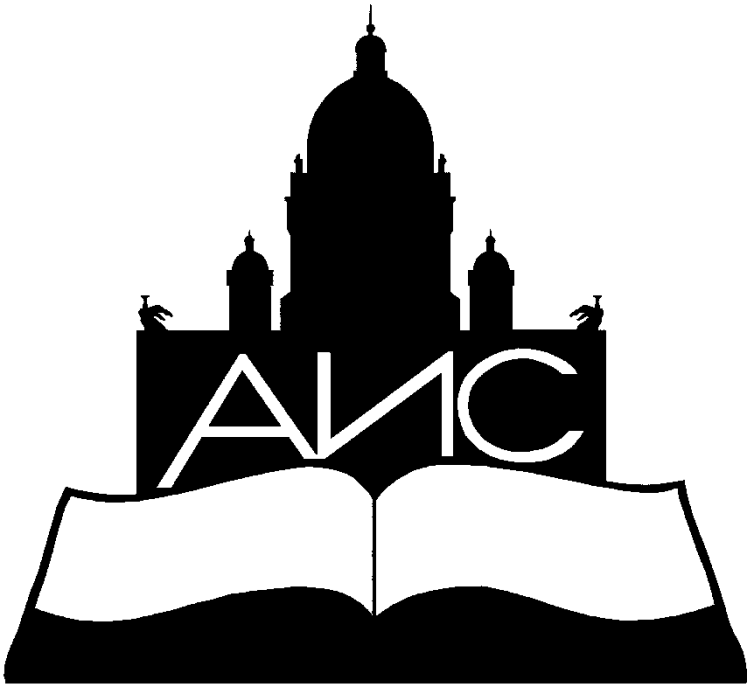
АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 48



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)
Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 48.
Статьи по истории искусства. СПб., 2018. 292 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 978-5-906442-11-6

© Ассоциация искусствоведов, 2018.

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

Александров Александр Евгеньевич — дизайнер по интерьерному текстилю ИП «Булахова», член Шуйского краеведческого общества и ЛИТО «Огни гавани». Награжден медалью «За содействие музею» г. Шуя. Постоянный член жюри международного конкурса «Планета К. Бальмонт». Темы предыдущих обзорных публикаций по архитектуре г. Шуи и его области.

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

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

Бушуев Владислав Геннадьевич — художник-монументалист, профессор СПГХПА им. А. Л. Штиглица, кафедра монументально-декоративной живописи. Член Союза художников России, член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ). Почетный нагрудный знак «За выдающийся вклад в культуру отечества». Грамота Правительства СПб (2012). Ветеран труда. Благодарность Президента РФ «За заслуги в развитии отечественной культуры и искусства» (2015). Участник Всероссийской выставки «Лики России» (г. Архангельск, 2016), 3-ей Международной биеннале искусства эмали (2017), юбилейной персональной выставки в СПГХПА им. А. Л. Штиглица (2016).

Великанова Анастасия Сергеевна — искусствовед, художник, дизайнер. Участник в подготовке выставок В. Ю. Гайдара и Г. М. Мороза в МВЦ «Петербургский художник», участник выставки молодых художников «Искусство не искусственно» и др. Финалист Всероссийского конкурса молодых художников «Муза должна работать» в творческом пространстве «Арт Муза — 2015».

Вереш Екатерина Владимировна — искусствовед, журналист, экскурсовод. Профиль работы — СМИ Венгрия, Австрия. Член Союза журналистов Венгрии. Организатор выставок Варвары Михельсон в Швейцарии, Германии.

Дмитренко Анатолий Фёдорович — историк-музеевед, историк искусства, художественный критик, куратор художественных выставок в России и за рубежом, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Член Союза художников России, член

Союза журналистов, действительный член Петровской Академии наук и искусств (ПАНИ), почетный член Российской Академии художеств (РАХ). Медаль РАХ «Достойному», Серебряная медаль РАХ, Золотая медаль СХ России «Духовность. Традиции. Мастерство», лауреат премии ПАНИ «За верность России». Государственные награды: орден «Знак почета», медали; заслуженный работник культуры РСФСР. Лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры. Награжден дипломами и грамотами МК СССР, РСФСР и РФ; СХ СССР и РФ. Печатается с 1957 года. Автор более 500 публикаций в области художественной критики и истории искусства, более 100 радио и телепередач по изобразительному искусству.

Дружинкина (Левкина) Наталья Гавриловна (псевдоним **Н. Д.**) — художник, искусствовед, поэт, телеведущая, историк, доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории искусств нового и новейшего времени Санкт-Петербургского Государственного университета промышленных технологий и дизайна (СПГУПТД). Член Союза художников России, член Международной Ассоциации исторической психологии, член Российского философского общества, академик Петровской Академии наук и искусств. Постоянный участник ежегодных сезонных выставок Союза художников в Санкт-Петербурге и Москве, автор книг, журнальных статей, материалов научных конференций.

Изотова Маргарита Дмитриевна — искусствовед, художник, член Союза художников России, действительный член Петровской Академии Наук и Искусства (ПАНИ) и Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина, заместитель председателя секции искусствоведения и критики, член Правления и Творческого сектора СПб Союза Художников. Художественный руководитель Творческой мастерской «Добрая воля» СПб Союза Художников. Автор многочисленных исследовательских и публицистических работ по вопросам современного искусства. Золотая медаль ПАНИ «За заслуги в культуре и искусстве», Золотая медаль СХ России «Духовность, традиции, мастерство», Почетная грамота Президента РФ В. В. Путина «За заслуги в развитии культуры и искусства».

Кошкина Ольга Юрьевна — искусствовед, соискатель кафедры русского искусства СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина, кандидат искусствоведения. Член Союза художников России. Член объединения библиофилов «Бироновы конюшни». Профиль работы: Ленинградская школа живописи и графики, современное искусство, группа «Эрмитаж». Участник выставки ТО «Метафора», графика и живопись. Персональная выставка «Архитектоника подводных садов». Участник конференций «Иллюстрация в печати: от прошлого к будущему», «Межкультурные коммуникации и миротворчество» и др.

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. Тычинином. 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.

Лягачев Олег Александрович (псевдоним **Хельги Лужин**, **Лягачев-Хельги**) — русский художник (абстракционист, нонконформист, экспрессионист), окончил в 1968 году Академию художеств, факультет истории и теории искусства, интересуется семиотическими теориями Ч. Пирса и Ч. Морриса, автор своеобразной знаковой системы, названной им «се-

миотическое искусство», работал экскурсоводом в Эрмитаже. Темы предыдущих публикаций: Врубель, Васильев, Филимонов. Участник множества выставок, в том числе в Париже, Лионе, Санкт-Петербурге, США. Автор пяти романов и семи поэтических сборников. Персональная выставка в Арт-центре «Пушкинская-10» с 17 ноября по 23 декабря 2012 г. В 2014 году: персональные выставки в IFA (Невский пр., 60) и в галерее «Борей» (4-я выставка в 2016 г.), издание книги стихов «Катарсис». Проживает за рубежом в Париже.

Махлина Светлана Тевельевна — искусствовед, член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, член Международной ассоциации критиков искусства (AICA), доктор философских наук, профессор кафедры Теории и истории культуры Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры, Заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной академии информатизации. Автор более 600 публикаций, в том числе в Болгарии, Польше, Германии, Франции, Италии, США, Мексики. Опубликованы следующие монографии: «Язык искусства в контексте культуры» — СПб, СПбГАК, 1995, 217 с.; «Семиотика сакрально-религиозных представлений» — СПб, Алетейя, 2008, 170 с.; «Словарь по семиотике культуры» — СПб, Искусство-СПб, 2009, 752 с.; «Семиотика культуры повседневности» — СПб, Алетейя, 2009, 232 с.; «Лекции по семиотике культуры и лингвистике» — СПб, ООО Издательство «СПбКО», 2010, 468 с.; «Повседневность в зеркале жилого интерьера» — СПб, Алетейя, 2012, 256 с.; «Художественные стили в жилом интерьере» — СПб, Алетейя, 2012, 168 с.; «Образы мира в традиционном жилом интерьере» — СПб, Алетейя, 2012, 264 с. (Отмечена на Amazone, как лучшая книга 2013 г. в разделе нон-фикшн). «Культура и современность» (Избранные труды) — Palmarium Academic Publishing. ISBN 978-3-659-72135-9, 580 с.

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 книги «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 АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Начев Дмитрий Анатольевич — художник-живописец, магистр, преподаватель СПб Института искусств и реставрации художественно-промышленного лицея им. Фаберже. Участник выставок в СПб Союзе художников: «Молодость Петербурга» 2016 г. и «Осень 2016».

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

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

Раскин Абрам Григорьевич — поэт, искусствовед, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза художников России, Председатель правления Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной ассоциации искусствоведов (АИС), Вице-председатель Санкт-Петербургского Общества акварелистов, автор более 650 печатных работ по истории искусства, архитектуры и о современных художниках, автор двенадцати поэтических сборников. Награжден Золотой медалью Союза Художников России «Духовность. Традиции. Мастерство». Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Смирнова Вера Георгиевна — писатель, искусствовед, кандидат искусствоведения. Автор более трех десятков искусствоведческих статей, в том числе, начиная с 2006 года в «Петербургских искусствоведческих тетрадях». Тематика публикаций охватывает проблемы зарубежного искусства XIX–XX вв. Член Российского Союза профессиональных литераторов. Автор нескольких сборников прозы, в том числе: «В стиле ретро» (СПб.: Любавич, 2011), «Пустячки» (СПб.:Любавич, 2012), «Двое» (СПб.: Любавич, 2013), «Бедные леди» (СПб.: Любавич, 2014), «Шум времени» (СПб.: Любавич, 2015), «Мир полон Богом» (СПб.: Любавич, 2015), «Блаженная нищета» (СПб: Любавич, 2016), «Ни о чем» (СПб.: Любавич, 2017).

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

Татарникова Анастасия Олеговна — историк искусства. Научный сотрудник Санкт-Петербургского Центрального выставочного зала «Манеж». Автор статей и эссе об истории христианского искусства, об историко-художественном наследии Италии. Область исследований: история раннехристианского искусства, христианская иконография, архитектура и система художественного оформления христианского храма, вопросы взаимодействия византийского и западноевропейского религиозного искусства.

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

Фролова Нина Ефимовна — искусствовед, член Санкт-Петербургского Союза художников России, заведующая отделом зарубежных связей Санкт-Петербургского Союза художников России, секретарь-референт Санкт-Петербургского отделения Творческого союза историков искусства и художественных критиков международной

ассоциации искусствоведов (АИС), автор-составитель альбома «Поиски самовыражения. Живопись. М.–Л. 1965–1990», США, Колумбийский музей искусств; автор вступительной статьи книги-альбома «Гавриил Малыш. Живопись», Бельгия. Составитель сборника статей АИС «Петербургские искусствоведческие тетради».

Чжан Биюнь — художник-живописец, доцент Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Профиль работы — Чжанский университет. Участник выставок в Ханчжоу. Высшее художественное образование получено в Китае.

Шадрина Анна Сергеевна (псевдоним Анинская Анна) — искусствовед, бакалавр Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Профиль работы: по творческим договорам — индивидуальные туры, сервис.

I

Наталья Дружинкина

О ГРАФИКЕ БЛОКАДНОГО ХУДОЖНИКА ПАВЛОВА (1899–1968)

Известный, вошедший в историю русского искусства художник Николай Александрович Павлов создал графические серии из жизни блокадного Ленинграда, портретную галерею героев войны. Н. А. Павлов родом из Саратова. Получив первоначальное художественное образование в Боголюбовском рисовальном училище, он приехал в Петроград и поступил во ВХУТЕИН, учился у знаменитых Д. И. Митрохина, В. М. Конашевича, Е. С. Кругликовой. Перед войной стал заведующим печатной мастерской Кабинета графики НИИ ВАХ. Начало войны он запечатлел в офорте: «Пожар на Бадаевских складах 8 сентября 1941 года», с которого начался голод в городе. Гравюра «Квартира после артиллерийского обстрела» (1941 г.) обнажила хрупкость человеческой жизни и страшное лицо войны. В блокадном городе Павлов посещает авиационные соединения, корабли Балтийского флота, экипаж гвардейского эскадренного миноносца «Стойкий» и неустанно рисует.

В графических листах запечатлены простые, суровые, мужественные лица защитников Родины, бытовые сцены повседневной жизни, выверенные строгим взглядом мастера. Даны и обобщенные типизированные композиции на тему войны, в которых присутствует сочувствие и восхищение перед подвигом граждан своей страны в период тяжелых испытаний. Павлов проницателен и справедлив, он выделяет главное и существенное, изображая, в том числе и второстепенные детали. С рисунков печатались литографии. Причем, «печатали автолитографии в графических мастерских Академии художеств, в полиграфической мастерской Областного Союза художников, а также на картографической фабрике геологического издательства, изредка — в литографии Детгиза, А. Н. Яр-Кравченко издал альбом в Свердловске»[1].

Художники Ленинграда, оставшиеся в городе, служили на благо Отчизне своим творчеством, приходили в нетопленные мастерские и работали, становились хроникерами жизни в годы войны. Ленинградское отделение телеграфного агентства выпускало «Окна ТАСС», в «Боевой карандаш» вошли литографы В. И. Курдов, А. Ф. Пахомов, В. А. Кобелев, Н. А. Тырса и др., над литографированными открытками работали Н. А. Павлов, Э. А. Будогосский, К. И. Рудаков, Г. С. Верейский, Ю. М. Непринцев и другие. При всех

бедствиях и тяготах блокады, художники внушали оптимизм и веру в победу над врагом. Сложный конгломерат чувств и эмоций рождают листы серии «Красный военно-воздушный флот», «Герои Балтики», «Ленинград в дни Великой Отечественной войны» и др.

Эти серии стали летописью осажденного города, выразили гражданскую позицию автора, отношение к войне, беспрецедентности происходящего. Тема города и человека взята необыкновенно тонко и рельефно, трагедийное начало сопряжено с лиризмом человеческих переживаний. Город Пушкина, Достоевского предстает в свете самой страшной войны XX века. Старая классицистическая архитектура и разрывы снарядов — более противоречивых сопоставлений трудно представить. Ясность и гармония ордерного зодчества искорежены, искажены, поколеблены разрывами снарядов. Город защищался и выживал изо всех сил — это и передал Павлов. Он тонко улавливал все перемены и переживания любимого Ленинграда. Стойкости городского пространства вторят линии и штрихи самого мобильного вида искусства — графики. То маленькие и неуклюжие, сгорбленные статфажные фигурки блокадников, бредущих по заснеженным улицам, то мужественные лица в портретах крупным планом, где героизм взят на грани с романтикой полетов летчиков. Но лиризм и реализм, помогающие составить объективное представление о времени и о себе. Например, рисунки-портреты летчиков 1942 года: героя Советского Союза, старшего лейтенанта Савченко, летчика-истребителя Сухова, гвардии орденоносца Ткачева, старшего лейтенанта Руденко и многих других. Художник их увековечил. За каждым рисунком таится человеческая судьба, сокрыта своя история. Портреты в полный рост, поясные, погрудные — остро-психологичны. Какие характеры мы видим перед собой, какие удивительные лица, открытые, добрые, честные (См: рисунки-портреты 1942 г.: «Летчик I эскадры старший лейтенант Романов», «Летчик III эскадры старший лейтенант Ефимов получает карту предстоящего полета», «Младший воентехник III эскадрильи Швец» и др.). Как сложились в дальнейшем судьбы бойцов, кто расскажет? Интересны композиционные, жанровые рисунки Н. А. Павлова, например: «В кают-компании гвардейского эсминца «Стойкий»» 1943 года. «Экипаж «королей воздуха» III Гвардейского полка» 1942 года, «Комиссар Iэскадрильи т. Воробьев читает сводку летчикам своей эскадрильи», «Н. К. Черкасов на фронте среди бойцов танкистов» (1942–1943 гг.) и др. Если посмотреть акварель 1943 года «Герои летчики», то слева изображен Е. Преображенский, который первым среди советских летчиков бомбил Берлин.

Город войны — крепость, крепость человеческого духа. Вот что удалось передать художнику. Н. А. Павлов передал звуки улиц, сирен, взрывов, криков и пустынность темной холодной ночи, голод и страх и веру в победу, несмотря на отчаяние. В этом величие художника и сила его таланта. Он нашел нужные интонации, верный масштаб освещения событий,

нужный ракурс, уловил достоверный силуэт, документально точно обрисовал атмосферу войны. (См.: «На набережной Невы. Осень 1942 г.», «Воздушная тревога», «Погрузка на набережной Невы», «В бомбоубежище», «Зимняя дорога у Ладожского озера» (1942 г.) Его рисунки печатались на почтовых открытках тех лет, и теперь представляют антикварную редкость (например, «Работы по укрытию памятника Петру I», «На площади Декабристов» из серии «Ленинград в дни Отечественной войны» и др.).

Академический профессионализм, воспринятый у своих учителей (Д. И. Митрохина, В. М. Конашевича, Е. С. Кругликовой), мастерство нашли свое применение и проявили себя в полной мере. Павлов избегает экспрессии, не показывает ужасов войны, жертв, он бережет зрителя, он взвешенно подходит к теме, но вся тяжесть ситуации и напряжение при этом словно бы витают в воздухе. (В прямом и переносном смысле: рисунки 1942 года «На аэродроме»). В 1945 году настроение работ меняется, появляются рисунки «Артиллеристы», «Летят на штурмовку», по которым понятно, что не просто перелом в войне произошел, но и близка Великая Победа над фашизмом.

После войны художник снова рисует город, который обустраивается, избавляясь от разрухи и возвращаясь к мирной жизни.

Н. А. Павлов ушел из жизни в 1968 году, через 23 года после окончания Великой Отечественной войны. Все эти годы он посвятил себя творчеству и воспитанию молодежи, продвижению графического образования в стране.

Он выполнил свой долг художника и гражданина. Его графические листы стали документами эпохи и произведением искусства, хранящимися в музеях, бесценными свидетельствами очевидца.

Примечания

[1] Гришков В. В. Ленинградская станковая литография военного времени // Проблемы развития Советского искусства и искусства народов СССР. — Вып. XVI. / Тематический сборник научных трудов. — Л., 1985. — С. 40–49, С. 40.

Анатолий Дмитренко

ДОРОГИ ЖИЗНИ — ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

В сущности, у В. М. Петрова-Маслакова, соединяясь, они становятся единой дорогой без конца. Здесь не случайно возникает в памяти название прекрасного фильма, честного, правдивого, художественно совершенного и жизнеутверждающего. Конечно, у народного художника России Всеволода Михайловича Петрова-Маслакова эти дороги были иные, встречи со страшными днями Блокады и дороги по родной стране и другим странам вместе с экспедициями и в пору охоты, они всегда потом обретали своеобразное преломление в его искусстве, где повседневность и романтика, драма и лирика, пронзительная любовь к природе, к своей земле и проникновенное понимание жизни других народов делает искусство замечательного мастера честным, правдивым, гуманистическим.

Девиз его творчества — правда искусства. Чтобы выразить ее в художественном образе, надо обладать особой зоркостью видения, стремлением добраться до истины, истоков, и утвердить это в своем искусстве с той художественной убедительностью, которая достоверность реальности подтверждает достоверностью художественной. Такая достоверность — не калька действительности. За ней стоит глубина проникновения, стремление постичь сокровенное в жизни и поступках людей, в природе, во всем происходящем. «Смотреть и видеть», как говорил великий Лао Цзы, — вечный завет тому, кто ищет и находит. Таким человеком, подлинным творцом во всех своих делах является народный художник России, Всеволод Михайлович Петров-Маслаков. Он открывает для себя и для других «глаза на красоту», в людях разных профессий, в суровой и лирической природе, в судьбе человека и в исторических судьбах. Он с детства познал мужество людей в трагическую и героическую пору ленинградской блокады, когда подростком гасил зажигательные бомбы, которые сыпались на великий город, помогал людям выжить и перенести страшные невзгоды, проявил себя как личность. Не случайно в 1943 году ему была вручена медаль «За оборону Ленинграда». Всеволод Михайлович пишет об этом времени: «Я из детства перешел сразу в возрастную фазу мужчины. Сегодня нас величают чуть ли не героями — а как же, в 12 лет получил медаль "За оборону Ленинграда". Но делали мы, подростки то, что должны были и не могли не делать. Так было в жизни, так это запечатлелось в стихах Юрия Воронова: «…нам в сорок третьем выдали медали. И только в сорок пятом — паспорта…». У Всеволода Михайловича есть картина «Романтики» (1980). На ней среди заснеженных просторов навстречу бушующему ветру настойчиво, упорно движутся люди, преодолевающие любую трудность. Эта картина во многом напоминает судьбу самого художника. В своих многочисленных путешествиях в самые различные места страны от запада

до востока, от юга до севера, вместе с геологическими экспедициями, в творческих командировках, в горных тропах, преодолевая бурные реки, он гранил свой характер, не страшась трудностей своего пути, равно как и преодолевал трудности, возникающие в творческом созидании. Главный исток его искусства — природа. Суровая и лирическая, опасная и зовущая. Природа обнажает сущность человека. «Человек на природе весь как на ладони». Таков взгляд художника, путешественника, охотника. Таков и сам Петров-Маслаков, подмечающий каждую деталь и каждую интонацию жизни природы, каждую черту характера человека. Он очень естественный, открытый, прямой и внешне суровый — и одновременно чрезвычайно доброжелательный человек. Это видно в нем самом и в его искусстве. Всеволод Михайлович получил достойное образование — и в средней художественной школе при Академии художеств, и окончил Институт имени И. Е. Репина и аспирантуру. Одним из его учителей был замечательный мастер картины и портрета В. М. Орешников. Первой запомнившейся мне картиной моего друга была «Тропа вдоль реки». В ней запечатлено мгновение: идущие в связке олени, уходящий к горизонту простор реки и ясные ритмы композиции картины подчеркивают простор и, кажется, бесконечность движения. Так и каждая его работа убеждает ясностью композиции, точным выбором эпизода или сюжетного мотива, тонкостью выраженных интонаций в состоянии человека и окружающего. Маршруты поездок Петрова-Маслакова проходили через страны Европы, Азии, Америки, вплоть до Аляски. А в нашей стране это и Чукотка, и Якутия, и Камчатка, и Таймыр, и Алтай, и Урал, многие районы Заполярья, Архангельск и Карелия. Во многих его картинах человек предстает среди природы. И сама она становится героем его произведений. «Главным моим вдохновителем является природа, желание донести до зрителя печальный и в то же время мажорный колорит осени, а в весенних пейзажах — радость обновления и жизнеутверждения». К природе и ее обитателям Петров-Маслаков относится как к некоему таинству. Охота для него тоже своего рода ритуал. «Мне как художнику представилась прекрасная возможность свои увлечения охотой, рыбалкой сделать как бы необходимым фактором в осуществлении творческих замыслов». В подходе живописца к природе есть черты, близкие творчеству писателя Михаила Пришвина. Оно ощутимо в драматизме полотна «Одиночество», где колючие очертания каменистого берега и последний приют ушедшего из нашего мира, и отчаяние стоящего на коленях человека, будто обращающегося к ледяным глыбам. Но есть работы и с иной интонацией: «Песня весны», «Разлив» с перламутром водяной глади, лодкой, дальним горизонтом под светлым небом и, кажется, слышимой тишиной. А как музыкальна вибрирующими красками осени картина «Суббота. Карелия». Декоративность палитры, уют домиков, банек вызывает ощущение праздника, простого и радостного. Постоянные трудности пути, требующие огромных усилий ощутимо в картине «Будни сезо-

на». И не только преодоление бурного потока как одного из проявлений этого пути. Вместе с тем величавое движение воды, выносящей ладью туда, к дальним просторам в картине «В верховьях Амгуни» подчеркивает безостановочность движения. Кажется, насыщено величавой тишиной, завороженностью полотно «Весенняя зорька». Здесь верно уловлено состояние, где изображение неразрывно соединяется с тонким чувством, создавая полный эффект присутствия. Близко по своей интонации, своей естественности и простоте картинга «Весенняя пора», в которой каждый пространственный план словно выражает определенную лирическую мелодию: и редкие березки на берегу, и гладь реки, и лес на дальнем горизонте, и летящие птицы создают особую атмосферу и камерности, и одновременно открывающегося постепенно пространства. И в каждой части этого пространства воплощено тонкое, захватывающее, убеждающее чувство.

В любой работе художника есть лейтмотив сюжетный и пластический, всякий раз требующий особой «настройки» образных средств. Так, в «Ночевке» сгущенность сизой тьмы, из которой бликами костра высвечиваются силуэты деревьев, задает особый эмоциональный тон. В картине «Заповедное Беломорье», к сюжету которой художник не раз возвращался, напротив, есть выраженная романтическая приподнятость, переданная и в решении пространства, и в фигурах орнитологов, и в хороводе чаек, кружащем над безбрежными просторами. Еще более мажорное ощущение выражено в холсте «Голубое утро. Камчатка», где словно встречающий этот удивительный бесконечный мир, мир открытия, удивления, счастья познания, стоит человек. Воздев руки, он, кажется обращается со своим призывом, ответным чувством к распахнутому простору, светоносности неба, бесконечности жизни, радуясь единству с природой. Есть и другое изображение этого края в картине «Закат. Камчатка», где у подножия словно опаленных лучами закатного солнца горных вершин, мятежно бьются волны. Статика и динамика цвета рождает яркий запоминающийся образ — тревожный и возвышенный. Изначальным в создании образа является непосредственное ощущение автором того или иного края России или зарубежья, где он бывал в разную пору: «Не воспоминания о классиках, не апробированный прием, обнаженный и тут же дающий результат, а мое собственное ощущение руководит моей кистью. Главное — то состояние, когда мне хочется писать пейзаж, желание передать те эмоции, которые он вызывает». Даже в такой ассоциативной картине, как «Свет воспоминаний» о людях, встречавшихся художнику с их верными оленями и псами, все достоверно, вплоть до каждой детали снаряжения, породы деревьев и кустарника. Словно в одно время и в одном месте встретились события и те персонажи, которых помнит художник, и природа с ее незабываемыми приметами. Сколько точных деталей в «Песне эвенка»! Это и сама поза поющего человека, его состояние, то, как решен цвет с выразительными рефлексами, и как со знанием дела выложен костер, и даже

то, как, словно заслушавшись, притихли на снегу ездовые собаки. Да, это повседневность, но всегда воспринимаемая подобно откровению. Таких верных примет, существенных, выразительных, достоверных в произведениях Петрова-Маслакова множество. Доверие к натуре, способность ощутить ее импульсы помогают живописцу всегда создавать убедительные образы. Быть может, поэтому каждому — и побывавшему там, где путешествовал художник, и тому, кто никогда не оказывался в тех местах, явится картина, дарящая радость встречи со знакомым или открытие нового. Это могут быть величественные горные панорамы Дальнего Востока, грустные в осеннем кружеве таежные тропы, реки Якутии, подернутые серебристой дымкой берега Белого моря, а то и возникающие среди горных потоков, валунов тотемы на Аляске, аборигены в самобытных одеждах на диковинных лодках… Явь, кажущаяся легендой, как и живописная реконструкция Ново-Архангельска XVIII века — Ситки.

Есть у Петрова-Маслакова два автопортрета. «Осенний автопортрет», где он изображен на фоне озера в штормовке с компасом на груди, рядом с одним из своих верных четвероногих друзей, псом Пыжиком, который, кажется, понимает, что его пытается запечатлеть художник. Все это предстает в неразрывном единстве с природой. Под стать этой работе и лирический автопортрет «Мечта». Вид стремительно накатывающейся дороги, стелющейся серой лентой под колеса автомобиля, осенний грустно-золотистый лес, бесконечность горизонта… И лицо автора, отраженное в зеркале обратного вида, будто наполненное впечатлениями виденного, оставшегося в памяти, быть может, навсегда.

Разумеется, названные работы не исчерпывают представления и о других произведениях этого жанра. Это портреты близких ему людей. В частности, тех, кого он встречал во время своих многочисленных путешествий. И каждый из них — это личность, характер, судьба. И это главное. Портретны и его произведения, посвященные памяти войны. И тогда, когда на холсте изображены люди, и когда изображены памятные места, связанные с минувшей войной. Это и картина «Память», где на холмике, как скромный памятник — каска с первыми весенними цветами, а за ними, склонив свои ветви — березы, словно в почетном карауле… И клин птиц в небе, и тающие дали — как реальная аллегория и символ памяти людской, памяти природы. И израненный солдат, пришедший к сожженному дому, горестно вглядывается в искореженную войной землю («Возвращение»), и ветеран наедине с пережитым. Наедине с выложенными на столе наградами, видимо, в День Победы, 9 мая. Картина так и названа «Памятный день». Человек, так чувствующий жизнь людей разных поколений, и, конечно, сам переживший ужасы войны, не может не помнить все увиденное, ощущать боль других и проникновенно воспринимать бесконечные интонации природы — среды обитания и познания.

Названные работы о войне не единственные. У Петрова-Маслакова есть работы о родном городе в военную пору, драматическое полотно «Блокадная ночь». С озаренными отсветами взрывов темным небом, косыми лучами прожекторов, угадывающимися силуэтами домов и одинокой фигуркой, которой словно открывается эта трагическая сцена. И рядом «Праздник» незабываемого дня — снятия блокады со всполохами салютов и величавым шпилем Петропавловской крепости, словно вонзающимся с озаренное небо. Действительно, «душа хранит» пережитое — войну, необозримые пространства тех мест, где побывал художник, люди, их неизбывный труд на земле. Как много может поведать нам человек, для которого мир во всех его проявлениях — неиссякаемый источник переживания, познания и творчества, образами которого он хочет поделиться с людьми и делает это с удивительной щедростью, искренностью и прямотой. Это и отличительная черта, и достоинство того метода, подлинно реалистического, а не констатирующего изображение жизни в ее прошлом и настоящем. Реализма как вечной традиции и живой ветви современного искусства.

Вера Соловьёва

ИЗЫСКАННАЯ РОМАНТИКА МЗИИ САМАДАШВИЛИ

Зло мгновенно в этом мире, неизбывна доброта.
Шота Руставели

Мзиа Самадашвили — архитектор, художник и исполнитель грузинских романсов в одном лице. Этот творческий симбиоз данных природой талантов находит яркое выражение в свободе ее художественного стиля, стремлении к поиску нового изобразительного языка и эксперименту.

Мзиа родилась в Грузии, закончила Тбилисскую Государственную Академию Художеств по специальности Архитектура, работала в институте «Курортпроект», преподавала в художественном училище черчение, шрифты и начертательную геометрию. С 2009 года Мзиа живет и работает в Петербурге.

Стаж трудовой деятельности в качестве архитектора, дизайнера достаточно большой, но все это время параллельно с выполнением профессиональных производственных задач она занимается живописью, рисует, что называется — для души. В ее работах яркая, насыщенная колористика гармонично сочетается с четкостью и чистотой стиля архитектора; кстати, ее имя переводится с грузинского как солнечное озарение. И это мы видим в каждой детали, в каждом движении руки автора. Мзиа делится секретом: «Если есть вдохновение и муза, картины рисуются без эскиза». По-моему, это и есть озарение.

Профессионализм, мастерство и фантазии, реализованные в живописных картинах, свидетельствуют о творческой свободе и зрелости автора. Ее работы гармоничны, музыкальны, мелодичны. Они «звучат», иногда даже «подпевают» автору, когда Мзиа берет в руки гитару и в окружении своих работ начинает исполнять бархатным, глубоким голосом грузинские песни и романсы. Анри Матисс говорил, что «музыка и цвет не тождественны, но их пути параллельны. Семи нот с небольшими изменениями достаточно, чтобы написать любую партитуру. Почему в изобразительном искусстве должно быть по-другому. Одна нота — это просто краска. Две ноты создают гармонию и жизнь».

Темы работ Мзии разнообразны: это и пейзажи, и натюрморты, букеты цветов, графические работы, зарисовки города, исторические достопримечательности, фантазийные композиции, сказочные персонажи и многое другое.

Если ознакомиться и проанализировать живописное творчество Мзии Самадашвили, то можно выделить **три основных направления.**

Во-первых, работы, характерные для академической грузинской художественной школы, в основном, они выполнены масляными красками на холсте или оргалите. Это яркие пейзажи Грузии, согретые южным солн-

цем, они насыщены энергией и дышат зноем; натюрморты, где букеты цветов и композиции с фруктами настолько красочные и «сочные», ароматные, что зритель физически ощущает дыхание и тепло юга.

Пейзажи Грузии и цветы, написанные вдохновенно и легко, пропитаны светом, напевны и передают всю силу душевного восторга от встречи с родной природой — сочное, полное раздолья лето и богатые урожаи осени.

Да и названия выставок Мзии говорят об этом — «Созвучие музыки и красок», «Рождение дня», «Мелодия души», «Предчувствие», «Южные мотивы», «Аромат натюрморта», «Пространство и время», «Сотворение природы» и другие.

Любая картина художника — дитя своего времени. Есть период в жизни каждого человека, который ушел и растаял во времени, это — прошлое. Его не вернуть, но оно осталось в памяти сердца и души.

Впервые оказавшись в Петербурге, Мзиа Самадашвили не смогла сразу принять особую энергетику жизни северной столицы, без знойного солнца, ярких красок. Ее душа была окутана атмосферой и теплом родины. Поэтому первые петербургские работы были яркими, насыщенными красками.

Вот как рассказывает сама Мзиа о первых месяцах пребывания в Петербурге, о поиске своего творческого пути.

«После яркого цветения юга северный город сначала озадачил скромностью красок, и я интуитивно «потянулась» к привычному материалу для рисования — к цветам. «Альстромерии с ирисами» — самая первая картина, которую я рисовала, когда переехала жить в Санкт-Петербург. Мои родные при встрече подарили мне необычный букет цветов. В Грузии я не встречала альстромерии, поэтому воодушевилась и взялась рисовать. Когда меня пригласила в творческое объединение художников «Ступени», под руководством Геннадиям Павловича Губанова, то первой выставочной работой стала именно эта картина.

На открытии выставки мне также подарили много цветов, я собрала их вместе, и получился яркий букет. Он был знаковым для меня, символом нового этапа в жизни. Взяла масло, холст — получился «Букет цветов». Картина посвящается моей первой выставке в Санкт-Петербурге. Эти две работы очень дороги мне. Цветы — символ времени и мимолетности нашей жизни.

«Осень в горах» (оргалит, масло) — третья картина, созданная в Петербурге как воспоминание о родине. Я успела соскучиться о Грузии и, вспоминая горные пейзажи, написала эту картину. В горах осенний колорит очень необычных оттенков, как сотканный ковер, связывающий сочетание всех цветов. Здесь и зеленый, золотой, багровый, желтый…»

Ностальгия о родном крае чувствуется и в стихотворных строках Мзии. Она еще и поэт! Правда, пишет на грузинском языке, но можно при-

вести пример — отрывок из стихотворения «Осень» в переводе на русский И. Михашиной:

Подуло зыбкое дыхание осенних северных ветров,
Мерцают в озере наряды деревьев диких и кустов,
Пурпурных, с золотом зеленых... Багровый глянец под мостом
Закружит листопадом томно в тиши чарующий бостон…

К первой серии живописных работ Мзии Самадашвили, характерных для грузинской художественной школы, можно отнести также «На даче», «Павлины», «Две клумбы», «Гроздь винограда», «Маки».

Второе из направлений — серии художественно-топографических городских зарисовок города и исторических мест. Как сказали ее коллеги: «В работах Мзии чувствуется твердая рука архитектора». Встреча с Петербургом, вошедшим в жизнь художницы несколько лет назад, также нашла отражение в графических картинах. Можно сказать, что автор пытается возродить приемы ведуты, сегодня почти забытого жанра европейской живописи, особенно популярного в Венеции XVIII века. Веду́та, от итальянского слова "Veduta" — «вид», представляет собой картину, рисунок, гравюру, где детально изображен городской повседневный пейзаж. Это один из излюбленных жанров «малых голландцев». (Мастера ведуты были востребованы во многих странах Европы, в том числе в России, где этот жанр был очень популярен в XVIII–XIX вв.).

Ведуты Самадашвили прекрасно вписываются в историческую подборку панорам Санкт-Петербурга. Топографически точные зарисовки города, переданные со вниманием к решению отдельных зданий и перспективе строгих проспектов, раскрывают профессиональный талант художника-архитектора. Выполнены они на ватмане, бумаге тушью или карандашом.

Петербург Мзии Самадашвили — это гармония идеальных линий, торжество классической архитектуры, это неповторимое слияние гранитных набережных и Невы, несут в себе истинную романтику, полны света, воздуха и чувства пространства.

