиора (ок. 1636–1695 гг.) де Хондекотер и Говарта Флинка (1615–1660 гг.)³⁸, Иоаким Баб выдвинул гипотезу, что Рембрандт мог быть похоронен на средства Еврейской Общины Амстердама на еврейском кладбище *Beth Haim* в предместьи *Oude Kerk* Амстердама³⁹. Эта гипотеза была опровергнута фактом обнаружения в 1866 г. на кладбище *Westerkerk* неизвестной могилы, идентифицированной как могила Рембрандта, но поскольку эксгумация не проводилась, мнения об обоснованности подобной версии разделились, хотя Николас де Ровер, амстердамский архивист считал ее вполне правдоподобной.⁴⁰

2. Трагическая история инновационной работы Рембрандта «Заговор Гая Юлия Цивилия» в условиях воспроизводства олигархическо-демократической модели государственности Голландской Республики

Уникальный характер работы «Заговор Гая Юлия Цивилия» определяется спецификой ее глубинных синтетических исторических (линейно-временных) и художественных пластов, позволяющих синхронизировать события и воспроизводить их панораму в прошлом, настоящем и будущем (относительно Рембрандта) времени. Умозрительное и материальное выразительное моделирование обеспечивает, таким образом, реализацию следующих этапов:

- Воспроизводство динамической картины последствий Клятвы, данной в Священной Роще Друидов в 69 г.

- Воспроизводство последствий возвращения работы бургомистрами Амстердама, ввиду неприятия нетрадиционной трактовки Рембрандтом сюжета Восстания Батавов и инновационной техники его исполнения,

- Моделирование и воспроизводство угрозы, закодированной Рембрандтом в сформированном им художественном образе для доминирующих идеалов

олигархо-демократического режима «Подлинной Свободы» Голландской Республики (1650–1672 гг.).

- Умозрительное-выразительное моделирование Рембрандтом (из его настоящего / 1659–1662 гг.) революционной ситуации, воспроизведенной в будущем (относительно Рембрандта) 1672 г. (через десять лет после возвращения работы и три года после его смерти), а именно, падения олигархо-демократического режима, посредством фиксации в умозрительной выразительной модели четырех синтезированных элементов: символического, аллегорического, мистического и провиденческого.

«Заговор Гая Юлия Цивилия» ознаменовал вступление Рембрандта в 1660–е гг. в новую, революционную стадию его стилистической зрелости, служащей производным синтеза эстетических идеалов Барокко и Классицизма.⁴¹

Если бы Рембрандту предоставили возможность полностью оформить люнеты Большой Галереи Городской Ратуши, его революционный, величественный монументальный стиль⁴², бесспорно, обеспечил бы ей полное право, в действительности, стать «Восьмым Чудом Света», как назвал ее Юст ван дер Вондель (1587–1679 гг.)⁴³. К сожалению, эта блестящая для Голландской Республики в целом и Амстердама в частности возможность была утрачена, вследствие политических амбиций Республиканской Партии, подчинившей целям идеологического укрепления олигархо-демократического режима «Подлинной Свободы» не только этические и эстетические идеалы, но и всю художественную жизнь Пяти Провинций.

Когда Юст ван дер Вондель по прозвищу «Принц Поэтов», торговец шелковыми чулками и банковский клерк⁴⁴, написал в 1650 г. свою знаменитую поэму, прославлявшую закладку Городской Ратуши в Амстердаме в 1543 г. Якобом де Графф (1642–1690 гг.), регентом и мэром Амстердама, описывая в ней величие и блеск возводимого здания, стены Ратуши к тому моменту были не выше окон второго яруса.

Торжественное открытие Городской Ратуши в Амстердаме, построенной в 1643–1555 гг. по проекту архитекторов Якоба ван Кампен (1595–1657 гг.) и Даниэля Стальперт (1615–1676 гг.) состоялось 29 июля 1655 г.⁴⁵ Внутренний дворик Ратуши с восточной, южной и западной сторон был обрамлен Большой Галереей (высота стен 12 м.), расположенной по периметру и ведущей с восточной и западной сторон в Большой Зал (Burgerzaal), расположенный на северной стороне и выходящий тремя ярусами окон на площадь (фасад) и во внутренний дворик. Идея заполнения живописным декором пространств люнетов (на высоте 6 м.) в северо-западном и юго-западном углах западной части Большой Галереи, люнетов в юго-восточном и северо-восточном углах восточной части Большой Галереи, парусов северо-восточной и северо-западной арок, ведущих в Большой Зал, а также люнетов на внутренней стене северной части Большой Галереи (двадцать живописных полотен с ветхозаветными сюжетами и сюжетами из истории освободительной борьбы Батавов под предводительством Гая Юлия Цивилия) принадлежала Юсту ван дер Вондель, по заказу Корнелиса де Грааф (1599–1664 гг.), одного из четырех бургомистров Амстердама, разработавшего проект художественного оформления Ратуши.⁴⁶ Согласно

замыслу Юста, Штадтхальтеры Голландской Республики, Принцы Оранские, главнокомандующие в Восьмилетней Войне против Испании (1584-1648 гг.), уподоблялись Юлию Цивилию и Бринно, возглавившим Восстание Батавов. История восстания стала популярной после публикации в Амстердаме четвертой и пятой книг «Historiae» Тацита на латыни, «Batavorum-Cum-Romanis Bellum a Corn»⁴⁷, иллюстрированных гравюрами Антонио Темпеста (1555-1630 гг.), итальянского художника и гравера. Обложку книги украшала гравюра Антонио Темпеста «Заговор Юлия Цивилия», базирующаяся на рисунках Отто ван Веен (1556-1629 гг.), голландского рисовальщика и гуманиста.⁴⁸ История, описанная Тацитом, повествует, что Гай Юлий Цивилий, королевской крови, префект Римской вспомогательной Батавской Алы (Ala / Конница), организовал мятеж с целью добиться независимости Галлии и основать на территории Римской провинции *Gallia Lugdunensis* централизованное авторитарное Гальское государство. Для этого он созвал вождей союзных племен и благородных Батавов, включая Верховного Жреца Друидов и прорицательницу Веледу, предсказавшую успех компании и падение Рима. Ночью, когда пиршество было в разгаре, Цивилий обратился к присутствующим с пламенным призывом включиться в борьбу за независимость Галлии и потребовал от них клятвы по варварскому обычаю на мече⁴⁹. Пиршество происходило в Священной Роше Друидов,⁵⁰ *Schrakerbosch*, под предлогом торжественного жертвоприношения Священной Триаде Богов: Теутатису (Teutates), Есусу (Esus) и Таранису (Taranis)⁵¹.

Участников драмы, Национальных Героев (предмет Национальной Гордости Голландской Республики), подлежащих прославлению в создаваемой для Большой Галереи серии живописных полотен, можно охарактеризовать следующим образом:

- **Гай Юлий Цивилий** (Gaius Julius Civilis), наследный принц Батавов (вассального народа Римской Империи), в 69–70 гг. возглавивший восстание против Римлян⁵². Как свидетельствует его имя (в Риме была принята система «tria nomina»: praenomen / Gaius /; nomen / Julius; cognomen / Civilis), Цивилий был возведен в статус Римского гражданина Августом (пр. 27 г. до н. э. – 14 г. н. э.) или Калигулой пр. 37–41 гг.), дважды заключался в тюрьму по подозрению в подстрекательстве союзных племен к мятежу и едва сумел избежать казни (хотя его брат был казнен). В смутный период Правления Четырех Императоров (69 г.), наступивший после самоубийства Нерона (пр. 54–68 гг.) 9 июня 68 г., Цивилий, под предлогом поддержки Веспасиана в его стремлении захватить власть, призвал Батавов и вождей союзных племен поднять оружие против Римлян. Батавов поддержали Германские племена, самым могущественным из которых были Фризии. Мятежники захватили двадцать четыре галеры Патрульного флота (Classis Germanica) на Рейне и разгромили два Римских легиона под командованием Муния Люперка в *Castra Vetera* (в окрестностях Зантена / Xanten / Нижняя Франкония). Восемь когорт Батавских ветеранов и посланные Веспасианом на помощь в *Castra Vetera* легионы также присоединились к мятежникам.⁵³ Цивилий воцарился в Галлии, а Ордеогтий Флакк Марк (ок. 14-69 гг. / Римский сенатор, консул в 47 г.), командующий Рейнской армией, в 69 г. получивший от Императора Вителлия (пр. с 16 апреля по 22 декабря

69 г.) приказ перебросить войска с Рейнской границы в Италию против мятежного генерала Веспасиана, отказался, ввиду распространившихся слухов о возможном мятеже Батавов. Тогда Вителлий приказал провести внеочередной набор Батавов в Римскую армию, но они восстали, и пока Флакк размышлял, выступать ли ему против мятежников или ждать приказа, в 70 г. его убили собственные легионеры. Кроме того, три вспомогательных подразделения Римской Конницы в Галлии, которыми командовали (вассальные) префекты Юлий Классик (Julius Classicus) и Юлий Наставник (Julius Tutor), оба благородного происхождения из племени Треверов в *Gallia Belgica* (Белгов, населявших нижнюю долина Мозеля с 150 г. до н. э. до их слияния с Франками), а также Юлий Сабин (Julius Sabinus), который вел свое происхождение от Юлия Цезаря, перешли на сторону Цивилия. В результате, Галлия была провозглашена независимой, и Цивилий надеялся основать новое Галльское Королевство, провозгласив себя его королем. Прорицательница Веледа, жрица Германского племени Бруктеров, предсказала мятежникам безоговорочную победу и падение Римской Империи.⁵⁴ Однако разногласия между вождями племен продемонстрировали утопичность идеи объединения народов Галлии под властью авторитарного правителя, ввиду политических и территориальных амбиций вождей Галльских племен, не готовых подчиниться единой власти и предпочитавших междуусобную борьбу кланов авторитарной модели государственности, что, собственно, и воспрепятствовало успешному окончанию гражданской войны и помогло Римлянам восстановить порядок, вынудив Цивилия сложить оружие. Прибывший в Галлию Руфий Квинт Петиллий Цериалий (Rufus Quintus Petillius Cerialis / ок. 30 – после 33 гг.), Римский главнокомандующий и губернатор Британии, без труда смог раздавить мятежников, раздираемых междуусобицей. Классик, Сабин, Наставник и Бринно, разделявшие идеи Цивилия о независимости Галлии, тем не менее, были категорически против образования централизованного государства с авторитарной моделью власти. Со своей стороны, они стремились к замене Римской провинции *Gallia Lugdunensis* Новой, Римско-Галльской империей (Imperium Galliarum)⁵⁵, поэтому Юлий Классик и Юлий Наставник были разбиты Цериалием с помощью оставшихся верными Риму Секванов (Seguani / Гальского народа, населявшего верховья реки Арап / Саона, долину реки *Doubs* и горный массив *Jura*, — территории, соответствовавшие Франш-Комтэ и части Бургундии), не поддерживавших Цивилия.⁵⁶ Сам Цивилий, разгромленный Цериалием в сражении при *Augusta Treverorum* (Трир) и *Castra Vetera* (Хантен) был загнан как зверь, в свое логово. на остров Батавия в дельте Рейна, и принужден к сдаче и заключению унижительного мира с Римом.⁵⁷

Хотя дальнейшая судьба Цивилия доподлинно неизвестна, Хайнрих Шиллер полагает, что преданный, ввиду идейно-политических разногласий, бывшими союзниками, Классиком и Наставником, он был доставлен в Рим и казнен по приказу Веспасиана в 71 г.⁵⁸

- **Юлий Сабин** (Julius Sabinus), благородного происхождения, вождь Лингонов (Кельтского племени, обитавшего в верхнем течении рек Сены-и-Марны). Поддержав Цивилия, Сабин поднял мятеж в *Gallia Belgica*, подавленный с помощью Секванов. Сумев скрыться, Сабин симулировал самоубийство

и длительное время скрывался в подвале дома, о котором знали только его жена Эпониная и самые верные слуги. Эпониная, мнимая «вдова» Сабина, вскоре забеременела от него и в 71 г. родила двух сыновей, что показалось подозрительным и о чем сообщили губернатору провинции *Germaniae Inferioris*. Сабина схватили и с женой и трехмесячными детьми доставили в Рим к Императору Веспасиану. Сабина приговорили к смерти, после чего его жена начала публично поносить императора, за что ее также казнили.⁵⁹

- **Юлий Классик** (Julius Classicus), префект вспомогательной Римской Алы Треверов⁶⁰, поддержавший Цивилия в его борьбе против Рима⁶¹ и убедивший Первый и Шестнадцатый Римские Легионы провозгласить его своим императором⁶². Затем Классик предложил Мунию Люперку сдать гарнизон в *Castra Vetera*, обещая осажденным беспрепятственное отступление. Сначала тот отказался, ожидая помощи от Вителлия, но, когда начался голод, вынужден был поверить Классику и принять его предложение о сдаче, оставив мятежникам лагерь с полным обмундированием, боеприпасами и трофеями. Классик, однако, нарушил обещание, и уничтожил весь легион Люперка при отступлении.

- **Бринно** (Brinno / Brennus)⁶³ благородного происхождения, с 66 г. вождь Каннинефатов, населявших устье Рейна, поддержавший Цивилия в 69 г., отличался легендарным хладнокровием, отвагой и презрением к опасности, вошедшими в поговорку. Имя Бринно, прославленное его отцом, вследствие поднятого им против Рима мятежа (40 г.), жестоко подавленного Калигулой (пр. 37–41 гг.), с 40 г. отождествлялось с мятежными «Peregrinus» (представителями знатных родов Галлии, не возведенными в статус «граждан Рима»)⁶⁴.

- **Клаудий Лабео** (Claudius Labeo), из благородного рода Батавов, префект вспомогательной Римской Алы Социев (Socii / союзников Рима, получившие Римское Гражданство), оставшийся верным Риму вопреки всем призывам и угрозам Цивилия. Перейдя на сторону Гая Лиллия Вокулы, Префекта Двадцать Второго Римского Легиона «Primigenia», Клаудий выступил против сдачи гарнизона в *Castra Vetera* и был убит шпионом Классика.⁶⁵

Когда в августе 1659 г. было объявлено о назначенном на 24 сентября 1659 г. официальном визите в Амстердам Иоханна Мориса, Принца Нассау, Магистра Ордена Св. Иоанна (1604-1679 гг.), Амалии Сольмс-Браунфельс, Принцессы Оранской-Нассау (1609–1675 гг.) и ее двух дочерей и невесток, стены Городской Ратуши еще были лишены живописного декора. Тогда бывший ученик Рембрандта, Республиканец Говарт Тейнисзоон Флинк (1615–1660 гг.) предложил бургомистрам исправить ситуацию, за два дня выполнив картоны в натуральную величину размером 550 × 550 см. для люнетов северо-восточного и юго-восточного углов Большой Галереи и так обрадовав бургомистров, что они заказали ему выполнение всей серии, посвященной восстанию Батавов.⁶⁶ По договору Флинк должен был написать в течение шести лет двенадцать полотен (по два в год), каждое из которых оценивалось в одну тысячу гульденов (полная сумма заказа составляла двенадцать тысяч гульденов). Проходивший обучение в мастерской Рембрандта в 1630-е гг., Флинк отступил от стиля своего учителя, сформировав элегантный эктипический стиль в художественных традициях Голландского Золотого Века. Его эскиз сцены заговора в Священной Роще Друидов, представленный в ноябре 1659 г., мастерство ком-

позиции в Барочной манере итальянских и фламандских мастеров и поверхностная трактовка, удовлетворяющая официальным вкусам того времени, очень понравились Яну Хюйдекуперу ван Маарссевиен (1625-1704 гг.), поскольку Флинка следовал традициям Отто ван Веен и Антонио Темпеста в изображении вождя Батавов (в настоящее время эскиз находится в Kunsthalle в Гамбурге). Флинка собирался представить свое первое полотно к маю 1660 г., но неожиданно умер 2 февраля 1660 г. В сложившейся ситуации четыре сцены, выполненные Флинком в виде темперных эскизов, были распределены между тремя другими художниками: Якобом Йордансом (1593–1678 гг.), который получил две сцены, Яном Ливенсом (1607–1674 гг.) и Рембрандтом (1606-1669 гг.), получившими по одной сцене. Рембрандту, таким образом, досталась сцена «Клятва в Священной Роще Друидов».

Эта работа могла стать величайшим шедевром шестидесятилетнего Мастера, ввиду ее идейно-политической значимости для Голландской Республики, но разыгравшаяся в Ратуше трагедия обнаружила зияющую пропасть, отделявшую этический и эстетический контридеалы Рембрандта от доминировавших идеалов высших представителей олигархо-демократического режима «Подлинной Свободы»⁶⁷.

Рембрандт выполнил четыре подготовительных эскиза, хранящиеся в Государственном Графическом Собрании (Staatliche Graphische Sammlung) в Мюнхене,⁶⁸ которые позволяют составить представление о специфике процесса художественного моделирования Рембрандта, предполагавшего три этапа создания умозрительной выразительной модели (до ее реализации в завершенной материальной выразительной модели)⁶⁹:

I. Моделирование художественного пространства сцены, в которой фигуры служили его атрибутом.

II. Моделирование фигур в пространстве и их отношений с пространством.

III. Моделирование пространственной динамики (движений, поз, жестов фигур и их гармонизации в одно целое, готовое к воплощению в материальной выразительной модели).

Инновации Рембрандта, «cuanto ingenioso» («поразительная изобретательность»), включали преобладание прямых линий, образующих прямые углы в точках их соприкосновения, позволяющее добиться магического эффекта глубины за счет деления живописной поверхности невидимым экраном на кажущиеся изолированными участки; комбинирование «*borgones*», размашистых ударов кисти для создания цветowych пятен с «мозаичным набором» следов, оставленных «*spatula*» (мастихин) и виртуозной работой кисти («*Manchas*») и пальцев, мастерски соединенных в одну гигантскую инкрустацию.⁷⁰

Рембрандт, в отличие от Отто ван Веен, Антонио Темпеста и Говарда Флинка, разместил сцену заговора не в пространстве Священной Роши Друидов, но в интерьере, смутно напоминающем торжественную архитектуру древних круглых Римских храмов. Люнет размером 550 × 550 см, для которого предназначалось полотно, был увенчан полукруглой аркой, использованной Рембрандтом для воссоздания впечатления просторного зала с высокими сводами и круглым куполом, с трех сторон прорезанного в верхней части тремя массивными полукруглыми арками, сквозь которые просматривался ночной лес и расположенная в его глубине дозорная башня.

Четыре наброска Рембрандта к сцене «Заговора Юлия Цивилия» (бумага/карандаш, перо, коричневые чернила, размывка) позволяют исследовать специфику создания художником умозрительной выразительной модели:

- **Первый**, ранний набросок, в котором Рембрандт монументализирует замысел Флинка, возвращая образу Юлия Цивилия то величие, которого лишил его Флинк⁷¹, ориентирован на моделирование художественного пространства, обогащенного элементами архитектуры, причем фигуры служат неотъемлемым атрибутом инкорпорированного в интерьер круглого храма пространства, увенчанного овальным балдахином, ниспадающим с высокого свода и будто парящим над овальным пиршественным столом, за которым размещаются пирующие.

- **Второй**, самый маленький, беглый набросок ориентирован на моделирование отношений фигур и пространства, в котором они располагаются. Художественное пространство инкорпорировано в просторный зал (в который ведет череда ступеней), высокие массивные своды которого прорезаны тремя арками.

- **Третий**, фрагментарный набросок ориентирован на поиски фокуса, в котором должен быть размещен Цивилий. Фокус моделируется в центральной нижней части зала, где, подобно каменной глыбе, возвышается Вождь Батавов, с вертикально поднятым острием вверх клинком, на котором его союзники должны дать клятву, скрестив свои клинки с его клинком. Момент клятвы избыточно освящен. Три массивные арки в верхней части стен, сквозь которые можно видеть ночной лес и дозорную башню сохранены, но балдахин заменен полукруглым сводом, напоминающим купол.

- **Четвертый**, завершающий набросок (19,6 × 18 см.), на обороте приглашения на похороны Ребекки де Вос от 25 октября 1661 г., был обнаружен в документах нотариуса Себастьяна ван дер Пиет⁷². Этот завершающий эскиз отличается тщательной моделировкой фигур пирующих и доминирующей фигуры Цивилия в высокой тиаре, держащего меч, с которым скрещены мечи его союзников⁷³. Арки, деревья и дозорная башня в сумраке по-прежнему сохранены, но на этот раз акцентированы протянутые на всю ширину зала (в его нижней части) пологие ступени лестницы, ведущей к пиршественному столу и придающей моменту клятвы торжественность наступившего безмолвия. Подножие лестницы украшают массивные каменные львы, отдаленно напоминающие древние хиттитские скульптуры. Столь же массивные, священные сосуды друидов расставлены вокруг пиршественного стола. На переднем плане перед ступенями лестницы появляется открытое пространство. Центральная группа пирующих ярко освещена. Направленный горизонтально интенсивный световой поток, постепенно теряющийся под сводами, освещает даже нижнюю часть зала со ступенями (на первом плане). Эта ночная сцена в целом создает впечатление фантастического видения, ослепляющего блеском величия и оставляющего ощущение непреходящей торжественности момента⁷⁴.

Именно этот набросок, как представляется, Рембрандт демонстрировал заказчикам, и возможно, бургомистры высказали замечания относительно требований, предъявляемых ими к декору публичных зданий, подобных Городской Ратуше, которыми Рембрандт попросту пренебрег. Однако в контрактах с художниками такие требования всегда оговаривались особо, и в случае их невыполнения работы возвращались в мастерскую на доработку с целью четкого выполнения договорных

обязательств. Известно и то, что в подобных случаях Рембрандт практически никогда не шел на уступки. Возможно, он даже надеялся, что под давлением Яна Сикса бургомистры изменят свое решение и примут полотно в том виде, в каком оно занимало пространство люнета с июля 1662 г. Когда 10 июля стало известно о назначенном на 24 сентября 1662 г. официальном визите в Амстердам Архиепископа Римской Католической Церкви Северной Рейн-Вестфалии и Северного Рейнского Палатината, епископа Хильдесхайма и Льежа, Электора Кёльна, Максимилиана Хайнриха Баварского (1621–1688 гг.), а полотно Рембрандта занимало люнет Большой Галереи, художник с воодушевлением писал 13 июля 1662 г. Христиану Гюйгенсу (1629–1695 гг.), выдающемуся голландскому математику и ученому, о том, что в работе «Заговор в Священной Роще Друзидов» он достиг материализации величайшего естественного движения, энергетического импульса, заключенного в общезначимой эмоциональной информации, передаваемой из поколения в поколение, по сути, нечто вроде идеологического кода негенетического наследования⁷⁵, реализации его синтетических эстетического и этического контридеалов, в качестве производного синтеза земного и духовного начал человеческой природы⁷⁶. Это стремление Рембрандта выдает значительное влияние идей Баруха Спинозы (1632–1677 г. / голландского философа, португальского сефарда по происхождению, как и отец Рембрандта, провозгласившего единство всего сущего; обоснованность всего происходящего; тождественность духа и природы и существование Бога только в философском смысле и преданного за это еврейской общиной акту «Chachamim» (анафеме) 27 июля 1656 г.⁷⁷ Оживленная переписка Рембрандта с Христианом Гюйгенсом, дипломатом и советником Дома Оранских⁷⁸, выдает его очевидное сочувствие Партии Оранжевистов в ее стремлении к реставрации института Штадтхальтерства, разделяемом членами Еврейской Общины Амстердама, однако неизвестно, вернулся ли Рембрандт к вере своих предков (иудаизму) или продолжал оставаться «Crypto Jew», тайно исповедовавшим иудаизм, но открыто соблюдавшим христианские обряды, как это делал его отец-сефард.

По прошествии месяца, 28 августа 1662 г., Рембрандт, очевидно уверенный, что полотно принято, заключил договор с Лодевиком ван Любек, одним из кредиторов, о выплате ему одной четвертой суммы, причитающейся художнику за «Заговор Юлия Цивилия», и других сумм за доработку, если таковые будут получены⁷⁹.

Неоднократно любовавшийся этой работой Рембрандта в течение двух месяцев ее пребывания в галерее с 13 июля по 24 сентября 1662 г. голландский художник Самюэль Диркс ван Хугстратен (1627–1678 гг.) с восторгом писал о каждом мастерском ударе кисти Рембрандта, моделирующем формы, о каждом следе, оставленном виртуозным мастихином, создающем световой накал и кульминацию напряжения безмолвия клятвы, прерываемой звуком соприкасающихся звенящих лезвий мечей, о виртуозной технике сочетания кисти, мастихина и пальцев мастера, в манере «*impasto*» моделирующих маскоподобные лица и физически ощущаемую пульсацию света, объединяющего участников драмы⁸⁰.

Тем временем, в августе 1662 г. было доставлено и установлено в угловом юго-восточном люнете полотно Яна Ливенса, «Бринно, поднятый на щит Канненифатами», изображавшее сцену, заимствованную из гравюры Антонио Темпеста в IV книге Тацита, где Канненифаты, союзники Батавов в борьбе против

Рима, избравшие Бринно своим вождем, по обычаю, восславляют его, стоящего с поднятым в правой руке мечом на щите, который несут два воина (эскиз к работе: масло/бумага, наклеенная на холст, 60 × 59 см. / Rijksmuseum, Amsterdam).

Сцена имела особое символическое значение для Голландской Республики, вследствие ожесточенной борьбы Оранжистской (за реставрацию Института Штадтхальтерства) и Республиканской (за учреждение за олигархами-патрициями наследственного права назначаться на пост регента Семи Объединенных Провинций Нидерландов) Партий, в которой ведущую роль играли олигархи от Республиканской Партии: Корнелис де Графф (1599–1664 гг.), Андрис де Графф (1611–1678 гг.), Якоб Диркс де Графф (1571–1636 гг.) и Ян Хюйдекопер ван Маарссеveen (1625–1704 гг.), — и служила цели оправдания олигархо-демократической модели государственности Голландской Республики, против которой выступали Оранжисты.

Затем, в угловых северо-восточных люнетах были установлены два полотна Якоба Йорданса: «Римский Лагерь, атакованный Батавами», единственная батальная сцена, отличавшаяся сложной многофигурной барочной композицией, и «Заключение мира Батавами и Римлянами», изображавшее сцену, венчающую историю восстания Батавов, — а третье, с изображением библейского Судьи Самсона, побеждающего филистимлян, было установлено в северном фронтальном люнете. Бургомистры были настолько довольны работой Йорданса, что наградили художника золотой медалью, торжественно врученной ему в Главном Зале Ратуши с гонораром три тысячи гульденов (две тысячи четыреста гульденов за оба полотна со сценами Восстания Батавов и шестьсот гульденов за «Судью Самсона»).

И когда полотна всех трех художников заняли, наконец, положенное им место в Большой Галерее, бургомистров потрясла разверзнувшаяся между ними зияющая бездна, проявлявшаяся в несовместимости стилей, подходов, методов и техники исполнения и поставившая их перед беспощадным выбором альтернатив: оставить «Заговор Юлия Цивилия» Рембрандта, отказавшись, как предлагал Ян Сикс, от полотен Якоба Йорданса и Яна Ливенса⁸¹, либо отказаться от работы Рембрандта и оставить полотна Йорданса и Ливенса⁸², которые не шли ни в какое сравнение с монументальной композицией безмолвного величия «Клятвы» Рембрандта⁸³.

Таким образом, за неделю до того рокового момента, когда в ночь с 23 на 24 сентября 1662 г. шедевр Рембрандта навсегда покинул Большую Галерею Ратуши, за неделю до визита Электора Кёльна, 17 сентября, по приглашению Бургомистров в Амстердам прибыл германский художник Юрген Овенс (1623–1678 гг.)⁸⁴. За четыре дня он перекрыл маслом подготовительный картон Говарта Флинка, выполненный углем и тонированный темперой, вписав в него десять дополнительных фигур и получив причитающийся ему гонорар в сумме 48 гульденов только 2 января 1663 г.⁸⁵ И хотя нет документальных подтверждений того, была ли эта совместная работа Флинка-Овенса установлена в галерее к моменту визита Максимилиана Баварского, очевидцы описывают нескрываемое удивление, которое они испытали 24 сентября 1662 г. на торжественном приеме в Городской Ратуше, не обнаружив «Заговора Юлия Цивилия» Рембрандта, снятого по распоряжению Яна Хюйдекопера ван Маарссеveen в ночь с 23 на 24 августа 1662 г. По мнению

Иоахима Израэля, Хюйдекоперу осторожно намекнули, что доминирующая в сцене пиршества фигура Цивилия, и в особенности, его высокая тиара, недвусмысленно намекающая на головной убор Джанфранческо Гонзага, Первого Маркиза Мантуи (с 1394 по 1444 гг.), служивший неотъемлемым атрибутом власти правителей Мантуи, могла быть превратно истолкована в ущерб декларируемой олигархо-демократическим режимом Иоханна де Витт совещательной медиационной политике Голландской Республики⁸⁶. Кеннет Кларк, в частности, полагает, что если бы не визит Максимилиана, «Заговор Юлия Цивилия» до сих пор украшал бы Большую Галерею Городской Ратуши⁸⁷.

Исследуя ситуацию возврата полотна Рембрандта «Заговор Юлия Цивилия», голландский историк иудейского происхождения, Хенри ван де Вааль (1910–1972 гг.), усматривал основную причину в несоответствии этических и эстетических идеалов бургомистров и художника, согласно принципу идеологического резонанса⁸⁸. И если Рембрандт был заморожен эмоциональной и интеллектуальной панорамой событий, предшествовавших восстанию Батавов и следовавших за ним, его заказчики-олигархи от Республиканской Партии, желали видеть в Цивилии и его заговоре против Римлян аналогию с Вилльямом I Молчаливым, в 1566–1648 гг. возглавлявшим Голландский Мятеж семи протестантских провинций Нидерландов против Католического Испанского Короля Филипа II (пр. 1556–1598 гг.), правителя Семи Провинций Нидерландов (с 1555 г.). Им хотелось представить прошлое в героическом свете, с тем чтобы внушать гражданам Амстердама, которые будут посещать Городскую Ратушу, чувство национальной гордости за их предков, завоевавших для них независимость Голландской Республики⁸⁹. И поскольку Цивилий рассматривался в качестве стремления Батавов к независимости, могли ли бургомистры допустить, чтобы этот символический Национальный Герой был показан обезображенным и одноглазым⁹⁰? Национальная Гордость, как известно, неохотно допускает в свою историю калек. Поразила бургомистров и неожиданно инновационная техника Рембрандта, контрастировавшая с гладкой живописной манерой голландских художников Золотого Века непривычной моделировкой световых эффектов ночной сцены посредством виртуозного сочетания кисти, мастихина и пальцев Мастера, пренебрегающего традиционными требованиями декора интерьеров публичных зданий. А революционный подход художника к осмыслению исторических событий и его провиденческая способность заглянуть в будущее не могли не взволновать любого, кто видел картину, а также всех тех, кому предстояло ее увидеть в будущем, возбуждая воображение и мысль, а, возможно, и стремление к утверждению новых (Оранжевских) контридеалов, оппозиционных доминирующим в Голландской Республике идеалам «олигархо-демократического Режима Подлинной Свободы»⁹¹.

Как отмечает в своем Путеводителе Мельхиор Фоккенс, восхищавшийся полотном Рембрандта «Заговор Юлия Цивилия», работа имела несколько названий: «Заговор в Священной Роще Друидов», «Заговор Юлия Цивилия: Клятва»⁹²; «Клаудий Цивилий, во время ночного пиршества призывающий Батавов и их союзников к освободительной борьбе против Рима»; и «Заговор Клаудия Цивилия против Рима»⁹³; «Клятва Яна Жижки»^{94, 95} и даже «Клятва Иуды Маккавея»^{96, 97}.

Обремененный невыплаченными долгами, Рембрандт вынужден был вырезать из оригинального полотна размером 550 × 550 см. центральный фрагмент размером 309 × 169 см. и дописать его с целью продажи. Так, он удлинил с левой стороны пиршественный стол, приписал мужскую фигуру слева, за фигурой жреца-Друида (справа от Цивилия) и фигуру справа, появляющуюся из мрака, объединив все фигуры в одно целое горизонтально прочерченной линией освещенного пиршественного стола, прерываемого только скрещенными клинками мечей и головами пирующих, добиваясь ощущения надрывно звенящей струны, мистически преображающей пространство и придающей ему магический эффект видения. Цивилий, возвышающийся подобно утесу, сидит (а не стоит), облаченный в высокую тиару, моделью которой послужил головной убор Гонзага с медали Пизанелло (Аналогичный головной убор появляется и в гравюре Рембрандта «Три Креста» 1653 г. / сухая игла, 394 × 456 мм; Museum of Fine Arts, Boston / которая, спустя десять лет, в 1663 г. подверглась переработке⁹⁸. Так, в ее последней версии Дева Мария, почти бестелесная, осталась с одной головой, выплывающей из ночного мрака; фигуры, первоначально окружавшие ее, и римские всадники исчезли, в то время как появилась мужская фигура в высоком головном уборе, аналогичном тиаре Цивилия, заимствованная из «Заговора Юлия Цивилия»). Цивилий остался по-прежнему с правым зрячим глазом, тогда как вместо левого зияла пустая глазница, воскрешая в памяти Германоскандинавского Бога Одина (Водана)⁹⁹, и этот единственный глаз, не позволяя от него оторваться, гипнотизировал зрителя, призывая его в свидетели торжественной клятвы на скрещенных мечах «по варварскому обычаю», о котором упоминал Тацит¹⁰⁰. Другие пирующие, в знак верности, поднимают кубки. Наступает момент безмолвного величия, когда все замирает и глаза пирующих, превращающиеся в зияющие провалы в черепах и воскрешающие древнюю, архаическую культуру Кельтских Друидов, передают свою динамику световому потоку, обозначающему ослепляющую линию пиршественного стола и переливающегося гаммой жемчужных и опаловых оттенков, подобно мозаике, собранной в одно сияющее нематериальное целое.

К тому моменту, когда Рембрандта вынудили совершить насилие над его полотном, окружающий мир перестал для него существовать, художник замкнулся в своем одиночестве, задавленный нуждой и условностями олигархodemократического социума с его мифом о «Подлинной Свободе». Рембрандт был креативным новатором, творцом, у которого власть олигархов отняла все, что было необходимо для творческой жизни. Такая борьба за выживание в неприемлемых для субъекта самовыражения условиях не могла не стать трагедией, вынуждающей художника взять нож и вырезать сердце своему творению, а это страшнее, чем просто вырвать собственное сердце, потому что означает вырезанную вместе с фантазией душу, истекающую кровью.