Первые виды-ведуты Санкт-Петербурга Мзиа выполнила с террасы «Салона Карла Буллы» (пересечение Невского проспекта и Садовой улицы). Интересно, что пришла туда Мзиа на концерт Ларисы Горобцевой, звучали произведения Шуберта. Услышав, как льются звуки в старинном здании, художница не могла остаться равнодушной, и сразу родилась идея первой серии графических работ — «Звуки Петербурга».

Часто посещая этот салон, Мзиа была покорена видом города, по ее словам — с птичьего полета. В результате родились первые ведуты: «Невский проспект», «Садовая» и «Площадь Островского», затем серия рисунков «Дворы Петербурга». Все работы выполнены рукой умелого мастера виртуозно и прочувствованно.

Коллега Мзии Самадашвили по творческому объединению художников «Полиреализм XXI век» Татьяна Пластун, живущая недалеко от Троицкого собора, пригласила художницу в гости, чтобы показать виды города из окон и крыши своего дома. Результатом встреч стала серия ведут «Троицкий собор».

Ко второму направлению в творчестве Мзии Самадашвили можно отнести и работы из грузинской серии ведут — «Праздник урожая», «Утреннее пение». Правда, они выполнены с некоторой импровизационной фантазией.

Автор убеждает зрителя, что жизнь — не одномоментность существования. Память и знание прошлого наполняют мир, делают его интересным, значительным, одухотворенным. Если не видеть за окружающим миром прошлого, он для человека пуст. Окружающее должно быть живым. Надо знать историю — историю всего в малом и большом масштабах, начиная с семьи, продолжая селом или городом и заканчивая страной и миром, но также следует хранить эту историю, ее безмерную глубину.

Рассмотрим «Праздник урожая» из серии грузинских ведут. Картина посвящается академии Икалто. Мзиа внимательно изучила историю этого старинного монастырского комплекса. Раньше все образовательные центры основывались именно при монастырях. Его основал отец Зенон в VI веке, и здесь в XII веке обосновался Арсен Икалтоели, философ, автор переводов книг с греческого. Икалтоели сформировал просветительский центр, академию, и стал ее первым ректором. Интересно, что в академии преподавали и гуманитарные, и точные науки, обучали студентов музыке, чеканному и керамическому искусствам и другим прикладным ремеслам. В XII веке здесь учился выдающийся философ, мыслитель, поэт Шота Руставели, автор поэмы «Витязь в тигровой шкуре». Вспомним его слова:

Для того и знанье людям,
Чтобы душу укреплять.

На картине Самадашвили «Праздник урожая» изображены руины построенного из булыжника учебного корпуса, в котором высечены окна красивым строем с круглыми арками в грузинском стиле. На первом плане картины доминирует виноградная лоза, это очень символично, так как в Грузии она символизирует плодородие. Осенью, когда созревший виноград собирают, наступает время праздника. Особенно радуются дети, их фигурки в картинах Мзии символизируют ангелов, охраняющих урожай.

«Праздник урожая» родился под впечатлением руин академии, но слово «урожай» обретает двойную нагрузку: после окончания академии выпускники становятся носителями культурного наследия грузинского народа. Сегодня академия — исторический памятник и находится под покровительством ЮНЕСКО.

Следующая работа из грузинской серии ведут — «Утреннее пение». Она посвящена академии Гелати в городе Кутаиси.

Этот, полуразрушенный ныне, монастырский комплекс основан грузинским царем Давидом Строителем, который собрал вокруг себя достойных, государственно мыслящих деятелей. Культурная и учебная жизнь бурно кипела в комплексе академии.

На картине «Утреннее пение» показана освященная часть портика, откуда выходит луч света под аркой — местом погребения царя Давида с эпитафией: «Это покой мой навеки, здесь вселюсь, ибо я возжелал его».

Виноградная лоза и силуэт грузинской академии словно вплетены в радугу-спектр утренних лучей солнца, дополняют композицию два поющих ангела, стремящихся друг к другу. Картина олицетворяет начало счастливого и радостного дня новой жизни.

Работа «Дерево» открывает следующее направление в творчестве Мзии Самадашвили.

Третье направление — фантазийные композиции, выполненные на ватмане, картоне тушью или карандашом, с глубинным символизмом, мистико-эзотерическим подтекстом.

«Дерево» Мзиа посвятила 50-летию совместной жизни своих родителей. Они никогда не расставались, до конца жизни любили и дорожили друг другом. Этой картиной дочь благодарит отца и маму за счастливую жизнь и радостное детство.

На картине изображено дерево, которое крепко стоит на земле, мощными корнями, олицетворяя мужскую силу, на которой базируется семья. Цветы, обвивающие дерево, олицетворяют женскую красоту, которая украшает жизнь мужчины и делает ее счастливой, а три побега на дереве — это продолжение жизни в лице троих детей.

Следует отметить, что композиции Самадашвили пронизаны душевностью и светлой идеей. Возможно, это определенный вид экологии в существующем обществе? Экология как область духовной деятельности человека, выявляющая не только взаимодействия организмов друг с другом и окружающей средой, но и наше отношение к миру. Экология не может сводиться только к природе — не менее важна сохранность «второй природы», то есть культурной среды, создаваемой самим человеком. Чем дольше ее храним мы, тем дольше хранимы мы сами.

И снова вспоминаем мудрые слова Шота Руставели:

Лишь добро одно бессмертно,
Зло подолгу не живет!

Третье направление в творчестве Мзии Самадашвили представляют следующие работы: «Сотворение природы», «Композиция фантазии цветка», «Флора — богиня природы», «Вот-вот весна», «Ангелы и розы» и многие другие. У Мзии богатый внутренний мир, поэтому в своем твор-

честве она размышляет о сотворении природы, человека, о божественной гармонии, рождении Света и отступлении Тьмы.

Мзиа Самадашвили ищет ключ к постижению совершенства естественных форм, погружая зрителя в музыку прекрасных плавных линий. Сказочно-стилизованные сюжеты мелодично разворачивают свое действо на листе бумаги — будто под руководством опытного дирижера. А легкокрылые небожители наполняют картину жизнью и благословением…

Становится понятно, что у творческого человека свобода не существует в качестве выбора: свобода — это душевное состояние.

Иногда в фантазийно-мистических композициях автора проявляются символы часов — как знака времени, но они не жесткие, а плавно обтекаемые, овальное поле, лучики-стрелки, текущие, мягкие и неравномерно заполняющие пространство листа. В работах Мзии время течет не с объективной скоростью, а в соответствии с внутренними ритмами сознания автора.

Кстати, архитектурная тема, так или иначе, всплывает и в графических фантазиях Самадашвили, делая их более интересными: проявляются таинственные знаки, формулы, схемы, миражи плоть до символов основ всего живого — ДНК.

Картины Мзии многоплановые, насыщены элементами с глубоким смыслом и содержанием. Иногда растительные мотивы переплетаются со сказочными существами, унося нас в чарующий мир волшебства, напоминая нам старинные легенды и мифы.

Сила иллюзии — величайшая из магий. Возможно, в композициях Мзии охотятся и резвятся небожители, не скованные условностями, а сами создающие правила жизни? Эти волшебные создания одним прикосновением превращают стебли травы в бабочек, а цветы — в танцующих купидончиков. По их капризу и желанию реальной может стать любая фантазия.

Погружаясь в композицию картины, мы начинаем ощущать всеми фибрами души мирную тишину. Только где-то в отдалении перекликаются птицы, звучат мелодии волшебной свирели, нас окутывает нежный аромат белых цветов…

Хочется окунуться в этот сказочный, гармоничный, счастливый мир и остаться в нем навсегда.

Мзиа смогла превратить незначительные предметы в нечто большее, чем они есть на самом деле, видя в реалиях свои художественные образы, рождаемые подсознанием и эмоциональным состоянием. Обычный предмет или объект трансформируется на полотно в фантазийную сюиту, наполненную загадочными символическими знаками с потаенным подтекстом. Недаром работы Мзии можно увидеть не только на родине — в Грузии, но и в России, Америке, Австрии, Германии, Испании, Индии, Бразилии.

Известно, что цель любого искусства — растревожить человеческое сердце, растрогать его. И работы Мзии Самадашвили выполняют свою задачу. Более того, их можно воспринимать как некий вид письма. И в нем

автор убеждает нас, что мы живем в воображаемом мире, которое мы сами и сотворяем.

Как было бы славно, чтобы этот мир состоял только из достоинств и красоты, так любовно воспеваемой петербургской художницей Мзией Самадашвили!

Ее творчество подтверждается мыслью, высказанной великим Шота Руставели, его мудрыми словами, присланными нам из глубины веков:

Как бурьяну, так и розам солнце светит круглый год, –
Будь и ты таким же солнцем для рабов и для господ.
Царской щедростью и лаской привлеки себе народ,
Помни: море не иссякнет, расточая бездны вод…

Александр Александров

ВОССТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНОГО ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ В СЕЛЕ ДУНИЛОВЕ ШУЙСКОГО РАЙОНА ИВАНОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Тема, заявленная в названии статьи, имеет прямое отношение, как к истории села Дунилова, так и к той роли, которую сыграла судьба этого села в истории России в целом. Потому без краткого изложения событий прошлого моя статья могла бы стать формальным отчетом.

Село Дунилово заслуженно признано одним из красивейших сел России. За обилие церквей искусствоведы называют его «Суздалем в миниатюре». «Миниатюрный Суздаль», не взирая на идеологию, войны и коллективизацию, сохранял свой неповторимый облик весь советский период. Все разрушения и невосполнимые потери в череде архитектурных памятников произошли за последние тридцать лет. Потеряло Дунилово и административный статус, являясь сегодня частью Введенского поселения Шуйского района Ивановской области. Понятно, что так было не всегда. Начиная с середины XVI века село значилось центром Мардасской волости Галицкой чети, позднее входило в состав Суздальского княжества и далее, вплоть до революции 1917-го года, являлось волостным центром Шуйского уезда Владимирской губернии. Волость зачастую называлась и Мордовской. Первое письменное упоминание о селе обнаружено в духовной памяти (так раньше называлось завещание) суздальского князя Михаила Васильевича Горбатого от 7043 г. от сотворения мира (т. е. 1535 г.). Этот документ в церковных архивах разыскал редактор неофициальной части «Владимирских губернских ведомостей» Константин Никитич Тихонравов и впервые опубликовал в 22-ом номере означенной периодики за 1856-й год. На 175-ой странице, среди длинного перечня дарений различным лицам, Вы можете прочитать следующее: «Село Дунилово с деревнями и со всеми угодьи и с хлебом жене моей Анне, до ея живота, а после ея живота в том селе и в деревнях волен Бог да Государь».

Современный интернет выдает неподтвержденную информацию, якобы Дунилово упоминается в каких-то документах времен Мамаевых набегов. Вполне возможно. По сведениям шуйского краеведа В. Бабайкина, проведенный радиоуглеродный анализ среза дубовой сваи одного из когда-то существовавших мостов между Дуниловым и соседними Горицами определил дату еще более древнюю — XX век! Вопрос только в том, называлось ли тогдашнее поселение Дуниловом, поскольку не всегда здешние места были заселены славянами. Венгерский источник именуемый «Хрониконанонимы» и опубликованный в № 21 «ВГВ» за 1841 год сообщает нам, что «пространство нынешней Владимирской губернии принадлежало к Угории, земле обширной, простиравшейся от Урала до Мос-

ковской и Тверской губерний». Речь идет о периоде с IV по IX век н. э. Уместно в этой связи вспомнить второе название Мардасской волости, Мордовская. Если первое происходит от названия речки Мардас, то второе — от мордвы, одного из угорских племен. Как знать, до каких пор мордовское население могло задержаться на территории нынешнего Дунилова. Допускаю, что какая-то часть мордвы могла смешаться с пришедшими славянами. Весьма убедительно эту гипотезу подкрепляет тот факт, что в костюме Шуйской крестьянки с фотографии Никонова и оригинального аналога конца XIX века из литературно-краеведческого музея им. К. Бальмонта г. Шуи явно прослеживаются орнаментальные мотивы мордовского народного костюма. Венгерский Аноним рассказывает о войнах мадяров (мадьяров) с волжскими болгарами, в результате которых первых оттесняют до Башкирии, и даже до Малороссии, где сложилось их поселение Лебедия за рекой Ингулой. Однако в 889–898 гг., избегая притеснения эта часть угров «решается на подвиг, с которого начинается Венгерская история». Мадяры выбрали своим предводителем «князя Альма сына Аджекова из рода Аттилы… и пошли — ВНИМАНИЕ — на Суздаль (Сусудаль), который по их преданиям был некогда столицей их народа. Во время их похода присоединились к ним множество племен, и они явились в прежнем своем отечестве с огромными силами. Суздальский князь убежал в Киев. Но мадяры оставались здесь недолго. Эти угры проходили мимо Киева, о чем упоминает и Нестор». По словам венгерского летописца, все поражены были ужасом, узнав о приближении Альма с уграми. Русские князья Киевский и Суздальскийсобрали совет, в котором решили дать Уграм сражение; но были разбиты и отступили в город». И далее: «В народе (венгерском) жило предание, что предки их, вышедшие с Аттилою, владели в Римской империи богатой областью, и они через леса Московской губернии устремились по незнаемым путям прямо на юг». Итак, «Черные Угры, Мадяры, которые скитались в Башкирии в IV столетии, в конце IX столетия двинулись на Суздаль, в старую Угорию, потом из Суздаля на Киев и Паннонию. Это-то венгры. Язык их был финский».

Что же касается истории местности XVI столетия, вопрос могли бы прояснить раскопки, которые пока не проводились. Однако при прокладке газовых коммуникаций на нынешней Советской улице (т. е. в центре села) на глубине порядка 1,5 м. были обнаружены остатки деревянной мостовой, к великому сожалению никем не зафиксированные. Похоже на ту же глубину ушли и верстовые столбы, пирамидальные макушки которых по сей день видны на въезде в село со стороны кладбища и Аракчеевского тракта. Здесь находилась таможенная зона регистрации и учета товаров, ввозимых на ярмарки по Балахнинскому тракту через село Васильевское. История Дунилова пошла не совсем так, как представлял ее себе князь Михаил Горбатый — жена его недолго владела селом. В 1565-м году весь теперешний Шуйский уезд указом Ивана IV (Грозного) переходит в непосред-

ственное подчинение Московского дворца, т. е. попадает в первую волну опричнины. С этого момента можно сложить вполне достоверную картину быта села Дунилова. Архивы сохранили порядка 150-ти древних актов, собранных первыми местными краеведами: Лядовым, Гундобиным, Гарелиным, Миловским и т. д. Но пальма первенства все же принадлежит купцу третьей гильдии Владимиру Александровичу Борисову, уроженцу Палеха, но сразу после рождения переехавшему вместе с матерью в соседние с Дуниловым село Горицы. Он до гробовой доски был самым деятельным членом редколлегии Владимирских ведомостей. К счастью сохранилась его переписка с главным редактором К. Н. Тихонравовым, которая тоже представляет бесценный краеведческий материал. В 2003 году Иваново опубликовало все труды Борисова в 3-х томах. По сей день этот трехтомник является опорной базой для новейших краеведов. Хотелось бы внести некоторую ясность, почему я часто упоминаю село Горицы. И не я один, в той же духовной памяти князя Горбатого сказано и о Горицах, правда название села звучит в единственном числе — Горица. Таким образом, первое письменное упоминание о Дунилове является первым же упоминанием и о Горицах. Горицы отделяет от Дунилова естественная природная граница, т. е. река Теза. Пути развития этих сел столь тесно переплетены, что в период становления и расцвета сельской промышленности XVIII–XIX в. экономисты объединяли оба эти села в единый Дунилово-Горицкий район, один из пяти самых значительных районов мехопереработки в царской России. Но вернемся в век XVI. Что нам расскажут древние писцовые книги? Чем занимались дуниловцы в то далекое время? Вот перечень тех профессий, которые имели место быть на селе в царствование Ивана Грозного и первых Романовых: «…мясники, калачники, овчинники, мыльники, щепетильники, скупщики, пивовары, солодовники, красильщики, кузнецы, серебряники, портные, сапожники, рукавичники, седельники, гончары, плотники, извозчики, горшечники и даже были: один рудомет и один скоморох».

Одного этого перечня достаточно, чтобы сделать основной вывод: землепашеством дуниловцы почти не занимались. Земли сдавали в аренду крестьянам других губерний, в основном подмосковным, а те расплачивались с селянами выращенными овощами. Не стану останавливаться на сложной системе административного аппарата управления Мардасской волостью (а в подчинении Дунилова находилось 56 деревень), скажу только, что село наделено было правом взимать пошлину, а значит имело свою тамгу (таможенную печать), кроме того весь ввозимый товар опечатывался свинцовыми пломбами, которые во множестве находят теперь позади дуниловского кладбища, как раз там, где находились таможенные ряды. Порядок в селе поддерживал постоянный отряд донских казаков, дома которых составляли целую улицу на южном краю Дунилова, неподалеку от таможенной зоны. Дворцовое село снабжало Кормовой Двор Московского Дворца всем продовольствием, включая лесные грибы и ягоды. В подмос-

ковном Дмитрове были вырыты пруды для хранения живой рыбы, выловленной в Тезе. Но главным занятием дуниловцев (можно сказать судьбоносным) долгое время оставалось скорняжное дело. В ту пору в Шуйских лесах водились далеко не только зайцы, во множестве было бобров, выхухолей, белок, куниц, горностаев, барсуков, лисиц, попадались даже соболя. Не случайно страстная любительница охоты цесаревна Елизавета Петровна приезжала поохотиться именно в шуйские леса. В Дунилове, как и во всем Шуйском уезде, шубы шили на любой достаток: парчовые на куньем меху, бархатные на щипаном бобре, так же — мехом наружу, на подбой которых шел мех дешевый, но ноский, скажем — крот. Но главным достоинством местных скорняков считалось их умение имитировать дорогую пушнину: овчину выделать под бобра или кошку под норку. Отсюда и поговорка «Любимые ловцы, Дуниловцы не выдавцы, кошку не купили, а на базаре задавили». Крестьянский двор того времени предполагал две избы: жилую и деловую. Все скорняжные работы, по определению, производились в деловой избе, включая сушку шкурок. Топили печи дешевым хворостом, и даже — соломой. Как следствие — частые пожары, иной раз такой силы, что горящие головни из Дунилова перелетали по ветру через Тезу в Горицы, и те горели тоже. Собственно, это и есть ответ на вопрос, почему Дунилово так и не стало городом, хотя были все предпосылки. В иные времена по количеству дворов это село превосходило Шую. Так или иначе, дуниловцы упорно не отказывались от злополучного промысла даже во времена становления хлопкоткачества, а ведь именно в соседних Горицах в 1750-м году была обустроена первая в России ткацко-набивная мануфактура Холщевниковых (Игумновых), заменившая льняную пряжу на хлопковую. В дальнейшем инициативу Холщевниковых подхватили Посылины. Дунилово же, всякий раз восстанавливаясь после пожара, продолжало выделывать меха. Когда местные пушные ресурсы заметно поистощились, сюда стали привозить сырье из далекой Сибири. Как справка: последняя пушная артель «Зайчина» (уже после революции) продержалась до Великой Отечественной Войны. Статистических сведений о денежном обороте Дунилова в Рюриковские времена в общем объеме нет, но по сообщению Лядова на середину XIX века «выделывалось 2 миллиона шкурок на сумму до 600 тысяч рублей ассигнациями» ежегодно. К тому моменту ткацкая промышленность все-таки вышла в селе на второе место: «…в Дунилове вырабатывают пестрядь красную, бумажную и льняную, платки, миткаль, китайку, всего до 10 тысяч штук, на сумму до 200 тысяч рублей ассигнациями. Есть несколько лазоревых заводов…» Суммы внушительные, понятно, что при таком размахе местные крестьяне жили весьма зажиточно. Грамоты XVI–XVII столетий весьма убедительно рассказывают нам о том, как одевались дуниловцы. Поговорка «Сапожник — без сапог» — это не про них. Из челобитной о краже имения у дворового человека Кайсарова Ивана Васильевича (1684 октября 25): «…взяли кафтан волчей, покрыт ки-

тайкою лазоревой, кафтан киндяшной лазоревой же на зайцах, кафтан суконной лазоревой мерлушчатой, мех сырой, кафтан коротенькой крашенинной заячей, ферези киндяшные цельной цвет завязки шелковые зеленые, шапка соболь, червчатой цвет, шапку с лисою суконнуюж зеленую, шапку с курпеком суконную, а сукно кирпичной цвет, шапку с соболем брусничной цвет, двои штаны козлиные, кафтан кумачной красной стеганой, зипунец кумачной стеганой же, трои сапоги яловяшныеж, двои башмаки яловешныеж, да шубу женскую кумачную красную на зайцах с кружевом кованым, шубу заячюж киндяшную лазоревую с кружевом же, шубу заячью крашенинную, телогрею дорогильную женскую, телогрею кумачную красную с кружевом, телогрею киндяшную зеленую, две телогреи киндяшных красных с кружевом плетеным, треух камчатной красной с пухом соболей…, три цепочки серебряных, двенадцать крестов серебряных, семь крестов серебряных же позолоченных с корольками, двадцать перстней серебряных золоченых с каменьем, пять перстней серебряных с печатьми, кокошнек атласной шит золотом и серебром, два кокошника тафтяных желтой да осиновой цвет шиты золотом и серебром, пятнадцать кокошников китаешных белых, пять кокошников полотняных шиты золотом…» Даже урезанный список краденых вещей вызывает изумление, но это неоспоримое документальное свидетельство. Если перечитать все имеющиеся акты XVI–XVII вв., нельзя не обратить внимание и на саму форму обращения к Государю, без особого официоза; разумеется, не без уважения, но все-таки достаточно вольную, в соответствие со статусом дворцового (дворового) человека. А дворцовое подчинение село Дунилово сохраняло до самого конца XVII века.

В 1609-м году 11 февраля в Дунилове произошла великая битва, кардинально изменившая историю Руси в период Великой Смуты. Суздальский воевода Плещеев, перешедший на сторону Лжедмитрия Второго, вел на Нижний Новгород войска Тушинского вора и польско-литовских интервентов. Навстречу им под предводительством боярского сына Фёдора Боборыкина из Нижнего двигались силы народного ополчения. На северо-восточной окраине Дунилова произошло столкновение войск, в котором Лжедмитрий потерпел столь убедительное поражение, что впредь уже не пытался продвинуться вглубь страны. Таким образом дуниловская битва сыграла поворотную роль в событиях Великой Смуты. Погибших воинов Боборыкина и примкнувших к ним дуниловцев похоронили на месте, где теперь соединяются клином Фабричная и Шуйская улицы. Вероятно, сразу на месте воинского захоронения была сооружена деревянная часовня в честь Николая Чудотворца, которая позднее, в начале уже XIX столетия была перестроена в маленькую каменную церковь. Церковь эта усилиями епархии недавно восстановлена, планируется так же поставить памятный знак на месте захоронения в форме креста. Место же, где произошло сражение, в народе окрестили Воробьёвской (воров бить) пустынью.

В селе ежегодно проводились две ярмарки: Тихоновская и Покровская, с грандиозными конными торгами. На ярмаках постоянными гостями были купцы из Белоруссии и Польши (это помимо российских), скупавшие преимущественно целиковые (круглые) шкурки зайца-беляка. Размах ярмарок был столь велик, что в Дунилове был отстроен каменный трехэтажный (!) постоялый двор с дворовыми постройками и конюшнями. Торгующие могли отдохнуть в кабаке и на кружечном дворе, а их дети и жены развлечься в карусельном городке, рядом с рыночной площадью. Теперь площадь более походит на парк, а раньше в четыре ряда на ней стояло 150 каменных палаток, обнесенных лотками под навесом. А чтобы все знали который час, на колокольне Покровской церкви были установлены часы (как в Москве).

В 1689-м году Дунилово прощается со своим опричным положением. Молодой правитель Пётр Алексеевич Романов берет в супруги Авдотью Илларионовну Лопухину, дочь своего окольничего Иллариона Абрамовича Лопухина и его жены Устиньи Богдановны Ртищевой, и дарит тестю село Дунилово со всеми деревнями. После помолвки Илларион Абрамович становится Фёдором Абрамовичем, а дочь его — будущей царицей Евдокией Фёдоровной. Вотчинное владение селом ознаменовалось капитальной перестройкой в камне двух деревянных церквей: Покровской и Благовещенской. Помимо упомянутых церквей, на Воробьёвской пустыни в камне возводится мужской монастырь с Успенским и Покровским храмами. Вероятно, строительство монастыря именно на Воробьёвской пустыни напрямую связывалось с событиями 1609-го года. Разрыв в молодой царствующей семье приводит к ссылке царицы Евдокии в Суздальский Покровский монастырь. Далее последуют два судебных разбирательства: дело царицы Евдокии (Суздальское дело) и дело царевича Алексея, сына Петра и Евдокии, с которым царица тайно встречалась в дуниловской Благовещенской церкви, самовольно выезжая из Суздальского монастыря.

С середины XVIII века в селах Дунилово и Горицы начинается бурный подъем сельской промышленности, что дает повод экономистам объединить оба села в единый Дунилово-Горицкий район. Надо отметить, что вплоть до конца XIX столетия район (как почти вся Владимирская губерния) был заражен расколом, т. е. по факту состоял, за небольшим исключением, из староверских общин. Только в 1888-м году в село прибыла миссионерская комиссия Владимирской епархии с целью разъяснения догматов послереформенного православия. Соответственно, весь купеческий костяк новой промышленности составляли представители приверженцев старой веры: Игумновы, Колесниковы, Посылины, Балины, Кокины, Дудины, Парамоновы, Антоновы, Юдины, Борисовы, Телегины, Гуськовы, Тепляковы. Кобельковы, Виноградовы и др. Впрочем, это не феномен места — почти весь купеческий актив России того времени имел староверские корни. Нельзя забывать и того, что отмена крепостного права в 1861 году и последовавшие за ней реформы обеспечили многим заводчи-

кам законный переход в купеческое сословие за денежную выплату. Поэтому, как во многих промышленных селах России, в Дунилове (и в Горицах тоже) был установлен бронзовый бюст Александру Второму, отлитый на средства благодарных селян.

Дуниловцы по праву гордятся легендами о высочайшем внимании столичного Двора к их селу: утверждают, что Дунилово навещали и одаривали подарками Иван Грозный и Пётр Великий. Но достоверным и документально подтвержденным является только высочайший обед в Дунилове Императора Павла с цесаревичами Александром и Константином. Случилось это в 1798-м году во время путешествия Павла Первого в Казань. Небезызвестный Аракчеев готовил маршрут путешествия загодя и, зная о любви императора к русской березе, приказал высадить белоствольные деревца по пути следования от села Васильевского до Дунилова и далее к Шуе. Тракт этот и по сей день именуется Аракчеевским. Самое удивительное, что некоторые старые деревья можно увидеть и по сей день.

15 марта 1819 года в соседних Горицах родился выдающийся церковный палеограф, архиепископ Тверской и Кашинский Савва, в миру Тихомиров Иван Михайлович. Внушителен список его почетных титулов: член-корреспондент Императорского археологического общества, действительный член Московского археологического общества, действительный член Общества древнерусского искусства, почетный член Московского Императорского общества истории и древностей Российских, почетный член Московского общества любителей духовного просвещения, почетный член греческого филологического общества в Константинополе, почетный член Православного Братства равноапостольного князя Владимира в Берлине, доктор церковной истории. Его авторству принадлежит множество трудов по церковной археологии, среди которых необходимо выделить: «Указатель для обозрения Московской Патриаршей ризницы и библиотеки», «Палеографические снимки с греческих и славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки XVI–XVII вв.». Посмертно опубликованы его автобиографические записки «Хроника моей жизни» в трех томах.

Послереволюционный период сел Дунилово и Горицы тоже нельзя назвать бесславным. Колхоз имени Крупской входил в число колхозов-миллионеров, и я не могу не помнить размаха сельской общественной жизни доперестроечной эпохи. Помимо скотоводстваи огромных посевных площадей Дунилово традиционно славилось прекрасным образованием. До революции в число образовательных заведений входили: ремесленное училище, двуклассная духовная школа, церковно-приходская школа и две частных школы, в усадьбах Антоновых и Балиных. В советское время было две школы: начальная (четырехклассная) и средняя; располагавшиеся в разное время в разных домах, пока в конце 60-х годов не выстроили двухэтажное кирпичное здание общеобразовательной школы с собственной котельной. Заслуживает особого внимания и история дуниловской больницы,

ныне упраздненной. В 1900-м году под покровительством Товарищества А. Я. Балина был выстроен комплекс волостной больницы с богодельней, в него же входили и дома для персонала. Ассигкрит Яковлевич Балин, доверяя немецкому качеству, имел тесные экономические связи с Германией и выписал оттуда не только оборудование для своих производств, но и главврача для руководства новой больницей. Что касается фамилии главврача и его судьбы, то это тема дальнейших краеведческих изысканий.

Главными сельскохозяйственными культурами традиционно были горох и овес, их качеством Дунилово славилось и до революции. Разумеется, посевной ряд не ограничивался только ими, сеяли и успешно собирали урожай подсолнечника, пшеницы, ржи. Старожилы вспоминают и такую забытую культуру, как вика. А на полях соседнего села Перемилова выращивали даже помидоры в открытом грунте. Что особенно интересно — окрестные поля были снабжены оросительными системами. Не стану вдаваться в специфику ведения сельского хозяйства в перестроечный период; однако, результат неутешительный, если не сказать опустошительный. По грибы теперь ходят в молодые леса на местах бывших полей.

Надо отметить, что и Дунилово, и Горицы расположены в очень живописном ландшафте по берегам реки Тезы, притока Оки. Местность не совсем равнинная, ее украшает цепь холмов, идущая по направлению к Савино, так называемые Перемиловские горы. Полагаю, что и с экологией здесь нет проблем, промышленное производство во всем Шуйском районе давно уже остановлено почти повсеместно. Эзотерики считают это место местом силы, на карте энергетических центров ему присвоен порядковый № 69. С их точки зрения Дунилово несет энергетику по женскому типу. В самом деле, почти все церкви (а их двенадцать) отражают события земной жизни Богородицы. Церкви Рождества, Благовещения и Покрова Богородицы расположены равносторонним треугольником, в центре которого находится Крестовоздвиженская церковь (в эту же зону попадает мост и круглая башня усадьбы Балина с винтовой лестницей). Вектор же, обозначенный биссектрисой между церквями Рождества Богородицы и Покровской через Крестовоздвиженский храм, уводит прямо к церкви Успения Богородицы в Воробьёвской пустыни. Сакральная геометрия вполне понятна. Вспомню еще и тот факт, что в центре Дунилова (на месте Крестовождвиженской церкви) росло когда-то дерево (говорят, это был дуб), напоминающее по форме крест. Во времена моровой язвы 1654 г. люди приходили к этому дереву, молились и получали исцеление.

Живописные окрестности обоих сел не могли оставить равнодушными художников. В Горицах постоянно проживает народный художник России Евгений Корнеев, а в Дунилове жил народный художник России Владимир Жуков, две персональные выставки которого проходили в Русском музее. К великому сожалению в этом году Владимир Васильевич ушел из жизни. В Дунилове поселился и заслуженный скульптор Влади-

мир Острижнов. Я не знаю имен тех фотографов, которые с должной регулярностью выкладывают прекрасные снимки Дунилова и Гориц в интернете, но, пользуясь случаем, хочу выразить благодарность и от себя, и от всех дуниловцев за ненавязчивую популяризацию обоих старинных сел.

Судите сами, возможно ли представить село, вернее села, имеющие столь удивительную и богатую историю, без своего историко-краеведческого музея. Если смотреть шире, то каждый населенный пункт, в независимости от древности, попросту обязан иметь народный музей. Это мое глубокое убеждение, потому как только музеи являются копилками памяти, способными эту самую память передавать в поколениях. В свою очередь такая программа способствует подъему патриотизма, и не только в среде молодежи. Тем удивительнее, что в Дунилове в 2002-м году народный музей был мало того, что разогнан, а еще и разграблен. До этого момента он просуществовал немногим более десяти лет. За этот период коллекция музея располагала редким собранием нумизматики, почтовой открытки, старинной фотографии, ручного кружева, добровольно отданного на хранение в музей. Каждый экспонат был учтен и имел табличку с именем дарителя, который разумеется этим гордился. Здание музея имело тоже свою историю, по преданию на этом месте стоял дом крестьянина Гуськова, того самого, у которого отдыхал сам император Павел Петрович. По инерции дом и по сей день называют домом Гуськова. На самом же деле на этом участке в конце XIX века был построен дом ивановского фабриканта Шолонина в стиле модерн, возможно на фундаменте дома Гуськова, хотя и это весьма спорно. В советский период в усадьбе Шолонина располагался детский сад, в котором работала будущая хранительница дуниловского музея Ирина Дмитриевна Утюгова. И как только детский сад переселился в новое кирпичное здание, прежнее помещение по согласованию с сельским советом оборудовали под музей. На тот момент дом (усадьба) Шолонина входил в «Свод памятников архитектуры и монументального искусства России» и был в идеальной сохранности. Комплекс усадьбы включал в себя замечательные кованые ворота под аркой и две боковые арочные калитки, тоже кованые, была так же ограда на каменных столбах. Экстерьер самого здания украшали деревянные наличники в стиле модерн с уникальным растительным орнаментом и светелка мезонина в три окна с такими же наличниками. Интерьер привлекал внимание оригинальными межкомнатными проемами и кафельными трехсторонними печами. Сохранились фотографии, зафиксировавшие состояние здания после погрома. С каким-то особым цинизмом крушили кафель, проламывали полы, били окна, стали жечь наличники. Не осталось ни ворот, ни калиток, частично выломали модульные решетки, разбили кирпичные арки. Внутри в беспорядке валялись фотографии фронтовиков из комнаты боевой славы. Страшно вспомнить. В конце концов, уцелевшие экспонаты перевезли в помещение школы. Переезд осуществляли почему-то на тракторе и <…> ночью. Уни-

кальный ткацкий стан после этого восстановить не удалось, а мебель потеряла резные элементы и нуждается в серьезной реставрации. Бесследно пропала коллекция старинных монет. Но самым поразительным было поведение местных властей вплоть до Ивановского Департамента культуры. Фамилии чиновников называть не стану, они и по сей день на тех же местах, стыдно им все равно не будет. Народный музей и вправду не проходил регистрацию. Но чисто по-человечески, можно было бы каким-то образом оказать поддержку. За неимением статуса совет бывшего музея признан был недееспособным, т. е. не являлся юридическим лицом, и к его мнению не прислушивались совсем. Однако оставшейся коллекцией бывшего музея почему-то взялся распорядиться Ивановский Департамент, который только-что говорил об отсутствии регистрации музея. Решено было остатки коллекции распределить по музеям Ивановской области. Иски совета народного музея рассматривались как безосновательные жалобы и не привели ни к чему. Поражала и весьма агрессивная тональность общения местной администрации с защитниками музея. Дело дошло до администрации президента, а оттуда — по нисходящей, через Иваново в Шую. В Дунилово приехала совмещенная комиссия из обоих городов, на «ковер» вызвали и совет музея, и Ирину Дмитриевну. Очень пожилая женщина плакала и оправдывалась, а потом надолго слегла с давлением. Дом Гуськова каким-то образом перешел в частную собственность, правда ворота, калитки и ограда на свои места не вернулись, как не вернулись и наличники. Кровлю перекрыли, но вместо фигурного тройного окна мезонина появилось новое прямоугольное. Какие изменения произошли в интерьере, одному Богу известно. Но теперь — это дело прошлое. А в наступившем 2017-м году в Дунилове сменилось руководство, надо сказать, к счастью. Должность главы поселения получил Дмитрий Олегович Пряженчев, совсем молодой человек. И произошло то, во что уже никто не верил — началось возрождение музея. Выделили помещение в отремонтированном сельском клубе, кстати тоже историческом здании бывшего кружечного двора с апартаментами. Более двадцати лет дуниловским клубом заведует Элла Эдуардовна Сивцова, а на должность хранителя музея назначили Елену Арсеньевну Гужову, дуниловского депутата. Инициативная группа собралась без промедлений и первым делом разработала концепцию нового музея. Вот тут можно сказать: не бывает худа без добра. В прежнем музее совершенно отсутствовала историческая канва, новый же музей начинает обзор именно с истории села. Пригодился и разработанный когда-то логотип будущего музея. Разумеется, не все экспонаты сейчас занимают свое постоянное место, но даже с поправкой на это музей выглядит вполне респектабельно. Страх внушало то, что единожды столкнувшись с актом вандализма, жители отнесутся к восстановлению музея с прохладцей. Но дуниловцы проявили завидную активность, и сейчас коллекция пополнилась почти четырьмястами экспонатами. Нынешняя экспозиция

условно разделилась на: 1) историческую часть, включающую копии печатных документов, портреты известных личностей и археологические находки; 2) предметы интерьера крестьянских и купеческих домов: мебель, лампы, лубочная миниатюра и т. д.; 3) старинный сельскохозяйственный инвентарь; 4) старинный столярный инструмент; 5) посуда; 6) народный костюм. Тема Великой Отечественной войны выделена особо, и именно она 9-го мая 2017-го года звучала наиболее полно в день открытия нового музея. Львиная доля работы по сбору материалов этого раздела принадлежит бывшему директору теперь уже тоже бывшей дуниловской средней школы Виктору Григорьевичу Шаповалу. Им собраны альбомы боевой славы, включающие фотографии дуниловских ветеранов и участников Великой Отечественной войны, фронтовые письма и фотодокументы. Помимо этого, целую стену занимает оригинальное решение иллюстрированной истории села, поделенной на три этапа: дореволюционный, довоенный и послевоенный. Каждый выполнен в форме фотоколлажа, вписанного в старинный наличник. В декабре 2017-го года планируется завершить оформление интерьера народного музея. Разумеется, будут и какие-то перемещения — в фойе второго этажа клуба займет постоянное место раздел боевой славы. Надеюсь, поступления новых материалов будут продолжаться, и как следствие не остановится развитие музея. Как духовные хранилища всего мира, Дунилово-Горицкий народный историко-краеведческий музей будет жить интересной насыщенной жизнью. Я верю, что новый музей минует злополучная участь его предшественника. А завершая статью, хочу сказать: если Вы когда-нибудь окажетесь в Иванове или в Шуе, загляните в Дуниловои посетите народный музей.