В своей трактовке сюжета Рембрандт даже в мельчайших деталях не отступал от описания Тацита (Tacitus Publius Cornelius / 56 – после 117 г.), автора многотомной «Истории Римской Империи» (110–111 гг.), который писал, что вождь Батавов созвал благородных и влиятельных сородичей в Священную

Рощу, где он разогрел их вином и в поздний час ночи обратился к ним с призывом возродить былую славу и могущество Батавии и пресечь деяния Римлян, унижающие честь Батавов и заставляющие их страдать от позорного рабства. Когда соплеменники включились в полемику и поддержали его призыв, Цивилий потребовал от них клятвы на мечах по варварскому обычаю¹⁰¹. Единственным отклонением от описания служило то, что Рембрандт перенес действие сцены из Священной рощи в просторный зал с высокими сводами, отчетливо читаемый в его подготовительном эскизе (сама работа в ее оригинальном варианте не сохранилась, поскольку художник оставил от нее только центральный фрагмент размером 309 × 196 см.)¹⁰². Рембрандт материализовал свое представление о клятве Батавов «по варварскому обычаю», изобразив три меча: один, в центре (в качестве фаллического символа рода), поставленный вертикально на рукоять острием вверх¹⁰³, в правой руке Цивилия, второй, слева, от нас (справа от Цивилия) в руке Бринно, острием широкого лезвия касающийся меча Цивилия, и третий, справа от нас (слева от Цивилия), в руке Юлия Сабина, острием широкого лезвия касающийся меча Цивилия в том же месте, где с ним соприкасается острие меча Бринно, иными словами, два острия мечей Бринно и Юлия Сабина соединяются в одной точке стоящего вертикально лезвия меча Цивилия. Тацит упоминает также, что Цивилий потерял левый глаз, и Рембрандт в точности следует описанию внешности Цивилия, уподобив его Германно-Скандинавскому Богу Одину (Водану), отдавшему свой правый глаз Мимиру у подножия Мирового Ясеня Иггдрозиль за обладание Мудростью, без которой Один не мог управлять Миром»¹⁰⁴.

Говарт Флинк, Ян Ливенс и Якоб Йорданс придерживались, однако, традиционного изображения Цивилия, в профиль, обращенного к зрителю здоровым глазом, с тем чтобы скрыть его обезображенную зияющей глазницей левую часть лица. Рембрандт, в отличие от них, подчеркивает эту обезображенность Цивилия в качестве признака мудрости и мужественного служения идеалам свободы Батавии. Вождь Батавов изображен гораздо крупнее, чем его сотрапезники: Бринно, вождь Каннинефатов, Юлий Сабин, вождь Лингонов, а также Юлий Классик и Юлий Тьютор (Наставник), вожди Треверов, — освещенным блеском сверкающих лезвий и возвышающимся над столом, намного выше стоящей на переднем плане, опираясь коленом о скамью, Веледы (справа, спиной к нам). Дуальный мистический характер картины, с одной стороны, воскрешает языческие ритуалы, а с другой, апеллирует к Тайной Вечере с участием Христа, намекая на то, что Цивилий будет предан кем-то из присутствующих на этом пиршестве в Священной Роще, а именно, Юлием Классиком и Юлием Тьютором, получившими свободу от Петиллия Цериалия ценой сдачи Цивилия¹⁰⁵. Возможно, также, что в напряженной фигуре Веледы (справа, спиной к нам) читается угроза, которую она видит в лице Клаудия Лабио из рода Батавов, Римского префекта Батавской кавалерии (Ala), сражавшегося на стороне Римлян против Цивилия¹⁰⁶. Эти вожди-воины в исполнении Рембрандта символизировали народных героев с их первозданной, стихийной языческой силой. Поверхность стола, покрытого белой скатертью, обозначена горизонтальной линией ослепительного света, прерываемой двумя фигурами перед столом на первом плане, загораживающими источник освещения. Свет достига-

ет высшей точки накала, демонстрируя кульминационную экзальтацию духа Батавов, объединивших усилия в борьбе против Римлян. Рембрандт предпочитает сочетание теплых коричневых, красных, терракоты и жженных оранжевых оттенков с холодными прозрачно-белыми и золотистыми тонами¹⁰⁷. Цивилий облачен в высокий головной убор из серебристого шелка со вставками лазурного бархата, (с использованием смальты) отделанный широкой золотой каймой, форма которого заимствована Рембрандтом у Пизанелло (Pisanello / Pisano di Ruscio / 1395-1455 гг.) из его медали с изображением Джиафранческо Гонзага, Первого Маркиза Мантуи (1395–1444 гг.)¹⁰⁸. Кульминация напряжения сцены достигается передачей ощущения внезапной остановки кадра в момент принесения клятвы звонким касанием мечей, когда все на мгновение замирает по повелению, исходящему из лихорадочно блестящего правого глаза Цивилия, подчиняющего своей воле волю Юлия Классика (изображенного сидящим в профиль справа от Цивилия, чье абсолютно белое лицо и сжатые губы свидетельствуют о серьезных идеологических разногласиях вождей Треверов и Батавов). Сотрапезники Цивилия, сидящие за столом слева и справа от него: Юлий Сабин (крайний слева, в профиль), Бринно (второй слева, в профиль, между Цивилием и Сабинном), Юлий Классик (справа от Цивилия, в профиль), Юлий Тьютор (на переднем плане, лицом к Цивилию, спиной к нам, со священной золотой чашей в левой руке) и Веледа (справа от Тьютора, лицом к Цивилию, спиной к нам, стоящая перед столом, опираясь коленом о скамью). Очевидно, этот провиденческий момент безмолвного величия перед реализацией спровоцированных им событий не мог остаться незамеченным бургомистрами, интуитивно уловившими скрытый в нем эмбрион опасности, угрожавшей олигархо-демократическому Режиму «Подлинной Свободы».

В самом деле, вряд ли бургомистры разделяли подобные идеалы Батавов и ощущали родство с этими дикими необузданными племенами. И, более того, невероятно, чтобы Вильям I Молчаливый, Принц Оранский вел свое благородное происхождение от таких предков. Картина Рембрандта не вписывалась не только в представления бургомистров об истории борьбы Батавов за независимость, но и в торжествующую гордость за тех национальных героев, к которым восходили их предки. Революционная трактовка сюжета Рембрандтом, бросающая вызов патрицианскому классу в лице бургомистров и апологетов Республиканской Партии Генеральных Штатов Голландской Республики, как и ее провиденческий характер, угрожали смести олигархо-демократический режим Иоханна де Витт (1625 – 20 августа 1672 гг.), регента Республики Семи Объединенных Провинций Нидерландов, ненавистный средним и низшим классам насаждаемой им идеологией и политикой «Подлинной Свободы для Олигархов». Действительно, патрицианские олигархи имели все основания опасаться нежелательного развития событий, историческая значимость опыта которых имела дуальную природу. С одной стороны, восстание Батавов против римлян могло трактоваться как борьба голландцев за освобождение от испанского протектората, лидером которой являлся Вильям I Молчаливый, Принц Оранский (1533 – 10 июля 1584 гг.), а с другой, как призыв Партии Оранжевистов, которые боролись под его началом за освобождение провинций Нидерландов от Испанского владычества и провозглашение Республики Семи Объединенных

Провинций, управляемых Штадтхальтером, избираемым из наследных Принцев Оранских (после убийства Вилльяма I Молчаливого католиком из Франш-Комтэ, Бальтазаром Жераром / ок. 1557 г. – казнен 14 июля 1584 г. /, 10 июля 1584 г. в Дельфте, Штадтхальтером был избран Вилльям II, Принц Оранский / пр. 1647 – 6 ноября 1650 г. /, умерший от оспы и оставивший наследника Вилльяма III / р. 4 ноября 1650 г. /, лишённого Генеральными Штатами права избираться Штадтхальтером Голландской Республики в соответствии с принятым в январе 1651 г. Актом об упразднении поста Штадтхальтера, провозгласившим Иоханна де Витт Регентом Голландской Республики (Grand Pensionary of Holland)¹⁰⁹). Реставрация Института Штадтхальтерства произошла в августе 1672 г., когда ненавистные Регент и его брат-олигарх были растерзаны Оранжистами).

К сожалению, предполагаемый грандиозный проект художественного оформления Ратуши так никогда и не был реализован. Из двадцати предполагаемых полотен на тему Восстания Батавов было исполнено только четыре, а из четырех полотен с изображением библейских героев в парусах арок восточной и западной галерей, ведущих в Большой Зал, было исполнено только два, поскольку в ноябре 1664 г. бургомистры приняли резолюцию о прекращении финансирования художественных работ в Ратуше сроком на пять лет. Через две недели, однако, было сделано исключение для полотна «Давид и Голиаф», завершённого Якобом Йордансом, за которое бургомистры с готовностью заплатили семидесятилетнему художнику причитающиеся ему 600 гульденов.

Работы по оформлению зала были возобновлены в 1697 г., спустя четверть века после падения олигархо-демократического режима Голландской Республики, когда выяснилось, что живопись люнетов пришла в упадок. Именно тогда был приглашен Джиованни Антонио де Грут (1664-1712 гг.), итальянский художник голландского происхождения, который заявил, что ему известен «секрет» стабилизации фресковой живописи в условиях повышенной влажности штукатурных покрытий и ее защиты от отслоений. Он предложил членам Совета выполнить восемь фресок со сценами Восстания Батавов и 3 октября 1568 г. получил гонорар за две фрески, «Римские Трофеи, брошенные к ногам Клавдия Цивилия» и «Переговоры Клаудия Цивилия и Квинтия Петиллия Цериалия о Мире», которые были завершены к 1698 г. Фрески выдавали посредственные способности их исполнителя и полное отсутствие навыков в области консервации фресковой живописи, так что уже к 1710-м гг. избыточная влажность нанесла им серьезный ущерб. Ян ван Дейк (ок. 1690–1769 гг.), голландский реставратор, в 1756 г. приглашенный привести их в порядок, отмечал плачевное состояние, в котором находились обе фрески вследствие повышенного содержания сладких солей в растворе, используемом при кладке стен.

В 1734 г. урезанный и дописанный фрагмент оригинальной версии «Заговора Юлия (Клаудия) Цивилия» Рембрандта размером 309x169 см. был приобретен на аукционе в Амстердаме торговцем Николасом Колем, а после его смерти вдова Шарлотта София Грилль (Коль) привезла картину в Швецию¹¹⁰. В 1733 г. картина перешла к торговцу Хендрику Вильгельму Пеллю из Стокгольма, который женился на дочери Клааса Грилля (1705-1767 гг.) Маргарете. 10 августа 1734 г. Пелль, по со-

вету тестя, директора Шведской Вест-Индийской Компании, передал «Заговор Юлия (Клаудия) Цивилия» в дар Стокгольмской Королевской Академии Художеств, где, выставленная для обозрения, она находилась до визита Шведского Короля Густава III (пр. 1771–1792 гг.) в 1732 г. Король был настолько поражен картиной, что выпросил ее у Пелля для галереи Королевского Дворца в Стокгольме. Пелль, оказывавший Густаву III финансовую поддержку во время государственного переворота в 1772 г., не смог ему отказать¹¹¹.

В 1767 г. Адриан Луи Масрелиз (1748–1810 гг.), шведский художник, рожденный в Париже и в 1735 г. прибывший с родителями в Швецию, заимствовал композицию «Заговора Юлия (Клаудия) Цивилия» для своей алтарной Работы «Тайная Вечеря» в приходской церкви в Ромфартуна.

В 1783 г. для реставрации утрат красочного слоя картины, по распоряжению Густава III, был приглашен голландский реставратор Эрик Халльблад, известный разработкой инновационного метода переноса живописных слоев с одного холста на другой. Однако подобный перенос живописного покрытия с оригинального холста, использованного Рембрандтом, на новый холст, реставратором, не знакомым со специфическими особенностями методов и средств Старых Мастеров, привел к серьезным искажениям, вызванным значительным сдвигом и деформацией подмалежка относительно верхних красочных слоев.

Стокгольмская Королевская Академия Художеств, до сих пор владеющая «Заговором Юлия (Клаудия) Цивилия», в 1864 г. предоставила картину для обозрения Стокгольмскому Национальному Музею¹¹², а в марте 2008 г. картина, оцененная Академией в 750 миллионов крон (61 миллион фунтов / 123 миллиона долларов), была выставлена на продажу (со скидкой) за 300 миллионов крон (24 миллиона фунтов / 49 миллионов долларов) при условии, что ее новый владелец сразу после приобретения передаст ее в дар Стокгольмскому Национальному Музею¹¹³.

В 1891 г. Амстердамский архивист Николас де Ровер сопоставил факт исполнения Рембрандтом большого полотна в люнете одной из галерей нового здания Городской Ратуши Амстердама с изображением ночного пиршества, устроенного Юлием (Клаудием) Цивилием для благородных Батавов и вождей союзных племен Каннинефатов, Лингонов и Треверов в Священной Роще на острове Батавия и отождествил его с полотном в резиденции Луи I (Наполеона Бонапарта / 1778-1846 гг.), короля Голландии (пр. 1806–1813 гг.) в здании бывшей Ратуши в Амстердаме. Получив допуск во дворец, 18 марта 1892 г. де Ровер отправился на поиски картины, но ничего не обнаружил¹¹⁴. Базируясь на его информации, Карл Йохан Вильгельм Мадсен (1855-1935 гг.), датский художник и историк искусств, в свою очередь, отождествил полотно, с 1782 г. находящееся в одной из галерей Королевского Дворца в Стокгольме, с тем самым фрагментом утраченной оригинальной версии «Заговора Юлия (Клаудия) Цивилия» Рембрандта. Сопоставив этот фрагмент с эскизом, хранящимся в *Kunsthalle* в Мюнхене с работой, выставленной в Стокгольмском Национальном Музее, Мадсон, наконец, подтвердил гипотезу об идентичности фрагмента и утраченной оригинальной версии работы Рембрандта, о которой с восторгом писал видевший ее Мельхиор Фоккенс¹¹⁵.

Радиографический анализ этого фрагмента работы Рембрандта, осуществленный в 1956 г. Стокгольмским Музеем, свидетельствовал, что лицо мужчины, сидящего за столом справа, было записано фигурой Веледы, стоящей к нам спиной по эту сторону стола¹¹⁶.

3. «Заговор Гая Юлия Цивилия» как производное синтеза этических и эстетических идеалов в материализации идеи национальной освободительной борьбы против угнетающих свободу режимов

Художественное пространство картины «Заговор Гая Юлия Цивилия» можно представить, как производное синтеза нескольких исторических пластов, объединенных идеей борьбы за независимость:

I. Восстания Батавов (The Revolt of the Batavians), возглавляемого Гаем Юлием Цивилием, против Рима (69-70 гг.);

II. Голландского Мятежа (The Dutch Revolt), возглавляемого Вильямом I Молчаливым, Принцем Оранским, против Испании (1566 /1568-1648 гг.);

III. Борьбы Оранжевской (за реставрацию Института Штадтхальтерства) и Республиканской (за учреждение права наследования регенства олигархами-патрициями) Партий в период воспроизводства олигархо-демократической модели государственности (1650–1672 гг.).

I. Восстание батавов (69–70 гг.) против Рима в провинции *Exercitus Germaniae Inferioris* (Северные Нидерланды / Северный Рейн), возглавляемое Гаем Юлием Цивилием, наследственным принцем Батавии, префектом вспомогательного подразделения Римской Кавалерии, с помощью союзных племен Каннинефатов, Фризиев, Лингонов и Треверов. Успех восстания был предсказан прорицательницей Веледой, как и падение Римской Империи. После первых успешных действий против Римлян, на усмирение восстания Императором Веспасианом была выслана мощная армия под командованием Руфия Квинтия Петиллия Цериалия, талантливого полководца, который, в конечном итоге, разбил мятежников и, загнав Цивилия на остров Батавия в дельте Рейна, заставил его принять мир на унижительных для Батавов условиях.

II. Голландский Мятеж (1566 / 1568–1648 гг.) семи северных Протестантских Провинций Нидерландов против правления Католического Короля Испании Филипа II (пр. 1556-1598 гг.), обусловленный столкновением религиозных (Христианских католического и протестантского) идеалов Испании и Нидерландов, которое, в конечном итоге, привело к возмущению протестантов и репрессиям со стороны правящего Дома Габсбургов, завершился 22 июля 1581 г. провозглашением независимой Голландской Республики и объявлением об отстранении Филипа II Испанского от управления провинциями Нидерландов, согласно Акту Отречения. Первым Штадтхальтером независимой Голландской Республики был провозглашен Вильям I Молчаливый, Принц Оранский (1533-1584 гг.), застреленный 10 июля 1584 г. в своей резиденции в Дельфте двадцатисемилетним католиком из Франш-Комтэ, Бальтазаром Жераром (1557–1584 гг.). Схваченный и обвиненный в предательстве, Жерар, однако, возразил: «Я не предатель и не убийца, а верный слуга моего Господина, Испанского Короля, и готов за него умереть»¹¹⁷. Осужденный на смерть после жестоких пыток,

Жерар был казнен 14 июля 1584 г. посредством сожжения его правой руки на раскаленном железе, разрывания его плоти раскаленными щипцами в шести местах, выпускания кишок живьем и четвертования, после которого его сердце, вырванное из груди, было брошено ему в лицо, а голова была отделена от тела. Филипп II, политическим идеалам которого Жерар принес себя в жертву, возвел его родственников в пэры и пожаловал им поместья в Ливремонте, Хостале и Дампмартине (Франш-Комтэ). Более того, Апостольский Викарий Сасбут Восмеер (1548-1614 гг.), первый Апостольский Викарий Голландской Католической Миссии (Catholic Batavia Mission / 1592–1853 гг.), под давлением Филиппа II, даже пытался канонизировать Жерара, но Рим отверг его предложение, хотя в деревне Виллафанс (департамент Doubs / Franche-Comté) улица, названная в честь Жерара (Rue Gerard), до сих пор носит имя этого борца за католический Христианский идеал.

После провозглашения 22 июля 1581 г. Голландской Республики (Республики Семи Объединенных Провинций Нидерландов) с политическим и административным центром в Гааге и культурным и финансовым — в Амстердаме, ее первым Штадтхальтером стал Вильям I Молчаливый, Принц Оранский (пр. 1581-1584 гг.) (Последним был Вильям V / пр. 1751-1795 гг. /, в результате провозглашения Батавской Республики в качестве «Client State» Франции / République Batave / 1795–1806 гг. / 18 января отправленный в изгнание в Лондон)¹¹⁸.

1630–1650 годы ознаменовались ожесточенной борьбой Республиканской и Оранжевской Партий за власть. Но если Республиканцы, возглавляемые олигархами Гааги и Амстердама, выступали за воспроизводство олигархо-демократической модели государственности Голландии и отмену Института Штадтхалтерства, то Оранжевисты — за сохранение Института Штадтхалтерства и против воспроизводства олигархо-демократической модели. Республиканскую Партию представляли олигархи из знатных патрицианских родов, лидером которых была в 1646 г. Лига Семи (Олигархов), возглавляемая регентами Амстердама, Андрисом Бикером (1586-1652 гг.), богатым торговцем мехами, главой Арминианцев (последователей теологических идей голландского Реформатского теолога Якоба Арминия / 1560–1609 гг.) и мэром Амстердама с 1627 по 1650 гг., и его кузеном, Корнелисом де Графф (1599–1664 гг.), регентом и мэром Амстердама с 1643 по 1664 гг., бессменным Президентом Голландской Вест-Индийской Компании с 1646 по 1664 гг. Партию Оранжевистов возглавлял Вильям II, Принц Оранский (пр. 1647-1650 гг.), в 1647 г. избранный Штадтхальтером Пяти Объединенных Провинций. Олигархи, заинтересованные в окончании Восьмилетней Войны (1568-1648 гг.), вступили в открытый конфликт с Вильямом II и после заключения в 1648 г. Мюнстерского Мирного Договора объявили о прекращении финансирования постоянной армии Республики, Главнокомандующим которой был Штадтхальтер, с целью ослабления его политических и экономических позиций.

Раздуваемый Республиканцами конфликт вынудил Вильяма II взять под арест восемь членов Генеральных Штатов, включая Йоханна де Витт (1625–1672 гг.), бургомистра Дордрехта, и заключить их в замок *Slot Lovestein*, построенный Дирком Лоэф ван Хорнэ в 1357–1397 гг. Вильям также послал своего кузена, Вильяма Фредерика Нассау-Дитц (1613-1664 гг.), Штадтхальтера

Фрисландии, Гронингена и Дрента, с десяти тысячной армией захватить Амстердам. И хотя плохие погодные условия чуть не сорвали их планы, Амстердам был вынужден сдаться и выполнить все предъявленные требования. Вильям II пребывал на посту Штаттхальтера до момента своей смерти от оспы в двадцатичетырехлетнем возрасте в 1650 г. И поскольку его сын и наследник Вильям III, Принц Оранский (1650-1702 гг.), родился 4 ноября 1650 г., за два дня до смерти отца, это обстоятельство позволило Республиканцам в январе 1651 г. беспрепятственно созвать в Гааге Большую Ассамблею (Grote Vergadering) представителей Генеральных Штатов Пяти Объединенных Провинций и объявить об упразднении Института Штаттхальтерства в пяти Голландских провинциях (провинции Фрисландии и Гронингена сохранили пост Штаттхальтера традиционно за Вильямом III, наследным Принцем Оранским) и передаче власти Регенту, согласно «Акту Упразднения» (Поста). В соответствии с условиями Вестминстерского Договора 1654 г. об окончании Первой Англо-Голландской Войны (1652-1654 гг.), Йоханн де Витт был назначен Регентом (Grand Pensionary / Премьер-Министр) Голландии, олигархо-демократический режим «Подлинной Свободы» которого (значительно ухудшивший положение средних и низших слоев населения Голландской Республики) продержался до 1672 «Кризисного Года» (Rampjaar), ознаменовавшего свержение Регента и его ненавистного режима¹¹⁹. Хотя Утрехтский Союз гарантировал свободу совести (но не свободу вероисповедания)¹²⁰, официальные посты в Пяти Провинциях de facto занимали только протестанты. Но поскольку обещание веротерпимости было главным аргументом назначения Йоханна де Витта на пост Регента Пяти Объединенных Провинций, этот же аргумент был использован Партией Оранжистов в борьбе против него и его режима¹²¹. Олигархо-демократическая модель государственности дала серьезную трещину¹²². В пяти провинциях регенты от Республиканской Партии были изгнаны вооруженными отрядами городской милиции¹²³. 21 июня 1672 г. в Гааге де Витт подвергся нападению наемного убийцы (хотя рана от удара ножом оказалась не смертельной), а 4 августа 1672 г. смещен с поста Регента. Его брата Корнелиса обвинили в государственной измене и подвергли пыткам. Поскольку его вина не была доказана, а он отказался подписать признание, его осудили на изгнание. Но когда Йоханн (пришедший за братом в тюрьму, чтобы проводить его) и Корнелис де Витт вышли на улицу, вооруженный отряд городской милиции расстрелял обоих в упор, бросив трупы разъяренной толпе, которая раздела их, изуродовала и подвесила на виселице вниз головой, со вспоротыми кишками и вырезанными сердцем и печенью, торжественно поджаренными на костре¹²⁴. Так бесславно завершился двадцатилетний олигархо-демократический режим Голландской Республики. Тем самым, постигшая работу Рембрандта «Заговор Юлия Цивилия» трагическая участь не могла не сыграть свою роковую роль в падении режима в 1672 г., угрозу которого бургомистры ощутили за десять лет до реализации этого события.

Примечания

¹ Микайлова, И. Г. Социокультурные идеалы и глобальная художественная культура. В 2-х тт. Т. 2.

Эстетические идеалы и их роль в воспроизводстве художественной культуры с позиций синергетического историзма / И. Г. Михайлова. — Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2016. — С. 345–390.

² Михайлова, И. Г. Субъект культуры в межполюсном пространстве дуальных оппозиций (Креативный человек и Власть) / И. Г. Михайлова // *Философские исследования*. — 2008. — № 2. — С. 89–104. — С. 89,103–104.

³ Михайлова, И. Г. Специфика Российской ментальности: идеалы и их роль в социокультурной динамике Российского общества / И. Г. Михайлова // *Россия: тенденции и перспективы развития*. Ежегодник. Вып. 4. — Ч. 1. — М.: ИНИОН РАН. — 2009. — С. 422–423.

⁴ Михайлова, И. Г. Социокультурная динамика воспроизводства Российской государственности / И. Г. Михайлова // *Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования*. — 2015. — № 2. — С. 56–65. — С. 62]

⁵ Clark, K. *Civilization: A Personal View* / K. Clark. — New York: Harper & Row, 1969. — P. 203–204.

⁶ Bayley, A. *Rembrandt's House* / A. Bayley. — Boston: Houghton Milfin Company, 1978. — P. 40–43.

⁷ Bab, J. *Rembrandt und Spinosa. Ein Doppelbildnis im deutsch-judischen Raum* / J. Bab. — Berlin: Philo Verlag und Buchhandlung, GmbH, 1934. — S. 45.

⁸ Там же. S. 46.

⁹ Coppier, A. Ch. *Rembrandt* / A. Ch. Coppier. — Paris: Librairie Felix Alcan, 1920. — P. 16–23.

¹⁰ Lammertse, F., Veen, J. van der. *Uylenburgh and Son. Art and Commerce from Rembrandt to De Lairese 1625–1675* / F. Lammertse; J. van der Veen. — Amsterdam: The Rembrandthouse Museum, 2006. — P. 13–14.

¹¹ Там же. P. 43–46.

¹² Там же. P. 126–160.

¹³ Descargues, P. *Rembrandt et Saskia à Amsterdam* / P. Descargues. — Lausanne: Payot, 1965. — P. 15–17.

¹⁴ Coppier, A. Ch. *Rembrandt* / A. Ch. Coppier. — Paris: Librairie Felix Alcan, 1920. — P. 432.

¹⁵ Descargues, P. *Rembrandt et Saskia à Amsterdam* / P. Descargues. — Lausanne: Payot, 1965. — P. 17.

¹⁶ Bull, D. *Rembrandt-Caravaggio* / D. Bull. — Amsterdam: Rijksmuseum, 2006. — P. 28.

¹⁷ Bab, J. *Rembrandt und Spinosa. Ein Doppelbildnis im deutsch-judischen Raum* / J. Bab. — Berlin: Philo Verlag und Buchhandlung, GmbH, 1934. — S. 75.

¹⁸ Bayley, A. *Rembrandt's House* / A. Bayley. — Boston: Houghton Milfin Company, 1978. — P. 87–89.

¹⁹ Crenshaw, P. *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art World in Seventeenth-Century Holland* / P. Crenshaw. — Cambridge: Cambridge University Press, 2006. — P. 28.

²⁰ Bayley, A. *Rembrandt's House* / A. Bayley. — Boston: Houghton Milfin Company, 1978. — P. 168–169.

²¹ Там же. P. 163–169.

²² Crenshaw, P. *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art World in Seventeenth-Century Holland* / P. Crenshaw. — Cambridge: Cambridge University Press, 2006. — P. 41.

²³ Driessen, Ch. *Rembrandts Vrouwen* / Ch. Driessen. — Amsterdam: Bert Bakker, 2012. — P. 151–157.

²⁴ Crenshaw, P. *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art World in Seventeenth-Century Holland* / P. Crenshaw. — Cambridge: Cambridge University Press, 2006. — P. 41.

²⁵ *The Complete Etchings of Rembrandt Reproduced in Original Size*. — New York: Dover, 1988. — P. 12.

²⁶ Clark, K. *Civilization: A Personal View* / K. Clark. — New York: Harper & Row, 1969. — P. 41.

²⁷ Hunt, P. *Rembrandt: His Life in Art* / P. Hunt. — London: Ariel Books, 2007. — P. 89.

²⁸ Driessen, Ch. *Rembrandts Vrouwen* / Ch. Driessen. — Amsterdam: Bert Bakker, 2012. — P. 162–163.

-
- ²⁹ Там же. P. 167.
- ³⁰ Crenshaw, P. *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art World in Seventeenth-Century Holland* / P. Crenshaw. — Cambridge: Cambridge University Press, 2006. — P. 41.
- ³¹ Slive, S. *Dutch Painting 1600–1800* / S. Slive. — Yale: Yale University, 1991. — P. 82.
- ³² Там же. P. 82–84.
- ³³ Driessen, Ch. *Rembrandts Vrouwen* / Ch. Driessen. — Amsterdam: Bert Bakker, 2012. — P. 21.
- ³⁴ Bab, J. *Rembrandt und Spinosa. Ein Doppelbildnis im deutsch-judischen Raum* / J. Bab. — Berlin: Philo Verlag und Buchhandlung, GmbH, 1934. — S. 93.
- ³⁵ Coquerel, A. *Rembrandt et l'individualisme dans l'art. Conférences faites à Amsterdam* / A. Coquerel. — Paris: Chreburlietz Librairie, 1869. — P. 150.
- ³⁶ Slive, S. *Dutch Painting 1600–1800* / S. Slive. — Yale: Yale University, 1991. — S. 83; 13, P. 85.
- ³⁷ Dunford, M. *The Rough Guide in The Netherlands* / M. Dunford. — London: Penguin, 2010. — P. 72–73.
- ³⁸ Slive, S. *Dutch Painting 1600–1800* / S. Slive. — Yale: Yale University, 1991. — P. 83; 19, P. 72–73.
- ³⁹ Bab, J. *Rembrandt und Spinosa. Ein Doppelbildnis im deutsch-judischen Raum* / J. Bab. — Berlin: Philo Verlag und Buchhandlung, GmbH, 1934. — S. 93.
- ⁴⁰ Roever, N. de. *Een Rembrandt op't Stadhuis* / N. De Roever // *Oud-Holland*. — 1891. — IX. — P. 296–306; 1892. — X. — P. 137–146.
- ⁴¹ Bal. M. «Reading» *Rembrandt: Beyond the World-Image Opposition* / M. Bal. — Cambridge: Cambridge University Press, 1946. — P. 357–360.
- ⁴² Coquerel, A. *Rembrandt et l'individualisme dans l'art. Conférences faites à Amsterdam* / A. Coquerel. — Paris: Chreburlietz Librairie, 1869. — P. 107.
- ⁴³ Bredius, A. *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings* / A. Bredius. London: Phaidon, 1969. — P. 222.
- ⁴⁴ Bayley, A. *Rembrandt's House* / A. Bayley. — Boston: Houghton Milfin Company, 1978. — P. 142–143.
- ⁴⁵ Dunford, M. *The Rough Guide in The Netherlands* / M. Dunford. — London: Penguin, 2010. — P. 63–64.
- ⁴⁶ Bayley, A. *Rembrandt's House* / A. Bayley. — Boston: Houghton Milfin Company, 1978. — P. 142–143.
- ⁴⁷ Slive, S. *Dutch Painting 1600–1800* / S. Slive. — Yale: Yale University, 1991. — P. 323.
- ⁴⁸ Squarzina, D. *The Collections of Cardinal Benedetto Giustigniani* / D. Squarzina // *The Burlington Magazine*. — 1998. — Bd. 140. — P. 102–118. — P. 110.
- ⁴⁹ Ритуал Клятвы предполагал скрещивание клинков тех, кто ее давал, с клинком Священного Меча «Fragarach» («Ответчик») — Crimthainn, Aed Ua. *Lebor na Nuachongbala/Aed Ua Crimthainn*, 1160. — MS. H. 2.18, Fol. 91.
- ⁵⁰ Друзиды (derwydd / Welsh; drui / Old Irish), представители привилегированного (по статусу выше Equites) класса Кельтских народов, занимавшие высокое положение в Гальском обществе (Галлия, Британия, Ирландия): судьи-жрецы, врачи и поэты (освобожденные от военной службы и налогов). Судьи-жрецы были облечены властью предавать членов сообщества анафеме и отправлять культ человеческих жертвоприношений. Священные наставления друидов были тайными и могли произноситься в Священных Рощах и Гротах. Самое раннее упоминание о друидах датируется 200 г. до н.э. — Caesar, Gaius Julius. *De Bello Gallico* / G.J. Caesar. — VI, 13–18; 26, VIII; 27, III, 2:18–19.
- ⁵¹ Pomponius Mela. *De situ orbis*. 3 lib. — III, 2:18–19; 28, I, 18.
- ⁵² Caesar, Gaius Julius. *De Bello Gallico* / G.J. Caesar. — II, 2:54.
- ⁵³ Там же. II, 2:54.
- ⁵⁴ Meyer, E. *Freiheitskrieg der Batave unter Civilis* / E. Meyer. — Leiden: 1856. — P. 97.
- ⁵⁵ Tacitus. *Historiae*, IV; V. — IV, 58.
- ⁵⁶ Там же. IV, 70–75.

-
- ⁵⁷ Там же. IV, 78, 85; V, 20-21.
- ⁵⁸ Caesar, Gaius Julius. *De Bello Gallico* / G.J. Caesar. — II, 2:54.
- ⁵⁹ Plutarch. *On Lovers*.
- ⁶⁰ Tacitus. *Historiae*, IV; V. — II, 14.
- ⁶¹ Там же. IV, 55.
- ⁶² Там же. IV, 59–60.
- ⁶³ Имя Бринно / Бренно (Brinno / Brenno) обрело славу благодаря его обладателю, вождю Сенонов (Галльского народа, населявшего долины рек Сены-и-Марны, Луары и Ионны), разгромившему Римлян в битве при Аллии (в месте слияния Тибра и Аллии) 18 июля 390 г. до н. э., вошедшему в Рим и разграбившему Вечный Город. Именно Бренно принадлежала знаменитая фраза, сказанная при получении выкупа за Рим: «*Vae Victis*» («Горе Побежденному!») — Tacitus. *Historiae*, IV; V.
- ⁶⁴ Tacitus. *Historiae*, IV; V. — IV, 56, 66.
- ⁶⁵ Там же. IV, 18, 56, 66, 70.
- ⁶⁶ Lammertse, F., Veen, J. van der. *Uylenburgh and Son. Art and Commerce from Rembrandt to De Lairese 1625–1675* / F. Lammertse; J. van der Veen. — Amsterdam: The Rembrandthouse Museum, 2006. — P. 161–169.
- ⁶⁷ Bonafoux, P. *Rembrandt. Substance and Shadow* / P. Bonafoux. — London: Thames and Hudson, 1992. — P. 112-113.
- ⁶⁸ Degenhart, B., Halm, P., Wegner, W. *Hundert Zeichnungen aus der Stadtlichen Graphischen Sammlung, München* / B. Degenhart, P. Halm, W. Wegner. — München: Die Stadtliche Graphische Sammlung, 1958. — P. 222-226; 22, P. 482, fig. 2.
- ⁶⁹ Михайлова, И. Г. Динамика воспроизводства художественного мышления и продуцируемой им творческой ментальной активности / И. Г. Михайлова // *Мир психологии*. — 2014. — № 1. — С. 92–104. — С. 97.
- ⁷⁰ Benesch, O. *Collected Writing. Vol. I. Rembrandt* / O. Benesch. — London: Phaidon, 1970. — P. 233.
- ⁷¹ Bredius, A. *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings* / A. Bredius. London: Phaidon, 1969. — P. 482.
- ⁷² Hunt, P. *Rembrandt: His Life in Art* / P. Hunt. — London: Ariel Books, 2007. — P. 332, N° 35; 22, P. 596.
- ⁷³ Bal, M. «Reading» Rembrandt: Beyond the World-Image Opposition / M. Bal. — Cambridge: Cambridge University Press, 1946. — P. 358.
- ⁷⁴ Bonafoux, P. *Rembrandt. Substance and Shadow* / P. Bonafoux. — London: Thames and Hudson, 1992. — P. 112.
- ⁷⁵ Михайлова, И. Г. Идеалы и их роль в социокультурном воспроизводстве цивилизаций с позиций синергетической философии истории / И. Г. Михайлова: СПб.: Алетейя, 2015. — С. 611–613.
- ⁷⁶ Hughes, R. *The God of Realism* / R. Hughes // *The New York Review of Books*. — 2006. — No. 53. — P. 1–11. — P. 6.
- ⁷⁷ Bab, J. *Rembrandt und Spinoza. Ein Doppelbildnis im deutsch-judischen Raum* / J. Bab. — Berlin: Philo Verlag und Buchhandlung, GmbH, 1934. — S. 21–22; 40; 41, P. 163.
- ⁷⁸ Clark, K. *An Introduction to Rembrandt* / K. Clark. — John Murray, 1978. — P. 193-194.
- ⁷⁹ Schwarz, G. *Rembrandt. Zijn leven, zijn shilerijen* / G. Schwarz. — Amsterdam: Bert Bakker, 1987. — P. 179-183; 13, P. 85.
- ⁸⁰ Там же. P. 325–326.
- ⁸¹ Crenshaw, P. *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art World in Seventeenth-Century Holland* / P. Crenshaw. — Cambridge: Cambridge University Press, 2006. — P. 119, 146–147.
- ⁸² Schwarz, G. *Rembrandt's Universe, His Art, His Life, His World* / G. Schwarz. — London: Ariel Books, 2006. — P. 179-183.
- ⁸³ Fuchs, R. N. *Dutch Painting* / R. N. Fuchs. — London: Thames and Hudson, 1978. — P. 74–78.

-
- ⁸⁴ Lammertse, F., Veen, J. van der. *Uylenburgh and Son. Art and Commerce from Rembrandt to De Lairese 1625–1675* / F. Lammertse; J. van der Veen. — Amsterdam: The Rembrandthouse Museum, 2006. — P. 260–261.
- ⁸⁵ Schwarz, G. *Rembrandt. Zijn leven, zijn shilerijen* / G. Schwarz. — Amsterdam: Bert Bakker, 1987. — P. 325–326; 46, P. 10.
- ⁸⁶ Israel, J. *The Dutch Republic, Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806* / J. Israel. — Oxford: Clarendon Press, 1995. — P. 879.
- ⁸⁷ Clark, K. *An Introduction to Rembrandt* / K. Clark. — John Murray, 1978. — P. 60.
- ⁸⁸ Waal, H. van de. *Drie eeuwen Nederlandse Geschiedenis uitbeeldingen. In 2 vol.* / H. van de Waal. — Amsterdam: Bert Bakker, 1952. — I, P. 233.
- ⁸⁹ Bredius, A. *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings* / A. Bredius. London: Phaidon, 1969. — P. 595–596.
- ⁹⁰ Bal, M. «Reading» *Rembrandt: Beyond the World-Image Opposition* / M. Bal. — Cambridge: Cambridge University Press, 1946. — P. 358.
- ⁹¹ Bayley, A. *Rembrandt's House* / A. Bayley. — Boston: Houghton Milfin Company, 1978. — P. 202–204.
- ⁹² Bredius, A. *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings* / A. Bredius. London: Phaidon, 1969. — P. 595–596; 50, VI, S. 225.
- ⁹³ Fokkens, M. *Beschrijvinge der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amsterdam* / M. Fokkens. — Amsterdam: 1662. — P. 162.
- ⁹⁴ Ян Жижка (Jan Žižka z Trochova / с. 1360–1424 гг.) по прозвищу Kalicha (Одноглазый), камергер Софии Баварской, чешский генерал и вождь Гусситов, последователь Яна Гуса (1369–1415 гг.).
- ⁹⁵ Dutuit, E. *Tableaux et dessins de Rembrandt. Catalogue Historique et Descriptive* / E. Dutuit. — Paris: A Lévy, 1885. — P. 41.
- ⁹⁶ Иуда Маккавей (Judas Maccabeus / ум. 160 г. до н. э.), Верховный Жрец (165–162 гг. до н. э.) из рода Маттафии бен Иоханан (Mattathias ben Johanan), вождь восстания иудеев против Римлян.
- ⁹⁷ Dutuit, E. *Tableaux et dessins de Rembrandt. Catalogue Historique et Descriptive* / E. Dutuit. — Paris: A Lévy, 1885. — P. 40.
- ⁹⁸ Coppier, A. Ch. *Rembrandt* / A. Ch. Coppier. — Paris: Librairie Felix Alcan, 1920. — P. 134–139.
- ⁹⁹ Bal, M. «Reading» *Rembrandt: Beyond the World-Image Opposition* / M. Bal. — Cambridge: Cambridge University Press, 1946. — P. 358.
- ¹⁰⁰ Михайлова, И. Г. Идеалы и их роль в социокультурном воспроизводстве цивилизаций с позиций синергетической философии истории / И. Г. Михайлова: СПб.: Алетейя, 2015. — P. 222–226.
- ¹⁰¹ Tacitus. *Historiae*, IV, 13–15.
- ¹⁰² Bredius, A. *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings* / A. Bredius. London: Phaidon, 1969. — P. 595–596.
- ¹⁰³ Carrol, M. *Civil Ideology and Its Subversion: Rembrandt's Oath Civilis* / M. Carrol // *Art History*. — 1986. — No. 9. — P. 10–35. — P. 23.
- ¹⁰⁴ Dutuit, E. *Tableaux et dessins de Rembrandt. Catalogue Historique et Descriptive* / E. Dutuit. — Paris: A Lévy, 1885. — C. 152.
- ¹⁰⁵ Tacitus. *Historiae*, IV, 71–75; V, 21.
- ¹⁰⁶ Там же. IV, 18, 56, 66, 70.
- ¹⁰⁷ Schwarz, G. *Rembrandt. Zijn leven, zijn shilerijen* / G. Schwarz. — Amsterdam: Bert Bakker, 1987. — P. 319–331.
- ¹⁰⁸ Hill, G. F. *Medals of the Renaissance* / G. F. Hill. — Oxford: The Clarendon Press, 1920. — P. 35–381.
- ¹⁰⁹ Rowen, H. H. *John de Witt: Grand Pensionary of Holland* / H. H. Rowen. — Princeton: Princeton University Press, 1978. — P. 394–395.
- ¹¹⁰ Bredius, A. *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings* / A. Bredius. London: Phaidon,

1969. — P. 595.

¹¹¹ Bille, C. Rembrandt's Claudius Civilis and Its Owners in the 18th Century / C. Bille // Oud-Holland. — 1956. — P. 54–59.

¹¹² Nordenfalk, C. Batavernas trohetsed: Rembrandts enda monumentalmalning / C. Nordenfalk. — Stockholm: Nationalmuseum, 1982.

¹¹³ Ritter, K. Rembrandt for Sale at Discount Price (but you must give it back to Museum) / K. Ritter // The Independent. — 2008, March 12.

¹¹⁴ Roever, N. de. Een Rembrandt op't Stadhuis / N. De Roever // Oud-Holland. — 1891. — IX. — P. 296–306; 1892. — X. — P. 137–146.

¹¹⁵ Fokkens, M. Beschrijvinge der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amsterdam / M. Fokkens. — Amsterdam: 1662. — P. 162; 22, P. 595.

¹¹⁶ Tümpel, C. Rembrandt / C. Tümpel. — London: Ariel Books, 1992. — P. 163.

¹¹⁷ Williams, R. The Actions of The Lowe Countries / R. Williams. — Humprey Lownes: 1618. — P. 211.

¹¹⁸ Israel, J. The Dutch Republic, Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806 / J. Israel. — Oxford: Clarendon Press, 1995. — P. 545.

¹¹⁹ Там же. P. 719.

¹²⁰ Там же. P. 500.

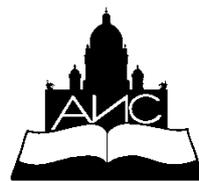
¹²¹ Rowen, H. H. John de Witt: Grand Pensionary of Holland / H. H. Rowen. — Princeton: Princeton University Press, 1978. — P. 391–395.

¹²² Israel, J. The Dutch Republic, Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806 / J. Israel. — Oxford: Clarendon Press, 1995. — P. 760, 802; 56, P. 391–395.

¹²³ Там же. P. 802–803.

¹²⁴ Там же. P. 803.





V

Елена Корвацкая

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ОФОРМЛЕНИЯ МАССОВОЙ ДЕТСКОЙ КНИГИ НАЧАЛА XX ВЕКА. ЧЕРНО-БЕЛАЯ ЛИНЕЙНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Период конца XIX – начала XX века в книжном искусстве отличается многообразием стилистических течений. На данный момент проведены исследования, касающиеся деятельности художников «абрамцевского» кружка, творчества представителей «Мир искусства» и футуристического направления¹. Отдельного внимания заслуживает художественное оформление детской книги.

В массовой книжной продукции начала XX века, выпускаемой для юного читателя, значительное количество изданий печаталось с черно-белыми иллюстрациями. Новые техники репродуцирования, будь то хромолитография или автотипия, способные передать красочность оригинала точнее, чем раскрашенная литография или гравюра на меди, поставили данный тип иллюстрации в сложное положение. Для нее оставалось место в недорогих изданиях с текстами сомнительного качества, рассчитанных на нетребовательного массового читателя. В совокупности с экономическими, рыночными и полиграфическими требованиями и предпочтениями времени наметилась дуполярность развития оформления детской книги данного типа в связи с вопросом использования или отказа от тонального решения в иллюстрации.

В начале XX века издатели, работавшие со второй половины XIX века (издательство А. Ф. Девриена, ценз., товарищество М. О. Вольф, типография А. С. Суворина и др.), продолжали выпускать детские книги или переиздавать уже вышедшие издания в стилистике ушедшего века. Для них характерна подробная разработка изображения в деталях и объеме, дополненная цветовой раскраской акварели. Черты ушедшего столетия можно увидеть в многочисленных репринтных переизданиях и иллюстрациях художников нового поколения (Е. П. Самокиш-Судковская (1863–1924), А. П. Эйсер (1871–1942), С. С. Соломко (1867–1928), П. Е. Литвиненко, Р. Шнейдер, В. Андреев и др.).

Стали появляться новые издательства, которые узко специализировались на печатной продукции для маленьких читателей (издательство

А. Д. Ступина и М. В. Саблина, товарищество И. Д. Сытина и др.). Издатель, заявившие о себе только к началу XX века, повсеместно отказывались от тональной и штриховой графики в иллюстрации. Причин для этого можно назвать несколько: печать линейного рисунка дешевле и быстрее в исполнении; иллюстрации в тон и в штриховой графике теряли свой внешний вид в небольших по формату изданиях. Кроме того, увлечение литографией и линейным рисунком в русском искусстве начала XX века также могло повлиять на заметные изменения в книжном оформлении.

Пренебрежительное отношение к черно-белой иллюстрации подобного вида становится заметным уже в многочисленных критических статьях начала XX века, которыми пестрит очень популярная в то время художественно-педагогическая периодика². В исследованиях советского времени только вскользь упоминают о существовании подобных иллюстраций в истории книжного искусства и чаще всего относят их к «пустому эпическому модернизму»³.

Должного внимания такой графике в искусствоведческой литературе пока не уделялось. Только Н. Э. Радлов пишет об отдельной технике «черного и белого» («blanc et noir»)⁴ в книжной иллюстрации. Рассматривая эту проблему сегодня, следует помнить, что понимание и восприятие графического или живописного произведения со временем иногда меняется, поскольку является элементом книжной системы, а в ансамбле печатного издания и неприглядный рисунок может стать определяющим. И может быть, в анализе книг данного типа следует обращать внимание на сугубо художественные и стилистические решения, оставляя в стороне спорные трактовки литературных текстов и неоднозначное отношение к ним, что обычно привлекает исследователей.

Интерес к детской книге возрос не только в издательском деле. К оформлению этого типа изданий обращаются многие мастера графики и живописи того времени. В процессе исследования массовой детской книги была обнаружена достаточно большая группа художников, печатавших в течение продолжительного времени свои иллюстрации в небольших детских книгах только в черно-белом исполнении.

Их творчество в книжной графике можно объединить по нескольким признакам, а именно: создание изображения за счет выразительности линии и силуэта, выборочное использование штриховки в качестве «пятна» в решении ритмической организации композиции, стремление к упрощению формы, уход от подробной детализации изображения, особое внимание к компоновке фигур и предметов без разработки фона и четких границ изображения. Все это позволило «открыть» пространство книжной страницы, и по-новому решать задачи конструктивного построения и книжной организации на основе декоративно-плоскостных отношений.

Рисунки такого типа прекрасно подходили к использованию их в качестве заставок, концовок, вставок и даже постраничных иллюстраций, при

этом не терялась ясность изображения. При печати преимущественно использовалась цинкография или ксилография, которые позволяли ясно выдержать остроту линии и показать ее разнообразие.

Нужно отметить, что преимущественно художники такого плана сотрудничали с одним или двумя издательствами, а это неизбежно приспособляло их манеру рисунка к особенностям типографского воспроизведения. Редкая смена издателя часто приводила к изменениям в творчестве самих художников.

Сейчас авторы многих массовых иллюстрированных детских книг почти не известны. Об отдельных художниках черно-белой линейной иллюстрации можно найти краткие упоминания в обобщающих монографиях. Дореволюционная критика ограничивается общими эпитетами и культурологическим подходом к рассмотрению материала⁵. Э. З. Ганкина относит издания в таком оформлении (В. Манасеиной, П. Соловьевой) к «дешевой декадентщине, пустому эпическому модернизму»⁶ или «пошлому буржуазно-мещанскому «чтиву» (Л. Чарской, К. Лукашевич)⁷. За редким исключением, с этим трудно не согласиться. Сейчас подобная художественная литература для детей забыта на дальних полках. Причины для этого не так четко выражены. Линейная иллюстрация традиционно использовалась в недорогих изданиях с текстами невысокого качества, рассчитанных на массового читателя. Поскольку вопрос интерпретации литературного текста в работе иллюстратора был основным для советского искусствоведения, то детские книги подобного плана не рассматривались при изучении книжного искусства рубежа веков.

В начале XX столетия одним из самых крупных издательств, выпускавших детскую книгу, было московское издательство А.Д. Ступина, которое создало свой узнаваемый тип печатной продукции для ребенка. «Лицом» издательства стали обложки Василия Васильевича Спасского (1873–1924). Сейчас имя этого художника малоизвестно и в основном упоминается только в истории советского плаката, однако в начале XX века без его рисунков не обходилась почти ни одна книга издательства А. Д. Ступина. В отзыве современника В.В. Спасского говорится: «Художник он очень талантливый и, главное, еще много и много обещающий в будущем. Он интересен и как рисовальщик, дающий строгий, точный и красивый контур, и как художник красивого сочного «пятна»⁸.

В начале 1900-х годов В. В. Спасский создавал реалистичные картинки для детских книг с четко выраженной диагональной композицией, со светотеневой моделировкой и фрагментарными вставками по всей плоскости листа (например, «Карлик испанской принцессы» О. Уайльда (М.: А. Д. Ступин, 1908) и М. И. Розанов «Петр Великий» (М.: А. Д. Ступин, 1909)). Уже в начале следующего десятилетия художник создает иллюстрации, построенные на системе правильных геометрических форм. Он почти полностью отказывается от тонированного рисунка и переходит

к линейному обобщенному изображению. Произошедшие изменения можно увидеть в издании «Чужое добро» Н. Г. Вучетича (М.: А. Д. Ступин, 1913), в котором обложка создана в новой технике, а иллюстрации еще соотносятся с графикой художника 1900-х годов.

По внешнему виду рисунки В. В. Спасского в новой для него стилистике очень похожи на ксилографию из-за достаточно большой толщины линии, упрощения и стилизации формы. В линейных рисунках, помимо контура, являющегося главным художественно-выразительным средством, иллюстратор большое значение придавал пятну и его ритмическому расположению, но пока не в вопросе оформления разворота и всей системы книги в целом, а внутри одной иллюстрации.

Большая работа в технике контурной графики в 1910-х годах позволила художнику обратиться к рисунку, выполненному в несколько красок. Его цветные иллюстрации никогда не выглядят «раскрасками», что было характерно для недорогой книги издательства А. Д. Ступина. Новые творческие решения в оформлении детской книги яснее всего видны в обложках В. В. Спасского в изданиях альманаха для детей «Подорожник» (1912), «Пять братцев-подосиновиков» Н. И. Лаврова (1912), «Счастливец» А. В. Борисовой (1912) и др. Именно в оформлении обложки В. В. Спасский достиг главных творческих открытий и удач, полностью изменив ее внешний вид и функциональное значение⁹. Художник свободно работает в 2–3 краски, уравновешенно распределяя ее в композиции с явной асимметричной системой построения. Организация книжного пространства с помощью декоративных и ритмических возможностей графического искусства разнообразила внешний вид детских изданий.

В середине 1910-х годов художник все больше работает в постраничном рисунке и стремится к оформлению издания полностью. Нужно подчеркнуть, что рисунки В. В. Спасского к этому времени из ряда самостоятельных станковых произведений перешли в разряд элементов книжного пространства.

К его лучшим работам можно отнести три книги, выпущенные в московском издательстве А. Д. Ступина в 1910-х годах. В издании «Голубая птица по Метерлинку для детей» (1910) в вольной интерпретации В. В. Спасского впервые можно увидеть целостный книжный ансамбль, созданный художником в рамках его новой художественной системы. Для книги «Два фокусника» (1913) В. В. Спасский создал самые яркие графические образы, свободно включая 2–3 дополнительных цвета в иллюстрации-врезки. Основанное на стилистике древнерусской рукописи, издание «Седая старина. Десять бывальщин» (1912), наверное, один из самых сложных и продуманных книжных ансамблей, созданных В. В. Спасским. Нужно отметить, что работам В. В. Спасского свойственна некоторая однотипность в прочтении художественных образов, что не уменьшает значения его творчества для поиска новых путей оформления детской дореволюционной книги.

Многие книги В. В. Спасский оформил в соавторстве с Александром Петровичем Апситом (1880–1944). Свою творческую судьбу до революции А. П. Апсит связал с искусством оформления книги, преимущественно детской, и сатирическими рисунками. Его называли «вторым Каразиным»¹⁰ по количеству оформленных книг. Для современного зрителя эмигрировавший художник больше известен как один из первых авторов советского агитационного плаката и сатирического рисунка времен Первой мировой войны.

Тандем двух художников не случен и связан с тем, что А. П. Апсит преимущественно не работал с обложкой и титульным листом. Характерным примером творческого сотрудничества В. В. Спасского и А. П. Апсита являются книги М. Елисеева «По родной земле» (М.: А. Д. Ступин, 1912), «Сборник рассказов и сказок современных русских писателей» (М.: А. Д. Ступин, 1911) и «Новинка» К. Лукашевич (М.: А. Д. Ступин, 1910). Работы разных иллюстраторов взаимно дополняют друг друга.

Сильная стилизация и лаконичность композиций В. В. Спасского в сочетании с выразительностью и разнообразием графических образов А. П. Апсита создавали единый книжный ансамбль почти в их каждом совместном издании. На страницах этих книг помещено большое количество иллюстраций А. П. Апсита, выполненных с помощью светотеневой моделировки и без нее. К первой группе следует отнести те рисунки, в которых изобразительный ряд отличается чрезмерным использованием штриховки, полностью окружающим все предметы, что делает иллюстрации слишком затемненными и трудными для восприятия. Во второй группе — линейные композиции, чаще вставки в тексте, выстроенные по резким диагоналям и созданные очень тонким контуром. А. П. Апсит прекрасно владел анатомическим рисунком, но не часто уделял внимание образной трактовке персонажей.

Из большого количества книг, оформленных А. П. Апситом в традициях книги XIX века (К. Лукашевич «Весенний детский праздник» (М.: А. Д. Ступин, 1911), «Зимние сумерки» А. А. Федорова-Давыдова (М.: А. Д. Ступин, [1910]) и др.) представляется интересным издание «Дюжина сказок» Ивана Брута (псевдоним Ф. Волховского) (1908). Это книга, вышедшая не в издательстве А. Д. Ступина, где чаще печатались произведения художника, а в издательстве «модерниста» В. М. Саблина. Обложка этой книги А. П. Апсита значительным образом отличается от всех других работ художника. Смена издателя и типографии полностью изменила привычный внешний облик произведений иллюстратора. Здесь А. П. Апсит совершенно отказался от техники штриховки, композицию обложки выстроил на основе соотношений толщины и направления линии, ритмической организации.

При рассмотрении графических иллюстраций в детских книгах начала XX века безусловный интерес вызывает творчество Надежды Ивановны Живаго (Гришина; 1875(80)–1936¹¹). С ее именем связано много тайн, так как не до конца известны ее биография и творческое наследие¹².

Графическое творчество Н. И. Живаго отражает особенности переходного периода в истории оформления русской книги. В ее работах начала 1900-х годов остаются черты книги XIX века: диагональное выстраивание композиции, сочетание орнаментальных и фигуративных отдельных элементов. Как и у В. В. Спасского, к 1910-м годам появляется тенденция приведения рисунка к простым геометрическим формам, стремление «успокоить» и структурировать изобразительный ряд. Расположение иллюстраций на листе часто спорное, но рисунки сразу обращают на себя внимание, и очевидна их главная задача – увлечь юного читателя чтением. Художница старается перейти на другой уровень восприятия изобразительного ряда.

Ее иллюстрации обладают теми качествами, которые определяют различия между станковой и книжной графикой, формировавшиеся в этот период: фрагментарность, направленная на последующее развитие повествования, построение композиции, основанное на контрасте разномасштабных фигур и предметов и на выборе неожиданных ракурсов, а также яркая характеристика персонажей. Выразительностью и особой пластичностью контура, ритмично выстраивающего композицию иллюстрации, она могла сказать больше, чем усложненными деталями рисунка или его цветовым решением. Эти качества выделяют работы художницы на общем фоне черно-белой линейной книжной графики начала XX века.

Изменения в книжном искусстве Н. И. Живаго также можно связывать с ее деятельностью в разных издательствах и типографиях. Продолжительное сотрудничество с типолитографией «Товарищества И. Н. Кушнерева и К^о» сформировало графическую манеру Н.И Живаго, напоминающую книжное искусство России XIX века (книги, объединенных в «у для детей И. Горбунова-Посадова»¹³ (1900–1910-е)). Дальнейшая деятельность в издательствах И. Д. Сытина и «Задруга» способствовала значительным изменениям, произошедших в ее книжном творчестве. Их можно увидеть в авторской серии «Еще книжка малым детям» (М.: И. Д. Сытин, 1910–1913), занимающей особое место в художественном мире Н. И. Живаго.

Серия, которая была создана самой Н. И. Живаго, состоит из пяти большеформатных книжек-картинок. Это именно тот тип детской книги, который интенсивно развивался в начале XX века, но в ней не работали художники рассматриваемой стилистической направленности. На примере серии «Еще книжка малым детям» можно говорить о работе художницы над книжным ансамблем. Самыми выразительными изданиями в образной трактовке и разработке элементов книжной конструкции стали «Сказка о карликах» (1910), «Тилибум-бум. Сказка о белом камешке» (1913), «Паренек с ноготок» (1913).

Большие контурные рисунки создают целостную линию сюжетного повествования, погружая маленького читателя в сказочный мир. В особой выразительности образов героев, в передаче драматургии действия и разнообразии композиционных решений прослеживаются черты «новой» оте-

чественной книги. Как и в творчестве В. В. Спасского, контурная графика Н. И. Живаго ищет новые возможности декоративного решения цветной иллюстрации в детской книге.

Помимо собственного графического стиля, в оформлении детской книги Н. И. Живаго придумывала свой мир сказки, детской фантазии и приключений. Подобной художественной образности иллюстративного ряда не хватало многим художникам массовой детской книги. Безупречное владение техникой и хорошее знание формы делают рисунки Н. И. Живаго очень изящными и пластичными, наполненными движением и динамикой сказочных миров. У каждого персонажа свой характер, проработанный образ через мимику, детали фигуры и одежды. В изображении героев художница часто использует орнаментальные мотивы разных культур, но измененные и стилизованные в духе своих работ.

Для творчества Н. И. Живаго важна каждая книга, потому что полиграфические возможности издательств всегда явно и часто отрицательно отражались на ее работах. Например, объемная серия песенников под редакцией И. Горбунова-Посадова издательства И. Д. Сытина, выходившая на протяжении двух десятилетий в очень дешевом переплете на тонкой рисовой бумаге со склеенными листами, полностью скрывала красоту графических произведений Н. И. Живаго. Напротив, оформление книги А. Линдена «Дочь венгерского вождя» (М.: Задруга, 1914) позволило художнице увидеть свои рисунки на тканевом переплете с суперобложкой.

Стилистику черно-белой линейной иллюстрации в детской книге продолжают издания «Библиотека «Тропинка» конца 1900–1910-х годов¹⁴. Ограниченная возможность работы с цветом в условиях одной из типографий издательства И. Д. Сытина, на основе которого существовала серия журнала «Тропинка», позволило обратить внимание на возможности контурного рисунка. Продолжительное время с журналом «Тропинка» сотрудничала Татьяна Николаевна Гиппиус (1877–1957). Получив образование в Императорской Академии Художеств, с начала 1900-х годов она занялась оформлением детской литературы. В первых же книгах писательницы Г. А. Эйнерлинг (печаталась под псевдонимом Г. Галина) «Сахарный принц и пряничная принцесса. Сказка» (СПб.: М. В. Пирожков, 1903) и «Сказки Г. Галиной» (СПб.: М. В. Пирожков, 1903) художница смело отходит от принятых стандартов построения композиции, часто в ущерб качеству иллюстрации, в поисках своего собственного стиля.

Всего за несколько лет графика Т. Н. Гиппиус претерпела значительные изменения, коснувшиеся важных конструктивных задач по созданию книжного ансамбля («Сказки Г. Галиной», М. Безобразова «Горе и радость» (М.: Библиотека «Тропинка», 1916), Н. Л. Шапир «Люди и звери» (СПб.: Библиотека «Тропинка», [1909]), В. Покровская «Детский сад. Пособие для воспитателей» (СПб.: Просвещение, [1912] и др.). Художница стала все чаще выбирать простые прямоугольные композиции, разделяя их

четко на три плана посредством резких ракурсов и большой разницы в размерах деталей. Толщина контура оказывается важной составляющей ритмического построения рисунка. Ее композиции становятся спокойными, продуманными в связи с сюжетной трактовкой.

Образы, создаваемые Т. Н. Гиппиус, близки маленькому читателю, всегда открыты для общения и улыбок. Одним из лучших примеров ее книжного искусства можно назвать издание сборника рассказов Евгения Иванова «В лесу и дома» (М.: Библиотека «Тропинка», 1915).

К проблеме декоративной трактовки иллюстративного ряда начала XX века посредством цвета обращено издание А. Латри «Светлые дни детства» (М.: И. Д. Сытина, 1915) из серии «Библиотека «Тропинка». Внук И. К. Айвазовского, продолживший путь деда-мариниста, Михаил Пелопидович Латри (1875–1942) оформил всего одну книгу, создав особый, неповторимый «игрушечный» мир с помощью стилистики тряпичной куклы. Иллюстративный ряд состоит из черно-белых контурных рисунков и схожих по решению цветных иллюстраций с использованием локальных заливок в несколько красок.

Однообразие стало одной из ключевых проблем черно-белой иллюстрации в детской книге начала XX века. Рисунки Поликсены Сергеевны Соловьевой (печаталась под псевдонимом «Allegro») (1867–1924) и Мери Чемберс (Мария Яковлевна Чемберс-Билибин) (1874–1962), сформировавшие облик детских книг серии «Библиотека «Тропинка» 1910-х годов.

Работы художниц трудно отличить друг от друга. Их иллюстрации наглядно демонстрируют крайнее выражение одного из направлений данной стилистической группы: небольшой размер, определение узкой тематики изобразительного ряда, мелкая проработка деталей тонкой витиеватой линии. Иллюстрациям не хватает эмоциональной выразительности, разнообразия в композиционных решениях и интересных находок в сюжетной трактовке литературного повествования. Как быстрые зарисовки окружающего буржуазного мира, они хаотично размещаются по всей поверхности листа, отчасти нарушая единую структуру книги.

Из работ П. С. Соловьевой можно выделить отдельные иллюстрации в изданиях произведений ее коллеги, соредатора журнала «Тропинка», Н. И. Манасеиной «Овсянки» (СПб.: журнал «Тропинка», [1910], и «На рождество» (М.: Тропинка, 1913), С. С. Кондурушкин «В деревне» (М.: Тропинка, [1909]). В изданиях серии «Библиотека «Тропинка» 1914 года, оформленных самостоятельно Мери Чемберс, следует упомянуть «Золотой пояс» О. Беляевской (М.: И. Д. Сытин, 1914) и «Маленькие люди» М. Толмачевой (М.: И. Д. Сытин, 1914). В этих книгах художница разработала единый целостный ансамбль, активно используя декоративные элементы оформления.

Проблема однотипности выбора тем и образов, сложность существования черно-белой линейной иллюстрации в рамках книжки-картинки для детей очевидны в изданиях, оформленных Валерием Вильямовичем Кар-

риком (1869–1943), одним из популярнейших иллюстраторов детской книги дореволюционной России и русского зарубежья (сборник русских сказок (СПб.: издательство Б. М. Вольфа, 1900–1910-е годы), серия «Сказки-картинки» (М.: Задруга, 1914–1918)).

Несколько книг в серии «Библиотека «Тропинка» проиллюстрировал художник П. Воронцов (годы жизнь не определены). В иллюстрациях к этим изданиям он использовал различные графические приемы контурного и силуэтного рисунка с большой долей стилизации. При этом художник старался сохранить долю реалистичности в изображении, что в меньшей степени ему удавалось, и придавало его образам некоторую нескладность и угловатость (А. Вережников «Всем солнышко светит» (М.: И. Д. Сытин, 1914), Н. В. Казмин-Вьюгов «Рожок пастуха» (М.: И. Д. Сытин, 1914)).

На фоне других «утонченных» книг серии «Библиотека «Тропинка» иллюстрации П. Воронцова имеют несколько грубоватый характер, что получается из-за отрывистой штриховки, больших мощных форм в рисунке, полном отсутствии тональных переходов, определенной статики в композициях. Подобная организация изобразительного ряда позволяет художнику внешне успокоить действие, драматургию иллюстрации сконцентрировать внутри ее самой, что отвечало основным тенденциям развития книжного искусства в 1910-е годы.

Несмотря на недочеты анатомического рисунка, П. Воронцов был хорошим рисовальщиком, знающим натуру. В каждой иллюстрации он создает жанровые композиции, насыщенные действием и эмоциями, в которых умело расставляет акценты, не прорисовывая отдельные детали. Несовершенство графического исполнения и образной характеристики видно в передаче мимики лиц героев.

Правильный выбор формата книги с черно-белыми иллюстрациями данного типа виден в издании «Зеленый человечек» Л. Никитина в оформлении П. Воронцова (М.: И. Д. Сытин, 1913). Размер в $\frac{1}{4}$ типографского листа чаще превращал такие иллюстрации в простые основы для «раскрасок». В этом видна острота проблемы конструктивной организации книжного ансамбля и зависимость художников от типографского воспроизведения их работ во всем книжном искусстве России начала XX века.

Схожие черты с иллюстрациями П. Воронцова присутствуют в рисунках Пантелеймона Степановича Захарова (1875–1948). В изданиях «В школу» Н. В. Миронова (М.: И. Д. Сытин, 1915), «Друзья» Ю. Насветова (М.: И. Д. Сытин, 1914) художник разрабатывает важные вопросы организации книжного ансамбля.

Несколько изданий серии «Библиотека «Тропинка» оформила художница Агнесса Эдуардовна Линдеман (Линман) (1876–?), загадочная личность в истории русского книжного искусства. Петербурженка, живописец и график, выполнявшая рисунки для открыток Общества Св. Евгении, преподавала в Рисовальной школе Общества поощрения ху-

дожеств, участвовала в многочисленных выставках современных художников начала XX века.

Сейчас выявлены только семь изданий, выпущенных журналом «Тропинка», в которых художница приняла участие как иллюстратор. Более цельным художником А. Э. Линдемман предстает в книгах Н. И. Манасеиной «Рассказы для детей» (М.: Тропинка, 1906) и М. Пожаровой «Бубенчики» (М.: И. Д. Сытин, 1915) из серии «Библиотека «Тропинка». В постраничных иллюстрациях стилизация человеческой фигуры, построение композиции, выбор деталей чем-то напоминают графику А. Н. Бенуа в «Азбуке в картинках» с ее декоративной составляющей.

К «Бубенчикам» А. Э. Линдемман создала рисунки, в которых видно хорошее знание формы и умение ее выразить в пределах листа, создать завершенную и цельную композицию. Художница вводит широкие декоративные цветные рамки для украшения страниц. А. Э. Линдемман было найдено нужное соотношение между контурной и колористической частями иллюстраций. Цвет подчеркивает разделение композиции на планы и их общий плоскостный характер.

Долгое время иллюстрации к детским книгам данного типа создавали художники А. Н. Комаров (?) (например, М. Ю. Лермонтов «Три пальмы» (М.: Товарищество И. Д. Сытина, 1915), А. А. Федоров-Давыдов «Зимние сумерки» (М.: Товарищество А. Д. Ступина, [1910])) и В. Комаров (?). Подробности их биографии и творческого наследия пока ждут исследования.

В многостраничных изданиях для детей встречаются разрозненные иллюстрации других художников, не работавших системно в книге. Например, две книги А. Блока: «Сказки» (1913) и «Круглый год» (1913), выпущенные в издательстве И. Д. Сытина с иллюстрациями Г. Д. Алексеева (1881–1925(51?)). Его рисунки несколько дробные, разноплановые в сюжетном и композиционном решении. Однообразный контур переходит в мелкую точечную штриховку и не создает должного декоративного эффекта. Видны попытки найти нестандартное решение для обложки и титульного листа.

Основываясь на традициях XIX века, в рамках черно-белой иллюстрации в массовой детской книге 1900–1910-х годов происходил медленный, но последовательный процесс изменения облика книги в целом и ее отдельных элементов, поиска новых путей взаимодействия между изобразительным рядом и литературным произведением, его интерпретации, включения в ансамбль книги пространственно-временных категорий.

Специфика изданий с черно-белыми линейными иллюстрациями закрепила переход к иллюстрированному картонажу и обложке, упростила композиционные решения, отказавшись от ярко выраженных диагональных форм и остановившись на простых уравновешенных компоновках, освободила пространство листа, уйдя от чрезмерной штриховки и тональной разработки. Обращение к черно-белой линейной иллюстрации изменило структуру

разворота книги, открыв его пространство, позволило шире использовать стилизацию и цвет в качестве элементов ритмической организации.