Анастасия Великанова

В ПРЕКРАСНОМ ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВА…
К открытию выставки «Отражение души»

«Глаза — зеркало души» — знакомое каждому выражение, с которым невозможно поспорить. Не кисти и не краски, но именно глаза — один из важнейших инструментов художника. Искусство — это не просто физический и интеллектуальный процесс. Это тщательная работа души художника, а, следовательно, и ее отражение. Истинный художник видит душой, а глаза — лишь посредник и проводник. Настоящий творец не срисовывает видимый им мир, но преображает его согласно своему внутреннему состоянию, наполняя его чувствами и переживаниями, которые легко считываются зрителем, близки и понятны почти каждому человеку.

Во многом именно поэтому выставка выдающихся художников реалистической школы живописи со второй половины XX века до наших дней, открывшаяся в самом центре Екатеринбурга, в Уральском центре развития дизайна, представляющем собой реконструированные цеха механической фабрики — памятника архитектуры XIX века, получила название «Отражение души». Художников, чьи работы показаны на выставке, объединяет не только принадлежность реалистическому направлению. Искусство этих мастеров — не просто изображение реального мира, но живой отклик души, ее отражение на холсте. Здесь представлены произведения Д. Б. Альховского, А. Д. Альховского, В. А. Баженова, В. И. Барановского, В. Д. Бернадского, Г. В. Бернадского, В. П. Борисенкова, В. И. Братанюка, А. Д. Бурзянцева, П. Д. Бучкина, И. М. Варичева, Ю. Н. Волкова, Н. Н. Володимирова, Н. Н. Галахова, А. М. Грицая, Б. Ф. Домашникова, С. Д. Кичко, Д. А. Коллеговой, Ю. П. Кугача, Е. Е. Моисеенко, Г. М. Мороза, А. А. Мыльникова, И. В. Петрова, А. А. Пластова, Н. А. Пластова, Н. Н. Пластова, М. Д. Рубан, А. А. Рылова, И. Г. Савенко, А. И. Савина, Б. А. Семенова, С. И. Смирнова, В. Н. Страхова, О. А. Теняева, Б. Ф. Фёдорова, Ф. Б. Федорова**.** Творчество этих выдающихся художников является подлинной гордостью русской живописи.

Уникальность выставки состоит в том, что большая часть картин вошедших в нее принадлежит известному петербургскому коллекционеру и меценату Валерию Фёдоровичу Пустарнакову. На протяжении не одного десятилетия он вместе с искусствоведом Екатериной Сапоговой тщательно формирует коллекцию. В нее вошли произведения более пятидесяти одаренных мастеров реалистического направления Петербурга, Москвы, Уфы, Вологды, Крыма и других регионов нашей страны. Собрание было представлено во многих городах России и за рубежом.

Традиции собирательства в России чрезвычайно сильны и имеют огромное значение для сохранения и развития искусства. Одним из самых известных коллекционеров реалистической живописи в России является Павел

Михайлович Третьяков (1832–1898), подаривший Москве галерею своего имени. Валерий Федорович продолжает великое дело коллекционирования, полезное для современников и будущих поколений, поддерживая, в большей степени, петербургских художников, изучая и популяризируя их искусство.

На выставке «Отражение души» представлено все многообразие жанров, но среди них, бесспорно, главенствует пейзаж. Здесь можно в полной мере ощутить широту и разнообразие русской природы, самобытность уголков нашей необъятной Родины. Знаковые места Петербурга и других областей России, деревенские пейзажи, церкви и храмы, леса, луга и поля предстают перед зрителем в пейзажах И. М. Варичева (Деревня Горушка. 1979), В. П. Борисенкова (Ветренный день. Весна. 1986), С. И. Смирнова, Ф. Б. Федорова (Обитель веры. 2013), И. Г. Савенко (Поле волнуется. 1976). Высочайшее мастерство и импрессионистическая легкость живописной техники, гармония цвета, богатство колорита, верность натуре и образность свойственны их произведениям.

Отнюдь не случайно пейзаж так любим художниками. Русский человек издавна воспринимал окружающий его мир как нечто одушевленное и одухотворенное. Через образы и состояния природы он выражал свои чувства и переживания, отождествляя с ней себя и события своей жизни. Русское народное творчество чрезвычайно богато подобными метафорическими образами. И это мировосприятие русского человека не растворилось в веках, а сохранялось и развивалось, в частности, в изобразительном искусстве.

Стремление передать через образы реальности богатство эмоциональной и духовной жизни человека, раскрыть характер изображенной ситуации или действия стало основной отличительной чертой русской реалистической школы живописи. Не просто изображение реальности, а всегда что-то большее видит зритель в произведениях русских художников-реалистов. Эта и другие чрезвычайно ценные традиции, такие как высокое живописное мастерство, внимательное изучение натуры, бережно хранили и передавали мастера последующим поколениям художников. Выставка «Отражение души» в полной мере демонстрирует эту преемственность.

Большую часть выставки составили произведения мастеров ленинградской-петербургской реалистической школы живописи. Именно в Петербурге находится старейшее и крупнейшее художественное учебное заведение страны — Академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, где формировались, укреплялись и по сей день бережно сохраняются самые высокие традиции русского искусства. Большинство художников, чьи работы представлены на выставке, являются выпускниками института имени Репина, носят звание академиков, заслуженных и народных художников. Многие произведения, которые можно здесь увидеть, посвящены прекрасному городу на Неве (А. Д. Альховский «На Неве», Б. Ф. Фёдоров «Ленинградские ночи, Б. А. Семенов «Утренний бег», Н. Н. Володимиров «Летний сад»). Такие известные мастера, как

Е. Е. Моисеенко и А. А. Мыльников, долгое время преподавали в репинском институте, были талантливейшими педагогами, оставаясь при этом одними из самых самобытных и замечательных художников своего времени. Наши современники — художники С. Д. Кичко, И. В. Петров, Д. А. Коллегова — преподают здесь в настоящее время, передавая ученикам бесценные, уникальные знания. Пример всех этих мастеров показывает, что следование традициям вовсе не мешает созданию собственного стиля и творческого метода, а напротив — придает уверенность в избранном пути, позволяет свободнее использовать все богатство выразительных средств композиции, рисунка и живописи.

Настоящий художник обладает поистине редкой способностью: в его власти отразить посредством своего искусства не только собственное душевное состояние и мировоззрение, но и мир другого человека. Такая возможность дается ему, прежде всего, в жанре портрета. Раскрыть всю гамму чувств и переживаний человека, характер и значимость его личности — то, к чему всегда стремились мастера русской реалистической школы живописи. Так и русские мастера-реалисты второй половины XX века до наших дней блестяще продолжают лучшие живописные традиции, развивая жанр портрета. Посетители выставки имеют уникальную возможность убедиться в этом. Портреты-этюды А. А. Пластова и В. Д. Бернадского, изображающие жителей деревни, простых тружеников — людей, для которых труд в радость, а природа — родной дом, словно излучают солнечный свет. В их образах заключена сама радость жизни, позитивное и гармоничное отношение к окружающему миру — великая сила и мудрость русского человека. Чистотой, нежностью и свежестью наполнены детские портреты, написанные И. В. Петровым, В. И. Братанюком, С. И. Смирновым, О. А. Теняевым. Что может быть прекраснее детской души, чуждой какого-либо зла, и в этом, одновременно, такой мудрой, беззаботного дыхания юности и истинной свободы…

Богатейшая культура и искусство России, складывавшиеся веками, представляют собой выражение души русского народа, его духовной и творческой натуры. Изображение событий русской истории, деятелей истории, науки, культуры и искусства всегда очень важно для художников реалистической школы живописи, поскольку позволяет ощутить ту принадлежность к великой национальной культуре, глубокую неразрывную связь и преемственность поколений, стать частью этой культуры. Царская Семья, великие А. С. Пушкин и Ф. И. Шаляпин, духовные деятели — одни из самых значительных для русской культуры личностей, по праву являющиеся ее символами и олицетворением, заняли достойное место в творчестве художников-участников выставки. Моменты из жизни великих людей, изображаемые мастерами, приобретают поистине философское звучание и многозначительность. Ведь образы прошлого, история, — своего рода отражение всей души русского народа, его настоящего и будущего.

На выставке «Отражение души» можно увидеть и натюрморты. Такой, казалось бы, на первый взгляд простой жанр, позволяет решить очень сложные и разнообразные художественные задачи. Характер и количество предметов, их тоновые и цветовые отношения могут бесконечно варьироваться, поэтому натюрморт так любим многими мастерами. Натюрморт — это маленький мир, приобретающий поистине космические масштабы, заключая в себе мысли и чувства художника, его отношение к окружающему миру. Вещи, написанные художником, становятся одухотворенными, они способны рассказать целую историю, передать атмосферу времени и отразить настроение человека. Лиризмом и трепетным отношением к окружающему миру проникнуты натюрморты Ф. Б. Федорова, М. Д. Рубан, Б. Ф. Домашникова, Г. В. Бернадского, Д. Б. Альховского. Цветы — неотъемлемая часть их натюрмортов, как символ красоты жизни, творческого вдохновения, душевного подъема, радости или светлой печали. Увидеть красоту в повседневности, отразить ее на холсте, и тем самым открыть, подарить ее зрителю — вот одна из основных задач перечисленных мастеров.

Екатеринбург становится местом проведения выставки «Отражение души» не случайно. Она является логическим продолжением выставки «Достояние России», проведенной здесь в 2012 году, и дает начало славной культурной традиции, еще крепче связывая два великих города — «окно в Европу» Петербург и его младшего брата — «окно в Азию» Екатеринбург. Екатеринбург связан с историей Царской Семьи — символом духовного возрождения России. Здесь родились такие известные художники XIX – первой половины XX века, как А. И. Корзухин и Л. В. Туржанский. Город стал одним из крупнейших культурных и духовных центров нашей страны. Выставка «Отражение души» — настоящий подарок славному городу Екатеринбургу, призванный открыть перед зрителями всю уникальность и живописное богатство русской реалистической живописи со второй половины XX века до наших дней, верность художников мастерству и лучшим традициям школы, являющиеся подлинной гордостью и достоянием России. Именно этим художникам удалось со всей полнотой и виртуозностью отразить в своем искусстве не только собственные тонкие чувства и творческие устремления, но и саму душу народа, красоту родной природы и русского человека, раскрыть вечные и высокие темы, неподвластные времени.

ВЕЧНОЕ — СОВРЕМЕННОЕ
Круглый стол по материалам выставочного проекта «Международное биеннале искусства горячей эмали "Зеркало мира"» (май–июнь 2017)

Анатолий Дмитренко

Почему так можно сказать и о международном биеннале «Зеркало мира», где художники разных стран и поколений показали эмальерные работы в музее декоративно-прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица? И почему в 1970-е годы наряду с керамистами, проводившими выставки одного произведения («Одна композиция»), и художниками стекла, которые стали создавать фигуративную пластику, проявился всплеск интереса к древнему, таинственно-волшебному искусству эмали? Не потому ли, что сюжеты произведений, их образность востребованы и ныне? Их сюжеты несут вечную мудрость. Многотрудные техники создания эмали словно проведены через горнило огня и творческого испытания, где рождается красота. Не потому ли, что художники разных видов и жанров прильнули к возможности найти себя в совершенном ремесле-искусстве? Их влекут старинные и современные сюжеты. Мы видим это у известных мастеров, педагогов, аспирантов и магистрантов; видим у представителей разных стран, за которыми открываются не только привычные мотивы, но также их представления об этическом и эстетическом. В этом — отзвук прекрасного сплава, из которого рождается образ эмалей. Это искусство изысканно по приемам и результату. Оно облагораживает любой мотив, где вселенское понятие соседствует с обычным. Абстрактный образ соотносится с жанровым сюжетом, аллегория с предметом. Ведь все в окружающем может стать воплощением красоты. В эмалях органично сочетаются понятия тонкого медальерного, камерного и монументального, как это бывает и в жизни. И это сочетание абсолютно естественно.

Художники используют мощную силу декоративности, изысканные ритмы, прихотливую линию. А также повествовательный сюжет или романтическую грезу. В эмалях используются фольклорные традиции народов разных стран. В ряде работ вспоминаются творения мастеров Возрождения, своеобразно интерпретированные нашими современниками.

Истоком вдохновения авторов являются реальные впечатления от природы, событий, литературы, в частности, такого как «Маленький принц», утверждающего идею доброты, доверия, ответственности личности перед человеком и миром. Пунктирно обозначены некоторые сюжетные линии, подчеркивающие то, что прошлое и современность в качестве мотива, намека, сопричастные или отторгающие какие-то представления, присутствуют будто в спрессованном виде, как это бывает и в жизненных

ситуациях. Прекрасный вид искусства — художественная эмаль, вобравшая в себя и прошлое, и настоящее, обещает нам и впредь большой интерес к немеркнущей силе красоты.

Руслан Бахтияров

Искусство эмали, казалось бы, имеет прочные, устоявшиеся традиции, восходящие к художественной культуре античного мира, Византии и средневековой Европы. И в то же время оно является удивительно современным, даже если речь идет о памятниках, созданных в столь далекие от нас эпохи. Эти уникальные изделия хранят — и приумножают в течение «жизни в веках» свою декоративную выразительность, устремленность к пластическому обобщению, и, конечно же, силу цвета, чистого и при этом глубокого, насыщенного, обладающего сакральной природой и способного услаждать глаз и радовать душу художественным совершенством, высочайшим мастерством исполнения.

Быть может, и современные мастера, чьи работы представлены на нынешней выставке, даже в самых смелых экспериментах с материалом, формой, сюжетной стороной своих произведений только подтверждают и утверждают Традицию. Здесь обновляется скорее то, что в буквальном смысле слова лежит на поверхности. То, что может сразу привлечь внимание за счет внешней эффектности, остроумного замысла (порой не лишенного занимательности, сюжетной интриги), смелого сопряжения абстрактного и фигуративного начала, которые в пространстве искусства эмали не оспаривают, не исключают, но, скорее, поддерживают друг друга.

Эмаль охотно вступает в тесный контакт с формой станковой картины, скульптуры или того, что ныне принято именовать арт-объектом — и при этом никогда не утрачивает своей специфики, своей природы. Век нынешний и давно минувшие столетия, в самом деле, как бы отражаются в волшебном зеркале эмали. Это целый мир, открытый для диалога с другими искусствами, обращенный одновременно к прошлому и будущему, к миру живой природы и миру рукотворному... Выставка позволяет увидеть и понять также особый философский потенциал эмальерного искусства, где совершенное владение технико-технологическими приемами помогает создать образ-размышление или в полной мере раскрыть восторженное переживание красоты человека — красоты телесной и духовной. Но это может быть и образ-предостережение, образ-напоминание о том, что уже давно получило отображение в иных видах искусства, но именно в эмали поневоле фокусирует на себе внимание зрителя. Каждое произведение побуждает остановиться, повнимательнее вглядеться в то, как именно сделано произведение, как выразительные свойства материала могут «работать» на образ и утверждать поистине неиссякаемый потенциал этой техники, способной сближать и объединять разные эпохи, разные культуры и страны.

Яна Александрова

«Зеркало мира» — название, которое как нельзя лучше отражает суть эмальерного искусства, так как эмаль, развиваясь параллельно с человеческой цивилизацией с древнейших времен до наших дней, подобно зеркалу отражает изменения, происходящие в мире в процессе исторического развития. При том, что каждая представленная работа остро индивидуальна, вместе они составляют единую картину, как в калейдоскопе представляющую цельный многогранный образ нашего времени. Здесь соединяются вымысел («Невозможный Пергам» Е. Матько) и реальность («Остров» А. Мотылева), мечты («Городской романс» Е. Евдокимовой) и память прошлого («Отражение Первой мировой. Раненый» А. Будилова), легкость и свобода («Удочка в руке. Чуть коснулась лески Летняя луна», М. Снигарь) с жестокой действительностью («Никто кроме нас» И. Дьякова, «Вчера. Сегодня. Завтра» Н.Яшманова). Кажется, что многие художники приходят к общему выводу, согласно которому все восприятие, все отражение реальности кажущегося нам «Мира» происходит в зеркале наших глаз и находится в нас самих.

Каждый художник, словно зеркальная поверхность, по-своему реагирует на действительность, отражая свои переживания в творческих работах. Так, Е. Вдовкина изображает мир вокруг нас через боль утраты заброшенных русских деревень, уникальных в своей неповторимости («Заброшенная деревня»). А. Багаутдинов размышляет о смысле жизни в современном мире, лишенном моральных ценностей («Игра в кубики»). А. Александрова и Л. А. Серрано показывают главенствующую роль цифровых технологий, заменяющих живое общение («Весна», "Computer"). Е. Сухарева и Л. Дутов, используя в композициях зеркальную поверхность, словно ставят перед зрителем вопрос — какое место «Я» занимает в этом мире и что есть мир для меня? С одной стороны, зеркало — это пустота, но в нем есть «Я» — отражение. Отражение — это и есть наш мир. Он может быть цельным и устойчивым, сказочным («Алиса в зазеркалье», студия «Искусство живописной эмали» под руководством Л. А. Соломниковой) или раздроблен на множество осколков, в котором сложно найти себя («Супрематические цветы» Г. Бекетова).

Мне кажется, что идею каждого автора как нельзя лучше выражают слова У. Теккерея: «Мир — это зеркало. И оно возвращает каждому его собственное отражение». С другой стороны, произведения, представленные на выставке, отражают все многообразие видов эмали, развивающихся в XXI столетии — от ювелирного изделия («Летающему» Р. Юндайте) до самостоятельной картины («Русское поле. Осень» Е. Сахаровой-Староверовой) и арт-объекта («Звук» А. Мотылева). В то же время данные работы демонстрируют все многообразие технических приемов, сложившихся в ходе исторического развития эмали — от классической византийской перегородчатой и лиможской расписной эмали до смелых

неожиданных экспериментов как с технологией, так и с сочетанием материалов, их оформлением («Исчезнувшие во времени. Луиза» С. Пономаренко, «Откровение» А. Талащука).

Эмаль — живая техника, которая, несмотря на более чем трехтысячелетнюю историю, в настоящий момент живет, развивается и благодаря опытам и экспериментам художников постепенно раскрывает новые, ранее неизвестные, выразительные возможности.

Артем Рычков

Выставка «Зеркало мира», посвященная искусству эмали, привлекает своим тематическим, жанровым и исполнительским многообразием. Широкий спектр направлений, представленных на этой выставке, во многом продиктован и ее многонациональным характером. Помимо преподавателей и студентов СПГХПА им. А. Л. Штиглица, свои работы предоставили художники из Италии, Германии, Белоруссии и других стран.

Материалы, из которых выполнены работы, достаточно разнообразны. Листовая медь чаще всего комбинируется со вставками из дерева, патинированного железа и стекла, представленного в виде зеркала. В этом отношении довольно интересными представляются работы Павла Мунтиева («Шираз», «Царь царей»), в которых художественная резьба по дереву оригинально сочетается с эмалированными вставками из меди.

Что касается жанровой принадлежности представленных произведений, на данной выставке преобладают темы, распространенные и в других видах искусства. Это, прежде всего, анималистка, городские и пейзажные виды, религиозные и библейские сюжеты, а также абстрактные формы. Также в экспозиции представлено несколько работ, посвященных философской, литературной («Маленький принц» О. Зуевой), а также военной тематике (работы А. Будилова). Выразительностью образного решения отмеченная портретная серия «Никто кроме нас», выполненная Иваном Дьяковым и также связанная с темой войны. В верно найденном горизонтальном ритме автор запечатлел суровые лица солдат, которые и похожи друг на друга, и одновременно различаются в характерах и судьбах. Они предстают перед нами, словно фрагмент несокрушимой стены, составленной из множества блоков. Наряду с работами именитых мастеров, среди которых — А. Ю. Талащук, С. П. Пономоренко, Л. А. Бейбутян, можно увидеть и работы молодых авторов, которые впервые работали в технике «горячей эмали». Среди них особого внимания заслуживают сложные в исполнении работы З. Кулиевой, отмеченные как лучшие в номинации «Дебют». В целом выставка оставляет много положительных эмоций и, кажется, пробуждает в зрителе желание попробовать свои силы в данной технике, которая, к сожалению, не столь часто экспонируется на масштабных международных выставках.

Анна Попова

Насколько многогранен наш мир, настолько многогранно и искусство. Совершенно новой гранью, подлинным открытием для меня стало искусство эмали. На биеннале эмальерного искусства «Зеркало мира» я пришла с абсолютно чистым восприятием этого мастерства, без знания технологии и каких-либо предубеждений. Каким же волшебством и откровением для меня стали эти работы! Невероятно разные по настроению, исполнению, характеру подачи произведения от 130 участников разных стран — истинно международное и межнациональное искусство, объединяющее и сближающее.

Каждый эмальер в своей работе как бы демонстрирует себя, свою личность, и в этой искренности кроется настоящая магия в сочетании со сложнейшей техникой исполнения. Соответственно, каждая работа не похожа на все остальные — она уникальна, как уникален каждый человек. На выставке показано богатейшее разнообразие техники горячей эмали в сочетании с медью, бронзой, стеклом и деревом. Органичное соединение декоративно-прикладного искусства и самой настоящей, захватывающей дух живописи — вот, чем стали для меня представленные на выставке произведения. Здесь есть и настенные панно («Искание пути» Алексея Веселкина), и объемные композиции («Окно» Игоря Васильева), и скульптуры («Единый крест» Лёвы Бейбутяна), а также украшения.

В каких-то работах больше уделено внимания внутреннему посылу, в других — более сложному декору и проработке поверхности. Так, например, в произведении Лёвы Бейбутяна «Единый крест» ясно читается мысль автора о едином начале двух религий — католицизма и православия. А вот на парных панно Анвара Багаутдинова «Игра в кубики 1» и «Игра в кубики 2» мне было сложно считать идею сразу, первым делом хотелось рассмотреть это произведение, каждую его деталь. Также и в абстрактном металлическом полотне Дины Богусоновой «В ожидании света» меня в первую очередь поразила абсолютно неземная, космическая поверхность эмали. А к некоторым работам хочется применить понятие «холст», настолько они живописны — как, например, работа Ольги Зуевой «Сушка белья», где с такой легкостью и простотой, в которой и кроется красота, показан повседневный сюжет.

Просто прекрасно, что сложилась такая традиция проведения международных выставок искусства эмали, так как таким искусством, таким мастерством просто необходимо делиться. Каждому творцу и его творению нужен отклик, а увиденные мною работы не могут оставить равнодушными тех, кто умеет увидеть красоту.

Маргарита Изотова

«ЦИФРА И РОЗА»
Размышления в поле выставки

Выставка «Цифра и Роза» вдохновлена недавно изданной книгой искусствоведа Франциски Фуртай о гениальном французском художнике-архитекторе Вилларе де Оннекур (XIII век), предшественнике Леонардо. Группа современных художников из России, Финляндии, Франции и Голландии отреагировали на зовы готики и представили свои фантазии в форме живописных полотен, графических листов и инсталляций. Изначальный посыл не позволил им просто копировать или интерпретировать средневековье, — слишком далеки мы и в смысле идеологии, и в смысле задач ремесла. Поэтому получилось нечто иное, в срезе дающее разницу, симптоматичную и диагностирующую нас в некоторых тенденциях современного мироощущения. Не следует делать их этого каких-то глобальных выводов, и все же внутренний компас внимательных зрителей может нацелить как в историческое, так и в собственное духовное пространство, и открыть потаенные уголки.

Так поступлю и я.

Определение «готика» в ранние годы средневековья было вброшено итальянцами как продукт «грубого» немецкого стиля. Очевидно, что жесткий и хлесткий реализм северян, — наследие «варварских» кельтских культур, — не соответствовал пластическим образам римской модели. Действительно, в орнаментальных хитросплетениях, в настойчивости ритмов, и особенно — в пружинистых контурах животных чудится древний, загадочный, неизвестно откуда пришедший «звериный стиль». Готическая энергия, впаянный в каждый атом сооружений драматизм, чарует. И, лишь только наметился спад пассионарности, связанный с Наполеоном, поскучневшая, бюргерская Европа вспомнила рыцарские времена, желая взбодрить свои угасшие чувства. Так возник Вальтер Скотт и Виктор Гюго, а вслед им — череда псевдоготических (эклектических) построек. И далее — изощренные выдумщики-«готы» возрождались в мистичных изысках декадентов, и так — до наших времен. Готика не умирает. Она перешла на киноэкран, и будоражит наше уснувшее воображение.

И она будоражит воображение посетителя выставки «Цифра и Роза», коль скоро он забредет в это «нечистое» место, называемое «Нонконформистским искусством». Да, его, лениво шарящего глазами по вывескам Лиговского проспекта, может и зацепить небольшая черно-красная вывеска, и втянуть в себя система мрачных дворов и лестниц, уставленных тем, что бы можно было назвать «скульптурой», если растянуть этот термин безмерно-широко. По ходу, вы чувствуете, что вас хотят удивить, и даже — напугать, но, может, вы этого и хотите? Может, вы хотели бы оказаться посреди Булгаковской сказки, и наткнуться на Воланда при выходе из

грязноватого лифта, а в лестничном пролете увидеть качающегося кота, прижавшего к лохматой груди драгоценный примус? Тогда — вам сюда. Не гарантирую высокое качество известного романа, но острый готический дух вы ощутите.

Очутившись на выставке, вы окажетесь как бы перед фрагментами разрушенного единства. Такова судьба каждой, или почти каждой художественной выставки, которая не является храмом. Она является суммой неких авторских впечатлений на общую, часто — по-разному понятую, тему. Конечно же, вы увидите готические гаргульи, — такие выразительные детали художник не может пропустить. Вы увидите зеленую мордочку Шрека с магнетическими глазами, утопленницу-ундину, и прочую чертовщинку, без которой не обойтись. Почему на протяжении тысячелетий человечество тянет за собой эти образы, казалось бы, навсегда осужденные всеми религиями мира? Откуда они, почему так прочно в нашем мозгу сидят?

Потому что реально — Единый Мир не раз был расколот. Он был (да и «есть») раздвоен на «чистых» и «нечистых», «верхних», и «нижних», «правых» и «неправых», и т.д. Змеи, лягушки, и ящеры оказались внизу (не потому ли, что людьми — не съедобны?). И было придумано много обоснований их таковыми считать, то есть изображать их страшилками, и ставить в неудобные, нецентровые места. Так, мы нередко увидим, как «топчут» готические кресла и троны нечистую эту тварь. Как протыкают копьями хладнокровных различные «герои»-змееборцы. Попутно вспомним знаменитый Пергамский алтарь, где попраны и поражены оказались некие существа с гибкими телами, напоминающими тела тритонов и змей? Что за цивилизация погибла? И кто осквернил ее память, отождествил с тем, что неприятно большинству людей? Зная и понимая сегодня механизмы глобальной клеветы, задумаемся: а, может, победители не так уж и святы, а побежденные — не так уж плохи? И почему их горько оплакивала хтоническая Мать-Сыра-Земля?

Готика яростно боролась с «подпольной» средой. Подвально-чердачный «гаргульный» мир лягушек и летучих мышей, был ей не подвластен. Туда — на периферию человеческих общежитий, в подвалы и чердаки, всегда пряталась «нечисть», — преступники, изгои. Среди них были и гении (булгаковский мастер заимел такой именно подвалец). Советские нонкомформисты-художники ютились там же. И они заняли темы, запретные, или полузапретные в идеограмме советских времен. Они подмечали несовершенство и даже уродство людей, их пороки, и видели позитив скорее в животной среде и в бытовых предметах. Они вовлекали разнородный идеологизированный материал (вплоть до религий), лишь бы не лить воду на советскую мельницу, которую считали негодной. Советская идеология отфильтровывала некоторые темы, и они выпадали в «отстой». Такой «гаргульный» нонкомформизм уже отслужил свое. Мы пожинаем плоды, и снова нуждаемся в идеальных образах, в позитивном социальном настрое.

Готика средневековая яростно пропагандировала свой позитив в виде Евангельского учения. Настолько яростно, что были организованы несколько крестовых походов во имя «освобождения Гроба Господня». Европа кипела яростью против мусульман, и, может, следы этой ярости мы видим сегодня на ее улицах, замусоренных пришельцами с Востока, и на ее вокзалах и местах общего пользования, где видишь вооруженных полицейских с собаками, которых с каждым днем — все больше. А в свои времена, когда взволнованные европейские парни (пушек не было, но готовое воевать человечье «мясо» уже было), — эти парни, возбужденные «гитлерами» тех времен, двинулись на Восток, и там славно гибли, освобождая поместья для более хитрых и удачливых братьев и сестер, — в те времена Восток бросил яркую Розу в твердокаменный лоб глухих и мрачных церквей. Храм расцветился изнутри Светом Богородицы и Христа, изменив духовное состояние европейских народов. В 1240-х годах, когда монголы поработили Киев, когда Александр Невский не пустил немцев и шведов на Новгородскую Русь, тогда же Людовик Святой воздвиг в Париже гордость нашей цивилизации — часовню Сен-Шапель. И там можно увидеть, как готика почерпнула с Востока радость Света и Цвета, и приняла мусульманскую башню-минарет в свой пластический арсенал.

Замечу, что на выставке почти не звучит основной мажорный строй готического искусства. Ибо Роза — это гениальное изобретение эпохи. Это — главный символ христианского католичества, я решаюсь это утверждать. Чтобы понять глубже этот символ, нужно прочесть «Розу мира» Даниила Андреева. Впрочем, и другие символы готики расшифрованы и интерпретированы им гениально. Осмыслив и поместив в чело храма цветонесущий Круг-Христианскую Вселенную, идеологи средневековья поставили Красоту и Полноту в центр мироздания. В малых лепестках-секторах мы можем исчесть число апостолов с центром Христа, можем увидеть что-то другое, но главное –сияющий, райский мир будущего был предъявлен вдохновленному человечеству как смысл существования.

Не буду писать «к сожалению», потому что это — повсеместно, но на выставке почти нет отзвука этих святынь. Без Бога черт — смешной замарашка. Средневековый хоррор-стиль опирался на безусловную веру в наличие Добрых сил, и на противодействие им сил Зла. Дилемма — основа готического мировоззрения. Лук между двух начал был напряжен. Древний Ужас в загривке был необходим, чтобы склонилась глава пред Спасением. Технологии страха работали и являлись важной составною частью всей психо-системы. Тень пугала, настораживала, и даже губила потому, что был ярок, ослепительно-ярок источник света. Душеспасение — и провал в бесконечную тьму, — вот какова цена. Вот почему так остры контуры каменных и нарисованных тел, так устремленно-прямолинейны храмы, а шпили ввинчены в высь. Тут нет никакой «свободы». Тут — жесткий, коридорно проложенный путь, оцифрованный, просчитанный камень, — туда, только к Розе.

Мы живем в царстве «свобод». Нам это не обязательно. — такой жесткий, а может — и жестокий выбор. Наш выбор — выбирать.

И мы может свободно иллюзионировать — кто такие два всадника в колючих насекомообразных доспехах и на одном коне. Над ними — какие-то символы, — то ли планет, то ли какие-то религиозные знаки. Может, и сам художник не очень это знает, а расположил их, чтобы заполнить пустоту. Так обычно рождается «декоративное» искусство. Красота идет на развод с умом. Это вовсе не значит, что художник глуп, может, наоборот, он очень умен и начитан. Но для зрителей вне общего социального духовного поля его размышления не ясны.

Но они чрезвычайно были ясны, жадноискомы, подразумеваемы в 70–80-х годах при наличии четких символов советской власти. Они становились той ржавчиной, которую не смогли отскрести адепты власти. Они налипали ракушками, отяжеляя и без того скрипучий ход корабля. Невнятная древняя символика стряхивала с себя могильную пыль, пытаясь проявить свою значность.

Вот на одной из картин возникает интерпретированный образ испанского художника XVI века Моралеса "Materdolorosa" («Рыдающая Мать»). Моралес — очень узнаваемый в своем стиле, маньерист. Он живописует страдание, запоминаются ее сжатые, костистые пальцы, которые еще больше ужесточает современный художник, как бы разламывая фигуру, и почти превращая ее в вопросительный знак. А под руками даже чудится клинок синеватой стали…

Вот другая картина: «У омута», где шерстистая тьма окукливается образами монстров (каких-то несчастных душ), безуспешно пытающихся вдеть свои лысые головы в нимб, витающий отдельно выше.

Образы насекомых в готической иконографии редки. Однако, Виллара де Оннекура интересовали и они. Но в целом пластическая парадигма готики насекомовидна. В конструкциях храмов — изящество этих существ с каркасом грудо-брюшка, вынесенного (в виде контрфорсов) вовне, упертых в землю конечностями громадных жуков. И так же образ рыцаря на коне и в доспехах (предшественник современного танка) — вдохновлен миром насекомых, идеально защищенных твердой скорлупой. Их жесткая, защитная пластика прослеживается и в многочисленных ребрах храмов, и в натянутости кроющих плоскостей, и в ломкости складок одежд, как бы вынужденных вторить мотивам архитектуры. И все это вместе создавало могучий хорал, окрыляющий душу, вынужденную забыть привычный плотский мир.

Готика антиномична. Главное антитеза — дух и тело. Тело (в картинах-иконах) — нежное, мягкое, как нога моллюска. И оно помещается в жестко-стерильную художественную среду, из которой как бы выкачан воздух. Где грани предметов и зданий могут ранить. Где, если влетает муха. — то она должна нам что-то объяснить.

Этого совершенно не знала гламурная и комфортная «готика» XIX века, которую обожал наш царь с чуть выпуклыми, прозрачными глазами. Рыцарский романтизм в стиле Вальтера Скотта был принят при дворе Николая, хоть коснулся он довольно узких европоцентристских кругов, — культ «благородных рыцарей» и неприступных как башни-донжоны целомудренных жен. Церковь стояла на страже Православия и допускала вливание католичества только в виде царских игрушек. Рыцарский романтизм проявлялся и через Блока, через художников его поколения, именно в те поры, когда готовилось ниспровержение православно-самодержавного мира.

Православие никогда не допускало двоения ценностей. Оно не допускало образы негатива, Ада, зла. Оно отмаливало свой образ духовного пространства, огораживая его от вползания теневого Люциферова пространства. Делало это не всегда тонко, умело, — как могло. И это сформировало менталитет русского человека, который не боялся черта, а хватал его за чупрын, садился верхом и ехал за черевичками к царице. Чертобоязни не знал и Пушкин («Повесть о попе и работнике его Балде»). Что осмеяно — то не страшно. Нечисть не изображалась в церквах, и не сквернился человеческий лик даже в типах злодеев. Это — важно. Наши храмы сцеплены с Землей. Они подразумевают за и перед собой огромные природные пространства, которые призваны освятить.

Конечно, это — в идеале. В жизни не всегда было так, да и есть. Но разница велика. Западная готическая культура — это высочайший художественный сплав, который пронизан энергиями противодействий. Энергия взрыва вверх — отчего же такая страсть вознестись, оторваться? — А первым оторвался от тела Планеты Гагарин — русский человек. А перед ним Циолковский, русская философская литература, которая спокойно сосредоточивалась для накопления сил. Сие — тайна велика есть…

«Благословляю вас, леса

Долины, нивы, горы, воды…», —

изрек вслед Иоанну Дамаскину наш великий поэт, благословленный Гете. Сирия опять в огне, Дамаск опять — яблоко раздора. Опять восстают друг на друга Запад и Восток. Опять необходимо кому-то увидеть во сне Богородицу, чтобы сказала: «Всякое дыхание — хвалит Господа. Не трожьте детей моих».

В закоулке выставки — воистину оригинальная задумка: скопище мышеловок, как скопище пороков и грехов. Реальные мышеловки, купленные в хозяйственном магазине, а внутри — записочки, вещички, олицетворяющие человеческие страсти. Воистину, страсть — мышеловка для души. Грех — ошибка, заблуждение, и мышеловка ждет нас на каждом шагу.

Финалом выставки является последний зал, откуда звучат таинственные музыкальные звуки. Там — нечто вроде «алтаря» из материнских плат или чего-то такого, на фоне которых — черепа животных в сухих венках. Наверное — предостережение, возможно — намек на «матрицу»,

которая нас засосала, и обещает смерть. Череп мыслится как конец путешествия сознания по нескольким залам. Но, смею надеяться, — не для того, чтобы испугать, а чтобы вразумиться.

Египтяне на пышных пирах, в разгаре веселья вносили череп, и обходили с ним вокруг стола. Египтяне много знали о смерти. Культ смерти они передали европейцам. Череп встречается на многих европейских картинах, в частности — в пышных голландских натюрмортах, — "Memento-mori", — помни, что ждет тебя… В Гааге, на одной из центральных улиц есть бронзовая скульптура двух обнимающихся скелетов. К ним прислоняют велосипеды, и в этом контексте велосипед представляется изящным скелетом телеги или автомашины о четырех колесах. Тут, в обнимающихся скелетах, мысль неглубока, но они пришлись к слову. Сегодня это уже не работает — мы адаптировались, и присмотрелись даже к смерти. Однако, Гамлет с черепом Йорика по-прежнему действует, «доносит». Нечто в нем есть, что убеждало тогда, в XVI веке, и сейчас убеждает. Как убеждает восточно-средневековый Омар Хайам (XII век!):

Все тугие узлы я распутал на свете,
Кроме смерти, завязанной мертвым узлом…

Восславленный Пушкиным Вещий Олег умер, наступив на конский череп, в котором скрывалась змея, — смерть, сокрытая в смерти… И в «Мастере и Маргарите» — редчайшем у нас готизированном романе — присутствует череп на пиру.

Но не хочется так заканчивать статью, — не по-русски. И эпилог данной выставке я вижу не там, где он авторами задуман. Истинным «алтарем», в котором чудится разрешение темы, в котором есть «Розовый» запал, непобедимый «Цифрой», я вижу композицию Любови Иночкиной «Строительство храма». Ибо вне строительства храма — нет ничего, а только хаос блуждающих обломков Мыслеформы. Только Любовь открывает Свет и Цвет. Только Любовь не знает страха. Только Любовь зачинает миры.

Готизирующие фантазии художников четырех стран, продемонстрированные на выставке, безусловно, интересны. Всякое совместное усилие, если оно произведено в поле культуры, способствует взаимопониманию. В современных условиях оно остро необходимо для созидания общей культурной основы между Восточной и Западной Европой. Точнее — для укрепления и подтверждения основ, сотканных во времена наших предков. Да, разница есть. Есть особенности материковых и национальных культур, и не нужно их избегать во имя единообразия. Но есть основополагающие принципы любого культурного человека — признать право того, кого ты считаешь неправым, сказать свое слово. Ты можешь не согласиться, и предъявить свой аргумент, но право на диалог — обязанность любой культуры, если она хочет остаться таковой.

«Роза» готических храмов — плод «Цифры». Это — Пифагорейская модель. Математика здесь обожествлена. Это и Восточная модель, где число понималось как суть Мироздания. Возникшая в России книга Даниила Андреева «Роза мира» завершила, придала современный масштаб философии готического мира. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» перенес сердце готики в Москву 1930-х годов, чтобы осветить ту среду, в которой оказался. Готическая ювелиршина квартира — кусок исторического пространства, выхваченный и вставленный в другую жизненную среду, чтобы выпукло показать ее свойства.

Стоит приветствовать организаторов выставки, взявшихся за эту трудную тему. Нужно работать над ней, ее углублять, и доводить до того смыслового значения, которого она заслуживает, безусловно.

Франциска Фуртай[1]

«Готика» в современном искусстве

Выставки, подобной «Цифре и Розе» еще не было в России. Она объединила произведения современных авторов из России, Франции, Финляндии, Нидерландов, чьи работы можно отнести к особому направлению в современном искусстве, которое вдохновляется (сознательно или подсознательно) образами готического стиля.

Появление «готического» тренда в современном искусстве (живописи, арт-дизайне, фотографии, кино, музыке, декоративно-прикладных искусствах) связано как с глубинными процессами, идущими в современной цивилизации. Это, во-первых, повышение интереса к историческим средним векам, во-вторых, возникновением на рубеже 80–90-х годов XX века глобального виртуального пространства и новых форм коммуникаций.

Символическое название выставки «Цифра и Роза» было призвано отразить всю палитру творческой рефлексии современного искусства, в котором ведущую роль играют цифровые технологии. Поэтому закономерно появление в названии выставки «Цифры». Одновременно, одним из интересных моментов современных художественных процессов является вопрос о взаимодействии исходного образца (в данном случае готического произведения) и его современной трансформации. Именно поэтому в названии выставки появилась «Роза» — мощное полисемантическое понятие, центральное для готической эпохи, которое символизировало «золото» человеческой души, «небесное окно», Богоматерь и красоту тварного мира.

Как любой большой стиль, готика стремилась выйти за рамки нескольких основных видов искусств и стать формообразующим стилем жизни своего времени. Готика и Средние века, ее породившие, окутаны ореолом таинственности и мистицизма, они манят одинаково как эстетически чутких знатоков, так и неискушенных юных бунтарей. В результате готика у каждого оказывается своя: острые шпили соборов с цветным витражом в окне-розе; сложночи-

таемые латинские буквы, дарующие тайное знание; неантичный изгиб бедра круглолицей девы; макабрические танцы скелетов…

От средневековых замков до популярных сегодня романтических саг о вампирах — готика на все наложила свою темную тень.

Выставка «Цифра и Роза» нацелена на исследование готик во всей ее полноте, подчеркивая ее влияние на современное изобразительное искусство. Так или иначе, художники, чьи работы были представлены, не бегут от темных уголков своей души, которые есть у каждого из нас, но исследуют населенные призраками замки и встречаются лицом к лицу с грозными тенями. Они раздвигают границы готики, используя ее, чтобы бросать вызов, одушевлять и превосходить ожидания.

Мультижанровая выставка, какой являлась «Цифра и Роза», определенно, расширяет художественное поле деятельности МНИ. Администрация музея считает, что выставка «Цифра и Роза» не противоречит складывающимся в последние годы в МНИ тенденциям: уже несколько лет подряд в августе музей проводит мультидисциплинарный фестиваль (2015 год — «Транспозиции и Новые имена», 2016 год — «Коммунальная мастерская»), и насыщенная публичная программа «Цифры и Розы» укрепит эту традицию.

Зная, какой колоссальный объем работы вложен в подготовку этого проекта, и имея возможность изнутри оценить его потенциал, мы со своей стороны выражаем надежду, что выставочная жизнь «Цифры и Розы» не ограничится стенами Большого зала МНИ и в дальнейшем проект будет показан во Франции.

Организаторы надеются, что выставка, названная столь символически, сможет наглядно (и интересно) продемонстрировать художественные созвучия между разными историческими эпохами, так как отправной точкой этого проекта явилась книга петербургского искусствоведа Франциски Фуртай «Альбом Виллара де Оннекура: средневековая энциклопедия "arsmechanica", повествующая о творчестве французского архитектора, художника-миниатюриста и инженера-строителя, жившего в XIII веке. В таком контексте выставка рассматривалась как зеркало взаимовлияния европейских культур в сфере искусства, прежде всего, российской и французской, и как конкретное отражение исторической художественной памяти, и отталкивающейся от нее современной образности, в частности, в форме визуальных «готических» подражаний.

Примечания

[1] Франциска Викторовна Фуртай — доктор искусствоведения, профессор, член Союза художников России, Петровской академии наук и искусства, Философского общества РФ, Петербургского отделения общества Данте Алигьери. Автор двух аудиокниг и книг, посвященных готическому искусству, электронной книги «101 стихотворение о Боге, Смерти и Любви», трех поэтических сборников и более 100 научных статей по истории и теории искусства, современному искусству и массовой культуре.

Вера Соловьёва

ФОТОВЫСТАВКА К 80-ЛЕТИЮ ВАЦЛАВА ГАВЕЛА

«В далекие времена в Европу долетело правдивое изречение
о том, что завтрашний день разрушит планы нынешнего дня».
Ярослав Гашек
«Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны»

Совместными усилиями Чешского центра в Москве, Генерального консульства Чешской Республики в Санкт-Петербурге, Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского была организована фотовыставка, посвящённая Вацлаву Гавелу. Осенью 2017 года в выставочном зале музея экспонировались работы чешских фотографов, объединенных темой «Портреты Вацлава Гавела (5.10.1936–18.12.2011 г.)» Выставка сформирована год назад и посвящена 80-летию со дня рождения чешского политического деятеля, драматурга, писателя, последнего президента Чехословакии и первого президента Чешской Республики.

В экспозиции портреты Вацлава Гавела разных жизненных периодов, формирующие его фото-биографию. В подборке пять блоков по восемь фотографий в каждом. Проект предоставил возможность ознакомиться с детством и юностью Гавела по снимкам из семейного альбома, его жизнью и деятельностью в период андеграунда по фотографиям друзей и соратников, во время «бархатной революции» (работы единомышленников), на посту президента (снимки официальных фотокорреспондентов).

В музее Ф. М. Достоевского выставка названа «Вацлав Гавел (1936–2011). Жизнь и творчество в черно-белой и цветной фотографии». Это понятно, что в музее великого писателя не стоит выдвигать на первый план жизнь героя как политика, а творческого человека, писателя вполне. Хотя, как не признать, что Вацлав Гавел — единственный человек в мировой истории за 13 лет успевший побывать президентом трех государств. В 1989 году он принимал присягу, положив руку на Конституцию ЧССР; вскоре стал главой Чешско-Словацкой Федерации, а с 1993 по 2002 год был президентом Чешской Республики. Фотографии приоткрывают занавес повседневной жизни человека, вошедшего в историю как политик, выдающийся писатель и правозащитник, высоко ценивший свободу личности. Фотографии предоставлены архивным фондом библиотеки Вацлава Гавела в Праге, и в основном это черно-белые фотографии, фото в цвете — только президентский период Гавела.

Если всмотреться в фотографии и осмыслить факты биографии чеха Вацлава Гавела, то можно провести параллели с судьбами многих россиян, их семьями, трудовой, творческой и общественной деятельностью…

Но вернемся к фотовыставке. Представленные портреты и бытовые, и социальные снимки формируют фото-биографию Вацлава Гавела, условно

разделенную на пять этапов: 1. Детство и юность (1936–1959); 2. Творчество и политические гонения (1959–1988); 3. Бархатная революция (1989); 4. Вацлав Гавел — президент (1990–2003); 5. Жизнь за кулисами (2003–2011).

В первой подборке мы видим фото из семейного архива. Например:

«Портрет семьи. Отец Вацлав Гавел, мать Божена Гавлова и два брата. Чехословакия. Летняя резиденция Гавлов. 1939 год». Обычный портрет счастливой семьи. Радость, хорошее настроение, светлое и надежное будущее.

«Малыши-братья Иван М. и Вацлав с матерью Боженой Гавловой. Чехословакия, 1941 год». Божена — милая юная мама в лёгком цветастом платьице и два мальчика на фоне цветущего сада. Счастливая весна жизни...

«Набережная Рашина: братья Иван М. Гавел и Вацлав Гавел. 50-е годы XX века. Прага. Чехословакия». Молодые юноши, видно, что родственники — похожи волнистыми светлыми волосами, улыбаются искренне и радостно.

«Братья в военной форме. Чехословакия. Прага. 1959 год». Обычные парни призваны на военную службу. Ребята на фото вызывают симпатию, доверие. Невольно любуешься ими.

Следует сказать, что фотографии детства и юности отмечены счастливой, спокойной атмосферой, аурой некоего блаженства, доволь ства, стабильности. Семья будущего президента была финансово обеспеченной. До начала Второй мировой войны во владении семьи Гавелов была киностудия «Баррандов», рестораны фирмы «Люцерна»... Мать — Божена Гавлова происходила из семьи Гуго Вавречки, во времена довоенной чехословацкой республики — посла в Венгрии и Австрии, некоторое время он — директор обувных заводов Бати, писал сценарии к чешским фильмам.

Родители Вацлава Гавела, Вацлав М. Гавел и Божена Вавречкова, вступили в брак в июне 1935 года. Вацлав стал их старшим сыном. Через год родился Иван. После прихода к власти коммунистов в 1948 году имущество семьи было конфисковано. Вацлава исключили из средней школы как сына противника нового режима. Остается фактом, что сам Вацлав Гавел долгие годы воспринимал свое буржуазное происхождение как большой недостаток. Он вспоминал, что опыт ребенка, желающего избавится от незаслуженных семейных привилегий, стал одним из решающих моментов его жизни. После окончания средней школы в 1951-м году начались трудности выбора профессии. Вацлаву было запрещено учиться в гимназии и в любом вузе, так что экзамен на аттестат зрелости ему пришлось сдать на вечерних курсах. Однако уже в 1955-м году он дебютировал как драматург и критик в литературном журнале «Кветен», в 1956-м году впервые выступил с речью на собрании начинающих писателей. После ввода в Чехословакию войск стран Варшавского договора в 1968 году Гавел начал вести активную деятельность за свободу слова и демократию, за что позже вместе с единомышленниками был неоднократно приговорён к разной степени тяжести наказания и тюремным срокам.

Вацлав перешёл в следующий жизненный период «Творчество и политические гонения (1959–1988)». На фотографиях этого периода он не простой улыбчивый парень — нет, перед нами сосредоточенный, обдумывающий дальнейшие действия мужчина. Примеры представленных на выставке фотографий:

«Гавел на пивоваренном заводе. Чехословакия. Трутнов. 1974 год» Автор фото Карл Гадек. Молодой сильный парень в рабочей одежде легко несёт на плече мешок… Рядовой работяга на черно-белом фото… Но не спился-сгулялся, а стал упрямо отстаивать свои идеи.

«Вацлав Гавел. Чехословакия. Прага тюрьма Панкрац. 1979 год» Взгляд жесткий, пристальный. Понятно — не на курорте…

Приведу цитату Ярослава Гашека из его книги «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны»: *«В гарнизонной тюрьме многие сидели за кражу или мошенничество. Идеалисты и неидеалисты… Особую группу составляли политические, из которых восемьдесят процентов были совершенно невинны; девяносто девять процентов этих невинных были осуждены. Военно-юридический аппарат был великолепен. Такой судебный аппарат есть у каждого государства, стоящего перед общим политическим, экономическим и моральным крахом. Ореол былого могущества и славы оберегался судами, полицией, жандармерией и продажной сворой доносчиков».*

Следующая фотография — *«Вацлав пишет письмо Густаву Гусаку (президенту социалистической Чехословакии). Прага. 1975 год».* Автор фото Олдржих Скаха.

На снимке угол жилой комнаты, слева окно, телевизор, на нём радиоприёмник. Гавел сидит в кресле, страницы письма на коленях, опустив голову Вацлав, читает написанное, он сосредоточен. За его спиной на комоде стоит старинный граммофон. Обычная бытовая фотография, но с каким глубоким подтекстом, если знаешь дальнейшую судьбу героя…

Следует напомнить, что именно в этот жизненный период начался активный писательский путь Вацлава Гавела, он стал достаточно известным в литературных кругах, ставятся его пьесы. Приютил Гавела легендарный Драматический (Činoherní klub). Клуб возник в период Пражской весны, в 1965 году. Хотя «домашней» сценой для Вацлава Гавела в шестидесятые годы был Театр на Забрадли, с актёрами и режиссёрами Драматического клуба его связывали и дружеские, и профессиональные отношения. Драматический клуб сыграл большую роль в «бархатной революции»: именно здесь 19 ноября 1989 года был основан Гражданский форум, ставший платформой независимых политических и общественных движений тогдашней Чехословакии. Вацлав Гавел был его сначала неформальным, затем и официальным лидером.

Кстати, в рамках работы фотовыставки была показана видеоверсия спектакля «Аудиенция» пражского театра «Драматический клуб» по одно-

именной пьесе В. Гавела. Главный персонаж пьесы — писатель Ванек, в котором угадывается сам автор — тип «вечного диссидента». Он стал практически нарицательным, кочуя по другим пьесам Гавела, Ландовского, Павла Когоута и Иржи Динстбира. «Аудиенция» — самая известная и популярная из «ванековского» цикла.

Бархатная революция (1989). Одна из знаковых и глубоких по смыслу представленных фотографий — «Галерея у Ржечицких: Гражданский Форум ноябрь 1989 года. Чехословакия. Прага». Автор фото Ярослав Крейчи.

14 фигур. Задумчивые, почти апостольские лица. Молчание. Физически ощущается напряжение. «Висят в воздухе» извечные вопросы — кто виноват и что делать. Какие решения будут приняты? Поймут ли рядовые граждане? Вопросы, вопросы… Всматриваясь именно в эту фотографию понимаешь, что одному человеку не по силам сформулировать основную идею — только с единомышленниками. Через почти 30 лет зритель осознает «стоимость» мгновения, которое случается лишь однажды. Фотография — чуткий сейсмограф происходящего. Иногда люди не в состоянии оценить, что происходит, а на кадре это уже заметно. *«Мое личное мнение несколько отличается от моего же мнения как президента»*, — скажет много позднее Гавел. Не это ли личное мнение пытался выразить будущий политик и общественный деятель на Гражданском Форуме в Галереи у Ржечицких?

Необходимо перечислить авторов фотографий, которые представлены на выставке: Дагмар Гохова, Олдржих Скаха, Ондржей Немец, Милош Фикейз, Пршемысл Фиалка, Ярослав Крейч, Карл Гадек, Павел Грох, Алан Пайер, Карл Цудлин и, конечно, Богдан Голомичек.

О каждом представителе легендарной Чехословацкой фотографии написаны статьи, книги, по их работам изучают историю фотоискусства.

Несколько слов об авторах, заинтересовавших меня работ.

Фиалка Пршемысл — фотограф и известный кинооператор, общественный деятель и единомышленник В. Гавела, подписант Хартии-77, яркая, иногда противоречивая личность, добился мировой известности благодаря своим документальным фильмам.

Дагмар Гохова — одна из самых признанных и известных фотографов Чехии второй половины XX века. Поскольку ее запомнили как художницу, специализировавшуюся на детских фотографиях, она, конечно, не добилась такого коммерческого успеха как известный Ян Саудек, снимающий композиции с дамами ню. Тем не менее, Дагмар Гохова вписана в историю фотоискусства, и Моравская галерея в Брно недавно провела ее масштабную персональную выставку.

Но из всех фотомастеров я выделю работы Богдана Голомичека, друга Вацлава, мастера «моментного» фото. Редко встретишь такую одержимость фотографированием, как у него. В его снимках видно, что автора интересует не только дело, но и человек, его делающий; творчество — не самоцель, а от-

ражение жизни. Чувствительность к человеческим отношениям, к волшебству момента есть искусство делиться своим открытием. Дело не в фотографии, а в жизни. Фотограф может быть столь же чувствительным к мгновениям жизни, сколь его пленка чувствительна к свету. Он должен быть знатоком и художником мгновений. Остальное уже дело техники.

Кто-то может сказать, что фотографии, представленные на фотовыставке только воспоминание о прошедших давным-давно событиях, но одновременно это — картина, имеющая смысл и для тех, кто на ней не изображен, — для мыслящих современников. Может показаться, что авторы хотели фотографировать только для себя и для людей, с которыми в сию секунду они вместе. Но сложилось так, что данные моменты истории стали знаковыми — достоянием и других людей. Популярность снимков заключена в эффекте присутствия, в их непосредственности.

Наверное, некоторые зрители говорят, что и они могли бы так фотографировать, а что до технических параметров, то кое-что с помощью современной техники могло быть лучше. Неужели?

Согласитесь, что иногда «моментальные фото» многих авторов показывают полностью застывшую, «мертвую» действительность, у настоящих мастеров они динамичны и содержат мгновения живого времени, несмотря иной раз на статичность сюжета. «Эстетика повседневности» продвигается на ступеньку выше. Здесь достигается точка, когда простота и четкость темы начинают тревожить зрителя. Классическая фотография момента, вытекающая из репортерского подхода к действительности, дают возможность погружения в объективность события, его историческую атмосферу.

«Я выступаю за «антиполитическую политику», то есть политику, понимаемую не как технология власти и манипулирования, не как кибернетическая система управления человеческими существами и не как мастерство прагматика, а как один из путей поиска и достижения осмысленной жизни, защиты такой жизни и служения ей. Я выступаю за политику как практическую мораль, как служение истине, как измеримую человеческими мерками заботу о наших собратьях. Да, этот подход в нашем мире является крайне непрактичным и с трудом применим к повседневной жизни. Но я не вижу лучшей альтернативы», — высказывался Вацлав Гавел в своих статьях и вкладывал в уста героев пьес. Жизнь писателя, драматурга была насыщенной, творческой, иногда парадоксальной.

На двух фотографиях, автором которых является Олдржих Скаха,

«Чешская Республика. Брно. Театр. «Гусь на веревке»: Вацлав Гавел» и *«Чешская Республика. Прага. Драматический клуб: Вацлав Гавел»* зритель видит главного героя не в роли политика или общественного деятеля. Нет. Одинокая фигура в зале, вокруг пустые кресла, только что закончилась репетиция… Это автор, критически оценивающий поставленную пьесу, размышляющий о качестве заложенной идеи. Черно-белая фотография акцентирует творческие сомнения героя: *«Люди, которые готовы на жертву, которые*

чувствуют ответственность за положение, довольно часто становятся мишенью для насмешек своего окружения. Бороться можно единственным способом. Это самоирония. Не иметь иллюзий о самих себе. Не впасть в заблуждение, что мы — лучше. И уметь иногда посмеяться над своими успехами, а главное — над своими неуспехами».

В своих произведениях Гавел часто использовал слово Абсурдистан — ироническое название страны, где абсурдные вещи стали нормой, особенно в политике. Первоначально термин получил распространение среди диссидентов, которые обозначали им социалистические страны Восточной Европы. В последнее время употребление термина расширилось на ближневосточные страны и страны постсоветского пространства. Гавел пытался доказать, что политика вполне может быть нравственной, но при этом категорично заявлял: *«Я никогда не хотел и сейчас не хочу быть политиком»*.

29 декабря 1989 года на совместном заседании обеих палат Федерального Собрания ЧССР во Владиславском зале Пражского Града Гавел был единогласно избран президентом. Этой победой прежняя оппозиция закончила период больших демонстраций. На фотографиях этого периода Гавел представлен, как портретами на Международных заседаниях, конференциях, так и в компании с выдающимися политическими и общественными деятелями, среди них: Принц Уэльский, Елизавета II, Далай-лама IV, встреча в Ватикане… На всех пояснениях под фотографиями подробно написано с кем и когда встречался президент. Только на паре фото год отсутствует: *«Президент Вацлав Гавел в рабочем кабинете. Чешская республика. Прага. Пражский Град»*. Год неизвестен. Автор фото Карл Цудлин. Другая фотография *«Вацлав Гавел с супругой Дагмар»*. Год неизвестен. Автор фото Иво Шелгавы. Думаю, что точная дата для этих двух работ не является необходимой: обычный рабочий день президента и обычная супружеская пара, обменивающаяся улыбками.

Гавел, перенесший в течение своей 75-летней жизни немало сложных операций, страдал от воспаления дыхательных путей и жил под наблюдением врачей. Незадолго до смерти успел осуществить свою мечту: снял художественный фильм. Летом 2011 года его картина «Уход» была представлена в программе Московского международного кинофестиваля.

Последняя фотография на выставке является символичной и знаковой всей жизни Вацлава Гавела, хотя датирована 1989 годом. Автор — Карл Цудлин. Фото черно-белое.

«Почетный смотр караульной службы Пражского Града после единогласного избрания Вацлава Гавела президентом. 29.12.1989 г.*»*

Кадр сделан сверху. Площадь. В левой части кадра стоят три ряда военных, прижимают к груди автоматы, белые перчатки выделяются на фоне серой от легкой снежной пороши мостовой как многоточие. В центре кадра спиной к зрителю без головного убора в длинном пальто мужская фигура. Шаг вперед почти сделан. Фотография разделена естественным

освещением: нижняя часть намного светлее верхней. Нижняя — уже пройдена. Верхняя — нет… Будущее никто не может знать точно. Всегда есть варианты. И об этом говорил Вацлав Гавел: *«Надежда — это обращение к духу, обращение к сердцу; она выходит за пределы мира непосредственного опыта и бросает якорь за горизонтом».*

II

Светлана Махлина

РУССКАЯ ФИНИФТЬ

Слово «финифть» появилось в Древней Руси. Оно упоминается еще в «Ипатьевской летописи» XI–XIII веков. В Ипатьевской летописи 1175 года приводится первое упоминание о русской финифти: «…великий князь Андрей Суждальский… внук Владимира Мономаха… створи церковь… и украси ю иконами многоцветными… златом и финиптом»[1]. Цветная эмаль с древности была ярким предметом декоративного украшения. В России техника эмали была заимствована из Византии и получила здесь название «финифть». Одни исследователи считают, что слово это произошло от греческого «*фингитис*», обозначающего «светлый, блестящий камень»[2]. Другие исследователи видят происхождение слова от византийского термина «*химипет*» — от греческого глагола «лить, плавить»[3]. Означает финифть эмаль, которая представляет собой стекловидный сплав глазури. Не случайно Д. И. Виноградов, открывший в России секрет изготовления фарфоровой массы, краски по фарфору называет «финифтяными красками», так как они использовали в своей основе легкоплавкое стекло[4]. Поэтому многие сегодня употребляют современное понятие эмаль к тому, что на Руси называлось финифтью.

Финифть знала, как уже указывалось, еще Древняя Русь, на протяжении долгих столетий она широко используется народными мастерами и художниками декоративно-прикладного искусства вплоть до нашего времени. Как правило, в зависимости от времени и стилевых направлений, эмаль была то подчиненной в общем декоре предметов, то являлась их основным украшением. Эмаль покрывала нарядные ларцы, кубки, разнообразные ювелирные изделия. Привлекательность эмали заключается в том, что она не подвержена влиянию света, воздуха, времени, сохраняя на долгие годы первоначальную свежесть красок и их прозрачность.

Техника финифти — сложная, трудоемкая, но обладающая большими возможностями яркой выразительности. Русские мастера умело сочетали красоту вещи и ее функциональное назначение, демонстрируя тонкий художественный вкус и развитое эстетическое чувство. Финифть приготавливали из особого белого или серого стекловидного сплава в виде порошка, в который входили пережженное олово и свинец, перемешанные с толченым стеклом, в которое добавляли поташ, натрий и серу. Порошок этот называли плавень.

В плавень добавляли разные окиси металлов для получения определенного цвета. Так, чтобы получить сине-зеленый или бирюзовый цвет, в плавень добавляли окись меди. Чтобы получить синие и лазоревые тона — добавляли окиси кобальта и пережженного кобальта — сафры. Для получения различных оттенков розового, пурпурного, карминного или интенсивно-фиолетового цвета добавляли различные соединения золота. Чтобы достичь фиолетовых или вишневых оттенков добавляли соединения серебра. Серые, черные или стальные цвета получали при использовании окиси хрома, кобальта, меди, а начиная с XIX века — иридия. Для белой и желтоватой краски добавляли окиси олова. Красные, коричневые, серые и желтые тона получались при введении различного количества окиси железа или закиси меди[5]. В середине XVIII века М. В. Ломоносов занимался и тем, что изготавливал финифтяные краски для обогащения палитры эмалевых красок. При обжиге пластину с наложенными на нее эмалевыми красками покрывали с обратной стороны «контрэмалью» чтобы она не деформировалась и равномерно нагревалась.

Эмаль, или финифть, может быть прозрачной или непрозрачной. Непрозрачная эмаль называется опаковой или, как говорили в старину, «глухой». Чтобы получить прозрачную эмаль, добавляли окись свинца. Для непрозрачной эмали в основную массу вводили окиси олова, сурьмы или костяной золы.

Сначала мастера сами изготавливали краски, при этом стремились хранить рецепты в секрете. Но уже в конце XVII – начале XVIII века продавались готовые брусочки или пластиночки красок на пуды или фунты, которые привозили и с Востока, и из стран Западной Европы. Цена их была довольно высокой[6] — 6 рублей за пуд, в то время как гравер (хорошо оплачиваемый по представлениям того времени) получал 27–28 рублей в месяц.

Покупные краски растирали обычно в агатовой ступке в мельчайший порошок, добавляя либо чистую воду, либо лавандовое масло для получения густой массы. После этого краски можно было наносить на изделие. Для этого приготавливали нужного размера золотые или медные пластинки, на которые наносили приготовленные краски для обжига. Делалось это следующим образом. Сначала наносили белую или светло-серую эмаль. Обратную сторону тоже покрывали такой же массой, чтобы равномерно прогревалось изделие. Получилась после обжига твердая, блестящая поверхность пластинки, которую шлифовали и полировали. После этого наносили роспись эмалевыми же красками с помощью тонких кисточек из хвостиков горностая или белочки. Иногда для этого использовали трубочку гусиного пера, срезанного наискось. Наносить краски можно было только тогда, когда каждая из них хорошо высохнет. После высыхания можно было снова обжигать изделие таким образом, чтобы каждая краска получила достойное закрепление. Изделие приходилось обжигать несколько раз: сначала с теми окислами металлов, которые имеют более высокую температуру плавления, а потом с теми, у которых она более низкая. Таким образом добивались нужного глянца, яркости и блеска красок. После этого изделие полировали.

Обжигали изделия в муфельной печи. В XVIII веке муфельную печь, в которую закладывали необходимые для обжига изделия и наглухо закрывали, стремясь обезопасить свою продукцию от попадания нежелательных элементов — грязи, копоти и т. п., топили древесным углем, или, что реже — березовыми или еловыми дровами, которые рубили на короткие сухие отрезки. Сегодня обжиг стал менее трудоемким — используются электропечи и система перископов для определения температуры. В старину же полагались на опыт, все делалось «на глаз», требуя высокого живописного мастерства и безупречного владения технологией обжига.

Существует множество разновидностей эмалей. Одна из древнейших — перегородчатая. Но есть также выемчатая, по резьбе, по литью, по сканому орнаменту, расписная, витражная, поливная и многие другие. Техника соединения металла и стекла известна был уже с древних времен. Известны такого рода изделия, выполненные в Древнем Египте, Индии, Китае. Столь же распространенными изделиями в такого рода технике знали в древнем мире — Древней Греции и Риме. Но наиболее яркого расцвета эта техника достигла в Византии. Здесь уже в X–XV веках широко использовали перегородчатую эмаль. Но русские мастера не уступали византийским в тщательности и тонкости работы, при этом внося в изделия русские национальные черты.

Уже мастера Киевской Руси умели изготавливать эмалевые краски, о чем свидетельствуют археологические раскопки. *Перегородчатая* эмаль занимает особое место в прикладном искусстве Киевской Руси. Она справедливо считается вершиной этого вида творчества того времени. На тонкой золотой слегка выпуклой пластине оттискивался с помощью специального шаблона «лоток» — ложе для эмали. На дне получившегося лотка мастер припаивал тончайшие ленточки-перегородки, с помощью которых вырисовывались контуры будущего изображения человеческого лица, деталей одежды, орнаментальных мотивов. Эти получившиеся пространства заполнялись эмалевой массой. Делалось это так: полученную золотую пластину, приготовленную для заливки эмалями, прикрепляли воском к столу. С помощью гусиного пера образовавшиеся ячейки заполнялись влажной эмалевой массой и помещали в муфель для обжига. Сложным был и процесс полировки после обжига. Сначала получившийся предмет терли о влажный мокрый камень. Когда появлялись заплывшие эмалью перегородки, произведение терли о твердый точильный камень, чтобы появился блеск. После этого изделие терли старым черепком, свинцовым клинком, и в конце — козлиной кожей. Если смоченная водой часть изделия не отличалась от оставленной сухой, изделие считалось готовым. Понятно, что такой сложный процесс создания изделий из драгоценных материалов был доступен лишь самым богатым членам общества. Финифтью перегородчатой украшали колты, рясны, диадемы, очелья, нашивные бляшки, бармы, церковную утварь, облачения, образки.

Наиболее ранние финифтяные памятники, дошедшие до нашего времени, относятся к X–XIII векам. До нашего времени дошли прекрасные произведения декоративно-прикладного искусства Древней Руси XII–XIII веков, украшенные финифтью. К примеру, несколько колтов (подвесок, которые прикреплялись к головному убору женщины), найденных на территории Киева, Владимира и Чернигова и хранящихся в Государственном Эрмитаже. Киевские колты отличаются мастерским колористическим решением сочетания синего, красного, зеленого, желтого и белого цветов. Причем, не только с лицевой, но и оборотной стороны. От этих колтов отличаются колты из Чернигова, где на лицевой стороне небольших по размеру колтов удалось изобразить юного святого с крестом, обрамленного эмалевыми вставками в виде «рогов», так что почти нет незаполненного эмалью пространства. Какая должна была быть тонкая, тщательная и сложная подготовительная работа! По сравнению с черниговскими, владимирские колты более примитивны. Толстые золотые пластины делают изображение более грубым, да и эмалевые вставки неравномерно смонтированы.

К этому же времени относятся диадемы, состоящие из нескольких соединенных друг с другом пластин, на которых изображены традиционные композиции Деисуса (изображения святых, обращенных в позе моления к центральной фигуре Христа), изображениями отдельных святых и орнаментами. Два таких фрагмента хранятся Государственном Эрмитаже. Полностью сохранившие экземпляры таких диадем хранятся в Государственном Русском Музее и в Музее исторических ценностей в Киеве[7].

Перегородчатая эмаль отличается от *выемчатой* эмали, когда специальным резцом делались углубления в металле, которые заполнялись эмалевой массой. Иногда выемчатая эмаль использовалась одновременно с перегородчатой эмалью. Кроме того, эмальеры Древней Руси использовали такую технологию, как эмаль по литью.

К сожалению, во время монголо-татарского нашествия столь сложное искусство перегородчатой эмали прекратило свое существование, многие технологические процессы были забыты и безвозвратно утрачены. После победы на Куликовом поле начинается становление русского централизованного государства. В XV веке Москва становится столицей объединенных русских княжеств, и, естественно, центром развития искусств, в том числе и возрождения тех, что существовали в домонгольской Руси. Правда, возрождение эмальерного искусства отодвинуто лишь к XVII веку, когда русская расписная эмаль достигла расцвета и была высокого уровня.

Однако техника создания изделий изменилась. Наиболее распространенной стала техника эмали по сканому орнаменту. Такая техника возникла в XV веке. Техника эта такова: на подготовленную поверхность припаивались детали рисунка из тонкого жгута или сплющенной проволоки, которая называлась «скань» (от древнерусского *скать* — сучить, свивать) или филигрань (от лат — *filum* — нитка и *granum* — зерно). Образовавшиеся ячейки заполня-

лись эмалью. При этом сканый орнамент был выше эмалевой поверхности и был виден. Поэтому такие вещи не полировались. В такой технике выполнены хранящиеся в Государственном Эрмитаже два оклада. В предметах бытового обихода XVII века проявляется усложненность форм, обилие орнаментации, насыщенная декоративность и пышность. Особенно славились два центра по производству изделий в технике эмали по сканому узору — Москва и Новгород. В музее им. Андрея Рублева хранятся пуговицы и венцы от икон, выполненные в этой технике.

XVII век — время расцвета эмальерной техники в России. В этом время многие бытовые вещи украшаются эмалью — черенки ножей и вилок, ручки, чернильницы, разного рода футляры и т. п. Еще в первой половине XVII века русские эмальеры применяли роспись эмалевыми красками по эмалевому фону. В основном она использовалась на предметах прикладного искусства. Славились московские мастера. Для их финифтяных изделий XVII века характерны сочетания белого, прозрачного зеленого и черного цвета с дополнительно введенными желтым, коричневым, розовым и синим. Это нарядно, ярко, но несколько крикливо и пестро.