На сегодняшний день нет однозначного мнения о том, художник или издатель главным образом отвечал за построение книжного ансамбля, но их совместная деятельность на протяжении нескольких десятилетий способствовала формированию понятия «фирменного стиля» книг или серии издательства. В связи с этим отдельные книги издательств А. Д. Ступина, И. Д. Сытина, М. В. Саблина, «Задруга», серии «Библиотека «Тропинка», интересны в опыте организации книжного пространства и должны быть вписаны в историю книжного искусства России начала XX века. Кроме того, помимо работы художника и традиций издательства, на окончательный образ книги значительно влияло место ее печати.

Рассмотрение черно-белой иллюстрации в массовой детской книге 1900–1910-х годов выявило целую группу художников, чья деятельность почти полностью забыта в истории книжного искусства XX века (Н. И. Живаго, Т. Н. Гиппиус, В. В. Спасского, А. П. Апсита, П. Захарова, А. Э. Линдеман, А. Н. Комаровых и др.). Дальнейшее изучение их творчества предполагает поиск биографического материала и оригинальных произведений, что позволит сделать более четкие выводы о влиянии издательства и типографии на творчество художников.

Черно-белые линейные иллюстрации в детской книге предлагается рассматривать как одно из отдельных направлений в развитии книжного искусства России начала XX века.

Примечания

¹ Основные труды: Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. — М.: Советский художник, 1963—280 с.; Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI—XXI веков. — СПб. : Коло, 2014. — 512 с.; Кузнецов Э. Д. Оформление детской книги предреволюционных лет (1901–1917) // Книга. Исследования и материалы. — 1963. — Сб. 8. — С. 135–166; Калаушин Б. У истоков русской детской книги (Русская детская книга 1900–1917 годов) // О литературе для детей. — 1991. — Выс. 33. — С. 112–121; Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. — М. : Книга, 1989. — 246 с.; Полевина Е. В. Становление и развитие иллюстрации детской книги. — М. : Б.и., 2003. — 24 с.; Сидоров А. А. История оформления русской книги. — М. : Книга, 1964. — 391 с.; Липович И. Н. Книжная графика «Мир искусства» (Некоторые аспекты теории и художественной практики) : автореф. дис. канд. искусствоведения : (17.00.04). — Л., 1974. — 10 с.; Лапшина Н. П. Мир искусства. Очерк истории и творческой практики. — М. : Искусство, 1977. — 343 с.; Петров В. Н. Мир искусства. — М. : Изобразительное искусство, 1997. — 277 с.; Голинец С. В. Книжная графика И. Я. Билибина // Книга : Исследования и материалы. — 1968. — Сб. 16. — с. 46–66; Голлербах Э. Ф. Рисунки и гравюра В. Д. Замирайло. — Казань : [Центр. Музей ТССР], 1925. — 16 с.; Голлербах Э. Ф. Рисунки М. В. Добужинского. — М.-Пг. : Гос. изд., 1923. — 102 с.; Гусарова А. П. Книжная графика М. В. Добужинского // Очерки по русскому и советскому искусству / [Ред. Т. Коваленская]. — М. : Художник РСФСР, 1965. — С. 137–148; Лобанов В. М. Книжная графика Е. Е. Лансере — М.; Л. : Гизлегпром, 1946. — 107 с.; Ро-

зенталь Л. В. Добужинский-иллюстратор // Печать и революция. — 1924. — Кн. 1. — С. 79–104.; Издательство И. Н. Кнебель и художники детской книги : Из истории создания книг «Подарочной серии». — М., 1989. — 43 с.

² См. : Что и как читать детям : Критико-библиогр. ежемес. журнал. — СПб. : Н.А. Бекетова, 1911–1917; Новости детской литературы : Критико-библиогр. ежемес. журн., изд. при участии Отд. дет. чтения Комиссии по организации домашнего чтения при Учеб. отд. М[оск.] о[–ва] р[аспространения] т[ехн.] з[наний], Изд-вом при Дет. б-ке М. В. Бередниковой. Г. 1–5. М., 1911–1916.

³ Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. — М. : Советский художник, 1963. — С. 54.

⁴ Радлов Н. Э. Графика. — Л. : Благо, 1926. — С. 1.

⁵ Мурзаев В. Опыт характеристики иллюстраторов детских книг // Что и как читать детям. 1912–1913. — №12. — С. 6–14

⁶ Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. — М. : Советский художник, 1963. - С. 54.

⁷ Там же. С. 56.

⁸ Мурзаев В. С. Опыт характеристики иллюстраторов детских книг // «Что и как читать детям». — 1912–1913. — №12. — С. 8.

⁹ Подробнее см. : Корвацкая Е. С. Развитие обложки детской печатной книги начала XX века на примере творчества художника В. В. Спасского (1873–1924) // Искусство книги и гравюра в художественной культуре / РГБ. — М. : Пашков дом, 2014. — С. 264–271.

¹⁰ Мурзаев В. С. Опыт характеристики иллюстраторов детских книг // «Что и как читать детям». — 1912–1913. — №12. — С.12; Николай Николаевич Каразин (1842–1908) — писатель, этнограф, русский художник-баталист, иллюстратор

¹¹ Годы жизни указаны на основе данных, полученных из Архива-Музея русской культуры в Лос-Анжелесе; Фамилия Н. И. Живаго по мужу — Гришина.

¹² Подробнее о творчестве Н. И. Живаго см. : Корвацкая Е. С. Волшебный мир иллюстраций под монограммой «Н. Ж.» // Обсерватория культуры. — 2012. — №3. — С. 134–146.

¹³ Другие названия, встречающиеся в книгах серии : «Библиотека для детей и для юношества И. Горбунова-Посадова», «Под редакцией И. Горбунова-Посадова».

¹⁴ Издательство «Тропинка» (1906–1918, Санкт-Петербург). В 1906–1912 гг. выпускало одноименный журнал для детей, который редактировали П. С. Соловьева и Н. И. Манасейна. Также «Тропинка» выпускала отечественные и зарубежные художественные произведения для детей и литературу по педагогике. В 1913–1918 гг. выпуск книг осуществлялся на базе Товарищества И. Д. Сытина в серии «Библиотека «Тропинки»; в выходных данных указывалось: «Издания журнала «Тропинка», «Книгоиздательство «Тропинка».



ПОЭЗИЯ ЛЮДМИЛЫ МИТРОХИНОЙ¹

Тысячелетиями созревали и сквозь тысячелетия сохранили свой изначальный свет и силу строки благовествования евангелиста Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». В этом бессмертном постулате зерно чуда, которое именуется поэзия. Только истинным поэтам Проведением даруется способность превращать россыпи словарных запасов в золотые слитки и самоцветы, придавать словосочетаниям трепетность эмоционального потока, движимого и скрепленного звучанием рифм или иными перекликающимися созвучиями. Волшебством бестелесного слова поэты лепят зримые, осязаемые, многоцветные образы, помогают углубиться в подсознание, остановить мгновение бытия, запечатлеть их трагедийность, боль и радость.

Все это полностью соотносится с поэтическим творчеством Людмилы Митрохиной. В 1998 году вышел ее первый сборник **«Время»** с рисунками автора, 1999 году — **«Триада»** с иллюстрациями известного петербургского акварелиста Любовь Пакулиной, в том же году она опубликовала **«Десять сонетов нового времени»**. Двухтысячный год отмечен сборником **«Виртуальный роман»** с рисунками автора, включающий цикл из пятнадцати стихотворений. 2001 год ознаменован выпуском сборника стихов и стихотворений в прозе **«Галатей»** с авторскими зарисовками. В 2003 году вышел в свет сборник стихов, прозы и снов **«Точка»** с компьютерной графикой автора. В 2004 году издан сборник стихотворений **«Триптих»**, в которые вошли стихи к картинам И. и Ю. Грецких к циклу «Знаки зодиака», стихи к произведениям художника Ларисы Берлин к циклу «Космические сны и притчи» и стихи из книги Людмилы Митрохиной **«Древо Жизни»**, завершающие каждую главу родословной. В 2006 году издана поэма **«Исповедь гардеробщицы»** с графическими рисунками автора. 2007 год отмечен выпуском художественного альбома **«Сновидения»** в творческом дуэте с петербургским художником Ларисой Берлин. Стихи придали изданию неповторимую окраску, углубленность и философичность, усиливая восприятие картин. В 2010 году сборником стихов, рассказов, были, фантазмагории **«Дожди»** запечатлен творческий союз с юной художницей Анастасией Митрохиной, учащейся художественного Лицея им. Б. В. Иогансона, проиллюстрировавшей произведения своей бабушки. В 2015 году издается книга-монография Людмилы Митрохиной **«В поисках себя»** о камчатской художнице Татьяне Малышевой, в которую включен цикл стихов автора к картинам художницы и стихотворение в прозе (Притча).

Следует отметить, что поэзия Людмилы Митрохиной созвучна художественному восприятию изобразительного ряда живописных картин и пластических изображений, рождает ассоциативные образы, получая в ответ от живописцев и скульпторов проникновенное понимание своего творчества. Так

создалась серия стихов, посвященная творчеству художников Ирине и Юрию Грецким, Саиду Бицираеву, Любовь Пакулиной, Нине Дьяковой, Анатолию Рыбкину, Абраму Рабкину, Тамаре Дмитриевой, Ирине Бируля, Владимиру Кордубайло, Алексею Талашуку, Борису Пономаренко, Левону Лазареву, Римме Юношевой и Федерико Феллини, искусствоведу А. Г. Раскину.

Отрадно отметить факты включения этих стихов в каталоги и буклеты, говорящими о точном попадании поэтических образов в суть творчества художников. К примеру, стихотворение Людмилы Митрохиной, зародившееся под впечатлением персональной выставки Левона Лазарева в ГРМ, скульптор поместил дважды в своей изданной в 2002 году монографии «Левон Лазарев», полностью у работы «Христос» и две строфы на задней стороне твердого переплета под своей фотографией:

*Собрал всю боль и замесил
Комок испитых слез,
Соскреб всю скорбь и положил
В комки соленых грез.*

*На нерв из скрюченных прутков
Изломанной судьбы
Повесил душу из комков
С пустотами от мглы.*

Поэзия Людмилы Митрохиной редкостно самобытна. Ей абсолютно чужда сентиментальность и гладкопись. В первом стихотворении первого сборника Людмила декларативно возвестила, что она чувствует себя воплощением всех женских бед и страданий: «Я — женищина женицин, встающих чуть свет и недоцелованных губ», «Я — женищина всех заблуждений в пути, обманутых снов, острых слов...», «Я — женищина вовсе не вашей мечты, изнанка я наоборот...», «Я — женищина женицин с лицом изнутри, с тенями прилипших забот. Я — женищина женицин горящей души. Мы звезды, а все — небосвод».

В поэзии Людмилы чувствуется страстность мифической пророчицы Кассандры, органическое восприятие болей эпохи, которые выпали на долю русской женщины. Она чувствует и видит ее красоту не в красивости и театральной романсовости, а в следах тягостей и страданий: «Бьется сердце на износ, тащит мыслей тяжких воз». Поэтому она определяет свои стихи как «Телегу горьких строк», в которых «По капле выстраданы строчки слезой последней мертвеца...»

Одно из таких трагических возвеличиваний судьбы работающей русской женщины высвечено в стихотворении, которое не могу не процитировать:

*Ах, милая, не прячьте руки,
Опухшие словно от слез, —
Не спрятать грудь женской муки
В ложбинку талых грез.*

*Не поджимайте их стыдливо,
Страдая за неловкий жест, —
Прилипшая экзема зримо
Жжет сердце мне — вас жадно ест.*

Бессонными ночами обнаженная душа поэта, покинув тело, ускользает из дома и бродит по «морозным пустынным переулкам, ... стоит на площадях, ... пустых вокзалах...»

*По мостовой, босой, в косынке алой,
В рубашке белой с моего плеча
Скользит по ностальгическим кварталам,
Беззвучно вспоминая и крича.
И вторят львы ей мраморным оскалом,
И воеет ветер дикий над Невой,
И память сердце ранит острым жалом,
И небо содрогается тоской...»*

Петербург в стихах Людмилы не фон, не декорация, не иллюстрация, а общество одухотворенных, мыслящих существ — домов, улиц, монументов. В этом смысле поразителен по образности цикл «Крыши» в сборнике «Триада»:

*Как только темнота сгуститься,
.....
Задышат в нетерпенье крыши
На притулившись домах.
Зашепчут сдавленно чуть слышно
О суете дневной впотьмах
.....
Сцепивших плоскими руками
И оторвав от стен себя,
Летают черными ночами
Железной птицей бытия.*

Сборник «Триада» открывает цикл стихов «Дневник женщины города мертвых царей». Название цикла и строки взяты из первого стихотворения первого сборника «Бремя»:

*Я — женщина города мертвых царей,
Гранита и мраморных ног.
Я — женщина города дикарей,
Революционных сапог...*

Четыре строки, но какой в них эпический разворот и всеобъемлющая монументальность. «Дневник Триады» — это кристаллы и крупницы мыслей и чувств обычных дней, которые превращаются в символические афоризмы и метафорические зарисовки. Причем, все они написаны с абсолютной простотой.

*Полумрак, полусвет,
Половина жизни.
Толь была, толи нет
В этом катаклизме.*
.....
*В серых стиснутых домах
Сердце — словно в челюстях.*
.....
*Тревоги частоколом встали,
Закрыв надеждам свет и дали.*
.....
*Предательство цветет с тени
Огромным ухом до земли.*
.....
*Прямые трубы,
Дым косой,
Изломы крыш, как душ,
Меня уносят за собой
В придуманный Париж...*

Хочется цитировать и цитировать. Убежден, что строки из «Дневника Триады» в будущем разойдутся в речевом пространстве.

Один из лейтмотивов поэзии Людмилы желание выделить в толпе лицо каждого:

*Я продираюсь через лица,
Сквозь опустевшие глаза,
Свинцом набитые глазницы
И молчаливые сердца...*

В ее строках возникает трансцендентный сокрушительный поток толпы. По передачи душевного состояния, трагедийности, простоте изложения и самобытности поэзию Людмилы Митрохиной можно ассоциировать с балладами легендарного французского поэта XV века Франсуа Вийона, который писал в своей «Балладе примет»: «...Я знаю все затрешины, все плюхи, ...Я знаю, кто работает, кто нет, Я знаю, как румянятся старухи, Я знаю много всяческих примет... Я знаю, как на мед садятся мухи, Я знаю Смерть, что рыщет, все губя, Я знаю книги, истину и слухи, Я знаю все, но только не себя».

Поэзия Людмилы Митрохиной отразила множество неожиданных социально-психологических срезов современного общества. Одно из ее пронзительных открытий — это люди «с одной трамвайной судьбой». В этом стихотворении из сборника «Галатей» концентрированно воплощены мысли, образы и чувства, рассеянные во многих стихотворениях:

*Прибила жизнь к трамвайному кольцу.
Я не пойму — конец ли то, начало...
Трамвайный скрежет дернулся к лицу,
Знакомый звон разнесся вдоль причала.*

*Дверь с грохотом сомкнулась за спиной,
Отрезав шлейф навязчивых печалей,
И все с одной трамвайною судьбой
По рельсам покатали мимо далей.*

*Кондуктора, как сотню лет назад,
Озябшие, с потухшими глазами,
И вялых лиц качающийся ряд
В путь провожают псы с поджатými хвостами.*

*Объяла пустота, приник покой
К глазам усталым. Греются ладони
Слабеющим теплом и неземной
Мечтой далекой, где луга и кони.*

*Под стук и лязг ржавеющих колес
По кругу номерному вечность мчалась,
Мелькали в окнах тысячи берез,
Волной размеренно трамвай качало.*

*Опять кольцо. Знакомый поворот.
Я не пойму, куда ведет дорога.
Мой голос слаб, и мозг мой занемог,
И вечность кружит чайкой у порога.*

В сборнике «Виртуальный роман» Людмила, по моему мнению, первая в русской поэзии одушевила компьютер, сделала его своим сокровенным другом, способным выслушать ее исповедь, сохранить в своем магическом пространстве тайны, сомнения и тревоги женской мятежной души.

*Скажи, мой молчаливый друг,
Предвестник звездных катастроф,
Земля для счастья или мук,
Иль для бессмертных строк и строф.
Есть место ли на белом свете,
Где не плетет коварство сети?!*

.....
*Лил дождь, смывая день за днем,
Стуча по крышам, будто в двери,
Толкая облачным плечом
Любовь к любви, тоску к потерям.
Клонило медленно ко сну.*

*Я гладила клавиатуру...
К Тебе тянуло, в пустоту,
В пространство грез, неофактуру
Казалось, Ты летишь ко мне.
На самом деле — я сжималась.
Ты видел точку на стекле?
То я души Твоей касалась.*

Сборник «Галатей» замыкает семь стихотворений в прозе. В них талант Людмилы открывается новыми гранями, хотя и здесь присутствует органичное для нее ощущение болевых точек времени и нахождение для них неожиданных образных поэтических поворотов. Стихотворения в прозе пример того, как реальные биографические факты претерпевают образную метафору и обретают глубинную символичность.

Самое удивительное для меня в личности и творчестве Людмилы — ее внезапное поэтическое проявление. Она об этом сказала сама:

*Я почки, вскрытые зимой
Листвою первой в снежной мгле...*

Автор статьи свидетель этого «аномального» явления, которое он воспринимает как чудо, хотя Людмила предупредила:

*Не верь глазам своим и мне, как чуду,
Тогда гореть не будешь, как в аду...*

Но разве не волшебство, не чудо, что женщина, никогда не писавшая стихов, не увлекавшаяся ими, по образованию и службе прикованная сугубо к рационально-практическому, вдруг проснулась подобно вулкану или пробилась из глубины родником. Правда, она всегда увлекалась театром, ее тянуло к изобразительному искусству (отклики этого авторские рисунки). И все же поэтический взрыв в душе Людмилы был спровоцирован резким переломом в ее судьбе. Неожиданно оказавшись, как ей показалось, за бортом жизни, безработной, простаивая длинные унижительные очереди на бирже труда, где она, кстати, и написала стихотворение «Я женщина города мертвых царей...», Людмила ощутила духовную протрацию и страстную потребность самовыражения.

Только благодаря Высшей силе она сумела самоуглубиться, задуматься над сутью жизни и взглянуть на мир без суеты и ложных иллюзий. Именно тогда в ее сердце начали зарождаться поэтические ритмы и образы, которые вывели ее из депрессии и помогли почувствовать всю полноту подлинного бытия, освещенного вечным сиянием Божественного Слова.

Когда в душе пробуждается родник поэзии и жизнь измеряется биением стиха, творчество обретает силу и стремительность неукротимого потока. Что и произошло с Людмилой Митрохиной. На свет появился очередной сборник стихов «Точка».

Само построение книги доказывает, что автор не остановился только на фиксации строк, продиктованных треволнениями бытия. Книга сплавлена из трех частей — стихов, снов и особого вида поэтической прозы. Как это свойственно Людмиле, в ней начисто отсутствуют розовые тона и даже намек на слащавость.

Ее стихи полны удивительной искренности и глубоких размышлений над трагизмом бытия, в котором радость ощущается с неуловимой быстротечностью в атмосфере накаленных тревогой сумрачных тягостных дней.

Эта особенность отчетливо прослушивается в цикле «Мгновения года». Поэт день за днем держит руку на пульсе жизни, запечатлевая самые существенные чувствительные удары, определяющие суть прожитого дня. Проживая отпущенное Богом время в тесном соприкосновении с мирской суетой, в замкнутом предметном пространстве, в окружении природных явлений и катаклизмов, поэт подсознательно, чисто интуитивно, добирается до самых затаенных глубин сути человеческого бытия. Поэтому эти ежедневные строки-мгновения или эмоциональные зарисовки чувства дня обретают символическое философское значение. Многие строки воспринимаются, как афоризмы, которым предстоит разойтись в речевом пространстве:

*Все нереальное возможно,
Когда внутри тревожно.*

.....
*Слабеет плоть. Желанья тают.
Понятней вороны вещают.*

.....
Под стук колес — надежды воз.

.....
*Палка бьет двумя концами,
Если совесть за горами.*

.....
*Просочились через кожу
Мысли грешные прохожих.*

.....
*В горле горький комок
Недосказанных строк.*

.....
*Что было, есть, то будет снова.
Непредсказуемо лишь Слово.*

Стихи Людмилы глубинно исповедальны. Свидетельствую об этом, как друг, которому посвящены два цикла стихотворений «Печальная птица» и «Конец». Духовная сердечная открытость — органическое свойство настоящей поэзии и поэтической прозы, присуща ее натуре, что придает поэтическим строкам эпическую возвышенность.

*Когда из дней отживших станет след клубиться
В грядущее небытие,
Тогда земное ТАМ нам станет сниться,
Как кадры старого знакомого кино.
Все страхи, боль, смертельные потери
Покажутся пустою суетой.
Перед душой прозрачны станут двери,
Ведущие в заоблачный покой.
Незримые, во млечности бескрайней
Мы невесомо будем созерцать
Движенье звезд, сверкающее тайной,
Космическую благодать.
И лишь одно тревогою упорной
Станет притягивать с волненьем взгляд —
Земля, мелькающая точкой черной,
По нам одевшая свой траурный наряд.*

Увлечение изобразительным искусством привело Людмилу Митрохи-ну к дружбе с художниками и скульпторами. Так родилась поэма «Колыма», посвященная художникам Юрию и Ирине Грецким, навеянная их удивительной трагической и счастливой судьбой творцов. «Колыма» выдержана в духе народной песни, причитания. Весь ее образный строй пропитан приметами давнего времени с предметами народного обихода.

*Колыма, Колыма,
Узкая дорожка,
Для обид — полынья,
Радости — лукошко.

Строем в снег,
Валом в грязь...
Со звериным воем
Бьется жизнь,
Кружит власть
Комариным роем.
.....
Колыма, Колыма,
Ягодные дали...
Жизнь — барак,
Щель и мгла,
Снежные печали.*

«Колыма» вписывается в ряд произведений, отразивших трагедию жизни в зонах ГУЛАГА — материка ссыльных поселений. Судьба художника, преодолевшего тернии гулаговщины, подтверждение величия и силы русской души.

*Кольма, Кольма,
Ты сама не знаешь,
Что в застенках своих
Дух творцов рождаешь.
Где тот край ножевой
С грозовой тучей —
На полотнах — цветной
Сон живет певучий.
Из народной беды,
Из невинной крови
Пррастают сады
Чудотворной нови.*

Два рассказа, выделенные под заголовком «Проза жизни», пронизаны ритмикой и напряженностью трагического монолога, в котором в прозаическую речь органично вплавлены стихотворные строки, как бы концентрируя болевую точку сознания, усиливая трагический эффект состояния души. Поэтическая проза свободна от приземленности. Речевой строй предельно сжат. Каждое слово занимает место, определенное духовной сутью повествования. Рассказы представляются своего рода монопьесами, которые можно сценически воплотить.

В книгу включены авторские рисунки, своего рода импульсивная графика, воплощенная посредством технических возможностей компьютера, нечто среднее между рисунком от руки и компьютерной графикой.

Заключительная часть книги — «Сны». В русской литературе существует традиция записи снов и их художественного описания. Более того, свои сны записывал Петр Великий, писатель И. А. Тургенев, поэт Н. А. Клюев. В своем романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкин подчеркнул пророческое значение сна, подробно описывая сон Татьяны. Людмила обратилась к своим записанным когда-то снам, удививших ее наплывами и пересечениями пережитых драм и событий и превратила их в основу художественных произведений.

Сны обладают магической тайной предвестия и предания порой незначительным деталям значения всеобъемлющего символа. Так, такое понятие, как «точка» трансформируется в знак бесконечности.

И не случайно книга озаглавлена названием сна, виденного ею множество раз в годы отрочества, — «Точка...» Это не последняя точка жизни, а точка, за которой следует многоточие, как жажда продолжения жизни и как устремленность к новым творческим исканиям и полетам.

Сборник стихотворений «Триптих» вобрал в себя три темы: «Поэзия звезд» к работам художников И. и Ю. Грецких к циклу «Знаки зодиака», «Космические сны и притчи» к работам художника Л. Берлин и «Древо жизни», цикл стихов из книги Людмилы Митрохиной «Древо Жизни».

В цикле Грецких «Знаки зодиака» древние образы получили декоративную трактовку. Каждая акварель, посвященная тому или иному зодиа-

кальному знаку, сохраняет древние элементы первоначальной символики. У Грецких они обрели современную трактовку, как по акцентированным элементам цвета, так и по композиции каждого листа. Все зодиакальные акварели исполнены в русле общего космического колорита. Совмещенные на одном листе миниатюрные зодиакальные символы, парящие по общей орбите в звездной беспредельности, воспринимаются как бестелесный бесконечный хоровод потока Времен.

С изобразительным рядом Грецких органично связан венок сонетов поэта Людмилы Митрохиной, которая воплотила свое образное видение и мироощущение звездных зодиакальных знаков в пространстве Вселенной и в глубинах человеческой Души.

*Душа возносилась...Все выше и выше...
Кирпичные трубы и ржавые крыши...
Клубящийся смрад скрыл изъяны домов.
.....
.....
На фоне созвездий летящие Боги —
Надменны и в заданной ритмике строги,
Петляют кругам в бездонности лет.
В глубоком безмолвье холодный покой.
В Душе сизокрылой свет мглы неземной.

В Душе сизокрылой свет мглы неземной,
Под сводом небесным в кругу Зодиака
Возник звездный Овен средь бурого мрака
.....
Душа трепетала. Гнала мысли прочь
О недостижимом, болезненном, вялом,
Прильнув к златорунному Овну устало,
Постигнув единство магических сил.
Божественный разум. Космический пыл.
.....*

Петербургской художнице Ларисе Берлин, продолжающей традиции так называемого наивного искусства, свойственна таинственная неординарность и духовность, сопряженная со способностью отлета от бытовщины и погружения во время и пространство. Она, безусловно, знает язык собак, кошек, лесных зверей. Символическим элементом многих композиций являются музыкальные инструменты, особенно скрипка, как образа отражения музыкальности всех ее произведений. Музыкальным воображением наполнен ее колорит, певучи линии силуэта, мажорно звучат краски работ. Воздействие творчества художника на зрителя всегда непредсказуемо. Даже небольшая вещественная деталь может вызвать в подсознании всплеск воображения, вспышку памяти и неожиданное чувство ностальгии. Но особое воздействие

творчества живописца производит на поэтическую душу, вызывая сильный ответный импульс, рождая ассоциации от увиденного.

Так возникли циклы стихов на картины Ларисы Берлин у Людмилы Митрохиной. Стихи органично легли на живописные полотна, не умаляя их достоинства, не мешая их восприятию, усиливая поэтическим воображением эмоциональную окраску фантастических сюжетов и поднимая до духовных вершин сюжеты человеческого бытия. Слияние художественного мироощущения живописца и поэта придало творческому дуэту неповторимую окраску и самобытность.

*Плач душа.
Терзает струны вечность.
Над печалью белое крыло.
Кровь зверей смешалась с человеческой.
На ладонях грез ввысь унесло...
По земле тоскуют воедино
Души тех, кто пробыл там хоть миг.
Ах, земля, как ты неповторима,
Как любви волшебный звездный крик!*

В книге «Сновидения» с цветными иллюстрациями работ Ларисы Берлин, поэт дополнила стихами новые работы художника, не вошедшими в сборник «Триптих».

Стихотворные строки, звучащие в подсознании или запечатленные на бумаге сопровождают каждый день жизни поэта. Строки складываются в стихи, циклы, поэмы, рождая книги, которые по сути своей являются дневником жизни души. Поэту, как и каждому мыслящему человеку, хочется заглянуть в глубь растворившихся времен, познать свои корни, понять себя через генетические нити своих предков.

Древо Жизни каждого человека пронизывает его родословную от корней — истоков жизни, до листьев — живущих потомков. Создавая Древо Жизни по письмам, воспоминаниям родных, сознание невольно рисовало выкристаллизованный по крупницам памяти ушедших образ того или иного человека, родного по крови, пережившего множество жизненных коллизий и трагических ситуаций. Начинаешь переживать заново то, что было пережито твоими близкими, как бы трансформируешься в другом измерении, перевоплощаешься в их былую земную оболочку. И неожиданно ощущаешь, что это касается и твоей судьбы. Наступает прозрение понимания собственной личности по заложенным в тебя твоими предками природными качествами. Ушедшие образы оживают и приобретают силу эмоционального воздействия на человеческое воображение.

Так рождалась книга талантливого петербургского поэта Людмилы Митрохиной «Древо Жизни», которая по воспоминаниям, легендам, дневникам и письмам родных воссоздавала свою родословную, завершая каждую главу

о своем персонаже стихотворением. Ушедшие образы оживали, становились памятными знаками пережитых эпох. Судьбы простых людей стали историей земли русской. Образы родных возбуждали воображение, давали пищу для ума и творческого посыла, рождали поэтическое видение сквозь ушедшие века. Голос души предков, биение их сердец, пережитые радости и печали воплотились в романтическую версию поэтического цикла «Древо Жизни».

*Древо Жизни вьется с неба,
Корневища за луной.
Из космического чрева
Ветви тянутся за мной.
Я, как лист, держусь за ветви,
Жмусь к спасительной земле,
Превращаясь незаметно
В ствол с корнями в млечной мгле.
Души предков, дни ластая,
Манят к призрачной звезде...
Листья шелестят, играя,
Кровный путь столбя судьбе.
.....
Достойна эта жизнь романа
И многоточия в конце...
Я преклоняюсь пред Иваном
Черты его ищу в лице.
Душа моя понятней стала,
Я вижу, что во мне бурлит —
Любовь из звездного кристалла
И дух, прочнее, чем гранит.*

Девятая книга стихотворений Людмилы Митрохиной «Исповедь гардеробщицы» — это «Девятый круг» бытия человеческой души, наделенной способностью острого восприятия действительности, пронзительностью чувств и космической отрешенностью. Каждая строчка и каждое слово до боли исповедно, выстрадано и предельно искренно. Шокирующая откровенность, подстать великому мужеству женской души, завораживает, заставляет сострадать и мыслить философскими критериями об участи «отцов и детей» России двадцать первого века. По силе гражданского звучания, сочувствования, обличения, отчаяния и надежды — это, как писал Михаил Лермонтов, «...железный стих, облитый горечью и злостью!..»

У настоящего поэта сама жизненная судьба прочерчивается так, чтоб он мог испытать яд своего времени, испытать страдания, выпавшие ему на тернистом пути. Именно так, безошибочная рука Промысла направляет путь поэта к солнечным вершинам гор или низвергает его в бездну ада, в низину обыденности серых дней. Судьба поэта впитала в себя трагедийное напряжение

нашей эпохи на высокой нервной ноте, так как стихии природы и времени сотрясают поэтическую душу сильнее, чем кого бы то ни было.

Александр Блок тенью приходит в пивную, где за *«шоколадной итторкой»* гардероба ведет с поэтом немой диалог... Романтические *«незнакомки»*, мелькающие в воображение Блока в тумане ресторанного разгула, трансформировались у Людмилы Митрохиной в *«дамы пряные»*, которые *«парфюмом поглощая едкий дым, / закутавшись табачными туманами, / в пивном бокале топят модный сплин»*.

Пьяный гул огромного пивного зала, напоминает Людмиле Большой цирк древнего Рима, в котором римская чернь и знать, предавшись чревоугодию, винам и оргиям, жаждала с ненавистным животным вожделением острых кровавых ощущений — боя гладиаторов. *«Я тихо встречу звездный час посланца неба / в толпе, орущей: «Зрелища и хлеба!»*, пишет поэт. В *«кутузке гардеробной»*, как бы в одной из *«темниц»* смертельного цирка, трепетала, страдала и радовалась душа поэта. Порой, поэту казалось, что *«гул возбужденных голосов / похож на крик птиц перелетных»*. Смотря на вереницу лиц из гардероба, поэт сочувственно отмечает: *«Кто знает, может здесь тепло гнезда / птиц одиноких, не догнавших стаю.»*

Никто и ничто не проходит мимо глаз поэта не замеченным и не отмеченным многоцветовой палитрой чувств, окрашенных оттенками сострадания, душевной боли и любви. Молодые неприкаянные гастарбайтеры из Киргизии, Средней Азии, *«...банановых, палящих зноем мест...»*, *«...из глубинки российских безработных городов...»*, юная актриса, абитуриенты, студенты... — *«пленники надежд»* — так их называет поэт.

Гардероб пивной поэт представляет, как *«...театр сброшенных теней»*, одежду — *«живые слепки тел»*, по которым безошибочно интуитивно определяет *«девчонок робких...»*, *«ребят с сердцами рыцарей...»*, *«девиц с пороками АИ...»* Рука поэта импульсивно запечатлевает в рисунках с натуры куртки, шубки, манто, ветровки, пальто, пока они *«незримо выдыхают в пол тепло»*. Скинута в гардероб, стиснутая впритык одежда живет своей жизнью на вешалках, общаясь между собой. Характер душ, ушедших к пиву, проявляется в ожившей одежде неожиданно и ярко. На рисунках поэта вместо пуговиц пришиты черепа, из карманов, как из-под опухших век, виднеются глаза. Выражение глаз разное: кокетливое, угрюмое, блудливое, недоверчивое... Элементы сюрреализма в иллюстративных рисунках придают стихам фантазмагорическую окраску.

Мотив отверженности, отторжения обществом людей *«с душой младенцев, скрытых сединою»*, *«...набитыми дипломами, с моралью / знамен кровавых, с верою хрустальной»*, людей уходящей *«эпохи стока»*, пронзает болью и льется горькими строками.

Куда бы не забросила судьба поэта, блуждающего по своим каменистым дорогам, в бездну черного слоя общественного дна или в заоблачные высоты счастливых грез — везде будет трудиться его душа, впитывая ви-

денное, перечувствуя прожитое, предчувствуя будущее, рождая поэтические образы и видения.

«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...», писала Анна Ахматова о тайне рождения божественного слова. И находясь в «эпицентре дьявольских страстей», окутанной ядовитым табачным дурманом, под грузом навалившегося бремени жизни, поэт творит, концентрируя мысли в образы, ему «...чудится в глухом похмелье, / что стены каменных домов / все из стекла — и там веселье / глухое, с рыком и без слов», жизнь обнажается, окрашивая мир красками бушующих эмоций.

Так рождались строки и строфы поэмы «Исповедь гардеробщицы» талантливого петербургского поэта Людмилы Митрохиной. Слова приходят сами собой, сохраняя исповедную силу, льющуюся лавой праведного чувства, возвеличивая русскую душу. Несмотря на драматизм и угнетенность, поэт ощущает «...счастье пережитых дней», видя, как «к колоколам Владимирской несется на белых крыльях русская душа!»

Рассматривая и перечитывая страницы поэтического сборника «Дожди», не могу не сказать, что испытываю истинное чувство радости от творческого союза двух родственных душ и личностей — поэта и художника, бабушки и внучки. Самобытность и уникальность сборника от такого соавторства усиливается вдвойне.