Новгородские мастера XVII века отличаются в своих изделиях, также применявших эмаль по сканому орнаменту, большей строгостью и изысканностью, хотя, как и москвичи, использовали синий, черный, зеленый и белый цвета.

В XVII веке эмаль стала модной в предметах не только для знати, но и для более низких сословий, в том числе и в бытовых предметах, которыми пользовались крестьяне. Производство таких вещей стало массовым. Закономерно поэтому, что снизился уровень художественности, использование золота стало заменяться медью. Упростился технологический процесс.

В середине XVII века стали осваивать расписную эмаль. Она распространилась во Франции в г. Лимож в XVI веке. Но вскоре в XVII веке ювелир Жан Тутен изобрел огнеупорные краски. Это давало возможность просто пользоваться живописной кистью по эмалированной поверхности, сняв технические сложности. Постепенно эту технику стали использовать мастера Москвы и Сольвычегодска, Великого Устюга.

Эмаль по литью — техника, вызванная необходимостью создания большого количества мелких и дешевых предметов. Уже при отливке металлического каркаса делалось специальное углубление для заполнения его эмалевой массой. После обжига изделие полировалось.

И все же даже в этих образцах мы видим тонкое чувство формы, цветового ритма, мастерство и изящество. Особенно это касается произведений, выполненных в Великом Устюге, который стал важным центром народного и прикладного искусства XVII века. Как правило, великоустюжские финифтяные изделия представляли собой изображения темными эмалями орнамента, сплошь покрывающего поверхность предмета на белом фоне. Такие изделия стали называться «усольскими». Такая роспись встречается в шка-

тулках, ларцах, чернильницах, черенках столовых приборов. Любопытно, что усольские мастера покрывали эмалью не только лицевую сторону изделия, но и внутреннюю. Только внутренняя сторона расписывалась, а внешняя часто представляет собой отдельные клейма. Многие отождествляют устюгскую эмаль с сольвычегодскими декоративными росписями, выделяющимися живописностью красочной гаммы и благородными сочетаниями тонов.

Начиная с петровского времени, эмаль развивалась по возрастающей линии. В XVIII веке эмалевые изделия применялись для светского и бытового назначения — в кубках, кружках, ларцах, пресс-папье, в сервизах и вазах, в часах, табакерках, браслетах, кольцах. С эпохой Петра связано развитие портретных эмалевых миниатюр, доступных лишь высшим слоям общества.

Среди художников петровского времени, которые работали в жанре портрета можно выделить Г. С. Мусикийского и А. Г. Орлова. Впоследствии выделились и другие мастера. Но это уже были профессионалы, многие из которых окончили академию Художеств, что не входит в предмет нашего рассмотрения[8].

В середине и во второй половине XVIII века вновь засияло творчество мастеров Великого Устюга. Теперь уже устюжские мастера использовали разные техники. Чаще всего делались изделия, сплошь покрытые синей, голубой, зеленой эмалью. Но по-прежнему фон чаще всего был белый. Этот фон украшался накладками. Сам предмет, чаще всего медный, покрывался в несколько слоев эмалями. Каждый слой обжигался. Последний, необожженный, покрывался из серебра и золота пластинками, которые после обжига вплавлялись в эмаль. Это были кубки, чарки, табакерки, коробочки, блюдца, чайные и кофейные сервизы.

Одним из важных центров производства эмалей был Ростов Великий. Здесь это искусство получило развитие со второй половины XVIII века, где поначалу делали небольшие дробницы — эмалевые вставки, украшавшие церковные книги и церковную утварь — потиры, звездицы, брачные венцы, напрестольные кресты. Это был период расцвета эмальерного искусства. Получает распространение миниатюра на эмали, что было связан с развитием станковой живописи. Живописная манера художников-миниатюристов тяготела к стилю барокко, модному в это время. Но затем эмальерное творчество становится все более широким и разнообразным.

На рубеже XVIII – начала XIX века наблюдается спад эмальерного производства. Но со второй половины XIX века вновь ощущается подъем этого направления прикладного искусства, в основном связанный с техническими новшествами, что упростило производство. Известный краеведе того времени А. А. Титов писал: «Ростов снабжает своими изделиями почти всю Россию, а главным гуртовым потребителем их изделий являются наши русские монастыри, которые производят торговлю этими образами»[9]. В 1870–1890 годах в Ростове работает много кустарей, которые выполняют разнообразные изделия. Среди них репродуцировались гравюры и произведения известных ху-

дожников — как отечественных, таких как В. Боровиковский, А. Иванов, В. Васнецов, так и европейских — Боттиччели, Леонардо да Винчи, Рафаэля. Теперь возрождается перегородчатая эмаль, используется эмаль в сканом обрамлении. Применяют полупрозрачные и опалесцирующие (т. е., как опал, переливающиеся тонами при разном освещении) эмали. Достижения химии позволяют увеличить количество красочных оттенков эмалей. В это время на фабрике П. А. Овчинникова в Москве изобретена *оконная* эмаль. Техника ее довольно сложна. Перед обжигом в эмаль добавляется вода, которая в процессе обжига выпаривается и вплавляет эмаль в отверстия каркаса.

В конце XIX – начале XX века модный стиль модерн повлиял и на производство эмалей, особенно на фабрике К. Фаберже. Произведения искусства второй половины XIX–XX отличались многообразной обработкой, применением сложных технических приемов, совершенством формы и композиции, яркой декоративностью, насыщенностью красок.

История эмальерного дела в России дает представление о богатстве художественного языка русских ювелиров, о ярком развитии национальной художественной традиции в декоративно-прикладном искусстве. Эмаль органично вошла в русское искусство. Ее яркие, долговечные краски, не теряющие со временем своего блеска и цвета, оказались созвучны темпераменту и характерным особенностям русского менталитета.

Примечания

[1] Русская эмаль XVII – начала XX века. Из собрания музея имени Андрея Рублева — М.: Панорама, 1994. — 304 с. — С. 7.
[2]Суслов И. М. Русская эмаль. — Ярославль, 1959. — С. 3.
[3] Лебедев Г. Е. А. Антропов. — Л., 1955. — С. 3.
[4] Комелова Г. Н. Русская миниатюра на эмали XVIII – начала XIX века. — СПб: Искусство, 1995. — 336 с. — С. 14.
[5] Забелин И. Е. Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России //Записки имп. Археологического общества. — СПб, 1853. — Т. 6. — С. 238–239.
[6] Там же, с. 257.
[7] Подробнее об этих украшениях см.: Калязина Н. В. и другие. Русская эмаль XII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 260 с. — С. 12–14.
[8] Комелова Г. Н. Русская миниатюра на эмали XVIII – начала XX века. — СПб: Искусство-СПб., 1995. — 336 с.
[9] Титов А. А. Очерки живописи по финифти в г. Ростове. — Ярославль, 1886. — 102 с.

Источники

1. Гаршин Е. М. Очерк русской живописи по финифти. — Вестник изящных искусств. — СПб, 1886. — Т. IV. — Вып. I.
2. Забелин И. В. Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России. Записки русского археологического общества — М.: 1853. — Т. VI.
3. Комелова Г. Н. Русская миниатюра на эмали XVIII – начала XX века. — СПб: Искусство-СПб, 1995. — 336 с.

4. Кривоносов В. Т. Огненное письмо — Ярославль, 1977.
5. Макарова Т. А. Перегородчатые эмали Древней Руси. — М., 1974.
6. Писарская Л., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Русские эмали XI–XIX веков из собраний Государственных музеев Московского Кремля, Государственного Исторического музея, Государственного Эрмитажа. — М., 1974.
7. Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. — М., 1984.
8. Русская эмаль XII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа — Авт.-сост. альбома Калязина Н. В. и др. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 260 с.
9. Русская эмаль XVII – начала XX века. Из собрания музея имени Андрея Рублева. — М.: Панорама, 1994. — 304 с.
10. Титов А. А. Очерки живописи по финифти в г. Ростове — Ярославль, 1886.
11. Шитова Л. А. Живописные эмали в собрании Загорского музея-заповедника. — М., 1988.
12. Шитова Л. А. К истории ростовской эмали XVIII–XIX вв. Древнерусское и народное искусство. — М., 1990.

Глеб Пудов

О ПРЯНИЧНЫХ ДОСКАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Н. П. ЛИХАЧЕВА В ОТДЕЛЕ НАРОДНОГО ИСКУССТВА РУССКОГО МУЗЕЯ

В настоящее время история производства резных досок для печатания пряников привлекает все больше внимания исследователей. Выходят в свет работы, посвященные не только различным вопросам истории этого промысла, но и обзору музейных коллекций[1].

Нередко в музеи поступали пряничные доски, ранее находившиеся в частных собраниях. Значительную часть коллекции резных досок ОНИ ГРМ составили произведения из бывшего собрания Н. П. Лихачёва.

Цель настоящей статьи — выявление особенностей коллекции пряничных досок Н. П. Лихачёва, характеристика наиболее интересных в художественном отношении произведений, определение источника их поступления в коллекцию. При работе использовались сведения из специальной литературы, а также информация из ВА ГРМ и СПбФ АРАН.

* * *

Николай Петрович Лихачёв (1862–1936) — ученый, коллекционер, преподаватель, библиограф, автор более 160 научных работ[2]. «В одном человеке все соединилось: завидная эрудиция, стройная система знаний, семейная «предрасположенность» к собирательству, «генетическая» любовь к документу, тонкое коллекционерское чутье»[3].

Собирательская деятельность Н. П. Лихачёва была связана с его учеными занятиями. Это отличало его от многих собирателей. Петербургский исследователь Л. Г. Климанов справедливо писал: «Разделить в Н. П. Лихачёве ученого и коллекционера невозможно, наука и коллекционерство играли в деятельной подвижнической жизни этого человека взаимосвязующую роль»[4]. Н. П. Лихачёв стал одним из первых в России коллекционеров икон и архивных материалов. Кроме того, он стоял у истоков собирания в Европе исторических документов европейского происхождения. Ученый обладал огромной коллекцией, в которую входили, кроме автографов и икон, надгробия, штампы, перстни, древние печати Средиземноморья, античные глиняные сосуды, остраки, пряничные доски, медные чернильницы и многое другое. Но целью его собирательства были не только собственные интересы. Н. П. Лихачёв писал в одном из писем, что одной из целей его собирательской деятельности было «доставить русским ученым самостоятельный материал для изучения»[5].

После революции 1917 года созданный Н. П. Лихачёвым Музей палеографии был передан сначала Петроградскому университету, затем перешел в ведение Академии наук. Однако избежать распада коллекции все же не уда-

лось. Она пополнила собрания ГЭ[6], ГИМ, ГМИР, БРАН. Часть коллекции попала в ГРМ и была распределена между несколькими отделами.

В отделе народного искусства Русского музея находится 47 пряничных досок. Вещи поступили 24 ноября 1940 года из Музейного фонда Государственного Эрмитажа[7]. Об этих предметах и пойдет речь в настоящей статье.

Пряничные доски — самостоятельная группа произведений среди других предметов из собрания Н. П. Лихачёва, находящихся сегодня в ОНИ[8]. Большинство досок находится в хорошей сохранности. Некоторые из них участвовали в выставках[9], в специальной литературе они упоминаются редко[10].

Место производства большинства пряничных досок в инвентарных книгах не указано. Датируются предметы очень широко: несколько вещей — XVII веком, пятнадцать — XVIII веком, пятнадцать — XIX веком, остальные — либо не датированы совсем, либо датированы XVIII–XIX столетиями. В коллекции находятся доски разных видов: «хоромные», «фигурные», «штучные» и др.

М. Н. Каменская условно, по сюжетам изображений, разделила пряничные доски из коллекции Н. П. Лихачёва на три вида: 1. доски с языческими орнаментальными мотивами (с изображениями розеток, птиц и животных), 2. доски с восточными орнаментальными мотивами, «своеобразно освоенными народным искусством», 3. доски с орнаментом, характерным для искусства московской Руси и более позднего периода (произведения с изображениями московского герба и различных архитектурных мотивов). По мнению М. Н. Каменской, большинство изделий происходит из среднерусских областей[11].

В основном это — типичные изделия, на многих имеются следы частого использования по прямому назначению. Однако среди них есть несколько произведений, которые бесспорно относятся к шедеврам народного искусства. Это, в первую очередь, пряничная доска Матвея Ворошина, датируемая 1779 годом («орленая»)[12]. В инвентарной книге указано, что доска была изготовлена во Владимирской губернии, однако выяснилось, что Матвей Ворошин происходил из Городца Нижегородской губернии[13]. Там был развит пряничный промысел, особое значение в его истории сыграли старообрядцы[14]. На прямоугольном поле доски — изображение двуглавого орла в круге со скипетром и державой. Снизу — вазон с расходящимися в стороны двумя тюльпанами, сверху — также два тюльпана и изображение царской короны. Свободные места заполнены различными геометрическими и растительными мотивами. Вся композиция обрамляется надписью: «1779 году апреля десятова дня: сия доска рисована рисовал Матвей Ворошин»[15]. При безупречном ремесленном мастерстве автора рассматриваемое произведение обнаруживает ясность и четкость композиционных построений. М. Н. Каменская писала: «Заполнение резьбой плоскости доски продумано и выполнено с полным осознанием ритма компо-

зиционных приемов и обличает в Ворошине одного из немногих известных нам мастеров XVIII века, мастера, обладающего несомненным художественным чутьем и знанием техники искусства резьбы по дереву»[16]. Надпись обнаруживает знакомство автора с искусством рукописной книги. Изображения орла и короны придают пряничной доске торжественный, праздничный характер. Е. С. Галуева справедливо указывала: «Почетные доски Городца раскрывают многообразие художественных приемов народных мастеров пряничной резьбы. В оформлении почетных досок выражено стремление к созданию пышных, богатых узоров, отмеченных большой торжественностью и праздничностью»[17]. Рассматриваемому произведению Матвея Ворошина есть аналогии в собрании ГИМ и РГИАиХМЗ[18].

Исключительную ценность имеет и другая доска[19], «хоромная» (другое название таких досок «терематые»). На ней изображены одиннадцатиглавый терем с двумя «луковками» на боковых главах. Терем имеет широкие «окна» и «двери». Его фасад, разделенный на три части «пилястрами», нарядно украшен. В центральном «прясле» — большая розетка, словно звезда, распространяющая в стороны свои лучи. На центральном шпиле — большой двуглавый орел, на двух боковых — фигуры, напоминающие цветы. Свободные места на доске заняты изображениями маленьких звезд. Все изображение обрамляется надписью, не имеющей смыслового значения. В углах ее — розетки. Два ряда зубчиков и один ряд желобков отделяют изображения на доске от гладкого поля. Как и предыдущее произведение, это также отличается торжественным, праздничным, даже ликующим, характером. Н. В. Мальцев писал: «Дворец, отпечатанный на прянике, по своей образной сути близок «палатным строениям» русских народных сказок и былин. Это своего рода декорация, на фоне которой фантазия зрителя могла разыгрывать сказки, создавать свое волшебное царство»[20]. Считается, что прообразом для изображений на «терематых» досках стало здание Московского Печатного двора. Как правило, доски с «хоромным» сюжетом связываются исследователями с Городцом или Вологдой[21].

Другая пряничная доска, которую на сегодняшний день можно связать с Городцом, — наборная[22]. В четырех прямоугольниках представлены изображения птиц, «стерлядки», цветов и деревьев. При этом если в одних «клеймах» одиночные изображения, то в других — целые композиции, которые можно рассматривать как пейзажи. Надо также отметить, что мастер учитывал расположение «клейм» относительно друг друга: изображение птицы в левом верхнем углу доски соответствует «птице» в правом нижнем, а пейзажная сцена в правом верхнем прямоугольнике — подобной ей в левом нижнем. На основе диагональной композиции резчик сумел добиться безупречной уравновешенности общего художественного решения. Примечательно, что «детали», из которых состоит изображение ограды на этой доске, в других произведениях служат для составления других декоративных мотивов (например, хохолков птиц); «копытца» в данном случае

стали изображениями диковинных растений, а не опереньями петухов и павлинов. Некоторые орнаментальные мотивы находят параллели в резьбе городецких резных и расписных донец[23].

Интересна наборная доска с изображениями церкви, парохода и различных животных (также из Городца)[24]. Изображения скомпонованы в шести «клеймах», каждое из которых в свою очередь поделено надвое, образуя «городецкий косяк». М. П. Званцев писал про такие доски: «С каким мастерством художник <…> умел оставить и подчеркнуть типичные особенности изображаемого, например, трубы у пароходов и паровозов, их технические детали, обильный дым и искры… Прекрасно передает он и разновидности пароходов: пассажирский, товаро-пассажирский и буксирный»[25]. Легкость и непринужденность, с которой мастер вписал сложные силуэты фигур в четырехугольные рамки, свидетельствует о его многолетнем опыте. А обилие сюжетов и разнообразие их воплощения — признаки не только таланта резчика, но и его принадлежности сильному, устоявшемуся промыслу. В инвентарных книгах отдела доска датирована XIX веком, место создания не указано. Учитывая период, в который широко распространилось пароходство на Волге, доску можно датировать II половиной XIX столетия. Место создания — село Городец.

На другой городецкой доске изображена обернувшаяся назад птица с ветвью в клюве, клюющая ягоды[26]. Свободные места заполнены изображениями звезд. При передаче сложного движения птицы мастер удачно вписал фигуру в прямоугольник, обрамляющий лицевую сторону доски. Мягкие насечки прекрасно передают оперение. При всей плоскостности изображения мастер сумел передать не только динамику движений птицы, но и особенности ее строения. Птица в изображении резчика прекрасна и грациозна. Техника «мелкоузорной выемчатой резьбы» (термин В. С. Воронова) доведена им совершенства.

Совершенно иной образ имеет птица на другой пряничной доске[27]. Это — сильное, гордое существо. Хохолок на голове птицы превратился в пышную корону. Плавно изогнутые линии шеи и хищного клюва придают образу птицы монументальность и торжественность. Резчик сумел создать выразительный, запоминающийся образ. «Мастера под влиянием реальных наблюдений вносили в изображения определенную конкретизацию, но это не мешало им видеть в реальном сказочное, наполнять знакомые образы ощущением необычного, празднично-прекрасного»[28]. Поражает техническое мастерство резчика. Тулово, шея и хвост птицы переданы разными насечками и углублениями. Вероятнее всего, местом производства, судя по многочисленным аналогиям в других музеях, является Городец, хотя доски с подобными изображениями делались и в других губерниях[29].

На доске, датирующейся XIX веком, — два разнообращенных изображения петуха[30]. Смелость, уверенность, с которой они вырезаны, выдают руку опытного мастера. Оперенья птиц, их хохолки и клювы четко выде-

ляются на гладком фоне. Владение разнообразными техническими приемами позволило автору создать не просто орнитологические изображения на пряничной доске, а образ гордых, величавых птиц. Особенности техники, композиции и наличие многочисленных аналогий[31] позволяют отнести эту пряничную доску к произведениям городецких мастеров.

Надо отметить, что пряничные доски из коллекции Н. П. Лихачёва очень разнообразны по сюжетам (несмотря на то, что большинство их происходит из одного центра). Кроме изображений животных, часто встречаются комбинации различных растительных и геометрических мотивов. Например, прямоугольное поле доски под номером Д-689[32] разделено четырьмя широкими полосами. В одних размещены изображения вьющихся растительных побегов с ягодами, в других — кустов и больших розеток. Верх и низ оформлен геометрическими мотивами, весьма распространенными среди произведений резчиков Городца: «копытцами», изображениями треугольников и ногтевидных фигур. Несмотря на то, что изображения растений вполне узнаваемы, они носят условный, стилизованный характер.

На некоторых досках есть крупные изображения цветов. Например, на прямоугольном поле доски под номером Д-684 — большое изображение тюльпана в вазе, от которого отходят в стороны растительные завитки. Слева и справа от цветка — крупные, «сияющие» розетки. Кроме технического мастерства автора, которое характерно для многих пряничных досок из собрания Н. П. Лихачёва, рассматриваемое произведение отличает монументальность изображения тюльпана. Надо отметить, что оно напоминает изображения тюльпана в северных росписях. На другой доске[33] тюльпан превратился в фантастический цветок, от которого подобно иглам отходят в стороны побеги и листья. Аналогичные произведения хранятся во многих коллекциях (например, в музее-заповеднике «Ростовский кремль», Вельском краеведческом музее) и датируются XIX веком[34].

На других пряничных досках главную роль играют не растительные, а геометрические мотивы. В этой группе произведений выделяются две вещи. На одной[35] представлен большой ромб, состоящий из различных узорных линий. В центре него находится крупная розетка. Свободные места также заняты изображениями розеток. Рамка состоит из нескольких точечных линий. «Здесь… выражается постоянный и устойчивый принцип народной эстетики: стремление к изобильной орнаментике, густым сплошным покровом укрывающей декорируемую поверхность бытового предмета»[36]. Композиции доски свойственна четкая симметрия, «построенность», сближающая ее с украшением книжных обложек XIX века. На другой пряничной доске[37] представлен большой круг, состоящий из различных геометрических узоров и розетки в центре. Узоры составлены из насечек различной глубины и формы. Несмотря на сложность соединения геометрических фигур и «плетенки», изделие не потеряло в функциональности.

Из собрания Н. П. Лихачёва происходят также многие пряничные доски, которые В. С. Воронов называл городскими. Это небольшие вещи прямоугольной формы с резной надписью, обозначающей город, где могли изготовляться пряники (однако далеко не всегда надпись с указанием города соответствует месту изготовления изделия). Орнаментация таких изделий проста и зачастую состоит только из букв. Но обычно в середине доски располагались сердцеобразные фигуры, изображения стерлядей, вазонов с цветами и проч. В. С. Воронов справедливо отмечал, что «городские пряничные доски как в основном своем виде, так и почти во всех вариантах характеризуются грубоватой простотой и бедностью композиции, довольно небрежной по исполнению резьбой и представляют собой позднейшую упадочную стадию художественности пряничного производства»[38]. На сегодняшний день возможна атрибуция многих этих досок как тверских вещей[39]. Многочисленные аналогии подобным вещам из ОНИ ГРМ находятся в коллекциях СГМЗ, РГИАиХМЗ[40] и многих других музеев.

Надо отметить, что художественный стиль резных досок из коллекции Н. П. Лихачёва свидетельствует о глубоких связях этого вида русского народного искусства с европейским. На пряничных досках, изготовленных в странах Европы, например, Германии и Польше, воспроизводились подобные сюжеты и композиции[41]. Однако изображениям свойствен, как правило, более натуралистичный, более повествовательный характер по сравнению с изделиями русских резчиков[42].

* * *

Где же мог Н. П. Лихачёв приобрести пряничные доски? Документы СПбФ АРАН свидетельствуют, что продавцом этих вещей Лихачёву был Федор Григорьевич Шилов (1879–1962) — известный букинист, антиквар, коллекционер, с которым Лихачёва связывали долгие деловые отношения[43]. Шилов родился в деревне Мишутино Романо-Борисоглебского уезда в крестьянской семье. Был отправлен восьмилетним мальчиком в Петербург на учебу и заработки, определен в книжный магазин Максима Павловича Мельникова, затем работал у антиквара Евдокима Акимовича Иванова. В 1904 году открыл собственный букинистический магазин, который находился на Литейном, д. 56[44]. Кроме огромной библиотеки, Шилов обладал значительным собранием монет, гравюр, фарфора, хрусталя, предметов из драгоценных металлов. После революции 1917 года работал в различных учреждениях, связанных с книжным делом.

В его письме, адресованном Лихачёву и датированном началом мая 1912 года, среди прочего написано: «Имею честь уведомить Ваше Превосходительство, что пряничные доски около 80 штук мною получены, кроме того куплены разные брошюры и книги...Благоволите пожаловать для ознакомления»[45]. А 7 мая 1912 года на имя Н. П. Лихачёва уже поступил счет от Ф. Г. Шилова на 200 рублей за «77 и 2 половинки пряничных старинных до-

сок»[46]. В следующем письме антиквара (от 29 июня 1912 года) указано: «Имею честь уведомить Ваше Превосходительство, что деньги сто рублей с Вас мною получены, остается за Вами за пряничные доски еще сто рублей, каковую сумму как Вам будет угодно мне лично уплатить или в мое отсутствие отцу моему Григорию Шилову»[47]. Таким образом, часть коллекции пряничных досок Лихачёва, находящихся сегодня в ОНИ ГРМ, была приобретена им в 1912 году у антиквара Федора Григорьевича Шилова. Вообще историк сотрудничал с ним весьма активно. Например, в январе 1914 года он выплатил ему «1029 + 12 рублей», а в марте — 175 рублей[48].

Известно, что в летние месяцы Ф. Г. Шилов с семьей ездил на родину, и всегда заезжал в Ярославль для покупки антиквариата[49]. Поскольку одно из цитированных писем было написано именно из деревни Мишутино Романо-Борисоглебского уезда, то можно предположить, что и пряничные доски он купил в Ярославле. Ф. Г. Шилов так или иначе был связан с местным антикварным рынком, например, в 1912 году он покупал книги «ярославской фамилии дворян Архаровых»[50]. Однако не исключено, что пряничные доски могли быть куплены Шиловым непосредственно в Городце, поскольку в своей книге воспоминаний он писал о поездке с антикваром М.Савостиным в Городец[51].

Таким образом, в настоящей работе охарактеризована коллекция пряничных досок Н. П. Лихачёва, находящаяся ныне в ОНИ ГРМ: выявлены ее особенности, проанализированы наиболее интересные в художественном отношении произведения, определен источник их поступления в коллекцию Н. П. Лихачёва

Примечания

[1] См., например: Еранцев А. Н. Сладкий промысел. Иллюстрированный очерк по истории пряничного дела в Городце (http://gorodetsnavolge.ru/ru/o-proshlom-i/11-den-segodnyashniy/2-gorodets-i-gorodetskie-pryaniki.html). Дата последнего обращения 25.02. 2010; Лаврентьева Л. С. Пряничные доски в коллекциях МАЭ РАН // Радловский сборник: научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2011 г. — СПб., 2012, С. 215–219; Зубец И. Пряничные доски. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». Каталог. Рыбинск, 2012; она же. Об одной группе пряников и пряничных досок из коллекции Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль» // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков. Труды ГИМ. — Вып. 202. — М., 2015. — С. 300–311.

[2] Соболевский А., Карский Е., Перетц В., Платонов С. Записка об ученых трудах Н. П. Лихачёва // Известия АН СССР. 1925. — Серия VI. — Т. 19. — № 18. — С. 844–858.

[3] Степанова Е. В. «Он был ученым «с головы до ног» и никем другим быть не желал и не был…» (по материалам личного архива Н. П. Лихачёва) // «Звучат лишь письмена…». К 150-летию со дня рождения академика Николая Петровича Лихачёва. Каталог выставки. ГЭ. — СПб., 2012. — С. 24.

[4] Климанов Л. Г. Николай Петрович Лихачёв — коллекционер «сказочного размаха» // Из коллекций академика Н. П. Лихачёва. Каталог выставки. ГРМ. — Ленинград, 1991. — СПб., 1993. — С. 18.

[5] Н. П. Лихачёв — М. С. Большаковой — Майковой, 17 января 1933 г., из Астрахани (ЛО ААН, ныне — СПФ АРАН, ф.738, оп.4, ед. хр. 40, л. 1 об.). Цит. по: Климанов Л. Г. Ученый и коллекционер, «известный всей России, еще более Европе» // Репрессированная наука. — Л., 1991. — С. 425.

[6] На оборотной стороне одной из досок из собрания Н. П. Лихачёва, поступившей в ОНИ из Эрмитажа (инв. № Д-696), сохранилась наклейка, на которой указано: «Поступило по акту № 608 от 8 VIII 1938 г. из Музея Института Истории Академии Наук СССР». Таким образом, в Эрмитаже доски находились недолго.

[7] ГРМ, акт № 989/1649 от 24 ноября 1940 года.

[8] О других произведениях из собрания Н. П. Лихачёва, находящихся в ОНИ ГРМ, см.: Пудов Г. А. О предметах из коллекции Н. П. Лихачёва в Отделе народного искусства Русского Музея // Петербургский исторический журнал. Исследования по российской и всеобщей истории. — ИИСПб РАН, № 1 (09), 2016. — С. 263–278.

[9] На постоянной экспозиции ОНИ сегодня находятся пряничные доски Д-679, Д- 689, Д- 697, Д-709, Д-710. Доски Д-680, Д-707, Д-710, Д-711 участвовали в выставке «Русское народное искусство XVII-XX вв.», проходившей в Елагином дворце в 1962 году. Кроме того, подавляющее большинство пряничных досок из собрания Н. П. Лихачёва участвовало в выставке «Из коллекций Н. П. Лихачёва», проходившей в Русском музее в 1991 году (см.: Из коллекций академика Н. П. Лихачёва. С. 194–197). Каталог пряничных досок составлен Н. В. Тарановской.

[10] См., например: Каменская М. Н. Пряничная доска работы Матвея Ворошина // Сообщения ГРМ. — Вып. II. — Л., 1947. — С. 36–37; Мальцев Н. В. Пряничные доски//Добрых рук мастерство. — Л., 1981. — С. 64, 65, 68, 69.

[11] Каменская М. Н. Тезисы доклада, прочитанного в отделе народного искусства 15 февраля 1946 года. Рукопись // ВА ГРМ, оп. 6, ед. хр. 1609. Л. С. Смусин писал, что пряники, изготовленные с помощью печатных досок, характерны для «губерний и областей, тяготевших к Волжскому торгово-культурному району… (Тверская, Костромская, Нижегородская, Саратовская…)», а также для Вологодской губернии (см.: Смусин Л. С. Русский пряник // Сообщения Государственного Русского музея. — Вып. XI. — М., 1976. — С. 100, 102).

[12] Инв. № Д-697. Размеры 49 × 38 × 5.

[13] Черняховская Ю. С. Город-пряник // Пряник, прялка и птица Сирин. — М., 1983. — С. 94. В 2013 году И. Я. Богуславской на атрибуционном совете было доказано городецкое происхождение этой пряничной доски.

[14] См.: Еранцев А. Н. Городецкие пряники // Городецкие чтения. По материалам научно-практической конференции «Городец на карте России: история, культура, язык». Апрель 2002 года. — Городец, 2003. — С. 147–157.

[15] Надо подчеркнуть, что надписи есть на многих пряничных досках Н. П. Лихачёва. Думается, что это было неслучайно, учитывая его деятельность в области палеографии. Кроме того, Л. С. Смусин указывал, что «буквы и тексты в качестве орнамента» на печатных пряниках чаще всего использовали мастера «Волжского торгово-культурного района» (Смусин Л. С. Указ. соч., С. 100). Вероятно, именно этим объясняется преобладание в коллекции Н. П. Лихачёва досок из Поволжья.

[16] Каменская М. Н. Пряничная доска работы Матвея Ворошина. — С. 37.

[17] Галуева Е. С. Почетные пряничные доски Городца // Народные основы искусства художественных промыслов. Сборник научных трудов НИИХП. — М., 1981. — С. 68.

[18] Инв. № Мб-278. И. Н. Уханова также упоминает буфет из собрания РГИАиХМЗ, собранный из пряничных досок. Среди них, возможно, есть изделия Матвея Ворошина (Уханова И. Н. Пряничные доски Пошехонья // Сообщения ГЭ. — Вып. XXXII. — Л., 1971. — С. 35). Шкаф происходил из имения Максимовское (Рыбинский уезд), принадлежавшего писателю

и коллекционеру Е. Н. Опочинину. См.: Пряничные доски XVIII–XIX веков. Научный редактор и автор вступительной статьи Е. Лебедева. Рыбинск, 2012. — С. 68 — № 5.

[19] Инв. № Д-679. Датируется XVII веком. Размеры 104 × 72 × 7. См. воспр.: Выдающиеся собиратели народного искусства. Коллекции и коллекционеры Русского музея. Вып. 3 /Альманах. — Вып. 312. — СПб., 2011. — С. 16.

[20] Мальцев Н. В. Указ. соч., С. 69. Автор указывает, что в коллекции ГРМ немногим более 50 пряничных досок. Это неверно — только в собрании ОНИ ГРМ находится более 120 образцов. Не лишена статья и других фактических ошибок.

[21] См., например: Гончарова Н. Н. Тверские пряничные доски//Памятники русской народной культуры XVII-XIX веков. Труды ГИМ. — Вып. 75. — М., 1990. — С. 134; Смусин Л. С. Указ. соч., с. 102. Многочисленные аналогии хранятся в ГИМ, РГИАиХМЗ (инв. №№ Мб-279, Д-544, Д-592) и др. музеях.

[22] Инв. № Д-717. Многочисленные аналогии в других музеях, например, в Городецком краеведческом, позволяют с достаточной степенью уверенности атрибутировать доску как городецкое произведение XIX века.

[23] См.: Званцев М. П. Городецкие инкрустированные донца (содержание сюжетов и некоторые сведения о промысле) // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. XI. ГРМ. — М., 1976. — С. 29–35; Емельянова Т. И. О городецкой росписи: статьи и материалы / Сост. И. Я. Богуславская. — Н. Новгород: Музей ННГУ, 2011 (без указания страниц).

[24] Инв. № Д-720.

[25] Званцев М. П. Русские печатные пряники // Декоративное искусство СССР, 1963. — № 7. — С. 38.

[26] Инв. № Д-710. По инвентарной книге датируется XVIII веком. См.: Выдающиеся собиратели народного искусства. Коллекции и коллекционеры Русского музея. — Вып. 3 / Альманах. ГРМ. — Вып. 312. — СПб., 2011. — С. 17.

[27] Инв. № Д-709. Аналогии есть в Сергиево-Посадском музее заповеднике (инв. № 3979-д), Московском государственном объединенном художественном историко-архитектурном и природно-ландшафтном музее-заповеднике (инв. № Д-299) и др. музеях.

[28] Галуева Е. С. Указ. соч., с. 60.

[29] Например, в Саратовской. См. подробнее: Провоторова М. В. Пряничные доски XVIII – начала XX века в собрании Саратовского областного музея краеведения. Иллюстрированный каталог. — Саратов, 2008.

[30] Инв. № Д-728.

[31] Например, в РГИАиХМЗ (инв. № Д-306).

[32] Датируется предположительно XVIII веком, находится на постоянной экспозиции. См. воспр.: Выдающиеся собиратели народного искусства. Коллекции и коллекционеры Русского музея. — Вып. 3 / Альманах. — Вып. 312. — СПб., 2011. — С. 17.

[33] Инв. № Д-685. По инвентарной книге датируется предположительно XVII веком.

[34] См.: Зубец И. Пряничные доски. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». — № 39. — С. 54; Вельский краеведческий музей им. В. Ф. Кулакова Альбом-путеводитель по коллекциям. — М., 2012. — С. 107. Такое изображение отличалось устойчивостью, даже некой стандартностью, характерной для сильного промысла.

[35] Инв. № Д-691. В инвентарной книге датируется XVIII–XIX веком. По наличию аналогий и особенностям техники произведение связывается с Городцом. Аналогии есть в РГИАиХМЗ (инв. №№ Д-315, Д-319).

[36] Воронов В. С. Пряничные доски. В кн.: О крестьянском искусстве. Избранные труды. — М., 1972. — С. 260.

[37] Инв. № Д-707. Датируется XVII веком.