Поэтические образы и ассоциации много пережившего поэта зрелого возраста дополняются графическими работами четырнадцатилетней художницы, не так давно вступившей на творческий путь. Мечта стать художником у Людмилы Митрохиной воплотилась в судьбе любимой внучки Анастасии Митрохиной, ученицы девятого живописного класса государственного художественного академического Лицея имени Б. В. Иогансона.

Если проследить манеру исполнения рисунков у Людмилы Митрохиной и Анастасии Митрохиной, то можно с уверенностью сказать, что есть некая схожесть художественного восприятия и манеры исполнения, но у внучки появляется более уверенный и индивидуальный почерк, со свободной манерой нервных мазков и непосредственностью исполнения.

И не важно, что стихи и проза у автора носят драматический характер, во многом не понятный подростку. Юный художник в своих работах опирается на сюжетную линию произведений, на природу и среду обитания поэтической души, от имени которой ведется ритмическое повествование.

Опыт жизни в сочетании с неопытностью дает непредсказуемый эффект, как нечто среднеарифметическое от двух величин — трагичности и наивности, в результате чего рождается трагедийность, умиротворенная оптимизмом.

Поэтической душе автора чужда идеализация. Трагичность его строк продиктована общечеловеческой тревогой за все сущее, происходящее в личной жизни поэта, в судьбах людей и на планете Земля. В сборник вошли стихи, посвященные родному «Городу — исполину» Санкт-Петербургу, множество поэтических посвящений художникам и искусствоведу А. Г. Раскину. Вклю-

чены рассказы «Цветы для Марии», «Руса», быль «Мальчик» и удивительная, актуальная во времени и современном пространстве фантазмагория «Челулиты». Каждая составная часть книги с прозой в конце вызывает интерес и желание продолжения общения с авторскими мыслями и лирическими строками.

Попытка осмысления своего бытия на Земле естественна для каждого человека, но далеко не у всякого она приобретает такие космические образы и неожиданные фантазмагии, преломляющие действительность в целостные художественные формы. Поэт не занимается фиксацией чувств и наблюдений, он творчески преобразует пережитые жизненные события в поэтические образы минувшего и неведомого грядущего. Фантазмагорию «Челулиты» завершает стихотворение с трагическими предчувствиями грядущего Земли, в котором *«Земля — одна сплошная ноющая рана / В пустыне равнодушной немоты...»*, где она уже *«Безлесая, как лысый старый трагик, / Поруганная вечною войной, / Истерзанная дьявольским исчадием — / Кружит над бездной с глупою толпой...»*, где тают надежды *«...На разум, посланный... Всевышним»*, как оказалось *«Не к тем земным двуликим существам, / Не к той живой планете всемогущей, / Не к тем космическим бескрайним берегам»*.

Каждый, кто вступает на путь творчества, обрекает себя на исповедность, подставляя свою незащищенную душу чаще всего под град ударов из упреков и сожалений, чем восторгов и преклонений. Но настоящим творцом движет, прежде всего, любовь.

Встреча с художником всегда несет ощущение новизны, даже если ты о нем слышал ранее и соприкасался с его творчеством. Дружба поэта Людмилы Митрохиной с грузинской художницей Тинатин Зарандия-Куталия ознаменовалась переводом (подстрочником) с грузинского стихов художницы на русский язык, создав еще один творческий дуэт в судьбе поэта. В работах Тинатин живет ностальгия по родной земле, страдания по Грузии, восторг и жизнеутверждающие мотивы всех ее холстов и полотен из набивного войлока. Ее творчество можно определить как музыкальные импровизации, своего рода ноктюрны, звучащие колоритом, в которых художник сохраняет каждым оттенком краски родственные Лермонтову огонь Мцыри, способным прожечь камень. Так в каталог «Тинатин Зарандия-Куталия» была включена серия стихов художницы на грузинском языке одновременно и на русском в переводе Людмилы Митрохиной, у которой произошло с художником полное эмоциональное слияние мироощущения во всех его проявлениях, живописных мазках, поэтических образов и сокровенных одухотворенных мыслях.

*Не там, не в той земле, древо пустило корни —
Ветвями кланялось весне, листвою шелестя покорно.
День почернел — мцухареба — срубили дерево с воем.
Поникла мертвая листва. Сочится ствол слезою...
Да, оградит живых судьба
Не на своем рождается месте,*

*Не стать оборванной песней...
Боже, храни все голоса!*

Людмила Митрохина обладает удивительной способностью сочувствовать и сорадоваться проявлениям дарования, особенно у людей, преодолевающих через собственное творчество тяжелый человеческий недуг, проявляя при этом высокую духовность, стойкость духа и радость творчества. Что и подтверждает ее книга о незрячем художнике Олеге Зиновьеве «Золотое сечение судьбы» и монография об умершей молодой камчатской художнице Татьяне Малышевой «В поисках себя», которая открывается художественной Притчей, создающий нужный камертон для прочтения книги, в которой также включена серия стихотворений Людмилы Митрохиной к картинам самородного непрофессионального художника.

Темы, затронутые творчеством художника, вобрали в себя всю гамму чувств и переживаний, выпавших на ее долю. Они включают в себя серии работ «Шуты» и «Ангелы» с трагическими портретами, автопортреты, фантастические женские фигуры, пронзенные стрелами, «сложносочиненные» философские композиции, ностальгические пейзажи, серия графических этюдов и зарисовок с натуры, фантазийные фигуры зверей. Драматическое звучание картин не могло не воздействовать на поэтические струны души автора.

*Фигляр, отверженный толпою,
Наивный Мом, где твой Олимп?
Ты, видно, смел бывал порою,
За что отвергнут и не чтим.
Глупец желает быть воспетым.
Зачем ты правду им играл?
Комочек серый безответный
В ответ лишь плакал и стонал.*

Грустные клоуны постмодернистской эпохи живут в работах Татьяны Малышевой. Художники зачастую ощущают свою бездомность в обществе, втянутом в индустриализацию и коммерциализацию. Их богемная судьба напоминает участь бродячих комедиантов.

*Какое грустное созданье — задумавшийся Арлекин,
Опустошенный мирозданьем, обезумевший от глубин.
Отчаявшийся. Одинокий. Усталый милый менестрель.
Безмерно близкий и далекий в толпе бездушных сытых тел.*

Даже чувство боли и грусти художник передает через свои любимые образы печальных Арлекин жесткой графической формой трагических черт с выразительной мимикой, олицетворяющей состояние души, усиливающее тревожное предчувствие глубиной мрачного колорита картины.

*Спросила Боль у Грусти как-то:
«Чего хотелось бы тебе?»*

*Сказала Грусть, вздохнув украдкой:
«Любви безумной, хоть во сне».
Ей Боль ответила, мрачней:
«Смотри — я тень твоей мечты.
Ведь уходя, любовь болеет
Безумством черной пустоты.»*

В поэтическом сборнике «Петербургский трилистник» было представлено избранное творчество трех петербургских поэтов: Абрама Раскина, Людмилы Митрохиной, Бориса Пономаренко и художника Светланы Пономаренко, воплотившей свою идею оригинального графического решения сборника. Автор вступительного слова Анатолий Дмитренко отметил всех участников, в том числе Людмилу Митрохину такими словами:

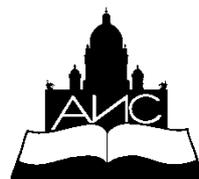
«Редкое, хотя вполне в духе подвижнической отечественной традиции, свойство — сопереживать окружающим, щедро дарить свое сердце. Город Людмилы Митрохиной впитал и поэтическую окрыленность, красоту, леденящую отстраненность, угнетающую прозу повседневности и радость встречи с ним после недолгой разлуки. *«Канал Обводный — брат мой сводный...», «Так и тянут к пирсу ноги, к молчаливым берегам, я несу свои тревоги к невским голубым верфям...»* Так можно сказать о родных людях, но и родных местах. Скользя по *«ностальгическим кварталам»*, поэт встречает лица, которым радуется или печалится. Исповедуясь в цикле «Крыши», этим хранителям человеческих тайн и судеб, Людмила обращается к ним словно к живым существам: *«Ах, городские крыши, тише, не плачьте горько по ночам...»* Строки поэта трепетны, одухотворены, проникнуты состраданием к человеку и к одушевленному им городу, готовому вобрать в себя человеческие земные печали и космические надежды на счастье».

Творчество петербургского поэта и писателя Людмилы Митрохиной продолжается. Готовится новый сборник стихов, с поэтическими сюжетами пережитых мгновений жизни петербургской женщины, который, несомненно, войдет со всем ее творчеством в поэтический венок не только Петербурга, но и всей России.

Примечания

¹ В доработанную статью вошли вступительные статьи к поэтическим сборникам Л. Н. Митрохиной, написанные А. Г. Раскиным в период с 2001 по 2015 год.





VI

Татьяна Уварова

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ.
СПИСОК АВТОРОВ И НАЗВАНИЙ СТАТЕЙ
«Петербургские искусствоведческие тетради»
Выпуски 1–45
(Рабочий вариант)**

Вниманию исследователей и читателей предлагается список авторов и названий статей, опубликованных в сборниках «Петербургские искусствоведческие тетради» с 1995 по 2017 г. Список следует рассматривать как начальный этап систематизации материала в целях подготовки библиографического указателя.

Имена авторов расположены по алфавиту, статьи одного автора даны в хронологическом порядке с указанием номера выпуска, в рамках одного выпуска названия следуют в порядке публикации в сборнике. Несмотря на простоту структуры, список демонстрирует число авторов и статей, разнообразие рассматриваемых тем, в некоторой степени облегчает поиск и т. д.

Список является рабочим вариантом, поэтому возможны пропуски, опечатки и другие ошибки. Будем благодарны за помощь в их выявлении. Замечания можно направлять по адресам электронной почты составителя сборников Митрохиной Людмилы Николаевны mila_mitrohina@mail.ru и составителя списка Уваровой Татьяны Васильевны t.uvarova@rambler.ru

А

Агеева Валерия Карловна

Дай мне посеять любовь.....34

Азизов Дильшот Нуриддинович

Новое описание Ер-Курганской колонны6

Влияние гератской школы миниатюрной живописи
на Среднем Востоке7

Лука Джордано. *Страницы биографии*10

Исследования современных методов и материалов,
используемых в консервации и реставрации живописи на холсте12

Акентьев Леонид Константинович	
Несколько слов о В. В. Стасове. (<i>Критика критики</i>).....	13
Высокая широта.	
<i>Заметки критика о выставке на ледоколе «Красин»</i>	15
Александров Александр Евгеньевич	
Особенности и расшифровка символов некоторых наличников села Дунилова Шуйского района Ивановской области	26
Уездная Шуя, как пример образцового города периода архитектурно-пространственной реформы конца XVIII – 1-й трети XIX вв.	29
К 25-летию спектакля «Детский альбом» детского музыкального театра «Зазеркалье»	30
Четыре изображения Богородицы в Покровской церкви села Дунилова	30
Памяти Н. А. Долгушина.....	34
Архитектура уездной Шуи.....	34
Кирпичный стиль в архитектуре шуйских фабрик конца XIX в.....	39
К 50-летию творческой деятельности мастера фотографии М. В. Дорохова	45
Алексеев Анатолий	
Становление художественных традиций в Тибете.....	4
Амиров Денис Юрьевич	
Система преподавания живописи Ю. М. Непринцева и ее влияние на процесс становления эстетических и нравственных принципов творчества С. С. Бицираева 1980-х гг.	35
Традиции школы Ю. М. Непринцева и их преломление в творческой и преподавательской деятельности.....	35
Амирова Гульназ Миралимовна	
Неоклассические традиции в русской портретной живописи 1-й трети XX в.	12
Неоклассика в русской живописи и литературе начала XX века (<i>К проблеме диалога искусств в культуре Серебряного века</i>).....	13
Женские портреты в русской неоклассической живописи 1910-х гг.	14
Городская новелла Елизаветы Соколовой.....	27
«Милый друг»: Игра и страсть. <i>Серия иллюстраций Клина Ли</i> <i>к роману Ги де Мопассана «Милый друг»</i>	31
Молекулы эмоций. (<i>Творчество фотохудожницы Оксаны Джад</i>)	36
«Наш Эрмитаж». <i>К 200-летию Государственного Эрмитажа</i> (<i>Выставка работ учащихся Детской школы искусств</i> <i>г. Апатиты Мурманской обл.</i>).....	37

Андреева Елена Владимировна	
Театральная жизнь Англии в плакатах Джона Хассала.....	38
Лондонские зрелища в плакатах художника Дадли Харди	38
Образы кабаре «Мулен Руж» в плакатах Жуля Шере и Тулуз Лотрека.....	39
Развитие английского плаката на рубеже XIX–XX вв.	39
Анненкова Эмма Александровна	
Принцесса Евгения Ольденбургская и Императорское Общество поощрения художеств. <i>В соавт. с Соловьевой В. Г.</i>	13
О создании скульптором Шредером памятника принцу Ольденбургскому у Мариинской больницы на Литейном пр. <i>В соавт. с Соловьевой В. Г.</i>	15
Принцесса Тереза-Вильгельмина Ольденбургская — почетный любитель Академии художеств	26
Великая княгиня и великий художник. <i>Орест Кипренский в Твери</i>	29
Председатель Императорского Общества поощрения художеств Е. И. В. принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская.....	35
Летний дворец принца Петра Георгиевича Ольденбургского на Каменном острове. <i>Экскурс в историю. В соавт. с Соловьевой В. Г.</i>	38
Династия Катониных: архитекторы, дизайнеры, художники	44
Антипина Дарья Олеговна	
Роль Союза художников в жизни и творчестве живописца	26
Величие природы Юкио Кондо	27
Арапова Наталья Леонидовна	
Педагогическая деятельность профессора Осмеркина в стенах Академии художеств. <i>Его система преподавания. Трудности и достижения педагога на этом поприще</i>	7
<i>(Доп. выпуск)</i>	
фон Арб-Кнорозок Татьяна Юрьевна	
Романтические идеи эпохи в творческих воззрениях У. Морриса	5
Принципы орнаментальной композиции в компьютерной графике	5
Основные виды орнамента в истории декоративно-прикладного искусства	19
Орнамент как способ художественной обработки различных материалов	20
Асалханова Екатерина Владимировна	
Система росписи тибетского храма. <i>К вопросу реставрации интерьеров буддийского храма в Санкт-Петербурге</i>	8
Система храмовой декорации дацана Гунзэчойнэй в Петербурге.....	11
Афанасьева Наталья Владимировна	
Бисер и стекло в окладах русских икон	37

Оклады икон. <i>Традиции, состав, материалы и техника исполнения</i>	39
Ниткография. <i>Художник Ольга Астафьева</i>	45
Афонькин Сергей Юрьевич	
Магия цифры. <i>Выставка «Иная реальность»</i>	11
Б	
Бабина Ольга Анатольевна	
Возвращая забытые имена. <i>А. О. Никулин (1878–1945)</i>	14
Бабияк Вячеслав Вячеславович	
«Базар художественной суеты — 2»	12
Базанова Елизавета Игоревна	
Венецианское стекло постклассического периода. <i>Проблемы венецианского стеклоделия конца XVII – начала XIX вв.</i>	33
Возрождение стекольного производства в Венеции в XIX в. <i>Деятельность фирм Антонио Сальвиати</i>	33
Американское стекло в коллекции Дороти и Джоржа Саксов	33
Мозаики фирм Антонио Сальвиати	37
«Дыхание Крыма». <i>Выставка Петра Андреевича Старикова</i>	41
Байгузина Елена Николаевна	
Темы и образы танца в европейской пластике XVIII в.	21
Ориентальный танец в живописи европейского салона Жан-Леон Жером	21
Карменсита и другие испанские танцовщицы: модель, образ	26
Пляски и танцы в мире средневековых антиномий на примере древнерусской живописи	29
Одна забытая постановка	40
Текст и интертекст в структуре изобразительного поля. <i>На примере художественной коллекции Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой</i>	43
Балуев Сергей Михайлович	
К теме: «П. В. Анненков — художественный критик». <i>«О двух национальных школах живописи в XV столетии» //</i> <i>Библиотека для чтения. — 1861. — № 2.</i>	11
Идеи М. В. Ломоносова и дискуссия М. М. Карамзина, А. И. Тургенева и А. А. Писарева о сюжетах для исторической живописи	16
«Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству] на освящение Академии Художеств именем Ея говоренное»	18

Барбазанов Егор Олегович	
Фотограф Игорь Алексеевич Никитин.	
<i>Несколько слов о научно-познавательном арт-проекте</i>	
«По пути Ломоносова».....	26
Художник-график Виктор Афанасьевич Пермяков	29
Баруткина Лариса Петровна	
Кобанская керамика (12 в. до н. э. – 3 в. н. э.): технология	
и стилевые особенности, как художественно-образная основа	
керамики Северного Кавказа	7
Бастова Юлия Александровна	
Сюжет Плясок Смерти в идеологическом искусстве	
национал-социалистов в 1933–1939 гг. Новые — «политические» —	
особенности в трактовке сюжета.....	39
Скульптурные композиции на сюжет Плясок Смерти	
на территории кладбища Гертрауд в Халле	45
Бахтияров Руслан Анатольевич	
Живопись Ленинграда в период блокады.....	16
Творческий путь художника Ярослава Николаева.....	17
Серия «Черные звуки» Саида Бицираева	17
Выставка Петра Гурьевича Коростелева в СПб СХ (<i>Июль, 2009 г.</i>)	18
Сергей Трепак — живописец и педагог.	
<i>Пробуждая чувство прекрасного</i>	20
О книге «Страницы памяти».....	22
Все счастье земли за трудом. <i>В соавт. с Дмитренко А. Ф.</i>	22
«Обнажена душа моя пред Вами...»	
« <i>Борис Годунов</i> » Юрия Люкшина	22
Единение таланта и мастерства.	
<i>Сергей Борисович Яхимович (1949–1996)</i>	22
Мир русской души. <i>Выставка Дарьи Антипиной</i>	
<i>в Библиотеке национальных литератур, (нояб.– дек. 2009 г.)</i>	24
Живопись тепла. <i>Творчество Сергея Рожнова</i>	24
Образ истории и история образов	
в монументальной пластике Григория Ястребенецкого	24
Несуемое постижение прекрасного. <i>Творчество Бориса Лесова</i>	24
Поэзия света и цвета.	
<i>Выставка Ашота Хачатряна в ЦВЗ «Манеж», (февр. 2012 г.)</i>	25
Равновесие.....	26
О радости земной.	
<i>Выставка Завена Аршакуни в ЦВЗ «Манеж», (нояб. 2012 г.)</i>	26
Реализм — живая ветвь современного искусства.	
<i>В соавт. с Дмитренко А. Ф.</i>	26

Пароль — живописец. <i>Выставка Юрия Павлова в научно-исследовательском музее РАХ, (май-июнь 2012 г.).</i> <i>В соавт. с Дмитренко А. Ф.</i>	27
Понимание через удивление. <i>Творчество Владимира Блинова</i>	27
С открытой душой. <i>В соавт. с Дмитренко А. Ф.</i>	27
Петербург и Голландия в творчестве Татьяны Шлыковой.....	28
Искусству надо посвятить жизнь	29
Книга как искусство. <i>20 лет издательству «Редкая книга из Санкт-Петербурга»</i>	29
Пути преемственности. <i>Мастер и его ученики</i>	30
У милого придела... <i>Выставка Эдварда Выржиковского в МВЦ «Петербургский художник»</i>	30
Чуткость к красоте. <i>Творчество Анатолия Давыдова (1923–2009)</i>	30
Живопись и графика Дмитрия Шувалова (1932–2013).....	30
Осязаемость воображения. <i>Живопись Анатолия Рыбкина</i>	31
События и участники Великой Отечественной войны в произведениях живописи и графики из собрания Военно-Медицинского музея СПб	31
Вечное странствие.....	32
Живая нить Маргариты Изотовой	33
Мир, обретаемый в образе.....	33
Открытие. <i>О живописных работах Петра Капустина</i>	33
Выставка Геннадия Сорокина (1939–2004) в библиотеке им. Н. Рубцова, (февр., 2015 г.).....	36
Музей под открытым небом в графике Павла Пичугина.....	36
Пути воплощения темы исторической памяти в современном искусстве Петербурга. <i>(На примере выставочных мероприятий, посвященных 70-летию полного снятия блокады Ленинграда. 2013–2014 гг.)</i>	36
Рисунок как формообразующая система в осмыслении исторической традиции в творчестве Алексея Талащука.....	36
«Музыка живописи» Леонида Ткаченко. <i>Путь к гармонии</i>	37
О выставке «Сергий Радонежский. К 700-летию со дня рождения» в Государственном музее религии. <i>Личность и духовное наследие Сергия Радонежского в художественных произведениях и исторических свидетельствах</i>	37
Творчество Инны Алтунашвили.....	38
Акварели Марии Рудницкой.....	38
Быть человеком. <i>В соавт. с Дмитренко А. Ф.</i>	38
К 100-летию со дня рождения Народного художника СССР Евсея Евсеевича Моисеенко. <i>В соавт. с Дмитренко А. Ф.</i>	39
TERVE, PIETARI! <i>Новая встреча с искусством Финляндии. Тимо Айраксинен, Синикка Хурскайнен, Еоуни Оннела в Петербурге</i> ...	40

«Пространства города. Теория состояния» Юрия и Ирины Грецких. <i>Выставка на Пушкинской, 10</i>	40
Творческие путешествия Виктории Бахерт.....	40
Живая частица России. <i>Творчество Вячеслава Васильева</i>	40
Прометеев огонь творчества. <i>В соавт. с Дмитренко А. Ф.</i>	43
Человек, зажигающий звезды. <i>В соавт. с Дмитренко А. Ф.</i>	43
О книге В. В. Инчика «Кирпичный наряд Невского проспекта».....	44
Уловите лишь событий еле видимую связь... ..	45
Отзвуки времени в палитре живописца. <i>Ашот Хачатрян</i>	45
Башинская Ирина Альфредовна	
Галина Борисовна Бушуева.....	5
«Голубые миражи» художника М. Михайловского	5
Поиск художественного идеала. <i>О скульпторе В. Г. Стамове</i>	5
Молодое искусство	6
Радостное искусство. <i>Творческий период скульптора</i> <i>П. Н. Шуриги 60–70 гг.</i>	6
Фантастический мир Елены Ремеровской.....	7
Из творческого наследия А. А. Стрекавина (1899–1980)	7
Тенденции развития в скульптуре Санкт-Петербурга в 1990–2000 гг. <i>(Скульпторы Е. Н. Ротанов, В. И. Трояновский)</i>	9
Театрализованные мотивы Н. Перфильевой	9
Нельзя забывать. <i>Об искусствоведе А. С. Гущине</i>	11
Графика Г. П. Сотникова (1938–2007).....	12
Скульптор Василий Стамов (1914–1993)	13
Творчество Владимира Лацинина (1939–1991)	13
Пластические открытия Вячеслава Бушуева	15
Борис Забирохин. Графика 1982–1991 годов.....	18
Тенденция портрета В. Г. Бушуева	21
В поисках новой образности. <i>Творчество Бориса Сергеева 1990–2009 гг.</i>	23
Благородство пластических форм. <i>Скульптор Панкратова О. Н.</i>	27
Воспоминания о практике в Пермском художественном музее в 1947 г.....	28
Гобелены Галины Бушуевой.....	29
Естественность пластической мысли. <i>Скульптор Александр Еремин</i> ...	30
Свободные ритмы пластики. <i>Скульптор О. Н. Панкратова</i>	30
Рисунок Владислава Бушуева	39
Башкова Елена Александровна	
Искусство офорта в творчестве иркутского художника А. С. Шипицына	36
По пути творчества	37

Свой скромный дар преподаю.....	38
Сибирский гравер — Борис Иванович Лебединский.....	40
«Ожившие строки».....	44
Хобби СО–ДО — на свете нет ненужных вещей	45
Безгубова Анастасия Александровна	
Школа современного колоризма на примере выставки «На солнечной стороне» — 2015	38
Соцреализм без купюр. <i>К вопросу об экспонировании советского искусства на примере выставки «После войны» (дек. 2014 – март 2015 года в Научно-исследовательском музее РАХ СПб)</i>	38
Безручко Ольга Сергеевна	
Развитие графического дизайна с середины 80-х до наших дней и реминисценция.....	20
Белова-Романова Елена	
Живописец. Картина. Зритель	4
Императрица Екатерина II в виде законодательницы в храме богини правосудия Д. Г. Левицкого (1735–1822), ГТГ	6
Белоножкин Алексей Евгеньевич	
Башня Ветров и петербургская архитектура начала XIX – середины XX в. (<i>Прообраз и интерпретация</i>).....	16
Церковь в Шалове. <i>Из воспоминаний детства и современных заметок</i>	26
Петербургская пагода. <i>Вольное примечание</i>	29
Об одной античной реминисценции в послевоенной архитектуре петербургской Коломны.....	30
К 100-летию кончины А. Н. Воронихина. <i>Эпизод из культурной жизни Петербурга 1914 года</i>	34
Воин. Собиратель. Творец. <i>К 100-летию со дня рождения Василия Алексеевича Пушкиарева (Беседа с А. Ф. Дмитренко)</i>	34
Бешлиу Светлана Анатольевна	
Утопические идеи архитекторов первой трети XX века. <i>Гражданская авиация и ее влияние на образы идеального города</i>	28
Гражданская авиация и ее влияние на образ аэропорта в 30-х годах XX в.....	29
Биюнь Чжанг	
Жанр «хуа-няо» в китайской живописи: традиции и современные поиски.....	38
Благодатов Николай Иннокентьевич	
Научи отрока при начале пути его... ..	6

Петербургский художник Олег Зверилин в изобразительном искусстве	9
Художник семи воскресений в неделю.....	29
От объекта к картине и обратно	34
Блюмкин Евгений Лазаревич	
Metamorphosis—Жизнь. <i>Творчество Е. Л. Блюмкина</i>	18
Люди и книги	20, 23, 28, 29, 34, 38, 45
Богданова Ольга Сергеевна см. Смирнова О. С.	
Богородицкая Варвара Алексеевна	
Искусство фотопейзажа. <i>О фотохудожнике Федоре Лашкове</i>	42
Богородский Сергей Витальевич	
Выставка в пространстве городской культуры: объект дизайна, музейная технология, учебная дисциплина	45
Боровская Елена Анатольевна	
Эволюция русской художественной школы в контексте актуальных исследовательских задач искусствознания. <i>(К постановке проблемы)</i>	16
Преемственность традиций петербургской рисовальной школы (1839–1917) в современном художественном образовании	18
Очерки о современных художниках: петербургский живописец Михаил Шувалов и московский скульптор Салават Щербаков.....	18
Николай Петрович Собко — искусствовед и историограф рисовальной школы Общества поощрения художеств	21
Преподавательская деятельность А. А. Киселева в Петербурге.....	25
Д. В. Григорович и художественное просвещение. <i>Из истории художественного образования в России</i>	27
Две художественно-промышленные школы	41
Боровский Андрей Александрович	
Искусство вырезки из бумаги (Paper-cut) традиции и современность ...	29
Буллах Анна Владимировна	
Яркий представитель петербургской школы художественного стекла — Лия Шульман	28
Бундин Юрий Иванович	
Поэтика художественного образа в историческом контексте картины. <i>(Еще раз о творчестве К. С. Петрова-Водкина и его современников)</i> ..	43
Искусство вчера, сегодня, завтра: русский авангард и современные АРТ-практики	44
Искусство как оно есть. <i>Тезисы выступления на круглом столе</i> <i>«Что такое искусство? Современный взгляд»</i> <i>в Институте философии РАН. 23 апр., 2016 г.</i>	44

Буракова Анна Львовна	
Страницы истории изучения античности в России 1-й трети XIX в.	2
Человек идет за солнцем. (<i>О творчестве скульптора Маргариты Самолетовой</i>).....	2
Впечатления о прочитанном. (<i>Наталья Маррей.</i> <i>«Невоспетый герой русского авангарда. Жизнь и время</i> <i>Николая Пунина...»</i>).....	31
Запоздалые заметки.....	37
Бушуев Владислав Геннадьевич	
Художник-педагог Глеб Александрович Савинов	21
Игорь Владимирович Мямлин — педагог и ученый.....	23
Василий Васильевич Кортович — мой учитель и друг	23
В	
Ванеева Людмила Михайловна	
О выставке Маргариты Изотовой.....	32
Васягина Веста Анатольевна	
Духовный опыт в живописи А. Васягина и М. Шварцмана: точки соприкосновения. (<i>На примере работ «Нити древней памяти» и «Серафим»</i>).....	45
Великанова Анастасия Сергеевна	
Символизм и неоклассицизм в ранних произведениях К. С. Петрова-Водкина	43
Неоклассические тенденции в пейзажах К. Ф. Богаевского (1900–1910-е гг.).....	45
Веснина Нина Николаевна	
Мифологические и аллегорические сюжеты плафонов Э. К. Липгарта.....	2
Исаакиевский сквер.....	4
Биржевой сквер.....	4
Художник и хранитель Эрмитажа.....	5
Казанский сквер.....	5
Михайловский сад.....	6
Волкогонов Сергей Андреевич	
Скульптор В. П. Уланов	15
Художник Валерий Иванович Лунев	18
Волик Светлана Станиславовна	
Постановка «Снегурочки» как явление синтеза в русской художественной культуре второй половины XIX в.....	8

Вострецова Людмила Новомировна	
Милица Чарнецкая — известная и неизвестная	37

Г

Гадалина Наталия Олеговна	
Сергей Тарубаров. <i>Судьба. Искусство. Наследие</i>	4
Ушедший мастер	4
Александр Рубцов — русский художник французского Туниса	5
Русский художник Иван Захаров у турецкого султана	
Абдул-Меджина. <i>В соавт. с Ибрагимзаде Кемал</i>	7
Секретарь Сергея Прокофьева в Тунисе.	
<i>(О жизни композитора Г. Н. Горчакова). В соавт. с Пановой М.</i>	7
Галибина Вера Константиновна	
Петербургский скульптор А. Г. Зиякаев	41
Галынина Ирина Олеговна	
Л. В. Блуменау — классик отечественной невропатологии	
и античной филологии. <i>В соавт. с Кондаковым Е. Н., Пирской Т.</i>	10
Гапеева Вера Ивановна	
Аникин Сергей Петрович. <i>Живописец</i>	1
Апостоли-Триондафилос Владимир Александрович. <i>Живописец</i>	1
Геннадиев Борис Сергеевич. <i>Живописец</i>	1
Гордон Нота Беркович (Наум, Натан Борисович). <i>Живописец</i>	1
Демьянов Миртофан Михайлович. <i>Скульптор</i>	1
Далькевич Мечислав-Франц Михайлович.	
<i>Живописец, иллюстратор, литератор, педагог</i>	1
Жилин (Жиленко) Пантелеймон Федорович. <i>Живописец</i>	1
Клевер Юлий Юльевич. <i>Живописец</i>	1
Кондратьев Валерий Васильевич. <i>Живописец</i>	1
Лещинский Яков Давидович. <i>Искусствовед</i>	1
Максимов Алексей Федотович. <i>Живописец</i>	1
Матвеев Алексей Александрович. (1904 (1905?) –1942).	
<i>Искусствовед, музейный работник</i>	1
Ольшевский Болеслав Адольфович. <i>Живописец</i>	1
Острецов Иван Андреевич. <i>Искусствовед</i>	1
Панов Евгений Лаврентьевич. <i>Живописец</i>	1
Першин Александр Степанович. <i>Живописец</i>	1
Плешаков Владимир Сергеевич. <i>Живописец</i>	1
Пумпянский Лев Иванович. <i>Искусствовед</i>	1
Свиненко (Свиненков Николай Владимирович). <i>Живописец</i>	1
Ситтаро Алексей Гумбертович. <i>Живописец</i>	1
Скурыгин Александр Павлович. <i>Живописец</i>	1

Соловьев Николай Гаврилович. <i>Живописец</i>	1
Строев Петор Фeonорвич. <i>Живописец</i>	1
Суков Владимир Всеволодович (1899–1942).....	1
Тарнягин Иван Александрович. <i>Живописец</i>	1
Федоров Василий Федорович. <i>Живописец</i>	1
Цириготи Николай Григорьевич. <i>Живописец</i>	1
Чернышев Тихон Павлович. <i>Живописец</i>	1
Чугунов Александр Иванович. <i>Живописец</i>	1
Чугунов Сергей Александрович. <i>Живописец</i>	1
Генсировская Галина Яковлевна	
В такое ужасное время существовала ценность — русское искусство	18
Герман Михаил Юрьевич	
Пикассо.....	16, 17
Глимшина Анастасия Альбертовна	
Опыт сновидений в искусстве: к постановке проблемы. <i>В соавт. с Е. Трофимовой</i>	37
Головачев Владимир Сергеевич	
Вдохновение Севера	14
Гольдман Ирина Леонидовна	
Проблемы междисциплинарной интеграции в европейском искусствознании: иконологический метод анализа искусства.....	20
Рефлексия и идентификация искусствоведческой науки в системе гуманитарного знания	23
Формирование «Интегрированного искусствоведения» в условиях трансформации современного гуманитарного знания	26
Искусствоведческая наука и педагогика. <i>Аспекты междисциплинарной интеграции в современном гуманитарном образовании</i>	31
Искусствоведческий ракурс образовательной деятельности в сфере медиа-коммуникаций	37
Междисциплинарные связи семиотики и искусствоведения в теории и практике медиа-образования.....	39
Искусствоведческий подход к медиа-образовательной деятельности в организации высшего образования	45
Горина Ирина Владимировна	
Храмовая стена. <i>Многомерность диалога философии и искусства.</i> <i>В соавт. с Трофимовой Е.</i>	12
Вечный путь художника и поэта Андрея Соболева	13
Василий Розанов о природе творческого гения в художественной культуре	13
Василий Розанов о природе творческого гения в художественной культуре. (<i>Опыт осмысления пространства современного музея</i>).....	15

Незримый путь. <i>Философия художественного пространства</i> <i>Николая Цветкова</i>	21
Адам Сталони-Добжанский и Василий Кандинский: философия образа и архаика беспредметного	29
Грачева Светлана Михайловна	
Театральный портрет в ленинградской живописи 1960–80-х гг.....	4
«А всему предпочла нежный воздух садовый...» (<i>О творчестве современной петербургской художницы Н. Рыжиковой</i>) ...	13
Из истории Российской Академии художеств в первой половине XX в.	16
Постижение пейзажа.....	28
Энергия скульптурного пространства. <i>Творчество Б. М. Сергеева</i>	29
Гребенникова Дина Александровна	
Специфика изучения лицевого шитья в исследовательской литературе XIX–XX вв.....	24, 32
Развитие лицевого шитья на Руси XIV века: новгородская и московская школы	26
Лицевое шитье. <i>Великокняжеские и царские мастерские XVI века</i>	36
Обращение к Дионисию	37
«Петербургские мотивы» Александра Злобина.....	41
Портрет современника в творческих работах Сергея Онучкина. <i>В соавт. с Родионовой М.</i>	41
Грецкая Елена Евгеньевна	
Исторический пейзаж в русском искусстве	19
Григорьева Татьяна	
Загонек. <i>Страницы творчества</i>	3
Григорьянц Елена Игоревна	
Предметы Алексея Парыгина	5
Увидеть трепет бытия. <i>Выставка Ирины Шумара «Отражение»</i>	6
«Книга художника». <i>Феноменология жанра</i>	7
Коллаж и эклектика повседневности. <i>Культурологические заметки</i>	12
Звучание голоса эпох	13
Душа, истина и свет или живопись полета. <i>Заметки после посещения выставки Андрея Корольчука</i>	15
Феномен шелкографии. <i>Рецензия на монографию А. Б. Парыгина</i> <i>«Искусство шелкографии. XX век. История, феноменология,</i> <i>техника, имена»</i>	21
Я вижу мечту. <i>Несколько слов о живописи Андрея Корольчука</i>	25
«Письма войны» Андрея Корольчука. <i>В соавт. с Раскиным А. Г.</i>	26
Алексей Крученых — Алексей Парыгин: диалог с футуризмом в современной «Книге художника».....	25