[38] Воронов В. С. Указ. соч. — С. 276. Примерами таких изделий в коллекции ОНИ могут быть доски с инв. №№ Д-735, Д-737, Д-740, Д-744 и др.
[39] Калмыкова Л. Э. Народное искусство Тверской земли. — Тверь, 1995. — С. 70–76. См. также: Сергеева М. И. Тверская пряничная традиция: вопросы изучения и реконструкции // Вестник славянских культур. — №4, 2014. — С. 44–52.
[40] Инв. №№ П 1225, Д-293, Д-303, Д-314, Д-318, Д-546 соответственно.
[41] Nemec H. Alpenländische Bauernkunst. Verlagsgruppe Bertelsman GmbH. Wien, 1966, S. 123; Schlee E. Deutsche Volkskunst. Schleswig-Holstein. Text und Bildersammlung. Weimar: Verl. Böhlau, 1939, Abb. 137–140.
[42] Karlinger H. Deutsche Volkskunst. Berlin: Propyläen-Verlag, 1938, S. 180, 182; Nemec H. Abb. 156–159; Jackowski A., Jarnuszkiewicz J. Folk art of Poland. Arkady, Warsaw, 1968, p. 193–201.
[43] Ф. Г. Шилов писал в своих воспоминаниях: «Мое знакомство с Лихачёвым началось с первых дней моего приезда в Петербург, то есть 1891 года, когда Лихачёв был еще студентом» (см.: Шилов Ф. Записки старого книжника. — М., 1959. — С. 111–112).
[44] Объявление в адресной книге Петербурга за 1911 год гласило: «Антикварная книжная торговля Ф. Шилова. Литейный пр., д.56 (Мариинской больницы). Телеф. 133–30. Антикварные и новые книги, гравюры и рисунки, картины, миниатюры, рукописи, автографы и всевозможные редкости. Покупка и продажа. Высылка книг в провинцию аккуратная. Каталоги высылаются бесплатно» (см.: Весь Петербург на 1911 год. Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. — СПб., 1911. — С. 1332).
[45] СПбФ АРАН, ф.246, оп.2, ед. хр. 79, л. 285.
[46] СПбФ АРАН, ф.246, оп.2, ед. хр. 79, л. 287.
[47] СПбФ АРАН, ф. 246, оп.2, ед.хр. 79, л. 288.
[48] СПбФ АРАН, ф. 246, оп.2, ед.хр. 77, л. 541, 638.
[49] Он писал в воспоминаниях: «…я позволял себе каждое лето ездить месяца на два в деревню, куда уже с весны отправлял жену с детьми. До моего приезда жена обычно жила у своих родителей в Данилове, а когда я приезжал, мы отправлялись в деревню Мишутино, где у нас было небольшое крестьянское хозяйство… Когда я ехал за женой в Данилов, то проездом на день останавливался в Ярославле и непременно покупал что-нибудь у местных букинистов и антикваров…» (см.: Шилов Ф. Указ.соч. — С. 92).
[50] СПбФ АРАН, ф. 246, оп.2, ед. хр. 79, л. 292. Впрочем, надо отметить, что Шилов иногда ездил в Ярославль через Вологду, где тоже покупал антикварные вещи.
[51] Шилов Ф. Указ.соч. — С. 32–33.

Принятые сокращения

ГИМ — Государственный исторический музей
ГМИР — Государственный музей истории религии
ГЭ — Государственный Эрмитаж
МАЭ РАН — музей антропологии и этнографии Российской академии наук
НИИХП — Научно-исследовательский институт художественной промышленности
ОНИ ГРМ — отдел народного искусства Государственного Русского музея
РГИАиХМЗ — Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
СГМЗ — Смоленский государственный музей-заповедник
СПбФ АРАН — Санкт-Петербургский филиал архива российской Академии наук

Ольга Кривдина
Борис Тычинин

ОБНАЖЕННАЯ НАТУРА В РОССИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

С основания Императорской Академии художеств в 1757 году и на протяжении второй половины XVIII, XIX и XX века обнаженная модель в скульптуре использовалась как незыблемая основа для создания произведений, посвященных мифологии, истории или символическим образам. М. И. Козловский представил обнаженную натуру в образах «Поликрата» и «Самсона», демонстрируя совершенное владение пластической анатомией. Столь же виртуозно выполнены «Марсий» Ф. Ф. Щедрина и «Прометей» Ф. Г. Гордеева — эталонные русские скульптурные произведения, представляющие обнаженное мужское тело в сложнейших ракурсах. «Венера» и «Диана» Щедрина — результат вдохновенной работы ваятеля, изучившего классическое наследие и соединившего его с натурными штудиями.

Известные своей народной тематикой статуи «Парень, играющий в бабки» Н. С. Пименова и «Парень, забивающий свайку» А. В. Логановского дают наглядное представление о требованиях, предъявляемых к обнаженной мужской натуре в 1836 году в скульптурном классе Императорской Академии художеств. Удовлетворение этих требований позволило ученикам скульптурного класса получить большие золотые медали и пенсионерские командировки в Италию. Пименову задали «представить круглую фигуру, изображающую играющего в бабки, Логановскому — играющего в свайку». Каждому конкуренту был предоставлен для работы натурщик. Как отмечает автор одной из статей о Пименове, «натурщика с изящными формами дали Логановскому. Но последнее обстоятельство послужило Пименову лишь на пользу: он не стал рабски следовать натуре, а приложил все свое старание, дабы придать фигуре жизнь и движение»[1] Пименов исполнил подготовительную модель, по которой вылепил двухметровую статую обнаженного юноши. Работа Логановского была значительно меньшего размера. Пименову предстояло «исправить при расчистке статуи некоторые в пропорциях маловажные недостатки». Логановский должен был «вылепить свою статую вновь, приведя ее в равную меру со статуей Пименова и исправя положение правой руки с натуры»[2], убрать вылепленный им рядом с фигурой пенек с лежащей на нем рубашкой. Обратим внимание на такой факт, что оба скульптора были обязаны изобразить задрапированными бедра обнаженных юношей.

Академия художеств присудила обоим конкурентам высшие награды, оба произведения были показаны на Академической выставке 1836 года. Посетивший выставку император Николай I распорядился, чтобы скульпторы вырубили свои статуи из мрамора. Президент Императорской

Академии художеств А. Н. Оленин указал на невыполнимость распоряжения, так как молодые ваятели еще недостаточно освоили работу в мраморе, а советовал отлить статуи из металла, что и было осуществлено[3].

Мы не вправе отдать первенство какой-либо одной статуе. Оба скульптора виртуозно справились со сложной композиционной задачей изображения обнаженных юношей в активном движении. Фигуры переданы анатомически безукоризненно, формы реальны, с тончайшей проработкой и нужной степенью обобщенности. Статуи решены в лучших классических традициях, не нарушая которые авторы смогли найти новое, наметить один из ведущих путей дальнейшего развития отечественной пластики — особое внимание к национальной теме, трактованной в жанровом плане. И здесь важно говорить о той основополагающей роли обнаженной натуры, которая послужила основой для претворения сюжетной линии — изображения русских народных игр. В целом, при всей новизне сюжетного мотива обе статуи по принципам художественного решения еще не противоречат системе классицизма[4].

Забегая вперед, скажем о таком факте: будучи профессором скульптурного класса Императорской Академии художеств, Николай Степанович Пименов в 1862 году предложил своим ученикам в качестве программы изобразить русских «Сеятелей»[5] и «Косцов», как бы вновь вспоминая свое первое произведение из народного бытового жанра и желая своим питомцам успешно справиться с задачей изображения обнаженного мужского тела. На выставке в Академии художеств в 1862 году экспонировались статуи «Сеятелей» и «Косцов», за которые их создатели получили золотые медали второго достоинства[6]. Кроме того, эта работа была для них столь же важна, так как ее успешное выполнение давало право на получение звания классного художника. Под руководством Н. С. Пименова фигуры «Сеятелей» вылепили М. В. Харламов и В. П. Крейтан, а «Косцов» — М. П. Попов и И. И. Подозеров. Из всех четырех статуй обращает на себя внимание особое изящество пропорций «Сеятеля» Крейтана, выразительность его позы и красивое молодое лицо натурщика. Три скульптора, изображая обнаженные мужские тела, используют драпировки, «Отдыхающий косец» Попова представлен полностью обнаженным в соответствии с античными статуями, напоминая их своими пропорциями. Наибольшей динамикой и индивидуальностью отличается «Косец» И. И. Подозерова.

Несомненно, что «нагое человеческое тело является главным предметом искусства», — писал Кеннет Кларк — автор исследования «Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы»[7]. Продолжая его мысль, отметим, что «даже когда она [нагота — О. К.] перестала быть обязательным предметом, она сохранила свое значение как академическое упражнение и демонстрация мастерства». Нагота и в настоящее время «остается нашим главным связующим звеном с классической школой»[8].

Особое внимание обратим на статую «Русского кулачного бойца», за которую в 1837 году М.Г Крылов был удостоен звания академика, отметим, что благодаря тому, что она сохранилась, стала наиболее известна из всех его работ. Интересный факт, что для оформления суперобложки альбома «Русская скульптура», изданного в Ленинграде в 1969 году, исследователь русского искусства А. Л. Каганович выбрал именно эту статую. Натурщик, позировавший Крылову, отличался крепким телосложением, а своим лицом напоминал классический образ Геракла или желание скульптора было вызвать у зрителя данную ассоциацию. Поза бойца устойчива, движения размерены и уверенны. В отличие от обнаженного Геракла, классический мраморный образец которого находится в археологическом музее Неаполя, пропорции русского кулачного бойца более приземисты, на выступающей вперед правой ноге лежит драпировка. Через 12 лет, в 1849 году, к этой же теме обратился скульптор Ф. П. Крейтан и был награжден золотой медалью второго достоинства. Сравнение этих скульптурных произведений наглядно демонстрирует изменение отношения к натуре, усиление интереса к русскому национальному типажу. Крейтан повторил движение согнутой в локте левой руки натурщика Крылова, также поднесена к лицу кисть, сложенная в кулак. По контрасту с Крыловым Крейтан вылепил стройную, легкую фигуру юноши, с быстрыми, порывистыми движениями.

Оценивая эту статую Крылова, Н. Н. Врангель писал: «…фигуру, соединяющую античную строгость с живым натурализмом. Здесь выражаются взгляды Крылова, его увлечение античным миром и нелюбовь к чуждой ему русификации. За год до этого Логановский и Пименов уже выставили своих «Парней», но Крылов не поддается всеобщему увлечению и создает не «русского бойца», заданного ему по программе, а римского нагого гладиатора, трактованного так, как будто художник сам его видел. Это интересный, но неудавшийся опыт воспроизведения в реальном образе старых форм»[9]. Замечание Врангеля вполне правомочно, при том, что нужно учитывать и взгляды, отраженные скульптором в его теоретических трудах. Именно в них он затрагивает вопросы, волновавшие умы большой части художников середины XIX века — периода уходящего в историческое прошлое классицизма. Как свидетельствовал Н. Н. Врангель: «Крылов один из первых требует «природы и правды» в скульптурных произведениях»[10]. В своем творчестве он пытался совместить традиционное изучение и использование античной скульптуры (в лучших и наиболее известных образцах) с тщательной натурной работой. Аналогичным путем в эти годы развивается и творчество Н. С. Пименова.

В первой половине XIX века значительное место отводилось в скульптуре изображению обнаженного детского тела. И. П. Витали создал классический образ лежащего уснувшего младенца, распространенный для надгробных памятников, например, в надгробии Л. Ю. Трубецкого (1836, создано для кладбища Андронниковского монастыря в Москве).

По вылепленным Витали восковым моделям «Аллегории четырех рек» (группа из четырех мальчиков с атрибутами) для Никольского фонтана и композиции «Играющие дети» (семь купидонов с атрибутами искусств) для Петровского — «Театрального» фонтана были отлиты из бронзы на Колокольном заводе и с 1835 года украшали Лубянскую и Театральную площади. Как отмечали современники, в этих скульптурах талант мастера проявился «необыкновенно блистательно» и подчеркивали «удачную группировку» и «приятную, ласкающую глаз зрителя лепку»[11]. «Фонтанная скульптура», представлявшая обнаженных пухленьких малышей и изящных мальчиков-подростков, оказалась для Витали исключительно «московским видом работ», и в дальнейшем, уже в Петербурге, оказалась невостребованной.

В контексте данной темы упомянем С. И. Гальберга — автора статуи «Мальчик, пускающий мыльные пузыри» (1826), вдохновленной античными изображениями детей.

Особой известностью у современников пользовался «Мальчик, просящий милостыню» Н. С. Пименова. В 1841 году статуя была отлита из гипса. Во время путешествия наследника престола — будущего императора Александра II — по Италии статуя была заказана в мраморе. В дальнейшем Пименов еще трижды повторил свое произведение в мраморе по заказам частных лиц (графа С. Уварова, А. Нелидова и Г. Судиенко). В 1841 году «Художественная газета» сообщала: «Пименов кончил свою фигуру из глины и скоро начнет ее высекать из мрамора. Его фигура представляет маленького мальчишку-нищего, просящего почти сквозь слезы милостыню. Выполнено чудесно, и выражение в голове схвачено удивительно»[12]. В Риме в эти годы собрался большой круг пенсионеров Петербургской Академии художеств. По свидетельству гравера Ф. И. Иордана, первенство среди скульпторов принадлежало Н. С. Пименову: «...наш сотоварищ по Риму был выдающийся художник; его «Нищий» стяжал похвалу всего художественного мира в Риме; им восхищались лучшие иностранные художники, которые ставили его наравне с греческими статуями»[13]. В настоящее время особое значение имеет оценка, данная современником скульптора, гениальным русским живописцем А. А. Ивановым, писавшим в Петербург из Рима, что «Пименов отделывает своего «Мальчика, просящего милостыню». Вещь удивительная по исполнению и выражению»[14]. Тщательное воспроизведение «нагих форм», как отмечали современники Пименова, было созвучно традициям А. Кановы и его последователя флорентинца Лоренцо Бартолини, в мастерской которого усовершенствовал свои скульптурные навыки Пименов. Освоив на практике метод Бартолини, Пименов от него отказывается. По его словам, то, что было основано на «подражании одной природе, взятой как она есть», в ущерб изящному, для достижения выражения, ему было чуждо. Он предпочитает ориентацию на образцы древних произведений, кладет в основу работы «непреложные правила истинного и изящного, познаваемые только глубоким изучением и долговременным

опытом», для чего и штудируется натура. Так была создана его статуя «Мальчик, просящий милостыню».

Значительный интерес представляет фотоснимок, запечатлевший в мастерской Н. С. Пименова манекен — обнаженную фигуру, являющуюся заготовкой для работы над моделью памятника князю М. С. Воронцову для Тифлиса (ныне Тбилиси). Благодаря фотографии раскрывается специфика метода лепки: обнаженная фигура постепенно «одевается» в нужный костюм и служит основой будущей статуи.

И. П. Витали многократно обращался к созданию женских образов, многие из которых отличаются изысканностью и красотой. Бесспорно, что вершиной его мастерства и вдохновения является «Венера». Восходящая своей темой к греческой богине красоты и любви Афродите, почитавшейся в Риме под именем Венеры, статуя относится к распространенному в искусстве сюжету «Купание Венеры». Во многих описаниях «Венеры» Витали акцентируется то, что она изображена снимающей сандалию, перед тем, как войти в воду. Ни с одной из самых известных пластических трактовок образа этой богини в Античном мире статуя Витали не может быть соотнесена. Как дань античности остается лишь опора под рукой Венеры, изображенная в виде ствола, с лежащей на нем драпировкой. В Национальном археологическом музее в Неаполе находятся мраморная и бронзовая статуэтки — композиционные прототипы Венеры, снимающей сандалию. Однако сравнение с ними величественной статуи в натуральную величину, созданной Витали, еще более подчеркивает ее неповторимость. Не находим мы композиционных аналогов и в скульптурных работах известных европейских мастеров первой половины XIX века. Постижение секрета красоты Венеры Витали кроется прежде всего в идеально найденной гармонии всех пластических начал. Этому способствует продуманная, уравновешенная композиция, построенная на восприятии с любой точки, великолепное соотношение пропорций обнаженной женской фигуры, ее плавные, гибкие линии и ритмы, чарующее нежностью лицо. Отношение к обнаженной натуре, трактовка тела, обработка мрамора у Витали имеют общие черты с произведениями Б. И. Орловского, Б. Торвальдсена, П. Тенерани, Х. Д. Рауха и петербургской мастерской Трискорни, в которой еще в начале своей творческой деятельности он приобрел профессиональное мастерство. Приведем слова известного исследователя сюжетов и символов в искусстве Джеймса Холла: «Венера часто просто синоним обнаженной женской натуры в искусстве, не содержащий мифологического или символического значения, за исключением нескольких обусловленных традицией атрибутов, таких, как зеркало (в «Туалете Венеры») или голубь. Такие изображения Венеры часто имеют сходство с женой или возлюбленной художника или его патрона»[15]. Выдающийся искусствовед А. Л. Каганович подчеркивал, что «пластическая красота фигуры Венеры, изящество ее пропорций, грациозность движения и превосходная обработка мрамора

отличает это произведение Витали» и называл «одним из последних совершенных произведений русского классицизма»[16].

Двухфигурная композиция «Амур и Психея», созданная А. Р. фон Боком в Риме в течение 1862–1864 годов, принесла ему звание профессора[17]. Выбранная им тема была особенно любима и почитаема А. Кановой и Б. Торвальдсеном, Ф. П. Толстым. Бок выполнил отдельно стоящие статуи: спокойного и элегичного Амура, держащего на руке мотылька («Амур, отпускающий мотылька на волю», мрамор, 1862) и «Психею в момент отчаяния» (мрамор, 1864). Сам скульптор давал следующее описание статуи: «…в момент отчаяния, правой рукой рвет на себе волосы, в левой погасшая лампа, а в ногах лежит выпавший из руки кинжал»[18]. В Академию он отправил фотографии «Психеи», выполненные в трех ракурсах для представления о сложной динамике фигуры, детально воспринимаемой при круговом обходе статуи. Мифологические персонажи использованы как повод для передачи чувств трагической любви. В этих произведениях скульптор демонстрирует отличное знание современной итальянской скульптуры и выступает достойным конкурентом признанным итальянским мастерам. Достигая в обработке мрамора технической виртуозности, передавая фактуру материала, Бок уделял особое внимание воплощению в скульптуре изысканности и грациозности обнаженных фигур. Он вписывается в круг мастеров, разрабатывающих в своем творчестве салонную, декоративную направленность, отражавшую вкусы русского императорского двора, прежде всего самого Александра II и великой княгини Марии Николаевны, покровительствующих изящным искусствам. Чувственность и эстетизм становятся отличительными чертами значительного ряда пластических произведений. 10 апреля 1865 года выставленные в Зимнем Дворце статуи А. Р. фон Бока «Психея» и «Амур» Александр II «повелеть изволил приобрести» за четыре тысячи рублей. До 1898 года эти скульптуры находились в императорском собрании русской скульптуры в Эрмитаже[19], откуда были переданы в Русский музей императора Александра III[20].

Кеннет Кларк писал: «Академическая обнаженная натура XIX века безжизненна, ибо она более не воплощала насущные человеческие потребности и опыт. Она оказалась среди сотен обесцененных символов, стеснявших искусство и архитектуру века утилитаризма»[21]. Отчасти это так, но в большинстве своем российская скульптура XIX века внесла огромный вклад в пластическое претворение классических традиций в трактовку обнаженной натуры — мужской, женской и детской. Эволюционный процесс активно развивался в направлении ярких достижений реалистического метода.

Примечания

[1] В кн.: Русские бывшие деятели... — СПб., 1878. — С. 165.
[2] Шмидт И.М. Николай Степанович Пименов (1812–1864). — М., 1953. — С. 13.

[3] Выполненного Пименовым обнаженного юношу можно увидеть в Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств (НИМ РАХ, гипсовая модель 1836 года) и собрании Государственной Третьяковской галереи (бронзовый отлив 1910 года). Монументальный гипсовый отлив (с драпировкой на бедрах юноши) в 1898 году поступил в Русский музей императора Александра III в числе лучших произведений русской скульптуры, вслед за «Парнем, играющим в свайку» Логановского, переданным из Академии художеств в 1897 году. Гипсовые модели были завершены Пименовым и Логановским к маю 1837 года. Спустя год отлитые из чугуна статуи были установлены на постаментах на лестнице Александровского дворца в Царском Селе (г. Пушкин).

[4] Петров В.Н. Скульптура // История русского искусства. Под общей ред. И.Э. Грабаря. — М., 1964. — Т. VIII. — Кн. 2. — С. 444.

[5] Статуи «Сеятелей» в 1862 г. созданы В. П. Крейтаном и М. В. Харламовым, статуи «Косцов» — М. П. Поповым и И. И. Подозеровым. Все четверо учеников Н. С. Пименова получили за эти статуи малые золотые медали.

[6] Указатель художественных произведений годичной выставки Императорской Академии художеств за 1861–1862 Академический год. — СПб., 1862. — С. 3. — № 1.

[7] Кларк Кеннет. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. — СПб., 2004. — С. 10.

[8] Там же. С. 10.

[9] Врангель Н. Н. История скульптуры. — Т. V. — М., 1911. — С. 195–196.

[10] Там же. С. 193.

[11] Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. — Кн. I. — М., 1863. — С. 14, 15.

[12] Художественная газета, 1841. — № 9. — С. 1. Статуя (гипс) — НИМ РАХ, мрамор — ГРМ, ГТГ.

[13] Записки ректора и профессора Академии художеств Ф. И. Иордана. — М., 1918. — С. 162. — «Нищий» или «Мальчик, просящий милостыню» (Статуя, мрамор, ГРМ, ГТГ).

[14] Иванов А.А. Его жизнь и переписка. — Изд. М. Боткина, СПб., 1880. — С. 147.

[15] Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Перевод с англ. и вступ. статья А. Майкапара. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. — С. 122.

[16] В кн.: Из бронзы и мрамора. Сборник статей // Книга для чтения по истории русской и советской скульптуры. — Л., 1965. — С. 32.

[17] А.Р. фон Бок получил звания профессора, минуя звание академика. Надо обратить особое внимание на этот факт, т. к. Совет Академии художеств исключительно редко нарушал правила, предусмотренные уставом.

[18] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Б-6. — Личное дело А.Р. фон Бока. Л. 2.

[19] Скульптура XVIII – начало XX века. Каталог. Государственный Русский музей. — Л., 1988. — С. 35. — № 138, 139.

[20] Врангель Н.Н. Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура. Каталог. Т. II. — СПб., 1904.

[21] Кларк Кеннет. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. — СПб., 2004. — С. 37.

Ольга Кривдина

МАРК МАТВЕЕВИЧ АНТОКОЛЬСКИЙ И ПАРИЖ

В Париже «есть простор для души и разума»
М. М. Антокольский

Париж и Марк Матвеевич Антокольский — тема многогранная, обширная, и в этой статье сможем затронуть лишь ряд наиболее значительных аспектов, которые не были прежде предметом специального исследования. Общеизвестно, что Париж принес Антокольскому мировую славу, с этим городом связано 25 лет его жизни и творчества. Однако наиболее полное представление о биографии знаменитого скульптора, о его формировании как выдающейся личности в искусстве второй половины XIX века можно составить, обратившись и к предшествующим годам.

Родившийся 21 октября (2 ноября по новому стилю) 1842 года в Вильно (ныне Вильнюс, Литва) в бедной еврейской семье Мордух (впоследствии Марк) Антокольский не любил вспоминать о трудностях того периода. Получив профессиональное образование у резчиков по дереву, освоив навыки резьбы по кости, он отправился в Петербург и с 1862 года начал обучаться в скульптурном классе Императорской Академии художеств. Учителями Антокольского были профессора Николай Степанович Пименов и Иван Иванович Реймерс, о которых он всегда вспоминал с теплотой и благодарностью. Получение малой и большой серебряных медалей за горельефы «Еврей-портной» (1864, дерево. ГРМ) и «Еврей-скупой» (слоновая кость, дерево. ГРМ), их высокая оценка в прессе знаменитым художественным критиком Владимиром Васильевичем Стасовым, поддержали молодого скульптора, придали уверенности и вдохновили на создание статуи «Иван Грозный». Это произведение стало этапным в творческой биографии Антокольского, за него он был удостоен в 1871 году звания академика. Бронзовый отлив был приобретен императором Александром II, мраморный экземпляр заказан Павлом Михайловичем Третьяковым для его галереи и создан скульптором в 1874 году в Риме. Работа в большом эмоциональном напряжении над этой статуей подорвала здоровье Антокольского. По совету доктора Сергея Петровича Боткина в 1871 году он уехал для лечения в Италию, где обосновался в Риме. Итальянский период в биографии скульптора приходится на 1871–1877 годы и является временем дальнейшего профессионального роста, технического совершенствования, обращения к важным темам, где большое внимание уделено евангельским образам, жанру портрета и мемориальной пластике.

Летом 1878 года скульптор принимал активное участие в устройстве экспозиции произведений российских художников на Всемирной Парижской выставке. Сам он представил восемь работ, среди которых — статуи

«Христос перед судом народа» (мрамор и бронза), «Смерть Сократа», горельеф «Последний вздох», бюсты В. В. Стасова, «Петра I», «Ивана Грозного». За эти работы, созданные в Риме, Антокольский был удостоен высших наград: почетной медали (médaille d´honneur) и Ордена Почетного легиона. Скульптор писал: «Как мне ни приятно, что я получил первую награду, да еще первым, как мне ни приятно, что здесь все знатоки отзываются о моих работах лучше, чем я желал и ожидал, все же скажу, что не это мое последнее слово. Надо еще много, много работать и не останавливаться»[1].

После успеха на Всемирной выставке Антокольский был избран в 1878 году членом-корреспондентом Парижской Академии художеств и Академии города Урбино. Обратим внимание, что скульптор экспонировал на Всемирной Парижской выставке те работы, которые были созданы им в Италии. Там они отливались из бронзы и высекались из мрамора. После переезда в 1877 году в Париж все работы по переводу статуй в материал (бронза, мрамор, фаянс и фарфор) скульптор осуществлял во Франции. Делясь с Саввой Ивановичем Мамонтовым своими первыми впечатлениями от Парижа, скульптор писал, что там — «есть простор для души и разума»[2].

В феврале 1888 года Антокольский был выбран действительным членом «Membre associé» Парижской Академии. «Итак, я теперь полноправный член здешнего Института; имею право заседать и подавать голос», — с радостью сообщает скульптор своему другу В. В. Стасову[3]. Добавим некоторые подробности об этом почетном признании таланта Антокольского, цитируя одно из его писем: «Когда я пошел поблагодарить Бонна, как президента (на этот год он был выбран), то он ответил: «Вас выбрать было не трудно. Вашу работу все помнят, а потому вы были выбраны единогласно»… Но насколько я придаю важное значение всем этим официальным успехам, может объяснить тот факт, что я четыре года не знал, что состою профессором нашей Академии художеств, и лишь только случайно узнал это»[4].

В декабре 1891 года скульптор открыл в своей Парижской мастерской выставку, где представил зрителям свои новые работы. Стасову он сообщил: «Мой успех растет… Я в третий раз вынужден продлить выставку, несмотря на то, что время до и после Нового года крайне неудобное, что я живу очень далеко от центра… Не забудьте при этом, что я скульптор. Скульптура не в моде, ею мало интересуются, на выставках в скульптурном отделении почти всегда пусто; критики говорят о ней бегло…»[5]

После переезда Антокольского из Рима в Париж произошло изменение художественной среды, возникла взаимосвязь с культурой другой страны. Этот фактор играл значительную роль в творчестве художника. Говоря об итальянском периоде, мы были вправе наметить связи и параллели с культурой и искусством Италии, прежде всего, старыми мастерами. Было бы странно, если бы французская культура не нашла отражения в произведениях Антокольского 1880-х годов. Действительно, его стремление к вечным темам имело точки соприкосновения с творчеством ряда

мастеров, как очень крупного масштаба («Иоанн Креститель» Огюста Родена и весь его путь к «Мыслителю» (1880–1900 гг.) вспоминается прежде всего), так и мастеров салонно-академической ориентации. В пластическом решении фигуры скорчившегося «Уголино» (1862 г.) Ж.-Б. Карпо подсознательно зарождаются композиции «Мефистофеля» Антокольского и «Мыслителя» Родена. В попытках соединить максимальную точность в передаче пропорций фигур, движения, жеста с «неземной» красотой мрамора, его поверхности, в элементах экзальтации отдельные работы Антокольского перекликаются с произведениями представителей французского Салона — Каррье-Беллёза, Фальгьера, Буша, Моро, Мендрона и других. Заметно сходство с ними и в образном и фактурно-пластическом плане мраморных работ Родена. Говорить о более серьезной близости Антокольского с Роденом было бы натяжкой. Отношения между ними, скорее, могут быть аналогией к более общей проблеме «передвижники» и «импрессионизм». Эти крупнейшие художественные направления были близки в главном — в передаче жизненных впечатлений и ситуаций, в борьбе с эстетической рутиной.

Говоря об Антокольском, следует учитывать внутреннюю логику развития самого скульптора, очень последовательного в постановке и решении им философских тем и пластических задач, откликавшегося на внешние художественные воздействия, но сохранявшего самобытность собственного развития. Главные концепции и принципы его творчества, найденные и выраженные в произведениях 1870-х годов, получают закономерное продолжение в работах 1880-х годов.

Основываясь на письмах Антокольского, статьях В. В. Стасова, публикациях в прессе тех лет, можем отметить, какие статуи произвели на французскую публику наибольшее впечатление. Определяющей темой творчества Антокольского являлась борьба за утверждение моральных принципов и идеалов. В Париже эта тема воплотилась в таких произведениях, как «Спиноза» и «Мефистофель». В этих работах заметно стремление к слиянию исторической и философской проблематики, к усложнению образно-психологических и пластических начал в искусстве мастера, что отмечалось критикой тогда, и наиболее ценится сейчас.

Насыщенная творческая жизнь претворилась и в создании статуй «Ермак» и «Нестор-летописец», ряда надгробных памятников и большого количества портретов. Единственная фотография парижской мастерской Антокольского была опубликована в альбоме Ф. И. Булгакова (1893 г.)[6] и в книге «Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи», изданной в 1905 году под редакцией В. В. Стасова[7]. В центре пространства мастерской стоит Антокольский около мраморной статуи «Христианская мученица», над окончанием которой он работает для отправки на свою персональную выставку в Петербург в 1893 году. За скульптором возвышается фигура «Христа» и стоит бюст великого князя Николая Николаевича-старшего. Справа в полумраке видна статуя «Иван

Грозный», фрагмент модели статуи «Христос, желающий обнять всех страждущих» для надгробного памятника Ф. М. Дмитриеву и фрагмент статуи «Спиноза». Слева на фотографии запечатлены мраморный горельеф «Последний вздох» («Голова Христа на кресте»), бюст Мефистофеля и портрет Р. С. Варшавской — дочери банкира и мецената С. С. Полякова, известный под названием «Вечный сон».

Поиски местонахождения мастерской Антокольского в Париже, основанные на сведениях, сообщенных скульптором в письмах его друзьям, позволили установить следующее. Мастерская размещалась по адресу: Rue Bayen, 31. Дом, построенный в 1883 году архитектором J. Bourdeix, сохранился. Современные витрины находятся на том месте, где размещалась мастерская Антокольского. В своих письмах он рассказывал о том, что часто после работы в мастерской шел к своему дому через Булонский лес. Он писал о том, что живет далеко от центра. Указанный скульптором адрес дома на Avenue d´Eylau — авеню д'Эло, 18, где он жил со своей семьей — супругой Еленой Юлиановной Антокольской (урожд. Апатовой) и дочерьми Анной и Софьей, был нами найден. Дом Антокольских располагался рядом с домом, в котором жил Ф. И. Шаляпин, о чем свидетельствует памятная доска с указанием его даты рождения 1873 и смерти — 1938 год. К сожалению, дом Антокольских не сохранился, на его месте построен многоэтажный гараж. Авеню д'Эло расположена недалеко от дворца Шайо, площади Трокадеро и Эйфелевой башни, за строительством которой скульптор мог наблюдать.

До недавнего времени в Париже хранились произведения Антокольского, которые должны были войти в собрание Музея д'Орсе. После обращения правительства Израиля к французскому правительству был рассмотрен вопрос о продаже этих работ в музей Тель Авива, куда были отправлены бронзовые отливы статуй «Мефистофель» и «Нестор-летописец», а также бюст Христа. За предоставленную информацию выражаю благодарность бывшему хранителю скульптуры Музея д'Орсе Анне Пижо.

Говоря о парижском периоде, особо подчеркнем, что в 1900 году скульптор был удостоен «высшей оценки» за художественную деятельность и большую организационную работу на Всемирной Парижской выставке, о чем свидетельствуют документы, хранящиеся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи[8]. В апреле 1900 года Антокольский писал В. В. Стасову: «Рад, что вы приедете сюда смотреть диво мира: ничего подобного не было и не будет»[9].

Живя в крупнейших европейских городах — Риме и Париже Антокольский собрал уникальную коллекцию произведений западноевропейского искусства. Об этом мало известном роде его деятельности удалось узнать благодаря архивным материалам и двум редким каталогам аукционных распродаж его коллекции, состоявшимся в Париже в отеле Друо (Hotel Drouot) в 1901 и 1906 годах. Скульптор в письмах друзьям и знакомым не упоминал

о своем страстном увлечении собирательской деятельностью. Этот вопрос он затронул, когда был вынужден продать коллекцию, о чем сообщил весной 1901 года Владимиру Васильевичу Стасову и Илье Яковлевичу Гинцбургу. 20 мая 1901 года Антокольский писал Стасову: «Вы знаете, что обстоятельства заставляют меня расстаться с моей коллекцией... Итак, мое единственное удовольствие, которое я позволил себе в жизни, это — собирание старинных вещей. Я знаю, что это прихоть, но повторяю — единственная, прибавлю — и мой отдых; наконец, оно значительно расширило мой горизонт»[10]. В ответ на полученное от Стасова письмо он сообщил: «Благодарю вас также за утешение, что с Тургеневым случилось то же самое.... «Вот, батенька, Ватерлоо!» — сказал он мне. Действительно, картины его продавались очень плохо. Не потерплю ли я то же самое? Хотя говорят, что на мою продажу приехали люди нарочно из Лондона, Мюнхена, Кёльна и проч. Я хлопотал о том, чтобы лучшие вещи были куплены приезжими из России (на аукционе), но напрасно, отказались, точно я просил милости или одолжения»[11]. Расстаться с любимыми предметами старины скульптора заставили тяжелые финансовые обстоятельства, он написал Стасову, что «заплатил долгов около 100.000 франков».

Аукционная распродажа коллекции проходила в Парижском отеле Друо с 10 по 12 июня 1901 года. В Российском государственном историческом архиве (РГИА, Санкт-Петербург) в личном деле Антокольского сохранилась заметка из «The New York Herald» от 11 июня 1901 года, где дана информация об аукционе и названа предварительная оценка художественных предметов в 184 518 франков[12].

В изданном для аукциона иллюстрированном каталоге[13] указано 260 номеров произведений, знакомство с которыми позволяет сделать вывод, что Антокольский не ограничивал себя какой-нибудь определенной областью искусства или временем создания работ. Им приобретались живопись и скульптура, керамика и рисунки, миниатюры и эмали, изделия из металла, стекла, слоновой кости и мебель. Почти половину собрания составляла скульптура, среди которой — мраморный горельеф «Адам и Ева» итальянской работы XVI века, античное произведение «Голова Юпитера», раскрашенная деревянная скульптура XVI века, барельеф мастерской семьи Делла Роббиа и фаянс других итальянских мастерских, византийский барельеф, группа «Богоматерь с младенцем», композиция из 15-ти фигур, вырезанных из слоновой кости. Все эти произведения были приобретены по высоким ценам, минимальная из которых — 1100 франков, наивысшая — 15000 франков. Состоящий из шести частей в декоративном готическом обрамлении образ был отнесен к началу XV века, к работам венецианской школы, и продан за 10200 франков. В числе двадцати картин и рисунков преобладали портреты небольшого размера, их авторство определено термином «приписывается». Имелись в собрании и миниатюры, выполненные на кости. Особо отмечена в каталоге рукописная миниатюра «Богоматерь с младенцем» итальянского мастера XVI века. Высоко оценены были фи-

нифть и перегородчатые эмали, преимущественно лиможской работы. Полученная с аукциона общая сумма достигла 391000 франков. Ряд данных указанного каталога в 1921 году опубликовал П. Эттингер в статье «Антокольский — коллекционер», где отмечал, что «...о характере и составе коллекции покойного скульптора у нас известно крайне мало»[14].

26 июня (9 июля) 1902 года М. М. Антокольский скончался в Германии, в Бад-Гомбурге, куда приезжал на лечение. Наследниками скульптора стали его вдова — Е. Ю. Антокольская и дочери — Э. М. (Эстер или Софья Марковна) Бейре и А. М. Рикой.

16 и 17 мая 1906 года в Париже состоялась выставка-продажа произведений искусства из коллекции Антокольского, которая проходила в том же отеле Друо, — о чем удалось узнать из каталога этого аукциона. Во вступительной статье Л. Роже-Миле (L. Roger-Milès) писал: «Для всех, кто следит за тем, что происходит в мире искусства, имя Антокольского связано в памяти не только с представлением как об одном из превосходных скульпторов XIX века, но также как о большом знатоке искусства и утонченном эстете, который любил окружать себя самыми редкими старинными предметами, словно желая, чтобы былая красота была свидетельницей современной красоты, которую он творил своими сильными руками»[15]. В статье указано, что лучшие произведения с аукциона 1901 года «… хранятся отныне в сокровищницах и в частных коллекциях»[16].