Петербургское искусство в лицах. Художник Евгений Гиндпер.....	27
Дорога к храму. В соавт. с Раскиным А. Г.	33
Женские образы в творчестве А. Корольчука. В соавт. с Раскиным А. Г.	33
По мотивам Восточной поэзии. В соавт. с Раскиным А. Г.	33
Метафизика пространства в петербургских пейзажах Евгения Гиндпера..	33
Русская «Книга художника»: от Алексея Крученых до наших дней.....	33
Постурбанизм Алексея Парыгина	34
Книги-дневники Гаги Ковенчука. В соавт. Парыгиным С. А.....	37
В мастерской Алексея Парыгина «Невский-25».....	38
С ангелом-хранителем: ангелы в работах Андрея Корольчука. В соавт. с Раскиным А. Г.	40
Мозаика акварели	40
Петербургское искусство в лицах: художник Александр Володченко.....	44
Художественный мир Бориса Ганевича	45
Громов Максим Сергеевич	
Архитектурный портрет А. Ф. Бубыря	8
Грубе Наталия Валерьевна	
От фиксации окружающего мира к художественному образу: Фотография в творчестве прерафаэлитов.....	37
К вопросу об эволюции взглядов на творчество прерафаэлитов в английском искусствознании конца XIX–XX вв.	41
Гусарова Мария Дмитриевна	
Стилевые особенности средневекового китайского искусства и их использование в современном текстиле.....	7
К вопросу о психологических и эстетических аспектах использования китайских художественных традиций в декоративном оформлении текстиля.....	10
Мотивы истории и культуры Дальнего Востока в творчестве художника по тканям Ксении Лавровой	34
Художественное оформление тканей в творчестве Е. С. и Е. А. Шнайдер. Особенности метода орнаментации.....	34
Интерпретация художественных традиций Дальнего Востока в оформлении текстиля в Японии и России на рубеже XX и XXI вв. (На примере творчества Сэридзава Кэйсукэ и Елены Шнайдер)	40
Д	
Данилина Екатерина Анатольевна	
Бартоломе Эстебан Мурильо. Детский портрет в измерениях бытового жанра.....	12

Данилова Анна Владимировна

Иконография православной иконы, как основа профессиональных и художественно-культурных знаний для студентов в СПбГХПА	8
Иконография православной иконы. <i>Программа для очной формы обучения</i>	8
Мастерская художника и путешественника Анатолия Рыбкина	9
Мир духовности в искусстве.....	12
Душа хранит.....	15
Лирико-поэтическая интонация в искусстве Бориса Шаманова.....	18
Преемственность традиций и проблема духовности в современном изобразительном искусстве	18
Становление ленинградской школы живописи и ее традиции	21

Дашкова Марина Евгеньевна

Портрет под музыку банджо. <i>(Заметки о творчестве скульптора Игоря Губаревского)</i>	4
---	---

Дмитренко Анатолий Федорович

...Есть музыка над нами	3
Педагог, ученый, художник	7
Душевное прикосновение.....	7
Судьба.....	7
Чтобы помнили. <i>(О художнике Е. Е. Моисеенко)</i>	9
Люблю людей. <i>(О народном художнике России А. Г. Еремине. 1919–1989)</i> . Круг памяти	13
«Смотреть и видеть...» и творить	13
Созидатель В. А. Пушкарев (1920–2007).....	16
Грани творческого единства	16
В строю навсегда. <i>Федор Павлович Мищенко (1920–2007)</i>	16
Некоторые аспекты формообразования произведений художников республики Саха (Якутия).....	18
Излучая любовь	19
Окопная правда Федора Савостьянова	19
В поисках гармонии	20
«Эта память — наша совесть»	20
Сергей Трепак — живописец и педагог. <i>Трудная дорога к поэту</i>	20
Открывая миры... <i>Сергей Борисович Яхимович (1949–1996)</i>	22
Все счастье земли за трудом	22
Вечная Муза.....	23
Реализм — живая ветвь современного искусства.....	26
Образная высота — нравственная высота. <i>Андрей Андреевич Мыльников (1919–2012)</i>	26

Реализм — живая ветвь современного искусства. <i>В соавт. с Бахтияровым Р.</i>	26
Вера и верность художника. Андрей Алексеевич Яковлев (1934–2012).....	27
Подвижница без страха и упрека. <i>О художнике Нине Дьяковой</i>	27
Пароль — живописец. <i>Выставка Юрия Павлова в Научно-исследовательском музее РАХ, (май-июнь 2012 г.). В соавт. с Бахтияровым Р.</i>	27
С открытой душой. <i>В соавт. с Бахтияровым Р.</i>	27
О людях и для людей	29
Быть сопричастным.....	30
Сокровенный художник	30
Люди земных реалий и звездных фантазий	31
Такая необычная реальность.....	32
Воин, собиратель, творец. <i>К 100-летию со дня рождения В. А. Пушкарёв. Беседа с Бахтияровым А.</i>	34
Выставка Геннадия Сорокина (1939–2004) в библиотеке им. Н. Рубцова, (февр., 2015 г.).....	36
Через тернии — к созиданию. <i>Памяти Е. И. Ухналева (1931–2015)</i>	38
Быть человеком. <i>В соавт. с Бахтияровым Р.</i>	38
К 100-летию со дня рождения Народного художника СССР Евсея Евсеевича Моисеенко. <i>В соавт. с Бахтияровым Р.</i>	39
Завет традиции, вектор творчества	40
Прометеев огонь творчества. <i>В соавт. с Бахтияровым Р.</i>	43
Человек, зажигающий звезды. <i>В соавт. с Бахтияровым Р.</i>	43
Вопросы профессиональной подготовки аспирантов-художников. <i>К осуществлению научно-исследовательской работы диссертантов</i>	44
Магия преобразования.....	45
Отзвуки времени в палитре живописца. <i>Ашот Хачатрян</i>	45
Дмитренко Мария Анатольевна	
«Времен связующая нить». <i>(Детский рисунок в Русском музее. Традиции и перспективы)</i>	3
Дидактическая выставка в художественном музее	4
Дружинкина Наталия Гавриловна	
Дар городу.....	5
Пластические иероглифы души поэта. <i>Григорий Александрович Израилевич — архитектор, художник, скульптор</i>	6
Портреты художников Серебряного века в творчестве Г. Израилевича	6
Церковные художники. История и современность	7
Неторопливый разговор об искусстве. <i>(Размышления о живописи после выставок в СПбСХ России)</i>	7
Иконостасы петербургских церквей XVIII-начала XX вв.	8
К вопросу о системе академического художественного образования ...	8

Религиозный мистицизм творчества Сальвадора Дали. <i>Мистический сюрреализм С. Дали</i>	10
Сентенции времени: слово о художниках города на Неве. (По поводу выставки общества «Круг» в ГРМ, 2007 г.) В соавт. с Шевцовой Т.	12
Философия и поэзия живописи.....	13
Источниковедение церковного искусства, церковно-приходской благотворительности в Санкт-Петербургской епархии 2-й половины XIX – начала XX вв. По материалам РГИА и ЦГИАСПб.....	14
К вопросу об историзме творчества И. Е. Репина. (Историографический аспект)	19
Стихо-графо-живопись	19
О развитии пейзажной живописи	20
Новая вещность натюрморта в живописи	20
Рисунки А. К. Саврасова	26
К истории устройства иконостаса Воскресенской Малоколоменской церкви в Санкт-Петербурге в 1855–1858 гг.	30
Меценаты Строгановы.....	34
К вопросу о взаимовлиянии художественных систем Востока и Запада в изобразительном искусстве	38
О графике Ю. П. Анненкова	43
Дубицкая Оксана Иосифовна	
Танцевала рыбка с раком, а Петрушка с Пастернаком. (Критика и кризис искусства актуальных стратегий на берегах Невы)...	8
Петербургские граффити: постмодернизм или вандализм.....	18
Польские граффити: постмодернизм или вандализм.....	18
Дунаев Сергей Александрович	
Архитектурно-типологические аспекты типового проектирования и строительства богадельных заведений России в XIX веке. В соавт. с Ломакиным Ю.	26
Дьяченко Андрей Петрович	
Коломан Мозер — художник-новатор.....	11
Энди Орхол в Петербурге	15
Страсти по Оскару Кокошке	15
Эдгар По и художники.....	17
От концептуализма к постмодернизму. (Современное состояние и перспективы развития почтового дизайна)....	20
Анекдоты из жизни художников как материал для искусствоведческих исследований.....	20
Илья Ефимович Репин и культура Чехии. К постановке проблемы	23
Марсель Дюшан и мировая культура. К постановке проблемы.....	23

Анатомия зимней сказки или Размышления о творчестве Казимежа Стабровского (1869–1929).....	26
Немецкий модернизм в России. <i>К открытию Года Германии в России</i>	27
Живопись Ларисы Берлин. <i>Размышления о стиле</i>	29
Мир Елизаветы Бем. <i>К 100-летию со дня смерти художницы</i>	31
Чарльз Д. Гибсон и русская графика.....	32
Александр Лавров: особенности национального наива. <i>(К 100-летию начала Первой мировой войны)</i>	36
Стиль Ар деко и почтовая графика	36
Методы исследования искусства силуэта.....	37
Эгон Шиле (1890–1918). <i>К 125-летию со дня рождения художника</i>	37
Василий Кандинский и Сергей Ковальский: алгоритмы абстракции. <i>(К постановке проблемы)</i>	40
Поиски стиля в живописи Марины Бусаревой	41
Путешествуя по смысловым лабиринтам. <i>Живопись и графика Натальи Емельяненко</i>	41
Проблема синтеза искусств в творчестве В.Старевича (1882–1965).....	41
Эрте (Роман Петрович Тыртов) (1892–1990). <i>К 25-летию со дня смерти</i>	41
Возвращение Василия Васютина.....	43
Особые причины уважать художника Алексея Бродовича	43
Некоторые размышления о раннем творчестве Казимира Малевича.....	44
Амазонка чешского футуризма. <i>(К 95-летию со дня смерти художницы Ружены Затковой)</i>	45
Дякив Оксана Викторовна	
Викторианская эпоха в античном искусстве	15
Часовое искусство в Англии: к истории возникновения и развития.....	19
Коллекционирование английских настольных часов в России.....	19
Английские пасторальные часы викторинской эпохи как предмет художественного осмысления.....	24
Идеалы романтизма и воплощение их в живописи	26
К вопросу о самобытности викторианского интерьера	41
Дятлова Марина Петровна	
Творчество Уэмуры Сеэн	11
Е	
Евсеева Рита Самуиловна	
Заметки о С-Петербургских художниках на выставках Государственного музея городской скульптуры.....	2
О создании памятника Александру Невскому в Петербурге. <i>(Начало XX в.)</i> .	4

Опыт художественного анализа. <i>Памяти скульптора А. В. Молева (1952–2009)</i>	18
Елагина Елена Васильевна Многоцветность черного и белого. <i>(Памяти петербургского графика, н. х. России А. Ушина. 1927–2005)</i>	9
Петербургский манеж эпохи Ларисы Скобкиной./ <i>/(Портрет куратора к 15-летию выставки «Петербург»)</i>	13
Елгинер Лидия Валерьевна Люди как феномен культуры и сложная открытая гибкая система.....	8
Елинер Илья Григорьевич Согистика как методология исследования культуры.....	8
Еремина-Соленикова Евгения Владимировна Что танцуют на «Бал у княгини Барятинской»	30
Карикатура Джорджа Крукшенка «Labelleassemblee, orsketchesofcharacteristicdancing»	36
Ё	
Ёлкина Аделаида Сергеевна Личный подвиг и чудо возрождения. К 100-летию рождения А. И. Зеленовой, легендарного директора Павловского дворца-музея и парка. (1941–1979). <i>В соавт. Мудровым Ю.</i>	28
Ж	
Жаданов Виктор Викторович Знаковая метафоричность жеста	15
Жест молитвы и смирения: руки, сложенные крестообразно	19
Жаданова Любовь Афанасьевна Преемственность традиций в развитии современной школы пленэрной живописи.....	15
Закономерности формирования творческой индивидуальности художника.....	19
Художник, ученый, педагог, фронтовик П. А. Кудин.....	21
Знание художественных средств достижения гармонии в композиции как существенный фактор развития и воспитания творческой индивидуальности художника	24
Роль краеведческих особенностей окрестностей Петербурга в создании его художественного образа на пленэре	28
Символика цвета в искусстве первобытного общества и Древнего Египта.....	32

Символическое значение цвета в Византии как духовное наследие православия.....	36
Символическое значение цвета в греко-римской античности	39
Символическое значение цвета первобытных народов и в Древних культурах Ближнего Востока, Индии и Китая	45

Жерновникова О. см. Дякив О.

З

Закревская Екатерина Павловна

Романова о Романовой: интервью с художником,
взятое искусствоведом Екатериной Закревской. Ч. I–III.....

22, 24, 28

Зашибина Ольга Петровна

Вопросы изучения российской станковой скульптуры исторического
жанра 2-й половины XIX века. *Библиографический обзор*.....

41

Исторический жанр в творчестве Е. А. Лансаре.....

45

Земляная Тамара Николаевна

В поисках утраченного. *Монументальная живопись Бойчука и его школа*....

10

Оценка творчества М. Л. Бойчука

и его школы в художественной критике 1910–2000 гг.

10

Христианские образы в творчестве М. Л. Бойчука (1882–1937).....

14

«Парижская школа» Михаила Бойчука

14

Златкевич Лидия Львовна

Творческая вселенная Александра Пыркова. *В соавт. с Кубановой Т.*..

14

Искусство Якутии в С-Петербурге. *В соавт. с Кубановой Т.*

14

«.. Он сердцем пишет...»

18

Музыка цветов. *Выставка живописи Елены Файко*

21

Лев Львович Раков (1904–1970). Режиссер моей судьбы.

К 100-летию со дня рождения.....

31

Змиевская Ольга Николаевна

Взаимосвязь двух актов (звуковой и цветовой) — путь к свободе

творческого самовыражения. *В соавт. с Шульман Л. С.*.....

20

Золотухина Инна Александровна

Выставка «Современная графика Санкт-Петербурга»

в Сахалинском областном художественном музее.....

19

Зыков Николай Леонидович

Пунина И. В годы войны (1942–1944).

Подготовка к публикации в соавт. с Каминской А. Г......

9

И

Иванов Константин Кириллович

Виталий	3
Клад.....	4
«Холст на мольберте».....	4
Фрак. <i>Рассказ</i>	38

Иванов Сергей Васильевич

Владимир Овчинников в воспоминаниях современников. <i>К 100-летию со дня рождения</i>	21
<i>Двадцать лет спустя. Размышления о выставке Сергея Осипова</i>	21
О ленинградских пейзажах Александра Семенова.....	23
О ранних портретах Льва Русова.....	23
Тихая жизнь за ленинградским столом.....	23
О проблемах картины в свете одной дискуссии	26
Николай Тимков и ленинградская пейзажная живопись. <i>К 100-летию со дня рождения художника</i>	27
Ленинградская школа и критика концепции «Третьего пути»	27
К вопросу о ленинградской школе живописи.....	28
О творчестве и судьбе Николая Позднеева	30
О «советском неореализме» и новом проекте Академии художеств	30
Инвестиции в советскую живопись: ленинградская школа	31
О выставке «Без барьеров» в Русском музее.....	32
Что движет солнце и светила	34
Ленинградская школа в Москве. <i>К вопросу идентификации</i>	34
О юбилейной выставке и некоторых традициях ленинградской живописной школы	34

Изотова Маргарита Дмитриевна

Реализм берега — «Обереги».....	22
П. М. Кондратьев.....	23
Джованни Пиранези.....	24
Василий Голубев. <i>Русский пейзаж</i>	25
Наша Галина Никитична	26
Любовь Савельева. Поэтическое стекло.....	27
Воспоминания о Летнем саде	28
В память о мастере. <i>А. М. Остроумов (1934–2013)</i>	28
Юрий Сухоруков. <i>Живописец-монументалист</i>	30
Муза молчания. <i>Евгений Ротанов и его пластический мир</i>	31
Моя «Живая нить»	31
Земля Николая Мартынова. <i>К 80-летию художника</i>	32
Анатолий Бережных. <i>Светлое счастье</i>	32
В цепях «свободы»	36

Елена Мартилла. Блокада. 1941–1945 год.....	36
Престол Левиафана. <i>По поводу фильма Андрея Звягинцева</i>	37
Рай Виктора Пермякова.....	40
«Неуемный Табанин»	43
Живопись Владислава Бушуева.....	44
Ильина Татьяна Валериановна	
Провинциальное развлечение. <i>В подражание Анри де Ренье</i>	9
Иляшевский Константин Петрович	
Петербургский структурализм.....	21
Концепция комплексной выставки исламского искусства.....	22
Индивидуальность художника и синтез в искусстве	24
Мои встречи с Александром Кондратьевым. <i>К 60-летию художника и педагога А. В. Кондратьева</i>	24
Михаил Шварцман без иератизма.....	26
Русские художники в Чехословакии. <i>Михаил Ромберг</i>	28
Персональная выставка Татьяны Шлыковой в Галерее SPB.....	29
В. А. Сулимо-Самуйло (1903–1965) и проблема наследия школы Филонова сегодня.....	30
Русские художники в Чехословакии. <i>Ростислав Корякин</i> <i>(1918, Ростов-на-Дону — 1999, Карловы Вары)</i>	30
Вацлав Радимский (1867–1946). <i>Славянский вклад в европейский</i> <i>Импрессионизм</i>	31
К	
Казакова Вера Викторовна	
Частные коллекции декоративно-прикладного искусства в России: проблемы формирования	21
Казимов Юрий Иванович	
Вначале было слово, И слово было лубок.....	33
Из истории ленинградской печатной графики: кабинет графики НИИ живописи, скульптуры и графики Всероссийской Академии художеств	38
Художник Петр Иванович Львов (1882–1944) <i>Очерк жизни и творчества</i>	40
Члены Ленинградского Союза Советских художников, репрессированные в годы Большого террора (1918–1956 гг.)	44
Кайданова Мариам	
Современное изобразительное искусство Израиля	10
Каминская Анна Генриховна	
Фонтанный дом. <i>В соавт. с Пуниной И.</i>	2

Пунина И. В годы войны (1942–1944). Подготовка к публикации в соавт. с Зыковым Н. Л.	9
Художник Георг Гзель в Петербурге	28
Канашкина Оксана Николаевна	
М. О. Микешин — автор проектов монументальных памятников	30
Образ императрицы Екатерины I в творчестве М. О. Микешина.....	34
М. О. Микешин — памятник «Тысячелетие России»: библиографический аспект	40
Кареева Наталия Дмитриевна	
Живописные плафоны Летнего дворца Петра I.....	28
Зеленый кабинет в Летнем дворце Петра I.....	35
Борис Павлович Кареев (1878–1907)	44
Карпова Елена Вениаминовна	
Французы в Петербурге: Александр-Эдуард Лемольт.....	40
Скульптурная иконография Александра I: прижизненные изображения	44
Касым София Васильевна	
Современная парковая скульптура в Ботаническом саду	33
Катаева Ольга Борисовна	
Живопись Ганса Гольбейна Младшего и видеоработы Сэм Тейлор-Вуд: к проблеме бессмертия.....	24
Живописные источники визуального решения образа фильма Тенгиза Абдуладзе «Древо желания»	29
Кащенко Елена Сергеевна	
«Русская идея: философский пароход», (2007) О. И. Цуковой: размышления о картине. В соавт. с Сокуровой О.	12
Сесил Битон и Энни Лейбовиц: голливудские актеры и восприятие фотографа.....	19
Графические ритмы «Версии»	22
Практические и смысловые функции парковых ландшафтов в отечественном и зарубежном художественном кинематографе 2-й половине XX – начала XXI вв.	33
«Мельница и крест», (2011): современный взгляд художника XVI столетия ..	40
Килипенко Александр Васильевич	
Пленительное очарование обыденного. <i>Живопись Владимира Кордубайло</i>	36
Если хочешь быть личностью, будь самим собой. <i>Художник О. Алирзаев</i>	37
Пастельные изыски Татьяны Агабабовой	41
Реалистический романтик, романтический реалист.....	41

Киреева Елена Александровна	
Патриарх холста Евсей Моисеенко	44
Нити судьбы Ирины Ворониной	45
Кириллова Лариса Николаевна	
История создания СХШ. <i>В соавт. с Митрохиной Л.</i>	16
Обход. <i>По итогам полугодового (сент.–дек., 2011 г.)</i> <i>просмотра художественных работ учащихся СПбГАХЛ</i> <i>им. Б. В. Иогансона РАХ. В соавт. с Митрохиной Л.</i>	25
Кирсанова Надежда Анатольевна	
К вопросу об атрибуции изображения символа евангелиста Матфея в Евангелии из Дарроу	15
Клишевич Евгения Александровна	
Новые материалы об Иване Тимофееве, скульпторе школы И. П. Мартоса	43
Княжицкая Татьяна Владимировна	
Витражи в России 1990–2010-х гг.: на пороге современного искусства	39
Ковалева Татьяна Вячеславовна	
Художественное решение интерьеров охотничьего магазина «Оружейная линия» в жилом комплексе «Новая история»	24
Виллы курортов Восточной Пруссии (Калининградская область): художественные акценты архитектурно-исторической среды	27
Интерьер деконструктивизма: о значении метода «Автоматизированного проектирования»	31
Феликс Карлович Романовский: штрихи к портрету	32
Штигличане: ученики — учителя	37
«Ламбри» как «французский манер» в убранстве интерьера петровского барокко	41
Ковальский Сергей Викторович	
Параллелошар. (<i>Коллективное произведение современного искусства</i>)	7
Миграция петербургского независимого искусства 2-й половины XX в. Движение по диагонали. <i>Выставка ленинградских «неофициальных»</i> <i>художников ТЭИИ, («вторая волна», 1981–1991 гг.)</i>	11
От «Ковчега» к «Параллелошару» арт-центра «Пушкинская, 10». <i>К 20-летию арт-центра (1989–2009)</i>	16
Кожевникова Ася Константиновна	
Мастера Австралии	5
Том Робертс	5
Художник пейзажист Артур Стритон в Австралии	6
Творческий портрет Лии Шульман	7

Самобытность в творчестве Г. И. Евграфовой.....	7
Портретное искусство П. Сезанна.....	12
«Я счастлива, что есть такой проект»	20
Японская составляющая творчества Лии Шульман. (О выставке «Поэтическое поздравление»)	34
Козловская Марина Андреевна	
Борис Васильевич Корнеев. <i>Воспоминания Козловской Марины Андреевны, вдовы Б. В. Корнеева</i>	27
Комарова Ирина Львовна	
«От ампира до модерна». (К истории западно-европейских ювелирных украшений)	7
Антикварные ювелирные украшения как объекты экспертного исследования. К вопросу об экспертизе старинных западно-европейских украшений.....	8
Комиссаренко Ирина Николаевна	
К проблеме современного художественного восприятия. <i>В соавт. с Мамоновой И.</i>	4
Эстетическое сознание и развитие сенсорной культуры человечества	5
Аксиология и искусство авангарда	6
К вопросу о психосемантике искусства.....	23
Кондаков Евгений Николаевич	
Л. В. Блуменау — классик отечественной невропатологии и античной филологии. <i>В соавт. с Пирской Т., Галыниной И.</i>	10
Действительный статский советник Н. И. Кульбин — врач Генерального штаба и лидер петербургского «Нового искусства» <i>В соавт. с Пирской Т., Нассоновой Н.</i>	15
Гойхман — живописец ледяных просторов и нейрохирург. <i>В соавт. с Пирской Т.</i>	22
Конова Лидия Степановна	
Сборник статей о художниках, погибших в годы Великой Отечественной войны. <i>Введение</i>	1
Королев Иван Павлович (1888–1842)	1
Лесючевский Владимир Иванович (1898–1942).....	1
Санкт-Петербургский Союз художников. <i>Краткая хроника. 1932–2009. Ч. I. 1932–1945; Ч. II. 1946–1958</i>	16, 20
Кононихин Николай Юрьевич	
Иконы Владимира Жукова. <i>К 80-летию со дня рождения художника</i>	27
Разговор с Владимиром Жуковым. <i>Интервью 8 мая 1999 года, С-Петербург, мастерская художника</i>	28
Вера Павловна Кондратьева. <i>Военные письма Павла Кондратьева Вере Матюх: 1942–1946</i>	31

Интервью с Верой Матюх (С-Петербург. Дворцовая наб., 10 мая 1999 г.)	31
Иконные образы и духовные лики в российском искусстве XX века.....	32
Советский импрессионизм. <i>К истории явления</i>	32
«От корма для лошадей до золота для реставрации». <i>(К 80-летию Лидии Кононихиной)</i>	34
Интервью с Леонидом Борисовым	34
Памяти выставки «Памяти учителя». <i>Из стенограммы открытия выставки «осьмеркинцев» 6 ноября 1997 года</i>	35
Искушения Ивана Годлевского. <i>Документы к биографии</i>	35
Валентина Поварова: «У каждого свой крест»	40
Интервью с Леонидом Ткаченко	40
Последнее интервью Бориса Калаушина.....	40
Кононихина Ольга	
Русская вывеска 1900–1920-е гг.	6
Конькова Галина Игоревна	
Коллекционирование произведений декоративно-прикладного искусства в С-Петербургской Академии художеств в XVIII–XIX вв.	18
К вопросу о культуре как эволюционном процессе	23
Коробкина Татьяна Борисовна	
Книги о шелкографии Алексея Парыгина.....	31
Коробовский Георгий Иванович см. Казимов Ю. И.	
Корольчук Андрей Александрович	
Воспоминания о Ленинградской городской художественной школе	38
Коротун Николай Андреевич	
Персональная выставка Алика Штылькина	5
Живопись «Осень-2003» и происхождение тенденций	5
Художественное качество живописи	6
Котломанов Александр Олегович	
Генри Мур в 1940–1980 гг. <i>Некоторые аспекты художественного метода</i>	23
Кошкина Ольга Юрьевна	
LIVRE D ARTISTE Ильи Богдеско: книга как целостный организм	29
Книжный знак Леонида Строганова: творческая импровизация художника.....	37
Пейзаж Марка Тумина: картины деревенской жизни	40
Марк Тумин: прямая речь художника.....	43
Кривдина Ольга Алексеевна	
Ретроспектива скульптурных выставок в ГРМ. <i>В соавт. с Тычининым Б.</i>	21

Ряд исторических фактов деятельности генералов 1812 года —	
Л. Л. Беннингсена и К. И. Бистрома. <i>В соавт. с Тычининым Б.</i>	24
Скульптурные и станковые произведения скульптора	
Матвея Афанасьевича Чиждова (1838–1916).....	24
Штрихи к портрету С. Т. Коненкова.....	26
Основные направления художественной деятельности	
генерала А. А. Бильдерлинга	26
О некоторых ранних работах С. Т. Коненкова	31
Скульптурное оформление зданий Санкт-Петербурга	
2-й половины XIX - начала XX века. <i>В соавт. с Тычининым Б.</i>	31
Материалы к биографии П. К. Клодта фон Юргенсбург	32
С. И. Гальберг в Италии (1818–1928).....	34
Материалы к скульптурной иконографии Николая I.....	34
Обзор скульптуры Выборгского района С-Петербурга.	
<i>В соавт. с Тычининым Б.</i>	34
Художник, творивший сказки. <i>В соавт. с Тычининым Б.</i>	38
Страницы истории скульптурного класса	
Императорской Академии художеств в XVIII – начале XIX века	38
Страницы истории скульптурного класса	
Императорской Академии художеств в XIX веке	39
Страницы истории скульптурного класса	
Академии художеств (Института им. И. Е. Репина) в XX веке	39
Александра Федоровна (1798–1860).	
<i>Факты биографии и иконографический аспект</i>	44
О рисунках российских скульпторов середины XIX в.....	45
Кривонденченков Сергей Викторович	
О преемственности традиций русского пейзажа.	
<i>(К 100-летнему юбилею Л. К. Богомольца)</i>	21
Кубанова Татьяна Андреевна	
Творческая вселенная Александра Пыркова. <i>В соавт. с Златкевич Л.</i>	14
Искусство Якутии в Санкт-Петербурге. <i>В соавт. с Златкевич Л.</i>	14
Кубышева Екатерина Владимировна	
Использование образа игральнх карт в творчестве художников	10
Игральные карты как тема композиционного задания на кафедре	
станковой и книжной графики в СХПА им. А. Л. Штиглица	10
Кувшинова Елена	
Особенности композиционного построения античных мозаик пафоса	3
Кудреватый Михаил Георгиевич	
Вектор творения. <i>О формообразующей роли композиции</i>	21
К вопросу о роли композиции в педагогической деятельности	
Евсея Евсеевича Моисеенко	27

Е. Е. Моисеенко и музейное искусство.....	30
К вопросу о творческом методе Е. Е. Моисеенко.....	33
Кудрявцева Тамара Ивановна	
Методика живописного этюда.....	39
Кутейникова Нина Сергеевна	
Творчество Сергея Репина	15
«Китайская коллекция» произведений художника Александра Быстрова .	15
Мир пастели. <i>Юрий Калюта</i>	22
Петрбургские мастера Святой Блаженной Ксении Петербургской. <i>Мозаика, скульптура, шитье</i>	26
Рядом с художником А. В. Давыдовым.....	28
Никита Петрович Фомин. <i>Материалы к монографии</i>	32
Вспоминая Мину Чичерину	44
Л	
Лагунова Татьяна Робертовна	
Медведев Юрий. <i>(Этюд о живописи со стихосложениями художника)</i>	7
Пространства Юрия Козлова	9
Времена года Евгения Дубицкого	11
К выставке «Кочевье XXI», галерея «Центр книги и графики», дек. 2008	15
Время и чувства Андрея Гладилова	17
Образы-символы Юрия Гербиха	18
Некоторые аспекты творчества Анатолия Репникова.....	22
Родословная и талант художника Александра Гущина	22
Лазарев Андрей Гурьевич	
Виктор Вильнер. <i>В начале творческого пути</i>	42
Лакомская Анна	
Путь православной иконописи в Финляндию.....	6
Приобретение национального русского характера в иконописи	7
Иконопись Карелии и Русского Севера	25
Старообрядческие монастыри и иконы из них на территории Финляндии	25
Ламонт Наталия Федоровна	
Гравюры Гуделе Пеетерс: время и память	28
Латышева Анастасия Яковлевна	
Три цвета живописи.....	17
Олег Зверлин. <i>Мышление в материале</i>	29

Лебедева Александра Васильевна	
Памяти молодых.....	15
Подобно птицам. <i>О творчестве Юрия и Елизаветы Грачевых</i>	19
Мой мир. <i>(О творчестве Дорварда Акопяна)</i>	20
Когда поет душа	22
Проповедники добра. <i>О работе с детьми Юрия Константиновича и Марии Анатольевны Люкиных</i>	25
Левандовский Сергей Николаевич	
Борис Иванович Хоменко (5.03.1930–18.04.2014).....	45
Левченко Ярослав Юрьевич	
Проблемы развития современной монументальной живописи православных храмов зарубежья. <i>На примере деятельности мастерской Г. Кордиса</i>	30
Стилистическое решение росписей в современных православных храмах США. <i>(Мастерская Г. Кордиса)</i>	41
Леняшин Владимир Алексеевич	
Врубель — мысль неизреченная. <i>(К вопросу о пластических основаниях поэтического символизма)</i>	16
Двоичность как смысловая и пластическая парадигма отечественного изобразительного искусства.....	26
Леняшина Наталия Михайловна	
Академия Артура Мартини — эклектика как стиль.....	16
Модильяни — скульптор или живописец? <i>К проблеме формирования пластической концепции</i>	26
Лискова Вера Сергеевна	
Фарфоровое сокровище Ораниенбаума. <i>К 300-летию Ораниенбаума. В соавт. с Мудровым Ю. В.</i>	22
Литвинова Мария Анатольевна	
Детский рисунок как предмет искусствоведческого исследования	5
Темы и сюжеты в детских рисунках. Особенности решения. <i>На материале фонда детского творчества Российского центра музейной педагогики и детского творчества Русского музея</i>	6
Специфика жанров изобразительного искусства в детском рисунке. <i>(На материале Фонда детского творчества РЦМП и ДТГРМ)</i>	7
Искусство, сближающее народы. <i>(По материалам выставок детского творчества в Русском музее)</i>	21
Лихачева Вера Михайловна	
Международный фестиваль искусств «Мастер-класс» в Санкт-Петербурге. <i>В соавт. с Семеновой Т.</i>	34

Логвинова Евгения Владимировна	
Петербургский график Валентин Блинов.....	30
Круглый стол по ленинградскому искусству в галерее «Арка»	31
Логдачева Наталья Викторовна	
Монументальные и мемориальные работы скульптора	
В. А. Беклемишева в Петербурге и пригородах.....	40
Ломакин Юрий Александрович	
Обретенный храм	23
Владимир Донатович Орловский. <i>Таицкий парк</i>	23
Архитектурно-типологические аспекты типового проектирования	
и строительства богадельных заведений России в XIX веке.	
<i>В соавт. с Дунаевым С.</i>	26
О взглядах на искусство В. Д. Орловского (1842–1914).....	27
О некоторых аспектах художественного рынка второй половины	
XIX века. <i>На примере творческой биографии В. Д. Орловского</i>	30
Соборный храм Введенского монастыря в Тихвине	31
Храм Рождества Пресв. Богородицы Введенского монастыря в Тихвине	36
Архитектурно-пространственная композиция	
Введенского женского монастыря в Тихвине	37
Монастырские сады. (<i>Введенский женский монастырь в Тихвине</i>).....	39
О типологии келий русских православных монастырей	39
Лужин Хельги см. Лягачёв О. А.	
Лукашевская Яна Наумовна	
Из пламени веков. (<i>Художественные особенности</i>	
<i>древнейших памятников Хакасии</i>)	14
Пути гармонии в искусстве Вьетнама XX столетия.....	14
Образы птиц в первобытном наскальном искусстве Южной Сербии....	18
Медиа-АРТ как путь к диалогу культур и религий	19
Фаусто Сампайо. <i>Образы Востока «Империи незаходящего солнца»</i>	23
Любаскина Ольга	
Художник Юрий Михайлович Горбачев.	
<i>Пытаясь разгадать тайну феномена по имени Юрий Горбачев</i>	22
Творчество художника Юрия Горбачева (Нью-Йорк)	
как мировое культурное наследие	34
Любин Дмитрий Владимирович	
Художественная деревня Гридино.	
<i>Живописцы группы «Дети Архипа Куинджи» на Белом море</i>	11
Архитектурное творчество Генриха Фогелера	12
«Пролетарское искусство». <i>Некоторые аспекты развития бытового</i>	
<i>жанра в Германии в конце XIX века</i>	15

Исторические живописцы и государственный заказ в немецком искусстве 1870-х и 1880-х гг.	15
Адольф фон Хильдебранд и другие мастера неоклассицизма в скульптуре Германии конца XIX – начала XX вв.	17
Рейнхольд Бегас и необорочно в немецкой скульптуре конца XIX – начала XX вв.	17
Религиозная живопись в Германии в конце XIX – начале XX в. <i>Творчество ведущих мастеров</i>	19
Император Вильгельм и его роль в развитии изобразительного искусства Германии конца XIX – начала XX вв.	22
Макс Клиндер — скульптор и другие мастера югендстиля в немецкой пластике конца XIX – начала XX вв.	22
Новая жизнь, новая мечта, новая родина. <i>Советский период творчества Генриха Фогелера</i>	25
Обелиск на Дворцовой площади. <i>Неосуществленный проект памятника императору Александру I</i> <i>архитектора О. Монферана</i>	25
Образ солдата в военных памятниках России второй половины XVIII – начала XX вв.	29
Неисполненный контракт отставного гвардии поручика Арсения Богданова. <i>Материалы к истории создания</i> <i>Александровской колонны</i>	32
В поисках национальных героев. Сюжеты древней и средневековой немецкой истории в творчестве живописцев дюссельдорфской школы XIX – начала XX вв.	36
Сердце старого Ворпсведе. Баркенхоф Генриха Фогелера	37
«Царственнее, чем сам император». <i>Антон фон Вернер —</i> <i>глава официального искусства Германии конца XIX – начала XX вв.</i>	38
«Зал Ватерлоо» — новая постоянная экспозиция ГЭ	39
«В поисках души». <i>Фриц фон Уде</i>	39
Люкшин Юрий Константинович	
Цвет победы	7
Любовь остается людям.....	7
«Обнажена душа моя пред вами»	8
Герой новой России. (<i>Памяти коллекционера</i> <i>графики и экслибриса Вениамина Викторовича Худолея</i>).....	12
Свет незримый. (<i>Сергий Радонежский — душа русского единения</i>).....	13
Сергий Радонежский — негасимый свет.....	21
Великая любовь	24
Петербургская мелодия «Калевалы».....	24
Лягачев Олег Александрович	
Врубель FOR EVER	10, 11, 16, 19, 20

К предыстории нонконформизма:	
Круг на Боровой, Эрмитаж, группа «Петербург»	27
Дневник художника	33, 39, 43
Лягачев-Хельги Олег см. Лягачев О. А.	
Ляховицкий Александр Борисович	
Константин Александрович Кордобовский. <i>В соавт. с Махлиной С. Т.</i>	2
«Счастливчик» Цивин. <i>В соавт. с Махлиной С. Т.</i>	3
Классицизм в интерьере Франции и России. <i>В соавт. с Махлиной С. Т.</i>	4
М	
Мажуга Александр Иванович	
Несколько слов о книге А. Парыгина «Шелкография как искусство»...	21
Малый Николай Маратович	
Двойной портрет. <i>В соавт. с Романовой С.</i>	8
Мальшева Наталия	
Молчание «нестеровской Руси».	
Тенденции символизма в творчестве М. В. Нестерова	4
Мамонова Ирина Геннадьевна	
К проблеме современного художественного восприятия.	
<i>В соавт. с Комиссаренко И.</i>	4
Маркова Екатерина Александровна	
Специфика получения профессионального образования русскими женщинами-скульпторами 2-й половины XIX – начала XX вв.	40
Мартыненко Виктор Петрович	
Творчество Л. А. Сергеевой (1934–2000)	34
Л. Н. Цишевская: Жизнь и творчество	36
К истории ленинградского ИЗОРАМа: новые материалы	45
О книге А. П. Зайцева «ЦЭЮЯ. Литература и графика», СПб., 2010	44
Матвеев Леонид Геннадьевич	
Живопись Александра Нечаева	9
Живопись Дениса Мезенцева: диалог с сюрреалистической традицией. <i>В соавт. с Чалой А.</i>	9
Некоторые вопросы биографии художника-керамиста П. К. Ваулина	10
Некоторые особенности русского изразцового искусства конца XIX – начала XX вв.	11
Художник-керамист Н. Г. Савинова	12
Графические источники русских печных изразцов XVIII века	14
О выставке фарфора заводов Батенина и братьев Корниловых из собрания Русского музея	14

Сюжеты произведения Анжелики Кауфман в фарфоре.....	14
Творчество Е. И. Васильевой. (<i>К вопросу о проблемах современной иконописи</i>)	14
Колокольцевские шали из собрания ГРМ	17
Шпаньково: вчера, сегодня, завтра	17
Стекло Лейды Юрген. <i>К 85-летию со дня рождения</i>	18
Художник формы. <i>К 100-летию со дня рождения С. Е. Яковлевой</i>	18
Декоративно-прикладное искусство эпохи индустриализации на выставке «Гимн труду»	20
Керамическая мастерская Л. П. Бонафедде.....	20
Понятие стиля в искусствоведении и проблемы его формулировки.....	23
О некоторых изразцах XVIII—начала XX вв. <i>Из коллекции Русского музея</i>	27
Изразцы художественно-керамического производства «Гельдвен–Ваулин» из собрания ГРМ.....	28
Добрый фарфор Ксении Ленц.....	34
Декоративно-прикладное искусство России: вчера и сегодня	39
Матвеева Ольга Александровна	
К вопросу о понятии «Ленинградская школа живописи». <i>Постановка проблемы</i>	26
Махлина Светлана Тевелевна	
Константин Александрович Кордобовский. <i>В соавт. с Ляховицким А.</i>	2
«Счастливики» Цивин. <i>В соавт. с Ляховицким А.</i>	3
Классицизм в интерьере Франции и России. <i>В соавт. с Ляховицким А.</i>	4
Александр Борисович Ляховицкий	7
Елена Галеркина.....	9
Наталия Цехомская	9
Туалет в истории культуры и интерьера.....	10
«VITA NOVA» Данте Алигьери в иллюстрациях Рашида Доминова	13
Выставка графики разных лет Рашида Доминова «Потоки времени» в галерее «Стекло»	14
Рецензия на книгу Курбановского «Внезапный мрак». <i>Очерки по археологии визуальности</i>	14
Транзитивность в современной художественной культуре. (<i>На примере изобразительного искусства</i>)	16
Одержимый искусством	19
Искусство интерьера в традиционном голландском жилище	28
Палех вчера и сегодня.....	43
Мезенцева Алиса Александровна	
Символика окна и двери в произведениях Робера Камнена и Яна Ван Эйка	10
Символика входов и оконных проемов в живописи Иеронима Босха ...	11

Видеть — еще не значит понимать! <i>О символике окна и двери в произведении Геррита Люнденса «Жанровая сцена»</i>	12
Мельников Всеволод Михайлович	
«Дельта» а дельте. <i>Попытка экскурсионного эссе</i>	32
У Андерсена «На горошинах», или «Герои вскладчину»	34
«Жертва клининга», или «Корона» над Петербургом	41
Кино в буквальном и переносном	44
Микайлова Ирина Геннадьевна	
Орбиты архетипов фантастического реализма: к вопросу о месте фантастического реализма в пантеоне традиций современного искусства	4
Об истоках фантастического реализма в архетипической символике образов Иеранима Босха. <i>На примере триптиха «Сад радостей земных»</i>	5
К вопросу об архетипическом характере иконографической программы иконостаса собора Первоверховных Апостолов Петра и Павла в С-Петербургской крепости	6
Проблема синтеза в искусстве	6
Художественное моделирование и его роль в творчестве креативного художника	7
Фантастический реализм и его роль в создании глобального Музея Воображения	7
Искусство и специфика цивилизаций	8
Реставрация имени: Креативный художник Пьетро Делла Векиа (1602/3–1678)	10
Реставрация имени: Креативный художник Щепан (Стефан) Баранский (1796–1851)	11
К вопросу о взаимоотношении художественного и нехудожественного в искусстве	12
Реставрация имени: Ван Дейк или Ханнеман? <i>История портрета Принца Генри, герцога Глочестер</i>	13
Креативный художник и его самореализация	14
Утраченные шедевры иллюминированной архитектуры. <i>Из собрания музея Ягеллонского университета Казимира Великого в Кракове. (К 70-летию их трагической утраты в 1939 г.)</i>	14
Новый подход к проблеме художественного образования	15
Креативный художник в динамике смены эстетических и этических идеалов	18
Специфика художественного пространства в древнеегипетской цивилизации	19

Адриенн Билан и ее вклад в развитие традиций венской школы фантастического реализма.....	20
Творческое наследие Паоло Веронезе (Калиари): Специфика идентификации и датировки его работ.....	20
«Фриз Бетховена» Гюстава Климта как памятник новому синтетическому глобальному идеалу.....	24
Утраченные шедевры бывшего Императорского Эрмитажа: их происхождение, описание и история продаж в зарубежные коллекции	25
Карло Кривелли Венецианец: рыцарь эkkлeзии	26, 27, 28
Художественная школа Форли XV–XVI вв. традиции и инновации, выдающиеся представители.....	32
Новый взгляд на мемориальный портрет и его место в творческом наследии Яна Ван Эйк	35
Художественная культура и ее роль в эстетической глобализации человечества	42
Миненков Сергей Васильевич	
Меридианы творческого пути Георгия Попова	36
Статья о творчестве К. К. Иванова.....	37
Посвящается великой победе.....	39
О творчестве Андрея Колкутина	43
Беседы об искусстве и жизни с художником Георгием Поповым.....	44
Миронова Елена Николаевна	
Портреты семьи Толстых кисти Н. Н. Ге.....	21
Зима. <i>Очерк о зимнем пейзаже в европейской и русской живописи</i>	41
Митрофанова Наталья Юрьевна	
Исследование культурных связей между Россией и Западной Европой в XVIII веке в области шелкового ткачества	7
Кристоф-Филипп Оберкамф — мастер набойки	10
Деяния Апостолов. <i>Серия шпалер и их история</i>	10
Текстильный феномен эпохи Ар Деко. <i>Попытка анализа</i>	18
Эволюция тканого узора. <i>Из прошлого в будущее</i>	18
«ERI — НА, NEO — ППРЯДУ», или еще одна загадка античности.....	22
Из истории английского текстиля	22
Вышивка движения «Искусства и ремесла» в контексте культуры конца 19 века	24
Анжерский апокалипсис. <i>Миф и история</i>	27
Текстильный дизайн Америки в 40-е гг. XX в.	32
«Я обещаю вам сады...» <i>Ландшафтные мотивы в художественном текстиле Западной Европы XVII–XVIII вв.</i>	34
«Имперская ткань... Приятная для глаза». <i>Французский текстиль эпохи ампира</i>	41

Митрохина Людмила Николаевна

Певческая башня. В мастерской скульптора Лилии Швецкой.....	5
Полифония кисти и пера. <i>Абрам Исаакович Рабкин — солдат, живописец, писатель</i>	6
Музей «Владивостокская крепость».	
<i>В гостях у директора музея Полозовой Наталии Ивановны</i>	6
Мой Тимков	7
Скульптор Швецкая — классик реставрации.	
<i>В соавт. с Раскиным А. Г.</i>	9
Родственные души в искусстве. <i>Римма Юношева (1941–1994) — Федерико Феллини (1920–1994)</i>	9
Сила акварели	13
Бессмертная душа. <i>Истоки мастерства скульптора Левона Лазарева</i>	13
Пластика времени.	
<i>Мысли при посещении мастерской скульптора Тамары Дмитриевой</i>	15
История создания СХШ. <i>В соавт. с Кирилловой Л.</i>	16
Строгий талант. <i>Творчество скульптора Тамары Дмитриевой.</i>	
<i>Монография. В соавт. с Раскиным А. Г.</i>	17
Храм памяти. <i>Из выступления на Православном радио о творчестве и деятельности И. и Ю. Грецких</i>	19
Умозрение. <i>О творчестве незрячего художника Олега Зиновьева</i>	22
Полифония кисти. <i>В соавт. с Раскиным А. Г.</i>	23
Татьяна Малышева (1980–2010)	23
Обход. <i>По итогам полугодового (сент.–дек., 2011 г.) просмотра художественных работ учащихся СПбГАХЛ им. Б. В. Иогансона РАХ. В соавт. с Кирилловой Л.</i>	25
АРТ-милосердие	26
Пути восхождения к вершинам мастерства. <i>О XVI Региональном юношеском художественном конкурсе им. И. Е. Репина и XI конкурсе юных скульпторов им. Михаила Аникушина</i>	26
Фонтан Самсон — монумент доблести русских воинов.	
<i>В соавт. с Раскиным А. Г.</i>	27
Язык искусства Ларисы Берлин.	
<i>По материалам персональной выставки «Греция и не только»</i>	30
АРТ-благотворительность. <i>Благотворительная выставка С-Петербургского Общества акварелистов в первом Российском хостисе №1</i>	31
Императорские свадьбы. <i>Из истории свадебных торжеств рода Романовых. Петр I и Николай II. В соавт. с Раскиным А. Г.</i>	32
Портрет и время.	
<i>На примере творчества петербургского художника Н. Дьяковой</i>	33

Тайны Русского Севера. Впечатления от выставки «К тайным знакам» художников Олега Ширинкина, Сергея Фукалова, Владислава Доброва	33
Императорские свадьбы. Петр I. Ч. 2. В соавт. с Раскиным А. Г.	35
Иллюзион Виктора Иванова. О творчестве кинохудожника и живописца Виктора Борисовича Иванова (1948–2011)	38
Авангард в творчестве Ирины и Юрия Грецких. Впечатления о выставке И. и Ю. Грецких «Теория состояния пространства города» на Пушкинской, 10	38
Императорские свадьбы. Ч 3. Николай II. В соавт. с Раскиным А. Г. ...	39
«Когда нам было 20». Послевкусие от спектакля театра «Буфф»	44
Михайлова Ирина Г. см. Микайлова И. Г.	
Михайлова Ольга	
К истории сельца Плещеева	3
Михалкова Татьяна Кирилловна	
«Сны из глины» Веры Виглиной	33
Вячеслав Уланов представил на выставке бюст Генриха Николаи	33
Петербург Павла Еськова — знакомый и новый	37
Все начиналось с «Яблока». (Заметки о творчестве Игоря Владимировича Ключкина)	40
От Торвальдсена до Антокольского. (Заметки об искусствоведе Ольге Алексеевне Кривдиной)	40
Портрет без рамы. (О художнике-живописце Константине Кирилловиче Иванове)	40
Анна Петровна Остроумова-Лебедева — путешественница	45
Мочалов Лев Всеволодович	
Поступь естественного благородства	3, 4
В поисках третьего пути	16
Пластическая формула двуединства	16
Предпосылка культуры	22
Завет художника	22
Юрий Павлов — свой выбор. Заметки о творчестве художника	27
Мудров Алексей Юрьевич	
Художник-балтиец Иван Титов. Начало пути. Материалы к биографии. В соавт. с Мудровым Ю. В.	17
Любимый город Ярослава Крестовского. В соавт. с Мудровым Ю. В.	17
Скульптура Александровского парка	18
Дом Г. Р. Державина на Фонтанке. Материалы к истории интерьеров и мебельного убранства	22
Художник-балтиец Иван Титов. Материалы к творческой биографии. Ч. II	22

Триумф мастерства. Д. В. Беляев на музейных выставках	24
Художник Михаил Куд — петербургская быль	25
Георгий Панайотов. Дебют на Большой Морской, 38	25
Художники с «Пушкинской прививкой» и «Угощение усадьбой». <i>Наталья Аксёнова и другие — на выставке в Пушкинском Заповеднике. Заметки. В соавт. с Мудровым Ю. В.</i>	42
Мудров Юрий Витальевич	
А. П. Чубова (1905–1989). Музейщик, педагог, ученый. <i>Страницы биографии</i>	7
«Петербургские приношения» Псковскому музею. (К 130-летию Псковского Государственного музея-заповедника). <i>В соавт. с Савицкой О.</i>	7
Забытый из династии Бенуа. <i>В соавт. с Савицкой О.</i>	10
Художник-балтиец Иван Титов. Начало пути. Материалы к биографии. <i>В соавт. с Мудровым Ю. В.</i>	17
Любимый город Ярослава Крестовского. <i>В соавт. с Мудровым Ю. В.</i>	17
Обретение и триумф «забытого» художника	18
Художник. Моряк. Реставратор. <i>Материалы к творческой биографии Анатолия Владимировича Трескина</i>	22
Фарфоровое сокровище Ораниенбаума. <i>К 300-летию Ораниенбаума. В соавт. с Лисковой В.</i>	22
К творческим портретам мастеров	23
Встреча — творческий юбилей. <i>Андрей Яковлев — 50 лет в СХ</i>	25
Возрожденная миниатюрная живопись. <i>Новое имя в искусстве</i>	25
Петербург—Полтава. <i>О выставке в С-Петербургом СХ в мае 2012 г. ...</i>	26
Личный подвиг и чудо возрождения. <i>К 100-летию рождения А. И. Зеленовой, легендарного директора Павловского дворца-музея и парка. (1941–1979). В соавт. с Ёлкиной А. С.</i>	28
Монах. Художник. Собиратель. Воин. Архимандрит Алипий (Воронов) (1914–1975). <i>К 100-летию со дня рождения</i>	30
Путешествие графа и графини Северных (1871–1782). <i>Начало вояжа</i>	31
Выдающийся художник и педагог. <i>К 100-летию со дня рождения Василия Васильевича Соколова. (Заметки)</i>	40
У мольберта – императрица. <i>Императрица Мария Федоровна (1759–1828) — художница</i>	42
Художники с «Пушкинской прививкой» и «Угощение усадьбой». <i>Наталья Аксёнова и другие — на выставке в Пушкинском Заповеднике. Заметки. В соавт. с Мудровым А.</i>	42
Город гениев, город поэтов.	44
Пейзажная антология памятных литературных мест. <i>К 100-летию Б. В. Щербакова</i>	45

Мудрова Анна Юрьевна	
Акварельные альбомы Павловска	17, 22
Николай Иванович Евграфов. <i>Страницы жизни.</i> <i>К первой выставке художника в Государственном музее</i> <i>истории Санкт-Петербурга.....</i>	42
Мудрова Ольга Викторовна	
Современное искусство как система художественного высказывания. Роль и место куратора в нем. <i>Аспекты кураторской деятельности</i> <i>в Китайской Народной республике. В соавт. с Сю Сяо Гэн</i>	44
Музалевская Юлия Евгеньевна	
Молодежная культура и субкультура	6
Атмосфера «свингующего Лондона» как «отправная точка» революционного развития streetstyle 1960-х гг.	7
Исторические аспекты развития петербургского костюма (XVIII—начала XX вв.)	8
Костюмы XX века в собраниях лондонских музеев.....	10
Н	
Насонова Татьяна Васильевна см. Уварова Т. В.	
Нассонова Наталья Владимировна	
Действительный статский советник Н. И. Кульбин — врач Генерального штаба и лидер петербургского «Нового искусства». <i>В соавт. с Кондаковым Е. Н. , Пирской Т. Н.</i>	15
Наумов Остромир	
Художники третьего пути	8
Начев Дмитрий Анатольевич	
Особенности сочетания натюрморта и пейзажа в одной картине в творчестве художников ленинградской школы	43
Неверова Ирина Альфредовна	
Индивидуальность художника и искусство портрета в творчестве Т. В. Дмитриевой	15
Проблема сходства в портрете.....	18
Портрет в творчестве Тинатин Зарандия-Куталия	43
Невская Галина Александровна	
Любовью и единением спасемся	32
Незабудкина Светлана Леонидовна	
Новые аспекты исследования новейших течений в отечественной историографии искусства на рубеже двух тысячелетий.....	7
«ЕФИ...»	9

Немчинова Дина Ильинична	
Мальцевские стеклянные заводы	2
К истории русского художественного стекла	3
Несветаило Татьяна Николаевна	
Дух творческий неугасимый	13
Нестерова Малия Александровна	
Костюм в кино: анализ творчества дизайнеров «Золотой эры» Голливуда.....	17
Никитина Полина Владимировна	
Женские образы в современной скульптуре Бурятии.....	36
Отражение мифопоэтической картины мира и пространства кочевника в бурятской бронзовой скульптурной пластике XXI века	37
Современная светская скульптура Бурятии: преломление традиционных сюжетов в новейшее время.....	40
О некоторых особенностях скульптуры малых форм на примере творчества Д. Намдакова	40
Николаева Валентина Владимировна	
Портрет современника. О творческом и жизненном пути художника-реставратора Владимира Сергеевича Николаева	41
К 300-летию со дня рождения Лукаса Конрада Фандельта (1716–1786)	41
Николаева Тамара Ивановна	
Прекрасный город Лены Лапиной. <i>12 посвящений Елене Борисовне Лапиной (1953–2015)</i>	38
Церковно-славянские надписи в храмах Петербурга XVIII – начала XX вв.	43
С чайкой по имени Лариса	44

О

Обозная Валентина Ивановна	
Т. Г. Шевченко и Академия художеств. <i>К 200-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко (1814–1861)</i>	36
К общей родословной Германа и Оскара Гансенов — благотворителей и коллекционеров	39
Документы Сумского художественного музея периода военной эвакуации в Отделе рукописей ГТГ. <i>В соавт. с Деревянко О.</i>	43
Художественные миры Валентина Серова в трудах украинских исследователей	44
Оминина Екатерина Игоревна	
Бертиль Валлин и стекло, поглощающее свет	6

Глина скульптора и глина керамиста.....	14
Австрийский архитектор Йозеф Франк: его роль в дизайне декоративных печатных тканей 1-й половины XX века.....	25
Осипов Владимир Викторович	
Петербургский художник-ювелир Иосиф Санашвили и его взгляд на классическое наследие	19
Османкина Галина Юрьевна	
Визуальная апперцепция религиозного искусства как особый язык выражения чувств	8
Идейно-эмоциональное значение линий в древних искусствах	12
Островская Галина Анатольевна	
Творчество Василия Михайловича Звонцова	22
Пейзаж в творчестве Н. Н. Репина	22

II

Павлинская Алла Петровна	
Б. А. Смирнов в теме «Застолье».....	15
Панфилова Марина Игоревна	
Метафизика предмета в натюрмортах Вячеслава Панфилова (1952–2008). <i>В соавт с. Трофимовой Е.</i>	21
Панченко Ирина Александровна	
«...Охватить человека как большую задачу». <i>Демократические тенденции в русском портретном жанре середины XIX века.</i>	18
Парыгин Алексей Борисович	
Шелкография до шелкографии	5
Шелкография в искусстве XX века	6
Историография исследования шелкографии.....	7
Технология и техники шелкографии.....	7
Природа феномена шелкографии	10
Специфика языка шелкографии.....	10
Границы авторской шелкографии	10
Основные функции шелкографии	11
Позиции шелкографии в современном искусстве	11
Феномен шелкографии в социокультурном контексте	11
Мотивация коммерческого интереса к авторской шелкографии.....	14
Шелкография в контексте мирового АРТ-рынка	14

Шелкография в искусстве Германии, Австрии, Франции, Англии и Италии.....	18
Шелкография в искусстве США.....	18
Шелкография в искусстве Канады, Кубы и Латинской Америки.....	19
Появление шелкографии в Европе.....	19
Появление шелкографии в России.....	21
Происхождение термина «шелкография».....	21
Курс живописи и рисунка на кафедре интерьера СПбГУТД.....	21
Шелкография — вопрос приоритета.....	23
Канадский шелкографический проект (1942–1963).....	26
Художник Адриан Каплун.....	26
Новый «Клоп» Гаги Ковенчука.....	29
Шелкография в финском искусстве.....	30
«Невский -25». <i>Субъективные записки художника</i>	31
Послесловие к выставке «Ленинградский эстамп 1920–1980 гг.».....	34
Художник Валентин Чиков. (<i>Фрагменты впечатлений</i>).....	37
Книги-дневники Гаги Ковенчука. <i>В соавт. с Григорьянц Е.</i>	37
Природа «Книги художника».....	44
К истории моментальной фотографии.....	45
Петрова Надежда Владимировна	
Прикладное искусство в придворном быту XVI–XVII вв.	24
Пирская Татьяна Николаевна	
Л. В. Блуменау — классик отечественной невропатологии и античной филологии. <i>В соавт. с Кондаковым Е. Н. , Галыниной И.</i> ..	10
Действительный статский советник Н. И. Кульбин — врач Генерального штаба и лидер петербургского «Нового искусства». <i>В соавт. с Кондаковым Е. Н. , Нассоновой Н.</i>	15
Гойхман — живописец ледяных просторов и нейрохирург. <i>В соавт. с Кондаковым Е. Н.</i>	22
Плетнева Галина Васильевна	
Слияние времен	7
Попов Алексей Валентинович	
Стилистика модерна в пейзажном творчестве Бориса Угарова.....	33
Поиски новой пейзажной пластики Б. С. Угаровым в свете позднего творчества И. И. Левитана	38
Праздников Т.	
Проблема атрибуции скульптурной группы на арке Главного Штаба ..	5
Прожерова Ольга Николаевна	
Бриллиант в короне Вены.....	36

Пудов Глеб Александрович

- О сундуках и шкатулках из коллекции отдела
народного искусства Русского музея38
«Фабрика» В. И. Меринова в Невьянске
(2-я половина XIX – начало XXвв.) *Материалы к истории*39
Об одном произведении уральских «котельников» 3-й четверти XVIII в. ... 45

Пунина Ирина Николаевна

- Фонтанный дом. *В соавт. с Каминской А. Г.*2
В годы войны (1942–1944). *Подготовка к публикации*
Каминская А. Г. в соавт. с Зыковым Н. Л.9

Р

Раскин Абрам Григорьевич

- Вступительное слово1
Муза Врубеля.....2
Живопись Николая Тимкова.....3
Свет души и таланта. (*К посмертным выставкам Л.Зыкова*)3
Талант — вечная новость3
Портреты первых актеров4
Рукою волшебника. (*Из рукописи «Актеры и художники»*)5
Гавриил Малыш.
(*Главы из монографии «Жизнь, отданная искусству»*)..... 6, 7
Пейзажная аура Гавриила Малыша. (*Из монографии живописца*)9
Скульптор Швецкая — классик реставрации. *В соавт. с Митрохиной Л.* ... 9
Родные ритмы. (*Из монографии о художнике Нине Дьяковой*)9
Скульптор Левон Лазарев13
Савелий Лапицкий.
(*Судьба и творчество петербургского художника-графика*)13
Стихотворения в бронзе.
(*Из монографии о петербургском скульпторе Тамаре Дмитриевой*)....13
Саид Бицираев. *Фантазия на испанские строчки Александра Пушкина*.... 13
Фантасмагория Левона Лазарева по роману Достоевского «Бесы»13
Алексей Штерн.....14
Скульптор Галина Додонова.....14
Вступительная статья к юбилейному сборнику.....16
Вступительное слово к статье Лидии Коновой.....16
Строгий талант. *Творчество скульптора Тамары Дмитриевой.*
Монография. В соавт. с Митрохиной Л......17
Творчество Дмитрия Грецкого18
Творчество Евгении Кац.....18
Духовная сущность в творчестве Ирины и Юрия Грецких19
Портрет искусствоведа20

Мария Вальдес — художник и исследователь.....	22
Радуга над океаном	22
Ирина и Юрий Грецкие. <i>Монография</i>	22
Услышать зов истории. Н. И. Архипов — историк, реставратор, музейный деятель. <i>В соавт. с Уваровой Т.</i>	22
Улыбка солнца.....	23
Полифония кисти. <i>В соавт. с Митрохиной Л.</i>	23
Скрижали славы. <i>Архитектурные монументы Петербурга.</i> <i>Обелиски. Триумфальные колонны</i>	24
Русский театральный портрет. <i>Этюды русского театрального портрета</i>	25
Тинати Зарандия-Каталия	26
Искусство флористики.....	26
«Письма войны» Андрея Корольчука. <i>В соавт. с Григорьянц Е.</i>	26
Фонтан Самсон — монумент доблести русских воинов. <i>В соавт. с Митрохиной Л.</i>	27
М. В. Алпатов и эстетический анализ дворцово-парковых ансамблей Санкт-Петербурга.....	31
Императорские свадьбы. Из истории свадебных торжеств рода Романовых. Петр I и Николай II. <i>В соавт. с Митрохиной Л.</i>	32
Напутственное слово	33
Дорога к храму. <i>В соавт. с Григорьянц Е.</i>	33
Женские образы в творчестве А. Корольчука. <i>В соавт. с Григорьянц Е.</i>	33
По мотивам Восточной поэзии. <i>В соавт. с Григорьянц Е.</i>	33
Императорские свадьбы. Петр I. Ч. 2 <i>В соавт. с Митрохиной Л.</i>	35
Книга памяти. <i>О справочно-биографическом сб. «Страницы памяти»</i>	38
Императорские свадьбы. Часть 3. Николай II. <i>В соавт. с Митрохиной Л.</i>	39
С ангелом-хранителем: ангелы в работах Андрея Корольчука. <i>В соавт. с Григорьянц Е.</i>	40
Достойный юбилей достойной книги. <i>К 55-летию издания</i> <i>монографического альбома: Н. И. Архипов, А. Г. Раскин</i> Петродворец.-Л., 1961. <i>В соавт. с Уваровой Т.</i>	42
О работе с Николаем Ильичом Архиповым. <i>Воспоминания</i>	42
«Поэт – это всегда загадка». <i>Интервью члена АИС</i> <i>Татьяны Уваровой Т. с поэтом и искусствоведом Абрамом Раскиным</i>	42

Реброва Роксана Викторовна

Троице-Сергиева пустынь. <i>Историко-архитектурный очерк</i>	11
Судьба монастыря — судьба художника.....	14
Кисточка, очки, треуголка—портрет мастера. <i>Валерий Иванович Валериус</i>	18
Миротворение в картинах Юли Садовской.....	22
Поиск художника. <i>Алексей Митин — матерый одиночка</i>	26

Регинская Наталья Владимировна	
Графико-поэтические новеллы Владимира Лисунова	9
Академия современного искусства бессмертных	11
«Три богатыря» и «проблема плохой» картины в искусстве Петербурга	15
Иконописная традиция в русском искусстве XX в. (<i>Св. Георгий Победоносец в пространстве современной живописи</i>)	20
Духовные письма и народная картинка в искусстве нового времени.....	28
Реперан Жак	
Одна картина Николая Телепова. <i>В соавт. с Телеповой М., Шаварда П.</i>	9
Ровицкая Юлия	
Потерянный рай Дмитрия Хазина	25
Романова Светлана Ивановна	
Двойной портрет. <i>В соавт. с Малым Н. С.</i>	8
Реальность искусства: творчество Светланы Романовой	8
Романова о Романовой: интервью с художником, взятое искусствоведом Екатериной Закревской. Ч. 1 -3	22, 24, 28
Романова о Романовой: интервью с художником и искусствоведом, взятое культурологом Екатериной Никоненко. Ч. 4,5.....	36, 40
Наталья Сапрыкина о себе и своем творчестве: интервью с художником, взятое искусствоведом Светланой Романовой. (<i>Янв., 2015</i>).....	41
Румянцева Елена Николаевна	
Резные иконостасы Александра Орлова. <i>Традиции и новаторство</i>	29, 31
Петербургские традиции керамического иконостаса. <i>Воссоздавая, Создавать</i>	30
К истории малых храмов Санкт-Петербурга: церковь Святителя Николая у Финляндского вокзала	32
Иконостасы Дмитрия Мироненко. <i>Семантика архитектурного образа</i> ...	36
Современный мраморный иконостас: в поисках художественного образа	40
О барокко и не только... <i>Возрождение петербургских памятников иконостасного зодчества XVIII века</i>	40
Стили нового времени в воссозданных иконостасах петербургских мастеров	40
Русакова Александра Сергеевна	
Ассиметричная типографика в художественном шрифтовом плакате 1-й половины XX в. <i>В соавт. с Цзянь Лю.</i>	12
Рыжанок Марина Валентиновна	
Художественное оформление коронационного альбома Николая II. 1896.....	36

Очарование акварели	37
Народный художник Людмила Радченко	40
Лебединая песня архитектора	43
Рычков Артем Владимирович	
Основные тенденции в мемориальной пластике Петербурга конца XX – начала XXI вв.	19
Художественная форма креста в мемориальной пластике Ленинграда–Петербурга	20
Развитие мемориальной пластики в Петербурге. Последняя четверть XX - начала XXI вв.	22
Философия художественного надгробия в творчестве петербургских скульпторов на рубеже XX – начала XXI вв.	23
С	
Савина Екатерина Алексеевна	
Интерпретация темы усадьбы в живописи мастеров «Союза русских художников»	33
Савицкая Ольга Степановна	
«Петербургские приношения» Псковскому музею. <i>(К 130-летию Псковского Государственного музея-заповедника).</i> <i>В соавт. с Мудровым Ю. В.</i>	7
Забывтый из династии Бенуа. <i>В соавт. с Мудровым Ю. В.</i>	10
Из коллекции архимандрита Алипия (Воронова). <i>Заметки о памятниках западноевропейской живописи. (Из собрания Псковского государственного объединенного музея-заповедника)</i>	30
Савва Ямщиков — исследователь, организатор, популяризатор.....	30
Савкина Анна Александровна	
«Свет неугасимый». <i>Выставка к 700-летию Святого Преподобного Сергия Радонежского.....</i>	34
Петербургская культура и искусство Алтая. <i>По материалам выставки «Г. И. Чорос-Гуркин и культура Алтая» в С-Петербургском музее-институте семьи Рерихов.....</i>	41
Саган Ирина Юрьевна	
Дар принят	12
Пространство с выходом в вечность	14
Солнечный ветер с востока	19
Миф и реальность, или по ту сторону детства.....	20
Авангардные лики культуры. <i>Из топологии неземного.....</i>	23
Танцующий Анх, или в поисках выхода из лабиринта.....	26
Витебск — рай на земле	29