Весь ансамбль, состоящий из мебели, предметов декоративно-прикладного искусства, живописи и скульптуры был представлен для зрителей на экспозиции, демонстрировавшей вкус Антокольского, проявленный в вещах, которыми он себя окружал. Л. Роже-Миле писал: «Когда входишь в зал, где представлен этот ансамбль в стиле ампир, испытываешь такие сильные ощущения, как-будто переживаешь времена Первой Империи»[17]. Мебельный гарнитур был приобретен художником в замке Валенсэ (Valençay). Украшениями интерьера являлись уникальная арфа, принадлежавшая императрице Жозефине и изысканная кровать принцессы Полины (Pauline — сестра Наполеона I), созданная Персье (Percier). Особой реликвией были часы, полученные маркизой де Лондондерри (Marquise de Londonderry) в 1837 году от императора Николая I. В этот ансамбль входили картины де Труа (De Troy), Гарнье (Garnier), Жироде (Girodet), Турньер (Tournières), Лампи (Lampi), Натье (Nattier), рисунки, миниатюры и произведения из серебра. В коллекции Антокольского находилась статуя «Венера с голубями», созданная Ж.-Б. Пигалем (J.-B. Pigalle), и бронзовый бюст Наполеона, отлитый по терракотовому оригиналу Ж.-А. Гудона.

Обзор произведений аукциона 1906 года завершим словами Роже-Миле: «Это превосходное собрание его вещей дает нам редкую возможность полюбоваться предметами той эпохи, которая не часто бывает представлена столь разнообразными и совершенными предметами. Это подтверждает наше представление о тонком вкусе Антокольского, кото-

рый для своего собственного удовольствия стремился создать вокруг себя гармонию, в которой не было бы ни одной фальшивой ноты. И теперь после двухдневного показа его вещи будут выставлены на аукцион»[18].

С именем Марка Матвеевича Антокольского российская скульптура второй половины XIX века получила мировую известность. Ему принадлежит благородная роль художника, боровшегося за утверждение авторитета российского искусства за рубежом. А. Бакушинский писал о том, что Антокольский «перебрасывает мост к левитановским и чеховским настроениям»[19]. Безусловно, Антокольский — мастер европейского уровня, художник, который заставляет думать и сопереживать[20].

Примечания

[1] Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. — СПб.-М., 1905. — С. 371.
[2] Там же. С. 275.
[3] Там же. С. 623.
[4] Там же. С. 635.
[5] Там же. С. 712.
[6] *Булгаков Ф. И.* Альбом русской скульптуры. Произведения профессора М. М. Антокольского. — СПб., 1893.
[7] Марк Матвеевич Антокольский… —С. III.
[8] ОР ГТГ. Ф.10. Ед. хр. 3549.
[9] Марк Матвеевич Антокольский…С. 864.
[10] Там же. С.873–874.
[11] Там же. С. 874–875. В. В. Стасов в комментарии к цитируемому письму указал: «Тургенев принужден был, под конец жизни, продать с аукциона все свои художественные коллекции» (там же, с. 874). Распродажа коллекции И. С. Тургенева проходила в том же отеле Друо. (См.: «Москва», 1919. — № 3).
[12] РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 18-А. Л. 107.
[13] Catalogue des objets d’ art et de haute curiosité du moyen âge et de la Renaissance...composant la collection de M. Antocolsky et dont la vente aura lieu hôtel Drouot... 11 et mercrecli 12 juin 1901 a 2 heures... Paris, 1901.
[14] *Эттингер П.* Антокольский-коллекционер // Среди коллекционеров. — М., 1921. — № 5 (июль). — С. 28–33.
[15] Catalogue des Objets d’Art & d’Ameublement du premier empire lustre en bronze et cristaux lit forme bateau a figures de femmes harpe Important Mobilier de Salon, bois peint blanc et doré recouvert de damas rouge candélabres, brule-parfums, pendules, buste de Napoléon I-er, en bronze. Sphinx en acajou formant Guéridon, statue du XVIII-e siècle la Vénus aux colombes. Orfèvrerie Tableaux Anciens par ou attribués a Garnier, Girodet, Lampi, Nattier, Tournières, Hoin, etc. Provenant de la Collection Antocolsky et dont la vente aura lieu Hotel Drouot, salles № 7 & 8. Le Vendredi 18 Mai 1906 à heures. Paris, 1906. P. V.
[16] Там же. P. VI.
[17] Там же. P. VII.
[18] Там же. P. VI.
[19] *Бакушинский А.* Памяти Антокольского. // Вечерняя Москва, 1927 — 21 июля.
[20] *Кривдина О.А.* Марк Матвеевич Антокольский. «От России — для России». — СПб., 2008.

Ольга Кривдина

ПРЕЗИДЕНТ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ГЕРЦОГ МАКСИМИЛИАН ЛЕЙХТЕНБЕРГСКИЙ И РОССИЙСКОЕ ИСКУССТВО ВАЯНИЯ

200-летию со дня рождения герцога Максимилиана Лейхтенбергского посвящается

26 сентября 1842 года Советом Императорской Академии художеств было определено: «по известной Академии любви к изящным художествам Его Императорского Высочества Герцога Максимилиана Лейхтенбергского поручить г. Президенту просить Его Высочество удостоить Академию принятием звания почетного ее любителя»[1]. 19 апреля 1843 года последовало высочайшее назначение Лейхтенбергского президентом Императорской Академии художеств[2].

24 мая того же года он впервые в качестве президента Академии художеств обратился к членам Совета с приветственными словами и «изъявил надежду видеть Академию процветающею». В речи было отмечено: «Мы имеем все для самой блестящей будущности художеств. И дарования отличные, и случаи для занятия их весьма важные, и любовь монарха к искусствам, и одобрение, и щедроты, изливаемые им на художников! Художества у нас имеют основания твердые, развитие правильное, цель высокую, истинные дарования не сжаты односторонними условиями школы, гений может свободно творить великое и прекрасное…»[3]

Тогда же было отмечено, что новый президент Академии художеств со своей супругой великой княгиней Марией Николаевной во время пребывания в Италии с декабря 1842 года по апрель 1843 года «изволили обозревать труды русских молодых художников, приобрели некоторые их работы и сделали заказы»[4].

На первом Совете, возглавляемом Лейхтенбергским, были отмечены заслуги скульпторов И. П. Витали и П. К. Клодта. Профессора Клодт и Витали были награждены орденами святой Анны 3-й степени. Витали получил награду за исполнение барельефов для двух фронтонов Исаакиевского собора. В эти годы он работал над созданием моделей статуй 12-ти апостолов для фронтонов Исаакиевского собора.

Клодт награжден за отличное выполнение двух конных групп для Аничкова моста. С июня по сентябрь 1842 года он находился в Берлине «для представления его величеству королю прусскому подаренных государем двух бронзовых конных групп, отлитых по моделям находящихся на Аничковом мосту»[5].

Важно привести мнение известного берлинского скульптора Х.-Д. Рауха, что «произведения барона Клодта, кроме одобрения короля и насла-

ждения художников, произвели в публике такой всеобщий восторг, какому подобного там никогда не было или редко что возбуждало»[6]. Это мнение тем более показательно, что принадлежит выдающемуся скульптору.

Обзор произведений скульпторов начинался с указания, что вице-президент граф Ф. П. Толстой создал два проекта входных дверей для строящегося в Москве храма Христа Спасителя, а также резал на меди третий барельеф на сюжеты из Одиссеи. Ректор по скульптуре В. И. Демут-Малиновский закончил работу над моделью статуи Ивана Сусанина для сооружаемого в Костроме памятника царю Михаилу Федоровичу. Только перечисление работ, которые велись членами Академии художеств в год прихода к руководству Лейхтенбергского, свидетельствует о значимости скульптурных мероприятий и грандиозном размахе. Главными объектами таких работ являлось строительство двух храмов: в Санкт-Петербурге — Исаакиевского собора и в Москве — храма Христа Спасителя, обильно украшаемых скульптурой. К. А. Тон распределял скульптурные работы для московского храма среди лучших молодых скульпторов — пенсионеров Академии художеств, находившихся в Италии: Логановский, Пименов, Ставассер, Иванов, Рамазанов и Климченко, которые выполнили эскизы скульптуры в рисунках. За скульптурные работы для Исаакиевского собора Витали был пожалован кавалером ордена святого Владимира 4-й степени.

Десятилетие президентства герцога Лейхтенбергского отличается особым вниманием к искусству ваяния, осуществлялись исключительно разнообразные скульптурные работы, в которых были заняты как известные скульпторы, так и молодые мастера, недавно закончившие обучение в скульптурном классе Академии художеств. В Отчете ИАХ за первый год президентства Лейхтенбергского записано: «Из художников, за 4 года перед сим кончивших курс учения в Академии, скульпторы Рамазанов и Климченко исполнили с успехом большую модель статуи Державина и модели 3-х барельефов для памятника великому поэту в Казани. Оба эти молодые художника отправлены в Рим для усовершенствования»[7].

Отмечалось, например, что в 1842–1843 годах академик Н. А. Токарев выполнил для строящегося здания Римско-католической духовной академии три статуи, изображающие «Веру», «Смирение» и «Милосердие».

Современники высоко оценивали заслуги Лехтенбергского в развитии изящных искусств в России. Например, писатель В.А.Соллогуб отмечал: «Герцог Лейхтенбергский был не только одним из красивейших мужчин в Европе, но также одним из просвещенных и образованнейших принцев… могу сказать, что мне не приходилось встретить человека с таким обширным и тонким чутьем всего благородного и прекрасного»[8].

В 1844–1845 годах продолжались монументальные работы для Исаакиевского собора. Витали создал фигуры 12 ангелов для внутреннего купола собора и два барельефа «Рождество Христово» и «Распятие». Клодт

выполнил барельеф «Несение креста Христом», Логановский завершил лепку барельефа «Явление ангела пастырям при Рождестве Христовом».

Плодотворность деятельности Витали поражает нас, удивляла она и его современников. Кроме названных работ для Исаакиевского собора скульптор создал 18 женских фигур, «представляющих победу русских армий и приобретенных разных земель» для Георгиевского зала Кремлевского дворца в Москве. С целью выполнения этих работ в мае 1846 года Витали ездил в Москву и в 1849 году был пожалован золотой медалью «В память возведения Московского Кремлевского дворца»[9]. В отчете ИАХ о работах Витали, созданных за это время, читаем: «Это число произведений важных, прекрасных и огромных, исполненных в течение одного года почти невероятно! Но таково свойство людей гениальных: они творят изящно, легко, свободно»[10].

В эти же годы Токарев создал 16 кариатид для интерьеров «Императорского музея», как тогда называли Новый Эрмитаж и для установки на его фасаде статуи Федона, Рафаэля Моргена и Марка Антония.

В отчете 1846 года особое внимание обращено на труды Клодта как ваятеля и литейного мастера. Две группы «Коней с водничими» были подарены Николаем I неаполитанскому королю, который «за совершенство отделки» этих произведений пожаловал Клодту орден Св. Фердинанда[11].

В 1846 году наивысшей оценки удостоены колоссальные работы Теребенева для Нового Эрмитажа — десять атлантов из сердобольского гранита, 58 термесов и 40 с изображением женских голов — все из сердобольского гранита. В отчете ИАХ читаем: «Нигде в Европе и ни один скульптор не производит из гранита, как производили древние египтяне и греки! У нас оказалась надобность в подобных работах, и молодой скульптор, вспомоществуемый русскими каменотесами, творит дела у нас небывалые… Теперь это египетское искусство стало русское, и огромные сфинксы египетские не чудо при колоссальных кариатидах [имеются в виду атланты портика Нового Эрмитажа. — О. К.], исполненных и в лепке добросовестно, и из камня отлично, превосходно г. Теребеневым[12].

В Отчете за 1847–1848 академический год отмечалось: «Литейное искусство у нас было уже на высокой степени. Явилось открытие новое — искусство гальванопластики… У нас гальванопластика употреблена для воспроизведения изящнейших творений древнегреческого искусства…», так начиналось и при активном участии Лейхтенбергского превратилось в производство, когда начинает свою работу петербургское гальванопластическое предприятие, воспроизводившее скульптуру для оформления Исаакиевского собора и произведения российских скульпторов. «Работы герцога Лейхтенберского составили эпоху в гальванопластике», — отмечалось в «Русском биографическом словаре»[13].В следующем 1848–1849 академическом году в дар Академии из Неаполя и Рима были получены слепки следующих скульптурных произведений: «1) с группы Персей и Амур с ме-

дузиною головою; 2) Флоры, украшенной гирляндою; 3) Юноны Барберини; 4) с двух статуэток детей, выливающих воду из вазы; 5) с знаменитой статуи Антиноя, принадлежащей дому Браски и известной под именем Бахуса; 6) статуи Софокла и 7) слепок с колосса Монте Квиринальского, лучшего из двух, приписываемого Фидиасу и справедливо почитаемого одним из превосходнейших произведений древнегреческой скульптуры»[14].

В 1850–1851 академическом году вице-президент ИАХ Ф. П. Толстой продолжал плодотворно работать над скульптурой для Храма Христа Спасителя в Москве. По медальерному искусству он исполнил модель медали на открытие Благовещенского моста в Петербурге и вылепил модель медали с надписью: «Российское победоносное войско поразило и усмирило мятеж в Венгрии и Трансильвании в 1849 году»[15].

Профессор Клодт вылепил статую св. Равноапостольного князя Владимира для памятника в Киеве, малую модель памятника баснописцу И. А. Крылову. Он отлил из меди статую графа Платова для Новочеркасска и статую Екатерины II по произведению Гальберга, тогда находившемуся в конференц-зале Академии, для памятника, создаваемого саратовскими колонистами.

И. П. Витали продолжал скульптурные работы для Исаакиевского собора, вылепил статую Венеры и начал высекать ее из мрамора. За создание статуи императора Павла I для Гатчины награжден орденом св. Анны 2-й степени.

Академик Н. А. Токарев в эти годы являлся в Академии учителем рисования и смотрителем за гипсовыми статуями и формами.

Теребенев завершил работу над колоссальным бюстом из сердобольского гранита императора Александра I, за что был пожалован бриллиантовым перстнем. В эти годы он был занят присмотром за перевозкою скульптурных произведений, хранением и размещением их в Новом Эрмитаже, исполняя обязанности помощника начальника Эрмитажа и заведование скульптурной мастерской при Кабинете его величества[16].

Отметим, что в эти годы Логановский продолжал трудиться над барельефами для храма Христа Спасителя. Н. С. Пименов работал над проектами пяти групп для оформления Благовещенского моста через Неву и лепил модели двух колоссальных групп для малых иконостасов Исаакиевского собора — «Воскресение» и «Преображение Господне». Все перечисленные произведения ваятелей были созданы в годы президентства Максимилиана Лейхтенбергского.

Обратим внимание, что 18 ноября 1845 года в публичном собрании Императорской Академии художеств в академическом звании почетного любителя была утверждена великая княгиня Мария Николаевна — супруга герцога Лейхтенбергского, давшая предварительное согласие принять это звание[17]. После смерти Лейхтенбергского 20-го октября 1852 года указом императора Николая I она была высочайше назначена 3 ноября того же го-

да президентом Императорской Академии художеств. «Одаренная умом замечательным и необыкновенно тонким пониманием в живописи и скульптуре, она много содействовала процветанию родного искусства», — писал в своих воспоминаниях В. А. Соллогуб[18].

Примечания

[1] Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. В 3-х ч. — СПб., 1865. — Ч. 2. — С. 435.
[2] Отчет Императорской Академии художеств за 1842–1843 год // Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817–1859). Сост., автор вступления и примечаний Н. С. Беляев. БАН. — СПб., 2015. — С. 265.
[3] Там же. С. 265.
[4] Там же. С. 267.
[5] Там же. С. 269.
[6] Там же. С. 269–270.
[7] Там же. С. 269.
[8] Источник: http://sollogub.lit-info.ru/sollogub/memuary/vospominaniya/glava-vi.htm
[9] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II, 1846 г. Д. 3097. Л. 1; Ф. 789. Оп. 1. Ч. II, 1849 г. Д. 3507. Л. 12.
[10] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II, 1845 г. Д. 3022. Л. 81.
[11] Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817-1859). Сост., автор вступления и примечаний Н. С. Беляев. БАН. — СПб., 2015. — С. 320.
[12] Там же. С. 321–322.
[13] Русский биографический словарь. Под ред. А. А. Половцова. Т. X. — СПб., 1894. — С. 177.
[14] Отчет Императорской Академии художеств за 1842–1843 год // Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817-1859). Сост., автор вступления и примечаний Н. С. Беляев. БАН. — СПб., 2015. — С. 388.
[15] Там же. С. 448.
[16] Там же. С. 449–450.
[17] Отчет Императорской Академии художеств за 1842-1843 год//Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817-1859). Сост., автор вступления и примечаний Н. С. Беляев. БАН. — СПб., 2015. — С. 293.
[18] Источник: http://sollogub.lit-info.ru/sollogub/memuary/vospominaniya/glava-vi.htm

Дмитрий Начев

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ, В РАБОТАХ КОТОРЫХ НАТЮРМОРТ И ПЕЙЗАЖ ВЗАИМОДЕЙСТВУЮТ В ОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ

Художники ленинградской школы живописи, характеризующейся «определенностью профессиональных и нравственных критериев» и как следствие, «осторожностью по отношению к новациям…»[1], строгим следованием традициям академической школы, с конца 1950-х гг. в темах, не претендующих на всесторонний охват явлений, начинают поиски в направлении обогащения живописности, усиления декоративности и импрессионистическим изысканиям. Поиски новых методов усиления выразительности приводят к появлению оригинального жанра, в котором явственно смыкаются выразительные возможности натюрморта и пейзажа, а иногда и жанра интерьера. И хотя натюрморт физически или духовно «преобладает» на полотнах, что отражается и в названиях картин, очевидна его неразрывная, оправданная и необходимая связь с пейзажем, без которого размышления о вечности мироздания, бренности человеческого существования, а также передача личностного переживания художника едва ли были бы возможны.

Художественные проблемы и способы взаимопроникновения натюрморта и пейзажа решались мастерами кисти по-разному. Это могло происходить за счет объединяющего дневного освещения (Т. Афонина, В. Тетерин, Е. Антипова, Б. Шаманов, Н. Позднеев), передачи состояния воздушной среды и отражения ее на предметах (Б. Шаманов «Астры»), акцентировании на яркой декоративности вещей и передаче формы и фактуры за счет цвета (С. Осипов) и т.д. Часто вводится мотив окна или двери, открытых или закрытых, тем самым устанавливая гармоничную связь микромира с макромиром (А. Яковлев, Я. Крестовский, Б. Шаманов, Е. Моисеенко). Введение в сюжет лирического героя (Е. Моисеенко) служит бесспорным методом усиления личностного эмоционального переживания и философского осмысления мира.

Картина Таисии Афониной «Натюрморт с вербами» (1964) радостен и многословен. Здесь много предметов, выполненных из разных материалов — стекла, фарфора, металла, легкой ткани, фактура которых выявляется за счет освещения дневным ярким светом. Этот свет ложится на предметы и по-разному играет на их поверхностях, выявляя всю их красоту. Следует заметить, что пейзажа в картине нет как такового, он «спрятан» за занавеской и является нам в виде потока яркого весеннего солнечного света, который и является мощным объединяющим началом натюрморта и пейзажа, угадывающегося за окном. В этом натюрморте художник откровенно ставит колористическую задачу, тончайше разрабатывая белую и серебристо-серую гамму, доминирующую в картине, а деликатным введением кобальта, золота и желтовато-коричневатых оттенков лишь подчеркивает ее красоту.

Схожие художественные задачи решал в своем творчестве и Борис Шаманов. Откровенно ставя натюрморт в пейзаже, он делает героем полотен яркий или неяркий солнечный свет. Кувшин с желтыми цветами в натюрморте «Сентябрь. Желтые цветы» (1991) стоит на краю дощатого стола. Поток ярчайшего света играет на желтых крупных цветах и на более мелких оранжеватых настурциях, преображая их делая еще более яркими и «солнечными». На то, насколько ярок и силен свет, ясно указывают контрастные тени, отбрасываемые кувшином и деревьями (последние не видны зрителю, но подразумеваются за счет эффекта введения теней). Пейзаж, данный крупными широкими мазками и круглящимися линиями и передающий холмистый рельеф, заканчивается круглящимся же горизонтом, что придает ему почти вселенский масштаб. На этом фоне гигантский букет, не вмещающийся в рамки полотна, тоже несет в себе идею величия «великого букета» и тем самым дает законченный образ гармонии мира. Эта гармония подчеркнута и разработкой благородной колористической гаммы желтоватых и голубоватых цветов.

Вселенский масштаб придается и букету в картине «Шиповник после дождя» (1989), вся композиция которого построена на круглящихся линиях — стола, вазы, самого букета и радуги. Здесь букет «парит» над пейзажем, озаряя своим свечением пейзаж с рекой и неказистыми дощатыми избами. Сочные малиновые тона в сочетании с лазорево-синими и изумрудно-зелеными придают полотну «сказочный» колорит. Сиюминутность красоты мира подчеркнута несколькими опавшими лепестками и листьями шиповника на мокром столе и постепенно «растворяющейся» радуги.

Иными по настроению представляются «Астры» (2001). Выхваченный из большого пейзажа фрагмент с цветами в простой стеклянной банке дает понять зрителю, что пейзаж продолжается и за рамками фрагмента. Общее состояние природы навевает легкую грусть по ушедшему лету. Неяркий рассеянный свет, падающий на желтеющие крупные листья, на уже опускающие свои головки астры, на белую скомканную скатерть (передающую свое свечение астрам и заставляя их как бы светиться еще и изнутри), объединяет натюрморт и пейзаж общим состоянием ухода радости лет. Художник словно предлагает нам полюбоваться красками наступающей осени, тщательно разрабатывая зелено-коричневую и изысканную аметистово-сиреневую гамму, таким образом ставя перед собой и разрешая декоративную задачу.

Введение мотива окна встречается во многих полотнах Шаманова 1960-х гг.: «Натюрморт с будильником» (1962), «Проросшая картошка» (1966), «Ночь. Свеча у окна» (1969) и др. Не-развитие пейзажа в глубину, вынесение на передний план крупных предметов и вещей, частично заслоняющих мир за окном, взгляд живописца на изображаемое слегка сверху, а часто и совмещение разных точек зрения, — придает натюрмортам Бориса Шаманова монументальность и духовно-содержательный смысл.

Творчество Евгении Антиповой и Виктора Тетерина дают представление о больших декоративных возможностях и импрессионистических тенденциях живописи ленинградских мастеров второй половины XX века.

«Полдень» (1982), «Цветущая ива, каллы и нарциссы» (1984), «Яблонька в цвету» (1997) и множество других работ Евгении Антиповой написаны на пленэре и представляют собой очень гармоничные, точно поставленные натюрморты, обычно вазы и другие сосуды с цветами, фрукты, овощи, еда, скомпонованные на небольших круглых столиках в саду под деревьями. Часто кажется, что природа вокруг «заслоняет» натюрморт, вторгаясь в его «жизнь»: ветки деревьев, склоненные и даже лежащие на столе, бесконечные блики, отбрасываемые предметами друг на друга, все объединяющий яркий солнечный цвет... Круглящиеся формы букетов и веток деревьев, круглые столы, круглые линии горизонтов и фрагментарность многих композиций при всей легкости и жизнерадостности полотен придает им значительную степень монументальности.

Мотив окна в ранней работе Е. Антиповой «Книги на столе» (1963) и льющийся из него свет зимнего заката служит объединяющим началом мажорного «настроения» уголка мастерской, достигнутого разработкой теплой охристой гаммы с введением благородных красных пятен, и зимней набережной за окном, с домами, освещенными розоватым светом.

Цвет в произведениях Тетерина играет первостепенную роль. Это контрастная живопись, выполненная темпераментными крупными мазками. «Натюрморт с оплетенной бутылкой» (1969), «Натюрморт с цветами» (1964), «Осенний натюрморт» (1964–1972), «Цветы под деревом (1980), «Цветущий миндаль на берегу Черного моря» (1981), «Натюрморт с альпийским пионом и вазочкой» (1983) и многие другие работы не отличаются большим разнообразием в выборе сюжета, но эти цветы, фрукты, овощи и посуда, вынесенные на пленэр и освещенные ярким солнцем, написанные сочной кистью, передают всю гармонию мира и полное единство пейзажной и натюрмортной линий.

Яркими и сочными красками написан «Натюрморт в траве» (1964) Николая Позднеева. Широкое письмо, мощный мазок, корпусная кладка краски, яркая декоративность присущи этой работе. Сюжет изображает обыденные вещи, простую посуду и еду, лежащие на салфетке в траве. Здесь нет пейзажа как такового, но он, несомненно, угадывается — это большое поле зеленой травы с желтыми одуванчиками. Фрагментарность композиции, круглящиеся форм предметов, склоняющиеся травинки, белая салфетка как символ света и чистоты поэтизируют обыденный мотив, делая его частью Вселенной.

Иная, более графичная манера письма характерна для таких мастеров ленинградской школы как Евсей Моисеенко, Ярослав Крестовский, Сергей Осипов.

«Осенняя ветка» (1974) и «Букет васильков» (1976) Сергея Осипова практически исключает проблему света и решает декоративные задачи при помощи цвета, которым создает форму предметов и передает их фактуру. В обеих работах вводится мотив окна, за которым цветовое пятно в виде осеннего желтого дерева, как в «Осенней ветке», или серовато-синеватый пейзаж, как в «Букете васильков», обязательно перекликается с красками предметного мира. Так достигается гармония и взаимопроникновение жанров.

Ярослав Крестовский — мастер, любующийся предметом. Будь то гигантский топор в «Натюрморте с топором» (1965), помещенный среди других звенящих, колющих и режущих предметов, на фоне заиндевевшего окна, за которым занесенные снегом избы… Или «антикварный» мирок, расположившийся на столе из карельской березы, с огромными старинными часами и изысканными куклами в «Часах и куклах» (1972)… Или фантастический водный мир в «Натюрморте с аквариумом» (1968), поставленным на большом окне, за которым и сквозь который видны крыши старого города. Во всех случаях натюрморт поставлен во временной и пространственный контекст. Здесь нет конфликта противопоставления. Это натюрмотры-пейзажи и интерьер одновременно (как в «Часах и куклах»), которые меняются не только последовательно, но зачастую и местами. Так, индустриальный пейзаж за окном в обрамлении тяжелых штор выглядит как картина внешнего мира, висящая на стене. Это и спектакли с занавесом («Натюрморт с аквариумом»), это и театральная декорация «Белая ночь. Букет сирени» (1967), и перенесение одной эпохи в другую через любование и той, и другой. Кажется, развивая тему взаимопроникновения эпох за счет совмещения жанров, Крестовский не преодолел литературности и не смог подняться в своем творчестве до высот мирискусников.

Натюрморты Евсея Моисеенко полны настроения и личных переживаний. Его обычно нервные линии успокаиваются в натюрморте и в пейзаже. Если натюрморт пишется с введением окна, то обычно он располагается непосредственно у окна, близко к нему или на самом подоконнике. В «Натюрморте с татарником» (1978) преобладают вертикальные линии (стебли растений, забор, рамы окон). Ритмы стеблей и лепестков растений создают ощущение движения, танца, ликования. Тяжелые оконные рамы усиливают движение, словно «выталкивая» натюрморт на улицу и как бы «приглашая» зрителя или посидеть под деревом у забора или бежать по уходящей влево вдаль круглящейся дорожке. Взаимопроникновение натюрморта и пейзажа создает настроение безмятежного летнего счастья. Радость цветочного танца дополняется радостью калейдоскопично преданного мира за окном (пейзаж состоит из фрагментов пейзажа, и при качании оконного стекла в нем отразится иной фрагмент). Задний план картины наполнен светом, передний же линеен. И очень явственно ощущается присутствие человека, которого не видно, но который пришел, поставил цветы (свои трофеи) во что пришлось, чтобы не завяли, и убежал, потому что диагонали окон «вытолкнули» его в летний, ра-

достный мир. И мы знаем, как он побежит по этой круглящейся дорожке вдаль, навстречу счастью!

В «Осеннем натюрморте» (1982) главный герой произведения — натюрморт — передан крупным планом. Картина мирной дачной жизни служит для решения живописных задач. Цент композиции — миска с яблоками — подчеркнута и цветом — это самое светлое пятно во всей картине полно круглящихся форм. Остальные части картины наполнены сложными ритмическими линиями. Пейзаж задает здесь настроение натюрморту. И натюрморт обретает сюжет: дача, осень, немного взгрустнулось (почерневшие стволы, плетень, калитка)… Стол разделяет два композиционных плана — первый, предметный, «говорящий» о жизни людей, и второй, усложненный перспективой и глубиной, данными чисто живописным приемом, — говорит о жизни природы. Оранжево-зеленоватые оттенки предметов и листвы вносят нотки радости в темную «вертикальность» стволов и забора, придавая ощущение восхищения бытием с его сменой времен года, каждое из которых несет свои дачные радости. Иными словами, это натюрморт-настроение, натюрморт-чувство, а настроение и чувство возникает от глубокого взаимного проникновения природы и мира предметов.

В «Портрете мальчика» (1962), «Юном художнике» (1970), «Мальчике под яблоней» (1980), помещаются портреты подростка, находящегося или в стенах своей комнаты у окна, или в саду под яблоней. Мальчик ожидает своего будущего, он защищен пока миром своего дома или сада («Портрет мальчика», «Мальчик под яблоней»), или, наоборот, выталкивается рамами окон в романтику жизни за окном, с несущимися словно кони козами («Юном художнике»). И мальчик принадлежит и миру в комнате или в саду, и в то же время своей отрешенностью или неожиданной для возраста задумчивостью или увлеченностью — тому, другому миру, за окном или за пределами забора. Так, путем введения лирического героя решаются сложные философские и мировоззренческие задачи, стоящие перед художником.

Философское осмысление натюрморта свойственно и работам Андрея Яковлева. В полотне «Памяти павших художников» (1970) красная ирезида в горшке поставлена на подоконник раскрытого окна, за которым нет пейзажа, а пространство решено в виде серой тоновой растяжки и напоминает гранитную плиту. На этом фоне цветок с красными лепестками, напоминающими своим цветом и формой множество сердец, выглядит как символ памяти. Строгие вертикали стеблей, кисти, оконных рам придают полотну возвышенную торжественность, а благородное сочетание красного и серого — сдержанную роскошь.

Тема окна всегда играла в творчестве художника значительную роль, как в ранних работах («Письмо из Ленинграда», «День начинается» (обе — 1977), «Багульник» (1980)), где окно или его фрагмент служит лишь фоном для выразительного натюрморта, так и в более поздних («Васильки» (1990), «Тюнюшка» (1991), «Зимний букет» (2008), «День яблочного Спа-

са» (2007), «Медовый август» и «Ягоды из того леса» (обе — 2009), в которых за раскрытыми окнами бушуют яркие солнечные пейзажи, свет которых озаряют все внутренне пространство и объединяет два мира, внешний и внутренний, силой любви к красоте мира.

Полиптих «Наше Павшино. Времена года» (2011), написанный на закате жизни мастера, доводит тему красоты мира и личного переживания до совершенства. Пленительный «Апрель», с тончайшими разработками желто-серой и перламутровой гаммы; сочный «Июнь», с пестрым букетом полевых цветов в изумрудной вазе, спелой клубникой и молоком, с залитым солнечным светом пейзажем за окном, полураскрытым и «зовущим» нас выбежать погреться на солнце; «Июль», с букетом васильков и колосьев в глиняной вазе, стоящий на подоконнике и написанный из сада, как бы приглашающий нас в дом; чуть грустный «Август», с воблой, пивом и сигаретой в пепельнице, с пожелтевшей травой за окном и только зарождающимися мыслями о конце лета; дождливый «Ноябрь», с сухим букетом в большой вазе, рыжим котом, глиняными игрушками и сплошными потоками воды на стекле; и мажорный, радостный по настроению «Январь», со снегирем и синичками, суетящимися в поисках еды, мандариновыми корками на заснеженном столе.

Все эти работы, проникнутые тонким лиризмом и влечением к бесконечной красоте мира, по силе своего воздействия на зрителя сродни в музыке «Временам года» Антонио Вивальди.

Философская направленность, тонкое взаимопроникновение жанров, ярко выраженный лиризм, опоэтизированное восприятие и передача обыденных предметов жизненного уклада, тонкие цветовые сочетания, импрессионизм, — вот те основные черты, которые присущи мастерам-натюрмортистам ленинградской школы живописи во второй половине XX века.

Примечания

[1] Иванов С. В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. — СПб., 2007. — С. 22.

Источники

1. Верижникова Т. Ф. Малые голландцы. — СПб.: Аврора, 2004.
2. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. 2-е издание. — СПб.: Азбука — классика, 2005.
3. Выставка произведений 26 ленинградских и московских художников. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1990.
4. Е. Е. Моисеенко. «Коллекция из мастерской». Альбом. — / Авт. вступит. ст. и сост. Е. Литовченко. — СПб.: Историческая иллюстрация, 2012.
5. Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. – СПб.: НП-Принт, 2007.
6. Изобразительное искусство Ленинграда. Каталог выставки. — Л.: Художник РСФСР, 1976.
7. Интерьер и натюрморт. Выставка произведений живописи художников Российской Федерации. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1991.
8. Кекушева-Новосадюк Г.В. Евсей Моисеенко. — Л.: Художник РСФСР, 1977.
9. Леонова Н. Г. Евсей Моисеенко. — Л.: Лениздат, 1989.

10. Мочалов Л.В. Группа «Одиннадцати». — Художник Петербурга. 2000. — № 5.
11. Мудрова А. Ю. Творческая «Одиссея» Андрея Яковлева. // Петербургский художник, 2013. — № 1 (19).
12. Мудрова А. Ю. Цикл живописных полотен Андрея Яковлева — «Времена года». — // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24–27 сентября 2012. — Ульяновск, 2012.
13. Серебряная В. И. Ярослав Игоревич Крестовский. — Л.: Художник РСФСР, 1987.
14. Смирнова С. А. Я. И. Крестовский. Натюрморт и пейзаж. — СПб.: Роза ветров, 2013.
15. Тарасов Ю. А. Голландский натюрморт XVIII века. — СПб.: Изд-во СПб ГУ, 2004.
16. Андрей Яковлев. Альбом из серии «Мастера изобразительного искусства стран СНГ» / Авт. вступ. статьи Ю. В. Мудров, А. Ю. Мудрова. — М., 2014.
17. Антонова А. Натюрморты Виктора Тетерина // Художники Ленинграда / Сост. И. Н. Вьюнова. — Л., 1977. — С. 142–148.
18. Б. И Шаманов. Каталог выставки произведений / Авт. вступ. статьи Л. В. Мочалов. — Л., 1986.
19. Волкогонов С. А. Борис Иванович Шаманов. — Л., 1971.
20. Данилова А. В. Натюрморт-картина Б. И. Шаманова в контексте ленинградской школы живописи 1960–1980-х гг. // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2011. — № 3. — С. 150–154.
21. Дмитренко А. О времени, о человеке / Смена, 1967. — 11 ноября. — С. 3.
Евсей Моисеенко. Мастера советской живописи / Авт. вступ. статьи Михаил Герман. — Л., 1975.
22. Иванов С. В. Двадцать лет спустя. Размышления о выставке Сергея Осипова // Петербургские искусствоведческие тетради, СПб., 2011. — Вып. 21. — С. 25–31.
23. Иванов С. В. Тихая жизнь за ленинградским столом // Петербургские искусствоведческие тетради, СПб., 2012. — Вып. 23. — С. 90–97.
24. Липатов В. Служитель прекрасного // Культура и жизнь, 1984. — № 9. — С. 16
25. Молдавский Д. Натюрморт с топором // Ленинградская правда, 1966. — 24 июня. — С. 4.
26. Натюрморт. Выставка произведений живописи художников Российской Федерации / Авт.-сост. И. Н. Филонович. — М., 1973.
27. Селизарова Е. Красно-синим по оранжевому. — Ленинградская правда, 1962, 4 февраля. — С. 2.
28. Селизарова Е. Претензии на новаторство. — Ленинградская правда, 1962. — 29 июня. — С. 3.
29. Ярослав Крестовский. Выставка произведений. Каталог / Авт. вступ. статьи Л. В. Мочалов. — Л., 1983.
30. Смирнов Г., Соловьев А. Начинающему художнику. — Художник РСФСР. — С. 100.
31. Зайцев А. С. Советы мастеров. Живопись и графика. — Ленинград: Художник РСФСР, 1973. — С. 370.
32. Искусство советского союза. Альбом // Авт. вступит. ст. Недошвили Г. А. — Ленинград: Аврора, 1985.
33. Изобразительное искусство Ленинграда / Каталог выставки. В. А. Пушкарёв. — Ленинград: Художник РСФСР, 1976.
34. В. В. Ванслов. Изобразительное искусство и проблемы эстетики. — Ленинград: Художник РСФСР, 1975.
35. В. М. Зименко. Гуманизм исскуства. — Ленинград: Художник РСФСР, 1971.
36. Андрей Мыльников / авт. вступит. ст. К.К. Сазонова. // Аврора. — Ленинград, 1977.