Авангард — «обретенное время»	33
На синей частоте авангарда или желтая пуговица на костюме времени.....	37
Свет и цвет в супрематических работах Казимира Малевича	39
Сафонова Кира Константиновна	
Памяти Эльги Александровны Пименовой (1923–2009)	27
Владимир Александрович Горб (1903–1988). <i>Штрихи к творческой биографии</i>	28
Павел Константинович Голубятников	31
Художник Мария Алексеевна Клещар-Самохвалова. 1915–2015.....	38
Портретная живопись в творчестве В. М. Орешникова.....	39
Сафонова Любовь Юрьевна	
Традиционное искусство Швеции и тыквенный мотив	29
Салахлы Ахмед	
Советское изобразительное искусство в частных и музейных коллекциях США	6
Американский импрессионизм и развитие традиций реалистической живописи в США	6
Саутин Николай Анатольевич	
Илья Репин о скульпторе Паоло Трубечком	30
Софья. Глава из рукописи «И. Е. Репин в художественной критике (до 1917 года)»	37
Иван Грозный. Глава из рукописи «И. Е. Репин в художественной критике (до 1917 года)»	39
Саутина Наталья Николаевна	
Надписи в экслибрисах: шрифтовые и композиционные вариации.....	28
Портрет в экслибрисе. По материалам Всероссийских конгрессов экслибриса в Вологде.....	30
Книга и экслибрис в меняющемся мире	36
Экслибрис и перспективы развития печатной графики.....	38
К вопросу каталогизации современного художественного экслибриса.....	39
Сафарова Яна Рифовна	
Символьный язык современной моды	17
Размышляя о Юрии Лотмане	28
Семь столетий с Боккаччо. Заявка на документальный фильм к 700-летию Дж. Боккаччо (1313–1375)	30
Пленительная Полония. Заявка на документальный фильм	31
«Северо-Западный ветер свободы». Заявка на документальный фильм	31
Ключ Аполлона. Заявка на документальный фильм	32
Немного о психологии цвета в моде	37

Сафрай Алексей Аркадьевич	
Национально-архаические истоки творчества Чюрлениса.....	29
Теософские мотивы в живописи Чюрлениса	33
Северюхин Дмитрий Яковлевич	
Искусство шелкографии. <i>(Про монографию А. Б. Парыгина «Искусство шелкографии. XX век»)</i>	21
Прищур мудрых глаз и групповое сознание	21
Страницы нашей памяти	45
Семанова М. С. , Семанова-Фомина Мария см. Фомина М. С.	
Сёмина Майя Владимировна	
Памятник художнику Малявину на Оренбуржье	43
Сергеев Борис Михайлович	
Скульптура и православие. <i>Размышления на тему</i>	29
Зримая истина.....	30
Сергеева-Щедрина Алина Вадимовна	
Главный скульптор романтической дороги Тильман Рименшнайдер....	19
Творческий метод Николая Лысака. <i>В соавт. с Шадриной А.</i>	37
Серкова Вера Анатольевна	
«...Театр уж полон...» <i>(Искусство катарсиса как основа восприятия произведений искусства)</i>	21
Синкевич Татьяна Анатольевна	
Женские образы в творчестве скульптора И. П. Витали. <i>Попытка Обобщения</i>	45
Скабелкина Марина Сергеевна	
Семантический аспект в натюрмортах А. А. Осмеркина	33
В. А. Серов. <i>«Портрет Иды Рубинштейн». (1910)</i>	33
Учитель.....	33
Р. Р. Фальк. <i>Начало пути</i>	33
Славина Нина	
«...Не себя любил, а больше вас». <i>(Нина Славина о Климe Славине (1928–1991))</i>	3
Слудняков Александр Олегович	
К вопросу о формировании женского портрета в творчестве ленинградских художников 2-й половины 1920-х – начала 1930-х гг.....	8
Смирнова Вера Георгиевна	
Католическое возрождение искусства Франции рубежа XIX–XX вв. и религиозное творчество Мориса Дени	7

Символический период в творчестве Русселя.	
<i>К 140-летию со дня рождения мастера</i>	10
Женские портреты Э. Вюйара.....	10
Эдуард Вюйар: художник и человек.	
<i>К 140-летию со дня рождения мастера</i>	12
Поль Сезанн — патриарх современного искусства.....	15
Религиозный мистицизм в среде художников группы Наби.....	15
Эжен Карьер — одинокий визионер реальности.....	15
Морис Дени — художник эпохи символизма.	
<i>К 140-летию со дня рождения мастера</i>	17
Метаморфозы творчества Одилона Редона.....	19
Видеть красоту во всем.....	20
Вспоминая Аристиду Майоля.	
<i>К 150-летию со дня рождения мастера</i>	20
Элизабет Сиддал в жизни и творчестве Данте Гейбриела Россети	23
Пейзажи Густава Климта. <i>К 150-летию со дня рождения мастера</i>	23
Творчество как порождение грез... ..	
<i>К 180-летию Эдварда Берн-Джонса</i>	26
«Свет миру» Ханта — духовный символ своего времени.....	27
Рожденный под знаком смерти.	
<i>К 150-летию со дня рождения Эдварда Мунка</i>	28
Образ природы в произведениях Пюви де Шаванна.	
<i>К 180-летию со дня рождения мастера</i>	29
Апостольские труды Поля Серюзье.	
<i>К 150-летию со дня рождения художника</i>	30
Заграничный Наби.....	33
К юбилею Уолтера Крейна.....	33
Снова вокруг Леви-Дюрмера	33
Художник — Баронет	38
Женские образы Родена.....	44
Смирнова Ольга Сергеевна	
Ново-Валаамский монастырь — уголок православной Финляндии	6
К вопросу об авторстве иконостаса Ильинской церкви в Хельсинки	34
Участие иконописцев общества «Икона» в создании иконостаса Ильинского храма на православном кладбище в Хельсинки	39
Смирнова Светлана Анатольевна	
Петр Вильямс — портретист.....	24
Созидатель. <i>Председателю секции искусствоведения и критики С-Петербургского СХ Мудрову Ю. В. 60 лет</i>	27
Яркий след	30
К портрету искусствоведа. <i>Ю. В. Мудров. Библиография</i>	34

Соболев Андрей Петрович	
Графические иллюстрации Н. К. Рериха в дореволюционных изданиях.....	18
Сокурова Ольга Борисовна	
«Русская идея: философский пароход», (2007)	
О. И. Цуковой: размышления о картине. <i>В соавт. с Кащенко Е.</i>	12
Соловьева Вера Георгиевна	
А была ли Лиза? Размышления и фантазии о «Джоконде»	13
Принцесса Евгения Ольденбургская и Императорское Общество поощрения художеств. <i>В соавт. с Анненковой Э. А.</i>	13
О создании скульптором Шредером памятника принцу Ольденбургскому у Мариинской больницы на Литейном проспекте. <i>В соавт. с Анненковой Э. А.</i>	15
«Живопись творца» от космонавта	15
Гимн скульптора Фетисова	15
Союз фотокартин Юрия Пантелеева и стихов Александра Блока.....	18
Успеть поправить крылья. <i>О скульпторе Ашоте Казаряне</i>	18
Акварельные кошки Елены Базановой	21
Особенности взаимосвязи героя и города в работах фотохудожника Юрия Пантелеева.....	23
Интуитивный символизм фотохудожника Валерия Дорохова. «Натюрморт с перцами», или...?	25
Год Германии в России. <i>Фотовыставка Юрия Пантелеева, посвященная 200-летию со дня рождения Его Императорского Высочества принца Петра Георгиевича Ольденбургского (1812–1881)</i>	26
Тайный смысл славянских узоров на оконных наличниках.....	27
Звено из прошлого тумана. <i>О фотохудожнике Вячеславе Ковалевиче</i>	29
К 175-летию изобретения фотографии. <i>Фотопозия</i>	33
Обреченность розового одуванчика.....	33
Дымка сиреневого флера. <i>Керамическое панно Тамары Неретиной</i>	33
«Шинель» скульптора Ашота Казаряна. <i>(По мотивам повести Н. В. Гоголя)</i>	38
О странностях и магии фотографии викторианской эпохи	38
Летний дворец принца Петра Георгиевича Ольденбургского на Каменном острове. <i>Экскурс в историю. В соавт. с Анненковой Э. А.</i>	38
О добром Кукуе замолвлю я слово. <i>О картинах Надежды Ильиной</i>	39
Фотопозия Альфреда Паулаускаса	40
Фотографические серии Натальи Берс	44
Путешествия и эксперименты фотографа Татьяны Кругловой	45
Сорокин Константин	
О тайне искусства, покрытой мраком модернизма	5

Сталинская Екатерина Павловна	
Творческий путь художника Сергея Егоровича Сухарева	36
Некрасова-Каратаева Ольга Леонидовна — художник-педагог-ученый	41
Выставка Савиновых — Богаевской «Семья»	41
Образы людей в фарфоровом и керамическом творчестве Е. Сухаревой...	44
Старовойтова Елена Николаевна	
Одеяния как элемент нравственно-духовного воспитания на примере одежд монахов-буддистов тхеравадинской, тибетской (махаянской) и сото-дзен (японской) традиций	11
Стрельникова Елизавета Борисовна	
Флюгера — часовые истории. (<i>О значении металлических «венчаний» архитектурных доминант Санкт-Петербурга</i>)	8
Декоративный металл в убранстве куполов в европейском средневековье	10
Флюгер и крест. <i>О символично-мифологическом значении гражданских и церковных наверший С-Петербурга конца XIX – начала XX вв.</i>	11
Флюгер как архитектурное навершие. <i>Происхождение. Семантика. История развития и классификация</i>	29
О традициях ленинградской школы керамики в изобразительном искусстве. <i>Цветовая и пластическая композиция в живописи Татьяны Шлыкковой</i>	30
Эпицентры на окраине. <i>О художественных выставках в библиотеках</i>	37
Субботина Ольга Владимировна	
Анри Фосийон и формальная школа во французском искусствознании	10
Париж глазами... русского туриста 2-й половины XIX века	11
Французская формальная школа во 2-й половине XX века	14
Иконография «Ада как пасти Левиафана» в тимпанных композициях романских церквей юга Франции	27
Иконография Страшного суда: «Спасенные и проклятые» в скульптуре юга Франции.....	32
«Корень всех зол»: иконография греха гордыни в гравюре европейских печатных книг XV–XVI вв.	37
Гравюры мастера E.S. для трактата «ARS MORIENDI» (XV век) и проблема индивидуальности в европейском искусстве средних веков и раннего нового времени.....	41
Выставка каллиграфии «Образ и буква» СПбСХ.....	45
Сунь Лун Бэнь	
Некоторые вопросы теории современной средовой скульптуры	13
К вопросу о композиции реалистических скульптур	15

Анализ чувства скульптурного материала П. О. Шевченко.....	18
Сурвилайте Диана Витоутовна	
Иконографические истоки сюжета Успения Божией Матери в произведениях русского лицевого шитья XV–XX вв.	32
Суслова Евгения Алексеевна	
Русский стиль в европейской моде	21
Суспицына Татьяна Владимировна	
Слово о «Слове»	26
Секретный документ Императора Константина VII Багрянородного	27
INSCIPIT LIBER	28
Подсмотренная обыденность	31
Все мое время.....	32
Т	
Тарбаева Ирина Владимировна	
«Выставочная одиссея Виталия Новикова»	40
Телепова Марфа Николаевна	
Одна картина Николая Телепова. <i>В соавт. с Реперан Ж., Шаварда П.</i>	9
Садовые лабиринты. К 300-летию Ботанического сада <i>им. Петра Великого в С-Петербурге</i>	29
Ткаченко Владимир Алексеевич	
Исчезающая красота	10
Епархиальный архитектор Ф. И. Малиновский.....	19
Толстая Ольга Николаевна	
Между мифом и символом.....	3
Мифопоэтическая раскиниана: ситуация образа в живописном и пластическом портретах	7
Томсон Ольга Игоревна	
«Нам оставляют от старого мира...» <i>Ленинградский стиль промграфики</i>	40
Трессер Соломон	
Михаил Исаакович Соломонов. <i>Субъективная версия биографии</i>	10, 13
Трифоновна Лариса Павловна	
О природе обобщения в творчестве Александра Терентьевича Матвеева .	2
К вопросу возникновения большого стиля в русской живописи начала XX в.	5
К нахождению лаконического языка искусства XX в.....	6

Трофимова Елена Александровна	
О первой выставке художников группы «АЛАЙЯ».....	8
Год Чюрлениса в Петербурге.....	8
Храмовая стена. <i>Многомерность диалога философии и искусства.</i> <i>В соавт. с Гориной И.</i>	12
Русский космизм как феномен культуры и искусства.....	18
Остров в океане времен. <i>(Человек и мир в творчестве художников группы «Остров»)</i>	15
Метафизика предмета в натюрмортах Вячеслава Панфилова <i>(1952–2008). В соавт с. Панфиловой М.</i>	21
Проблема синтеза и синестезии в эстетике и художественных практиках Серебряного века.....	27
Дерзость творчества: Участие искусств в деле воскрешения. <i>Идеи Н. Ф. Федорова в русском искусстве XX в.</i>	32
Опыт сновидений в искусстве: к постановке проблемы. В соавт. с А. Глимшиной.....	37
Двойной код и космические смыслы стиля модерн.....	41
Современные художники — продолжатели традиций Серебряного века: к 10-летию проекта «Мировая душа». <i>В соавт. с Московской С.</i>	45
Труль Ксения	
Александр Исачев художник массовой культуры.....	8
Дом разделенный.....	12
Автопортрет с сигаретой.....	14
Марина Георгиевна Тиме-Блок (1913–1993).....	18
Частная коллекция как культурный парадокс.....	20
Гравюры Игоря Филатова (1939–1993).....	9
Прокрустово ложе рынка.....	24
Круги искусства.....	27
Сумерки картины.....	30
Конец андеграунда.....	34
Почему искусство не такой товар как другие.....	40
Тупицын Иван Владимирович	
Создание Комитета попечительства о русской иконописи. <i>Роль художника Н. Н. Харламова</i>	41
Художник Титов Михаил Архипович. <i>К 150-летию со дня рождения</i>	41
Медаль Академии художеств за экспрессию «В воспоминание признательной Лебрен».....	43
Тычинин Алексей Павлович	
Русская деревянная церковная скульптура конца XVII–XVIII вв. <i>Библиографический аспект</i>	34

Скульптура из Углича.....	41
Тычинин Борис Борисович	
Ретроспектива скульптурных выставок в ГРМ (1979–2009). <i>В соавт. с Кривдиной О.</i>	21
Ряд исторических фактов деятельности генералов 1812 года — Л. Л. Беннингсена и К. И. Бистрома. <i>В соавт. с Кривдиной О.</i>	24
Скульптурное оформление зданий Санкт-Петербурга 2-й половины XIX - начала XX века. <i>В соавт. с Кривдиной О.</i>	31
Обзор скульптуры Выборгского района С-Петербурга. <i>В соавт. с Кривдиной О.</i>	34
Художник, творивший сказки. <i>В соавт. с Кривдиной О.</i>	38
Коллекция почтовых открыток в Центральном музее железнодорожного транспорта РФ.....	44

У

Уварова Татьяна Васильевна

Фотохудожник Михаил Антонович Величко.....	5
Из архива искусствоведа. <i>Материалы к биографии А. Г. Раскина</i>	31
Преодолевая забвение. <i>О ленинградском живописце Сашине и Пречистенской картинной галерее</i>	42
Достойный юбилей достойной книги. <i>К 55-летию издания монографического альбома: Н. И. Архипов, А. Г. Раскин Петродворец.—Л., 1961.</i> <i>В соавт. с Раскиным А. Г.</i>	42
«Поэт — это всегда загадка». <i>Интервью с поэтом, искусствоведом А. Раскиным. Подгот. к публикации</i>	42

Унксова Марина см. Унксова М. В.

Унксова Мария Владимировна

Нонконформизм в русском искусстве. <i>Экзистенциальные аспекты нонконформизма и основные течения</i>	5
Коллективное бессознательное, как причина возникновения нонконформизма (<i>Неофициального советского искусства</i>).....	6
Нонконформизм и проблема маргинальности	7
Нонконформизм и современность.....	8
К проблеме восприятия искусства одним и многими	11
Экзистенциальные основы нонконформистского искусства на примере творчества Евгения Рухина.....	14
Сюрреализм — история и современное состояние	17
Поэзия Кари Унксовой	20
Художник Юрий Горбачев — традиции и инновации.....	22
К закону о престолонаследии в России	24

Нонконформизм и актуальное искусство. <i>Размышления о нонконформизме</i>	27
«То время»	29
Творчество Юрия Горбачева, как символ кризиса стратегии резистентности в искусстве XXI века	34
Николай и Александр. <i>Письма. Судьба</i>	42
Георгий Николаевич Михайлов — коллекционер, галерист	44
Ушакова Валерия Алексеевна	
Ольга Илючек (1946–1981)	2
Владимир Старов. (Очерк творчества)	3
Ушакова Ольга Борисовна	
Архитектурный декор Балтийского модерна. <i>Иконография. Тектоника. Материалы</i>	32
Ф	
Фаминская Нина Валериановна	
Искусство портрета скульптора Тамары Дмитриевой	9
Федина Евгения Владимировна	
От Яхнина до Яхнина. <i>Роль личности художника-куратора современных фестивалей изобразительного искусства</i>	6
Куратор как основной субъект выставочной деятельности. <i>(На примере выставок, проходящих в рамках Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней»)</i>	7
Биеннале графики в Санкт-Петербурге	8
Биеннале и фестивали графического искусства как единый комплекс в современном художественном пространстве ...	12
Фобо Ханнелоре	
Образ и тображение. <i>«Искусство будущего» Евгения Козлова в свете идей Вальтера Беньямина</i>	33, 34
Искусство будущего. <i>Беседа Ханнелоре Фобо с (Е-Е) Евгением Козловым, 1991 г.</i>	38
Шиллер. <i>Идея, идеал и видимость в «Письмах об эстетическом воспитании человека»</i>	39
СНАОСЕ ART	44
Фомина Мария Сергеевна	
«Очень движущаяся модель» мира художника Виктора Григорьева	2
Зинаида Зинченко — звонкое имя	4
Многодельный художник	5
Изобразительные истоки балетных образов Михаила Фокина «Египетские ночи». (<i>«Клеопатра»</i>)	5

Современная петербургская сценография: попытка типологической квалификации	7
Александр Орлов: типология сценических решений	8
Столотнее «Гала -кружение»: русские сезоны For ever	20
Петербургский космос ночи музеев	23
Неоклассическая формула бытия. <i>О персональной выставке Дмитрия Жилинского в залах Русского музея</i>	27
Сценография Ленинграда-Петербурга. <i>К 80-летию Союза художников</i>	28
Христианские мотивы в русском искусстве XX века VS Антихристианская иконография. <i>К постановке проблемы. В соавт. с Шаманьковой А.</i>	31

Фомина Семанова-Мария см. Фомина М. С.

Фролаков Сергей Борисович

Ковчег аутсайдеров. <i>Обозрение арт-сквота, дома свободных художественных мастерских</i>	17
Из прошлого петербургской части. <i>Мир особняков и дач Петроградской стороны эпохи «Модерна»</i>	21
Адское жерло Парижа, или бесовское развлечение на Монмартре.....	24
Мистическое зазеркалье Петербурга	28
Арт-капитал 2013. <i>Всемирный художественный салон, тенденции, направления современного искусства. Впечатления участника</i>	30
Крик в пустоте. <i>История одной коллекции</i>	35
Фантастические миры или высокое искусство самоотражения.....	41

Х

Хабло Лидия Борисовна

С. Ф. Колесников — представитель позднего импрессионизма в России	9
--	---

Хартикайнен Галина

Сложение национальной финской скульптурной школы 1200–1520 гг.	6
--	---

Хвостова Галина Александровна

История реставрации скульптуры Летнего сада в XIX веке	35
Деятельность художника К. А. Молдавского в Исаакиевском соборе. <i>Материалы к биографии</i>	38
К вопросу о реставрационной деятельности скульптора М. А. Чижова в Летнем саду.....	38
Новые материалы к истории павильона «Чайный домик» архитектора Л. И. Шарлеманя в Летнем саду.....	41

Часовня Святого Благоверного князя Александра Невского в ограде Летнего сада.....	42
К истории формирования и пополнения музейной коллекции. <i>Произведения голландских мастеров в экспозиции Летнего дворца Петра I</i>	42
О росписи К. П. Брюлловым купола Исаакиевского собора.....	42
К вопросу о копировании мраморных скульптур Летнего сада и экспонировании подлинников в Михайловском замке.....	43

Ц

Цалобанова Вера Андреевна

Искусство северного мастера.....	6
Скульптор Мария Литовченко.....	7
Свежесть горного источника	7
Апологеты духовной жизни 2-й половины XIX в. Духовники княгини Трубецкой	11
Зарождение Дылицкой усадьбы в 1-й половине XVIII в.	14
Александр Андреев сын Воронихин. (<i>К 250-летию со дня рождения А. Н. Воронихина</i>)	14

Цзянь Лю

Ассиметричная типографика в художественном шрифтовом плакате 1-й половины XX в. <i>В соавт. с Русаковой А.</i>	12
---	----

Цыганкова Елена

Н. Н. Дубовский: черты творчества	3
---	---

Ч

Чалая Алиса Александровна

Живопись Дениса Мезенцева: диалог с сюрреалистической традицией. <i>В соавт. с Матвеевым Л.</i>	9
--	---

Чегодаева Мерьям Ибрагимовна

Многообразие психологической и эмоциональной характеристики образов в портретах, созданных А. И. Самохваловым в 50-е годы XX в....	22
---	----

Червакова Вера Ивановна

Храмовая живопись + Георга Гзелля	28
---	----

Чернакова Анастасия Александровна

Блокада. <i>Воспоминания</i>	40
------------------------------------	----

Черняк Алевтина Игоревна

Н. Н. Анциферов. (<i>Художественные надгробия</i>).....	3
---	---

Барокко и роль пермской деревянной пластики в системе православного храма XVIII в.	4
К вопросу о значении Романских Плоцких врат в архитектурном ансамбле Новгородского кремля	4
Пластические образы в творчестве английского скульптора Роберта Траскотта	19
Человеческая личность в эпоху Возрождения	19
Трансформация женского образа в изобразительном искусстве от Средневековья до Возрождения	25
Живописная мозаика Ларисы Ахмедовой	45
Чекмина Надежда	
Виртуоз акварели	3
Чикина Татьяна Дмитриевна	
Материнство в творчестве К. С. Петрова-Водкина	36
Александр Васильевич Куприн (1880–1960) и его натюрморты	37
Портретное искусство Павла Дмитриевича Корина (1892–1967)	39
Диалог с иконописцем. <i>Татьяна Чикина — Альфия Мещерова</i>	43
Чистякова Наталья	
Церковная архитектура Финляндии XIII–XV вв.	6
Чмеленко Юлия Владимировна	
Иконография сцены поклонения священному дереву	22
Чудиновская Тамара Геннадьевна	
К персональной выставке произведений Николая Алексеевича Сажина в залах Выставочного центра СХ (18.02.2015–01.03.2015)	37
Чурилова Елена Борисовна	
Между весной и осенью. <i>Художник Мартинсон</i>	29
Петр Дик. <i>Послание мастера</i>	37
«VANITAS» или беспокойные поиски неутомного юношества, которые не дают покоя и в наши дни. <i>О датировке «Натюрморта с черепом» В. Э. Борисова-Мусатова и Д. Н. Кардовского</i>	40
«Петербургский структурализм». <i>Традиции и имена</i>	44
Ш	
Шабалова Елена Геннадьевна	
Владимир Блинов. <i>«Конец дня»</i>	37
Шаварда Павел	
Одна картина Николая Телепова. <i>В соавт. с Телеповой М., Реперан Ж.</i>	9
Шадрина Анна Сергеевна	
Рафаэль Санти из Урбино в Петербурге	37

Творческий метод Николая Лысака. <i>В соавт. с Сергеевой А.</i>	37
Кафедральный собор Санта-Мария де ла Седе в Севилье.....	38
Испанские соборы Бургоса и Леона как пример заимствования французской готики.....	45
Шалыгин Аркадий Сергеевич	
Фантомы и миражи Наталии Цехомской.....	7
Эзотерическая живопись Феликса Волосенкова	7
Концепт «плохой картины» и эстетика разрушения Валерия Лукки	9
Онтология абстракционизма Вячеслава Михайлова.....	9
Глеб Богомоллов: «Апокалипсис» — что это?	11
О положениях «Трактата о живописи» Ченнино Ченнини в современном искусстве. <i>В соавт. с Шкандрием Я.</i>	15
Стиль старых мастеров в творчестве Ярослава Шкандрия	18
Обобщение и синтез образа в пейзажах Владимира Ершова.....	19
Проявление основных инстинктов в творчестве Николая Сажина	20
Художественный аристократизм Латифа Казбекова	20
Чинквенченто и современность в творчестве Татьяны Федоровой.....	20
Онторморфизм Вячеслава Михайлова в современном абстрактном искусстве	20
Метафизическая живопись Ольги Цуцковой	24
Дмитрий Каминкер. <i>Морфология скульптуры</i>	24
«Архитектура» природы в акварелях Александра Сайкова	24
Традиция и современность в творчестве скульптора Адила Чутаева	26
Лирика Петра Коростелева.....	27
Отображение 400-летней истории Романовых в современном искусстве.....	30
Наивный абстракционизм Сильвестра Сталлоне	31
О полиреализме	33
Фантом Френсиса Бэкона в С-Петербурге в Главном штабе Эрмитажа	36
История искусства как история эстетики искусства	43
Искренность и поиск поэтической правды в поэзии Людмилы Митрохиной	44
Петербургские ритмы в поэзии Людмилы Митрохиной	45
Шаманов Борис Иванович	
Проекция души на плоскость.....	9
Уроки мастера.....	9
Сиреневые розы. (<i>Художник-керамист С. И. Богданова</i>)	12
Шаманькова Анна Ивановна	
Религиозные мотивы в произведениях педагогов факультета живописи им. И. Е. Репина. (2-я половина XX в.) Исторический, бытовой, портретный жанры и натюрморт.....	13

«Поющие линии». <i>О графике Анатолия Начева</i>	14
Великая Отечественная война 1941–1945 гг. в произведениях выпускников факультета живописи института им. И. Е. Репина	16
«Штудии» скульптора-анималиста	18
«Воспеть красоту богом созданного мира». Творчество <i>Инги Штань</i>	18
Кто мы? Откуда? Куда идем? Автопортреты Виктора Попкова. <i>К 80-летию со дня рождения</i>	23
Анатолий Начев: путь к мечте	26
Художник Анна Дендерина	27
Трансформация легенды. <i>Произведения Василия Махновича</i>	31
Христианские мотивы в русском искусстве XX века VS Антихристианская иконография. К постановке проблемы. <i>В соавт. с Фоминой М.</i>	31
Жильберто Жералдо: Постигая «вещество» живописи	37
Поэзия будней... <i>Животись Ларисы Логун</i>	41
Шаповалов Борис Евгеньевич Трактат в вопросах и ответах о пластическом языке в образовании.....	35
Шевцова Татьяна Ивановна О живописи Н. Д. (Натальи Дружинкиной)	11
О мастер-классах и авторских программах Натальи Дружинкиной на первом образовательном канале СГУ ТВ	23
Шейнина (Тереня) Мария Юрьевна Коллаж: логика формального и структура означаемого в контексте взаимоотношений предметного и беспредметного	6
Метод. Группа художников «Метод». «Проекционисты», <i>Москва 1922–1925 гг.</i>	6
Вадим Рохлин	6
Книжные традиции и рукодельная книга	7
Архитектурные фантазии А. Родченко о методе художественного исследования пластической идеи в гравюрном альбоме 1919 года.....	7
Черно-белые единицы фотореального времени. Петербург конца XX в.	7
Культурная экспликаций. <i>Исследование «Эндерфины» группы «Маленькая полярная станция»</i>	8
Параллельные миры художественной жизни Петербурга 2000-х гг. или заметки к сравнительной типологии около художественного ханжества	8
А. С. Чежин. <i>Пропедевтика искусства. Россия XX век. Малевич. Хармс</i>	9
Пространства световых перемещений	23
Объекты и пространства запечатления Владимира Попова.....	23

Шихирева Ольга

- Грани творчества. *О художнике Б. Пономаренко*3
Размышления у картин Филонова. *Опыт сравнительного анализа*3

Шкандрий Ярослав

- О положениях «Трактата о живописи» Ченнино Ченнини
в современном искусстве. *В соавт. с Шалыгиным А.*15

Шлыкова Татьяна Викторовна

- О выставке работ В. В. Загонка в Институте живописи,
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина9
Амстердам — Петербург: два города на Неве12
Выставка работ Народного художника Б. И. Шаманова в ГРМ,
апр. 2008 г. 15
Напрямую к вечности. *Выставка произведений
Народного художника РФ, члена-корреспондента РАХ
Виталия Смагина в музее ХПА им. А. Л. Штиглица, С-Петербург*15
Керамические техники и их взаимосвязь с художественным строем
и особенностями бытования предмета.
(На примере керамического искусства средневекового Ирана)19
Выставка работ Нади Рушевой в музее Александра Грина
в Феодисии: иллюстрации к роману «Бегущая по волнам»20
Группа «Кочевье»: творческие итоги и перспективы21
Молодые имена в петербургском аналитическом искусстве.
Живопись Сергея Сажина24
К истории средневековой исламской керамики:
особенности функционирования предмета24
Высокие темы в керамическом: искусстве средние века и современность ...26
Архитектурная составляющая облика Венеции:
в контексте целостного восприятия ее современного образа.....26
Под небом Падуи — под звездами Джотто30
Воскресшая из пепла.....31
Мастерская Ирины и Юрия Грецких32
Об особенностях употребления некоторых терминов
в сфере научной реставрации.....32
Грани духовного пространства: о творчестве Елизаветы Стрельниковой.. 36
Города Голландии36
TERRA INCOGNITA, или творческий процесс
художника-керамиста изнутри37
Творчество Игоря Ананьева.....37
Коктебель и Старый Крым41
К вопросу ведения реставрационной документации: некоторые
особенности оформления портфолио художника-реставратора.....44
Лицо Омска45

Штеренгарц Рафаил Яковлевич	
Психология художественного творчества и восприятие его результатов	7
Штохова Елена Владимировна	
Дорога к искусству. <i>Из опыта работы руководителя детской студии «Росинка» при клубе «Чайка»</i>	6
Шульман Лия Соломоновна	
Символика в мире традиционного еврейского прикладного искусства	10
Школа еврейского стекла в С-Петербурге — возникновение, становление, развитие	10
Федор Семенович Энтелис. <i>(К 100-летию со дня рождения)</i>	12
Взаимосвязь двух актов (звуковой и цветовой) — путь к свободе творческого самовыражения. <i>В соавт. с Змиевской О. Н.</i> ..	20
Техника «графического коллажа поливинил-хлоридными материалами» в коллажно-графическом витраже	15
Работа с различными видами прозрачного материала (калька, пленка, ткань, пластик, стекло) в рамках еврейского неформального образования в Израиле и России	15
«Эстония глазами друзей» — название Международного выставочного проекта «Единение 2012», Нарва, Эстония	27
Экспонирование произведений ДПИ в Международном проекте	29
Один из постоянно действующих проектов автономной некоммерческой организации «Центр культурных программ»	36
Роль «коллажного показа» в реализации синтеза искусств на примере двух выставок проекта «Ветка сакуры» (М. Гусарова – К. Лаврова и Н. Малевская-Малевич)	37
Музыкальность творчества Юлии Пинежаниновой	40
Символика московской выставки «Еврейский дом»	40
Шесть мероприятий проекта «Ветка сакуры» на XVI фестивале «Японская весна в С-Петербурге»	45
Шургая-Верейская Вера Германовна	
Из истории японского меча	5
Прогулки с белым слоном. <i>О творчестве петербургского художника и скульптора Дмитрия Пахомова</i>	15
О творчестве петербургского художника Георгия Горского	22
Философия микрореальности	24
Солнечный день	24
Сад дракона	24
Сны из чемодана для дальних странствий	32
Зримый круг бытия или Видение другой земли	36
Прогулки с крылатым львом или летние грезы	37

Щ

Щербань Валерия Львовна

Поздний период творчества Александра Самохвалова.....11

Портретная живопись К. С. Петрова-Водкина 1900–1910-х гг.12

Ю

Юрьева Татьяна Семеновна

Юрий Люкшин.....37

Я

Яковлева Елена Пантелеевна

Театральное творчество Н. К. Рериха в свете отечественного
искусствоведения 1910-х гг.2

Яковлева Ксения Сергеевна

Предпосылки формирования интерактивной
архитектурно-художественной среды города конца XX –начала XXI вв. ..14

Яковлева Нона Александровна

Периодизация русской живописи. *Жанровая модель*39

Яременко-Толстой Владимир

Памятник неизвестному вождю.....5



СОДЕРЖАНИЕ

I

НИКОЛАЙ ИЛЬИЧ АРХИПОВ

К 130-летию со дня рождения. Из воспоминаний о Н. И. Архипове

Костылев Валентин Георгиевич

ЗОЛОТЫЕ ВЕТВИ ДЕРЕВА 6

Мантейфель Сергей Борисович

ДАВНОСТИ МУЗЕЙНЫЕ 9

Раскин Абрам Григорьевич

ВСПОМИНАЯ НИКОЛАЯ ИЛЬИЧА АРХИПОВА 11

Лия Шульман

ИСТОРИЯ ЭКСПЕРИМЕНТА В ГУТНОМ СТЕКЛОДЕЛИИ,

ВЫПОЛНЕННОГО НА КДПИ В 1985–1986 ГОДАХ 20

II

Владимир Фролов

РУССКАЯ МОЗАИКА И КУЛЬТ 28

Эмма Анненкова

ЭКСКУРСИЯ «ПРИНЦЫ ОЛЬДЕНБУРГСКИЕ И ИХ ДВОРЦЫ» 72

Ольга Кривдина

ЖИВОПИСЕЦ В. Г. ШВАРЦ (1838–1869).

ГОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ 98

Юрий Ломакин

К ИСТОРИИ ПОДВОРЬЯ ЛЕУШИНСКОГО МОНАСТЫРЯ

В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ 104

Сергей Фролаков

ДАЧНЫЙ МИР ПЕТЕРБУРГСКИХ ОКРЕСТНОСТЕЙ 109

Светлана Махлина

ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР ДОМА ВОЛОШИНА —

ВОПЛОЩЕНИЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА 126

III

Чжанг Биюнь

(Zhang biyun)

КИТАЙСКИЙ ТРАКТАТ ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА

(Now working at Zhejiang University of Technology) 138

IV

Ирина Г. Михайлова

РЕМБРАНДТ И ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНТРИДЕАЛ
В УСЛОВИЯХ ВОСПРОИЗВОДСТВА
ОЛИГАРХО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ 146

V

Елена Корвацкая

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ОФОРМЛЕНИЯ МАССОВОЙ
ДЕТСКОЙ КНИГИ НАЧАЛА XX ВЕКА.
ЧЕРНО-БЕЛАЯ ЛИНЕЙНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ 174

Абрам Раскин

ПОЭЗИЯ ЛЮДМИЛЫ МИТРОХИНОЙ 186

VI

Татьяна Уварова

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ.
СПИСОК АВТОРОВ И НАЗВАНИЙ СТАТЕЙ
«Петербургские искусствоведческие тетради»
Выпуски 1–45 (Рабочий вариант) 203

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 47

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