Эмма Анненкова

ПАМЯТНИК ПРИНЦУ П. Г. ОЛЬДЕНБУРГСКОМУ

Помянем же первого принца Петра;
Для нас это имя священно.
Он был нам примером, он жил для добра
Он другом нам был неизменно.
А. Н. Апухтин

В Санкт-Петербурге на Литейном проспекте, перед главным корпусом Мариинской больницы почти 40 лет стоял бронзовый памятник «Просвещенному благотворителю Принцу П. Г. Ольденбургскому», исчезнувший в 1930-х годах.

В истории России Петр Георгиевич Ольденбургский (1812–1881) известен как крупный государственный деятель, член Государственного совета, председатель Департамента гражданских и духовных дел, Главноуправляющий Ведомством учреждений императрицы Марии. С его именем связана беспримерная благотворительная деятельность в таких важнейших социальных сферах жизни, как призрение сирот, больных и престарелых, в народном образовании и здравоохранении.

П. Г. Ольденбургский основывал на свои личные средства учебные заведения, школы, сиротские приюты. Детская больница, носившая до 1918 года его имя (сегодня — имя К. А. Раухфуса), также была выстроена большей частью на его деньги. Большие средства он вложил в создание первой в стране Общины сестер милосердия Св. Троицы (основана в 1844 году в Рождественской части города), в развитие Мариинской больницы для бедных. При его поддержке существовали Калинкинская, Александровская, Обуховская, Петропавловская и другие больницы. Он был основателем и попечителем Училища правоведения, попечителем Смольного и Екатерининского институтов, Александровского лицея и Коммерческого училища, многих гимназий и школ. Его имя неразрывно связано со становлением женского образования в России. До 1859 года П. Г. Ольденбургский возглавлял Вольное экономическое общество, а затем стал его почетным президентом. Он был создателем Русского общества международного права (1880).[1]

2 (14) мая 1881 года Петр Георгиевич скончался. Его похоронили на кладбище монастыря Приморской Свято-Троицкой Сергиевой пустыни в Стрельне, где находилась фамильная усыпальница его семьи. После революции храмы и церкви постепенно стирали с лица земли. Даже в 1960-е годы мощные взрывы время от времени сотрясали пустынь, уничтожая ее святыни. Один за другим уходили в небытие прекрасные соборы, а с ними и находившиеся рядом могилы и усыпальницы монастырского кладбища, где нашли упокоение многие выдающиеся люди России. Такая же участь

постигла и усыпальницу Ольденбургских, хранившую память о принце Петре Георгиевиче Ольденбургском и семи членах его семьи.

О принце П. Г. Ольденбургском оставлено много воспоминаний, о нем и его деятельности написаны книги, ему посвящено много стихов. Со страниц этих произведений, из множества эпизодов его жизни, со слов и отзывов его современников перед нами предстает образ человека неповторимой судьбы, величественного в своих деяниях, но и одновременно простого, человечного, порой даже наивного в стремлении сделать человечество умнее и добрее. И это тем более трогательно, что все его дела действительно делали мир чище и добрее, потому что они были бескорыстны и шли от чистого сердца. Память о таком человеке достойна быть увековеченной не только в письменных источниках, но и в бронзе. И неудивительно, что после его кончины идея о сооружении памятника принцу-благотворителю возникла, прежде всего, в среде выпускников Училища правоведения.

Правоведы, благодарные Петру Георгиевичу за его отеческое участие в их образовании и воспитании в стенах училища, за его доброту и справедливость, еще при жизни принца стремились увековечить память о нем. Так, после получения Высочайшего соизволения, в зале младшего курса Училища правоведения был установлен портрет принца П. Г. Ольденбургского, созданный академиком живописи Н. А. Тихобразовым в 1852 году.[2]

Но не только воспитанники Училища правоведения сознавали уникальность личности и деятельности принца-попечителя. В 1843 году Царскосельский лицей был переведен в Санкт-Петербург в бывшее здание Александринского сиротского приюта на Каменноостровском проспекте и переименован в Александровский в честь его основателя — императора Александра I. Попечителем Императорского Александровского лицея Николай I назначил принца Петра Георгиевича Ольденбургского, деятельность которого на этом поприще способствовала сохранению и развитию лучших традиций знаменитого Царскосельского лицея. Лицеисты имели в лице своего попечителя «высокого покровителя лицея, этого чудного, золотой души человека, истинного отца лицеистов». Поэтому, когда в 1868 году исполнилось 25 лет попечительства П. Г. Ольденбургского над Александровским лицеем (быв. Царкосельским), лицеисты решили установить портрет принца в библиотеке. Портрет П. Г. Ольденбургского в полный рост выполнил известный живописец-портретист, учитель рисования Александровского лицея П. И. Пороховников. К этому юбилею была также отчеканена бронзовая медаль, на одной стороне которой находилось изображение принца П. Г. Ольденбургского, на другой — лицейский герб и надпись «Suo Celsitudini Imperiali Principi Petro Oldenburgensi, Excellentissimo Curatori Quinque peraktis, Lyceum Imperiale Alexndrinum»[2].

В 1875 году воспитанники Императорского училища правоведения были обеспокоены тяжелой болезнью Петра Георгиевича, а когда ко всеобщей радости принц поправился, то решили к 40-летнему юбилею Учи-

лища установить в одном из его залов бюст любимого принца-попечителя. Для осуществления этого намерения требовалось соизволение императора, которому через директора Училища и статс-секретаря графа К. И. Палена было направлено соответствующее прошение.

27 ноября 1875 года был опубликован «*Высочайший рескрипт по поводу установления бюста принца Петра Георгиевича в зале Училища правоведения*» с резолюцией: *«Высочайше утверждаю».* Текст рескрипта раскрывает причину такого желания правоведов: *«Директор Императорского Училища правоведения генерал-лейтенант Языков довел до моего сведения, что воспитанники Императорского училища правоведения, движимые чувством признательности за родительское о них попечение ЕИВ принца Петра Георгиевича Ольденбургского, и, желая вместе с тем увековечить память о радостном исцелении принца от тяжелой болезни, осмеливаются испрашивать Высочайшего соизволения, чтобы в день сорокалетия основанному ЕИВ Училища правоведения, 5-го декабря сего года, был воздвигнут в зале старшего курса училища мраморный бюст ЕВ с надписью: «Благодарные воспитанники 1875 года» подобно тому, как в зале младшего курса поставлен с Высочайшего разрешения бывшими питомцами сего заведения портрет принца.*

Вследствие чего на разрешение директору Училища правоведения привести вышеозначенное единодушное желание воспитанников оного, имею счастье испрашивать высочайшего Вашего ИВ соизволение»[3]. Высочайшее разрешение было получено, и бюст, выполненный скульптором М. А. Чижовым из белого мрамора, был установлен на пьедестале в зале между вторым и третьим классами. Обнесенный решеткой, на фоне малинового занавеса, под сенью государственного герба, увенчанного короной, бюст принца П. Г. Ольденбургского смотрелся особенно значительно и торжественно.

К 50-летнему юбилею служебной деятельности принца П. Г. Ольденбургского был торжественно открыт барельеф с изображением принца Петра Георгиевича в зале Екатерининского института для девочек, попечителем которого с 1839 года до конца своих дней он состоял.[1]

Портреты принца находились и в других учебных заведениях, им основанных или опекаемых. Так, например, в декабре 1895 года Попечительский совет приюта, основанного П. Г. Ольденбургским, постановил дать приюту имя принца, а в актовом зале установить его мраморный бюст, выполненный за счет средств членов Попечительского совета приюта, а также поставить портреты Николая II, попечителей Приюта Петра Георгиевича и Александра Петровича Ольденбургских с надписью «От благодарных детей»[4].

Портреты принца П. Г. Ольденбургского были установлены также в Детской больнице его имени, во многих других учреждениях, но после революции 1917 года они были изъяты из этих заведений, сегодня о судьбе их ничего неизвестно. Лишь по фотографиям из дореволюционных книг и журналов удалось установить существование некоторых из них.

Закономерным продолжением сохранения памяти о Петре Георгиевиче Ольденбургском стала идея о возведении ему памятника после кончины принца 2 (11) мая 1881 года. 5 декабря 1881 года выпускники Училища правоведения на традиционной встрече отмечали годовщину основания своей alma mater и вспоминали ушедшего из жизни попечителя принца П. Г. Ольденбургского. Бывший воспитанник Училища правоведения (2-ой выпуск) действительный статский советник В. Д. Философов предложил увековечить память о принце, о его бескорыстном служении просвещению, добру и милосердию, воздвигнув в его честь памятник. Идею поддержали все присутствовавшие, было решено обратиться с письмом к И. Д. Делянову — управляющему учреждениями императрицы Марии, во главе которого П. Г. Ольденбургский стоял почти два десятилетия. Письмо составил и отправил на имя И. Д. Делянова выпускник Училища правоведения статс-секретарь, член Государственного совета, сенатор Н. И. Стояновский (2-ой выпуск):

«Милостивый Государь Иван Давыдович.

На обычном годовом собрании бывших воспитанников Императорского училища правоведения 5-го декабря 1881 года, при воспоминании о горестной утрате, понесенной Училищем в мае прошедшего года, было указано на государственное значение пятидесятилетней деятельности в Бозе почившего Принца Петра Георгиевича Ольденбургского и одним из присутствовавших правоведов статс-секретарем В. Д. Философовым было заявлено, что весьма желательно увековечить дорогую память Его Высочества сооружением Ему памятника, который свидетельствовал бы пред нашими потомками, что современники усопшего Принца умели понять и оценить его бескорыстное и плодотворное служение добру и просвещению. При этом было высказано, что воспитывавшиеся в Училище Правоведения имеют некоторое право на почин в этом деле, так как устройством Училища началась государственная деятельность Его Императорского Высочества.

Эти мысли были приняты с горячим сочувствием всеми присутствовавшими, и они уполномочили меня заняться осуществлением сооружения памятника и для сего обратиться к Вашему Высокопревосходительству как управляющему Учреждениями Императрицы Марии, которым Его Высочество посвятил большую часть своих забот, с покорнейшею просьбою испросить Высочайшее Его Императорского Величества соизволение открыть подписку для сбора денег на сооружение памятника Его Императорскому Высочеству Петру Георгиевичу Ольденбургскому там, где Государю Императору благоугодно будет указать, доложив при том, что мы полагали бы, согласно с заявлением статс-секретаря Философова, что один из двух дворов, выходящих на Мойку, — первый перед Александринским Сиротским домом и второй перед Николаевским Сиротским институтом представляет весьма удобное место для постановки памятника, тем более,

что рядом с этими дворами во дворе против Императорского Воспитательного дома уже поставлен бюст Бецкого.

Если Государь Император соизволит на приведение в исполнение нашего ходатайства, то для сбора денег, составления предположений о сооружении памятника и для самого сооружения его, следовало бы, по моему мнению, образовать под Вашим председательством Комитет из небольшого числа членов. В состав Комитета могли бы войти: один или два члена Департамента гражданских и духовных дел Государственного совета, сенатор 1-го Департамента Правительствующего сената, министр юстиции, член Опекунского совета, член от Собственной Его Императорской канцелярии по учреждениям Императрицы Марии, директора: Училища правоведения, Лицея и Коммерческого училища и бывшие воспитанники сих последних трех заведений, а также член от Детской больницы принца.

Для доставления всем почитателям Его Высочества возможности участвовать в сооружении, я полагал бы объяснить, что взнос воспитывающихся в заведениях не должен превышать 1 руб., а взносы всех прочих лиц 3 руб. с каждого, так, чтобы памятник был выражением общей любви, а не значительного капитала, употребленного на сооружение памятника.

Примите уверение в истинном почтении и совершенной преданности

Николай Стояновский

12-го января 1882 г.С.Петербург»[5]

И. Д. Делянов с этим письмом обратился к Александру III за Высочайшим соизволением, последовавшем в Гатчине 23 января 1882 года.[6]

Для руководства подготовкой к осуществлению проекта сооружения памятника принцу П. Г. Ольденбургскому был организован Комитет под председательством И. Д. Делянова, членами которого стали Стояновский Н. И., Половцов А. А., Набоков Д. Н., Титов В. П., Сольский Д. М., кн. Оболенский Н. Н., Осинин И. Т., Алопеус И. С., Гартман Н. Н., Вегнер Г. Ф., Раухфус К. А.

Прежде всего, была объявлена всероссийская подписка для сбора средств на сооружение памятника. В записи «Журнала Комитета по сооружению памятника в Бозе почившего принца Петра Георгиевича Ольденбургского» указано: «*При объявлении повсеместной подписки не устанавливать цифры пожертвований, предоставив таковой доброй воле каждого, при объявлении же подписки между воспитывающимися в заведениях объяснить, что пожертвования от них примутся с благодарностью, если они будут даже в самых мелких суммах, начиная с копеек, и что взносы их ни в коем случае не должны превышать трех рублей»*[7].

Средства собирали в течение семи лет. Срок для такого события небольшой. В этом акте принимали участие специальные сборщики, которыми руководил помощник бухгалтера Ведомства учреждений императрицы Марии надворный советник Сушенков. *«В награду его отлично усердной службы и полезной деятельности по сбору пожертвований на сооружение*

памятника Принцу П. Г. Ольденбургскому, орден Св. Станислава 2-ой степени пожаловал император Александр III»[8].

К концу 1887 года собранная сумма составляла 25 624 руб. 4 коп. Этот капитал наращивался за счет обращения его в ценные бумаги. В конечном итоге финансовая проблема была успешно решена. Теперь Комитету по сооружению памятника следовало решить другой важный вопрос — кому из современных скульпторов поручить столь ответственную работу как создание памятника. Как правило, в таких случаях проводят творческие конкурсы на лучшие проекты по заданной теме, но они в большинстве случаев обходятся очень дорого и не всегда достигают поставленной цели. Поэтому члены Комитета, проанализировав творчество современных им скульпторов-монументалистов, остановили свой выбор на уже известном своими работами академике И. Н. Шредере.[9]

Когда И. Н. Шредеру предложили создать памятник принцу П. Г. Ольденбургскому, он с радостью согласился с почетным предложением. Для разработки проекта постамента под статую был приглашен академик архитектуры, преподаватель Императорской академии художеств (ИАХ) А. О. Томишко. Уже в ноябре 1887 года И. Н. Шредер и А. О. Томишко в мастерской на Старо-Литейном дворе ИАХ представили членам Комитета модели памятника и пьедестала из глины. Сделав несколько дельных замечаний «*в частности ...относительно наклона головы и недостаточности сходства в чертах лица*», все в целом согласились с общей творческой концепцией созданной модели будущего памятника. Иконографическим материалом для лепки лица принца стала его фотография 1880 года. При повторном осмотре модели члены Комитета единодушно пришли к выводу, что «*модель статуи исполнена удовлетворительно: поза и сходство совершенно выражены*». По поводу пьедестала было решено на передней его стороне не делать никаких украшений, кроме надписи.

В марте 1888 года И. Н. Шредер и А. О. Томишко, создав модель статуи и пьедестала из алебастра, а модели трех барельефов из глины, представили все на суд членов Комитета: все созданное удовлетворило присутствовавших. Теперь все модели, а также рисунки памятника, барельефов его общий вид необходимо было представить на одобрение царю.

7 апреля 1888 года Шредер изготовил окончательно:

«1. гипсовую в 30 вершков модель памятника, уменьшенную в 4 и одну вторую раза против предполагаемой действительной его величины;

2. детальный рисунок памятника;

3. рисунок, представляющий общий вид памятника и план местности».

Комитет, осмотрев означенные работы, нашел их исполненными удовлетворительно»[10].

2 мая (день кончины принца) этого же года все доставили в Зимний дворец. Александр III осмотрел модель: фигуру принца и детальные рисунки будущего монумента. Пьедестал в греческом стиле предполагалось

изготовить из гангеудского полированного гранита. На его лицевой стороне литыми бронзовыми позолоченными буквами надпись: *«Просвещенному благотворителю принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому. 1812 — 1881*». На других трех сторонах пьедестала — бронзовые барельефы. С правой стороны — принц среди воспитанников Училища правоведения, с левой — посещение им женского учебного заведения, с задней стороны — посещение богоугодного заведения. Царь, внимательно ознакомившись с моделью, одобрил и утвердил ее.[11]

Следующим этапом работы над памятником было изготовление из глины в натуральную величину статуи и барельефов. Фигура принца и все детали барельефа отливались в апреле 1889 года на бронзовой фабрике К. Берто (Воронежская ул. 14. Завод «Монументскульптура»), который 2 мая уже сообщил председателю Комитета об окончании всей работы.

И, наконец, необходимо было решить, где памятник будет установлен. Имелось несколько вариантов: перед главными фасадами Николаевского сиротского института, Александровского сиротского дома на набережной реки Мойки и перед Мариинской больницей в сквере со стороны Литейного проспекта. Профессор архитектуры, ректор Императорской академии художеств А. И. Резанов предложил установить памятник в нише полукруглой площадки около Екатерининского института на набережной реки Фонтанки. После долгих споров и обсуждения различных вариантов наиболее удачным признали место на Литейном проспекте в полукружье ажурной ограды сквера Мариинской больницы напротив ее главного корпуса. Напомним, что Мариинскую больницу для бедных основала бабушка принца императрица Мария Федоровна в 1803 году, а Петр Георгиевич почти 40 лет был ее попечителем. Ее здание возвели в 1805 году по проекту архитектора Дж. Кваренги. Оно отличается благородной простотой, совершенством форм и пропорций. Центральный вход оформлен портиком из восьми ионических колонн и симметричными пандусами. Выбор места для установки памятника представлялся весьма удачным во всех отношениях и был одобрен скульптором.

Пожертвований вместе с процентами от обращения наличных денег в процентные бумаги на 5 мая 1889 года поступило 27.776 р. Таким образом, не только покрыты все расходы по устройству памятника, но и еще оказался избыток в 1641 р., который может понадобиться на дополнительные поделки и на предстоящие расходы по открытию памятника. Комитет постановил все распоряжения по открытию памятника предоставить д. т. советнику Стояновскому, давшему на это согласие.

Император повелел: памятник открыть 5 июня в 2. 30 часа пополудни в присутствии Их Императорских Высочеств.[12]

Открытие памятника состоялось в день 125-й годовщины Воспитательного общества благородных девиц и 25-летия вступления принца Ольденбургского в управление ведомством императрицы Марии 5 /17 мая 1889 года.

Пресса подробно освещала эту торжественную церемонию, подробности организации и проведения которой описаны также в заметке журнала «Всемирная иллюстрация»: *«Перед памятником был устроен помост, покрытый сукном, а с правой стороны установлены три белые палатки для высочайших особ и аналой для духовенства. К 1 час. 30 мин. дня по Литейному проспекту, против больницы выстроился Преображенский полк в полной парадной форме, при оружии, со знаменем и хором музыки. Одновременно к зданию больницы подошли воспитанники и воспитанницы Приюта принца Петра Георгиевича Ольденбургского, правоведы, лицеисты, воспитанницы институтов и прочих заведений, находившихся под покровительством покойного принца. Затем стали прибывать чины Ведомства императрицы Марии и другие высокопоставленные лица, члены Государственного совета, министры Императорского двора, иностранных дел, внутренних дел, командующий Главной императорской квартирой, лица государевой свиты, многие дамы из высшего петербургского общества. В саду больницы стояли сестры милосердия; напротив, в саду Екатерининского института, в уровень с забором были устроены места, на которых сидели воспитанницы института.*

В начале третьего часа прибыл командовавший парадом вел. кн. Сергей Александрович, а затем стали подъезжать и другие августейшие особы. В половине третьего начался крестный ход; из дома Мариинской больницы он прошел на помост и остановился пред аналоем. Ровно в 3 часа прибыли из Аничкова дворца Государь Император и Государыня императрица. Его величество остановился на правом фланге преображенцев, а Государыня подъехала к помосту. В сопровождении блестящей свиты Государь обошел весь полк, здороваясь с людьми, и затем поднялся на помост. Здесь его Величество был встречен членом Государственного совета Н. И. Стояновским, — старейшим правоведом и главным распорядителем торжества. Началось молебствие»[13].

В церемонии приняли участие великие князья с супругами: Владимир Александрович, Алексей Александрович, Николай Николаевич-старший; а также Николай Михайлович, Александр Михайлович, Сергей Михайлович, принцы Ольденбургские — Александр Петрович, Константин Петрович и Петр Александрович; внуки Петра Георгиевича — Николай Николаевич-младший и Петр Николаевич. На церемонию великие князья и царь надели мундиры лейб-гвардии Преображенского полка.

Торжественный акт начался с коленопреклоненной молитвы во здравие их Императорских Величеств, цесаревича и всей императорской семьи. Затем — молитва за вечную память умершего принца, во время исполнения которой при словах: *«Спаси о господи, рабов твоих!»* прозвучал ружейный залп и полотно, покрывавшее памятник, упало.

Под звуки марша Преображенского полка перед глазами собравшихся людей предстал памятник с высеченными на пьедестале словами: *«Про-*

свещенному благотворителю принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому». Скульптор изобразил принца во весь рост, в мундире генерала лейб-гвардии Преображенского полка, опирающегося на две книги, лежащие на колонне с надписью «*Закон*». На трех других сторонах памятника изображены моменты из благотворительной деятельности принца. Затем Александр III с супругой и все августейшие особы подходили к кресту и осматривали памятник. Когда осмотр кончился, депутация от бывших воспитанников Училища правоведения возложила на памятник лавровый венок с надписью: «*Основателю Императорского училища правоведения благодарные правоведы 50 выпусков*».

В конце церемонии лейб-гвардии Преображенский полк промаршировал парадным строем мимо царя, который подошел к краю помоста. Каждый батальон удостаивался царского «*Спасибо!*». Праздник продолжался еще долго, в нем приняли участие воспитанники учебных заведений, женских гимназий, сиротских приютов, просто горожане, для которых имя Петра Георгиевича Ольденбургского значило больше, чем имя члена императорской семьи. Для многих из них он стал человеком, воплотившим в себе самые лучшие, самые важные для христианина черты: человеколюбие, сострадание, доброту.

Интересны впечатления от этого городского праздника, записанные государственным секретарем А. А. Половцовым, бывшим правоведом: *«5 июня 1889 г. 7, понедельник. В три часа открытие памятника принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому, сооруженного по добровольной подписке. Это был в полном смысле слова человек добра, одушевленный искренними, душевными стремлениями на пользу ближнего. Для меня лично память его навсегда священна. Благодаря ему я получил кой-какое образование в основанном им Училище правоведения, а без него я провел бы годы учения в каком-нибудь кадетском корпусе, что было бы для моего умственного развития великим несчастьем. Церемония происходит под палящим зноем в присутствии императора и всего его семейства. Духовенство, придворное и канцелярское чиновничество, учебные и благотворительное учреждения, облагодетельствованные покойным принцем, Преображенский полк, мундир коего он носил постоянно, возгласы священнослужителей, крики певчих, командование военных начальников, барабанный бой и трубные звуки, коленопреклонение перед статуей, несмотря на то, что, по словам законоучителя нашего Богословского М. И., православная церковь издревле чуждалась ваяния как искусства, униженного суеверием и идолопоклонством, все это вместе взятое производит довольно пестрое впечатление»*[14]. Да, такая излишняя суета перед памятником наверняка не понравилась бы принцу, человеку скромному, чуждому жизненной помпезности и тщеславия.

Наверное, не было ни одной газеты, которая не откликнулась бы на это событие словами благодарности тысяч русских *людей «разбросанных по всем концам нашего обширного отечества, хранящих в сердцах до конца*

своей жизни благодарное воспоминание о принце Петре Георгиевиче Ольденбургском… Имя его стало символом ласки к больному, отеческой любви к молодежи, поощрения к честному труду, ободрения к унывающему, снисходительности христианина к падающему и друга всех, к его сердцу прибегающих. Это было прекрасное имя, прекрасное, как жизнь его прожившего, под его сенью воспитались целые поколения и узнали доброту христианской помощи сотни тысяч страдающих и несчастных людей. Таков смысл памятника. Если жизнь Петра Георгиевича оплакивается тысячами русских людей…, то пусть хоть светится его памятник, пусть хоть около него веет теплотою сердца! И он нужен в наше холодное и сумрачное время»[15].

Памятник П. Г. Ольденбургскому, отлитый из бронзы, установленный на гранитном пьедестале, 40 лет возвышался у Мариинской больницы, став неотъемлемой частью Литейного проспекта. Как живой стоял Петр Георгиевич, наблюдая мудрыми, несколько уставшими глазами проходящий мимо, вечно куда-то спешащий людской поток. Его старчески чуть сгорбленная фигура в генеральском мундире напоминала людям о том, что в их жизни существуют такие понятия как закон, справедливость, сострадание и милосердие.

В 1912 году в связи со столетием со дня рождения принца П. Г. Ольденбургского постановлением Городской Думы набережную реки Фонтанки от Училища правоведения до Пантелеймоновского моста переименовали в «Набережную принца Ольденбургского».

Неустанная и самоотверженная деятельность позволили принцу сказать о себе в сочиненной им для себя эпитафии:

Правду я говорил без боязни властителям мира,
Ближнего благо и горе были святынею мне.
О вразуми Ты, мой Бог, и власти и мудрость земную,
Дай человечеству мир, влей благость в людские сердца!

Памятник «Просвещенному благотворителю принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому» стоял до начала 1930-х годов. Согласно Постановлению Наркомпроса, он представлял собой монумент, «*воздвигнутый в честь царей и их слуг» и не представляющий интереса ни с исторической, ни с художественной стороны*». А ведь памятник принцу Ольденбургскому был одним из немногочисленных монументов города, напоминавших людям о сострадании к ближнему, милосердии и благотворительности. Это не спасло его от уничтожения. Новой власти он стал неугоден, так как, вероятно, служил им напоминанием о добре, милосердии и сострадании, чего сама она была лишена. В 1929 году представитель Народного комиссариата просвещения в Ленинграде Позерн поставил вопрос перед президиумом Ленсовета «о снятии памятника принцу Ольденбургскому на пр. Володарского (ныне Литейный пр.) и его бюста у Варшавского вокзала». Свое предложение он аргументировал следую-

щим образом: *«Принц Ольденбургский был знатен, но не богат, и, избрав своей профессией насаждение благотворительных учреждений, с успехом их обворовывал. Пребывание его памятников на улицах Ленинграда совершенно неуместно».* В итоге памятник принцу Ольденбургскому перед Мариинской больницей, называвшейся тогда «Больницей в память жертв революции», а позже получившей имя Куйбышева, был демонтирован, скульптура, очевидно, отправлена в переплавку. В 1934–1935 гг. на месте памятника был сооружен фонтан с эмблемой медицины: чаша со змеей на постаменте серого гранита. Чугунная чаша была отлита по модели скульптора Н. Ф. Вальтмана.

Так исчез с Литейного проспекта памятник принцу-благотворителю, принцу-гуманисту, и имя Петра Георгиевича и его дела на десятилетия были преданы забвению.

Но меняются времена. Сегодня появилась возможность вернуть из небытия незаслуженно забытые, несправедливо вычеркнутые из российской истории имена и события. Попечительским советом Мариинской больницы принято решение о восстановлении памятника принцу П. Г. Ольденбургскому на его прежнем месте, одобренное городскими властями. Это будет справедливо по отношению к человеку, заслуги которого перед городом и страной неоспоримы. 26 февраля 2007 года губернатор Санкт-Петербурга В. И. Матвиенко подписала постановление № 203 «Об установке памятника принцу П. Г. Ольденбургскому»: «Установить в 2008 году в нише, образованной оградой здания городской Мариинской больницы воссозданный памятник П. Г. Ольденбургскому».

Как и в прошлом, была объявлена всенародная подписка на восстановление памятника «Просвещенному благотворителю Принцу Петру Георгиевичу Ольденбургскому».

Источники и литература

1. РГИА. Ф. 1106. Оп.1. Д. 18. Л. 2. 1834. Полный послужной список принца П. Г. Ольденбургского.
2. *Анненкова Э. А., Смагина Г. И.* Просвещенный благотворитель Принц П. Г. Ольденбургский. — СПб., 2012.
3. ЦГИА СПб. Ф.2996. Оп.1. Д. 2173.
4. Краткая историческая записка 50-летней жизни приюта принца П. Г. Ольденбургского, 1846–1896. — СПб., 1898.
5. Ф. 759. Оп. 23. № 93. Принц П. Г. Ольденбургский. О сооружении ему памятника. 1882.
6. Ф. 759. Оп. 23. № 93. Л. 6.
7. Ф. 759. Оп. 23. № 93. Л. 80. Журнал Комитета по сооружению памятника принцу П. Г. Ольденбургскому.
8. Правительственный вестник. 1889, 11 июля.
9. Комментарий: Иван Николаевич Шредер (1835–1908), получив военное образование в кадетском корпусе, поступил в лейб-гвардии Уланский полк, а после окончания Крымской войны 1853–1856 гг. вышел в отставку и всецело отдался любимому с детских лет занятию — ваянию. Он занимался им с юности, пользуясь советами выдающе-

гося скульптора профессора Императорской Академии художеств (далее ИАХ) барона Петра Карловича Клодта. И. Н. Шредер поступил в ИАХ, где обучался под руководством известного скульптора Н. С. Пименова. Во время обучения в Академии Шредер за одну зиму вылепил 10 статуй для спроектированного М. Микешиным «Памятника тысячелетия России» в Новгороде.

По его идее и при его участии были исполнены памятники Петру I в Петрозаводске (1873), Екатерине II в Царском селе, Александру II, графу А. А. Бобринскому (1872) в Киеве и многие др. Для Московского Исторического музея он создал 12 бюстов героев-севастопольцев, а в Севастополе — памятники адмиралу Ф. Ф. Беллинсгаузену (1870) в Летнем саду Кронштадта, адмиралу И. Ф. Крузенштерну (1873) на набережной Невы перед зданием Морского корпуса на Васильевском острове, принцу П. Г. Ольденбургскому (1889), Н. М. Пржевальскому (1892), П. И. Нахимову (1898) и Э. И. Тотлебену (1909).

10. Ф. 759. Оп. 23. № 93. Л. 98.
11. Ф. 759. Оп. 23. № 93. Л. 115.
12. Всемирная иллюстрация. 1889.
13. *Половцев А. А.* Дневник. — М., 1966. — Т. 2. — С. 242.
14. Гражданин, 1889. — 5 июня.

III

Вера Смирнова

ТИНТОРЕТТО — ПОРТРЕТИСТ
(к 500-летию со дня рождения)

Прежде чем начать рассказ о Тинторетто, следует охарактеризовать эпоху, в которую ему довелось жить.

Тинторетто посчастливилось родиться в Венеции, когда там расцвело и ценилось искусство живописи, а венецианскую школу более 60 лет возглавлял Тициан. Но ни соседство Тициана и Веронезе, ни богатые культурные традиции республики не помешали формированию и развитию самобытного таланта художника. Его творчество знаменует крушение гуманистических идеалов Высокого Возрождения, сопутствует зарождению маньеризма и обновлению традиций венецианской живописи.

По сравнению с другими городами Венеция в XVI веке процветала: удалось избежать экономического застоя, сохранить относительную независимость и свободолюбие, что привлекло туда ученых, мыслителей, людей искусства и всех тех, кто пытался избежать преследований инквизиции.

Но это длилось недолго: уже в 1570-е годы начинаются гонения со стороны церкви, а в 1600 году в Венеции был сожжен как еретик Джордано Бруно.

Поэтому творчество Тинторетто так многогранно и сложно — оно впитало весь трагизм той эпохи. Художник предчувствовал близость решающих перемен, его темпераментное искусство пронизано бунтарским духом.

Во многом обязанный своим великим предшественникам, Тициану и Веронезе, Тинторетто искал новые пути в искусстве, отличные от традиционных, принятых в период «золотого века». Он, например, отказался от господства симметрии в композиции, от привычных способов передачи пространства и света и традиционной живописной манеры. И его поиски не были тщетны: даже сам Тициан, в начале осуждавший новшества Тинторетто, в своих поздних работах неоднократно их применял.

Тинторетто (подлинное имя — Якопо Робусти) родился 25 сентября 1518 года в Венеции. Его отец был красильщиком шелка, вот откуда и прозвище — Тинторетто, что означает «маленький красильщик». Будущий художник рос в среде ремесленников — маляров, фасадных живописцев и декораторов, — отсюда и его первый творческий опыт.

Одно время Тинторетто занимался в мастерской Тициана, но по какой-то неизвестной причине ушел от мастера, так что по существу он был самоучкой. Однако это не помешало ему стремиться к идеалам — на дверях его мастерской было написано: «Рисунок Микельанджело, колорит Тициана». В 1539 году художник уже имел собственную мастерскую.

События личной жизни переданы современниками скудно: в 1550 году Тинторетто женился на Фаустине деи Вескови, от которой имел семерых детей. Из оставшихся в живых Маргарита и Доменико унаследовали профессию отца, старший сын сначала был просто его помощником, но в конце концов после него остались и самостоятельные работы. Младшая дочь Оттавия вышла замуж за художника Франческо Кассер, который тоже трудился в мастерской Тинторетто, а после смерти мастера стал продолжателем его традиций.

Широко известно, что Тинторетто с семьей жил очень скромно. Они занимали небольшой дом близ церкви Санта Мария дель Орто. Художник часто принимался за заказ, даже не заботясь о величине гонорара: его привлекал не столько заработок, сколько сам труд. Друзья ценили Тинторетто за бескорыстие, живой ум и открытое сердце. С ним общались многие выдающиеся современники, среди которых были и представители интеллектуальной элиты, — ученые, художники, музыканты: Даниэле Барбаро, братья Вениер, Лодовико Дольче, секретари Сената Риччо и Рамузио, композитор и дирижер Сан Марко Джузеппе Царлино и многие другие. Мастер очень любил музыку и играл на нескольких инструментах. Но главным делом своей жизни считал живопись.

Прежде чем перейти к теме, обозначенной в заглавии, следует дать краткую характеристику творчества Тинторетто.

К наиболее ранним его картинам относится полотно «Процессия святой Урсулы» (ок.1546 г.), где изображен эпизод средневековой легенды о трагической кончине Урсулы, дочери британского монарха, и 11000 дев, совершавших паломничество в Рим и замученных гуннами около Кельна. В этой картине много динамики, столь свойственной творческому почерку творца, — динамична и композиция, построенная на пересечении диагоналей, и свободный мазок кисти художника, особенно в фигурах дальнего плана. Длинная процессия дев, фигуры которых теряются в туманной дымке, охвачена единым ритмом. Во главе нее — Урсула с папой и епископом. Они движутся навстречу своей смерти, и художником прекрасно передана трагическая атмосфера происходящего.

В 1548 году Тинторетто пишет по заказу Скуола ди Сан-Марко картину «Чудо св.Марка», где использована легенда об александрийском рабе, которого хотели публично наказать за то, что он не подчинился своему хозяину и тайно пошел молиться на могилу св.Марка. Эта картина принесла художнику первую популярность, после чего он получает ряд официальных заказов и сближается с цехами и филантропическими братствами, с которыми в дальнейшем был тесно связан.

В 1550–1553 годах Тинторетто создает библейский цикл «Адам и Ева», полный поэзии и радости жизни.

Один из наиболее поэтичных образов был создан художником в картине «Сусанна и старцы». Здесь с неподражаемым мастерством передано нагое тело молодой женщины на фоне свежей зелени сада. В этой работе Тинторетто показал себя достойным продолжателем лучших традиций «золотого века» венецианской школы.

Картиной, вызвавшей много споров, стало полотно «Введение во храм» в церкви Санта Мариа дель Орто (1555), где все было непривычно и самобытно, и прежде всего — асимметрия композиции, в которой некоторые современники увидели новое слово в искусстве, а другие — недопустимое нарушение общепринятых канонов.

Еще одной спорной работой стал «Брак в Кане Галилейской» из церкви Санта Мариа дела Салюте. Здесь тоже много нового и неожиданного: художник создает впечатление огромной глубины помещения и большего, чем не самом деле числа действующих лиц, причем фигура Христа, вопреки принятой традиции, теряется вдали.

1550-е годы были для мастера годами творческих исканий, а с середины 1560-х годов наступает уже пора зрелости: в его работах исчезает внешняя театральность, необычные ракурсы, неожиданные эффекты в передаче перспективы, картины становятся более сдержанными, в них проступает скрытый ранее драматизм и психологизм.

Ярким примером этого периода является «Тайная вечеря» из церкви Сан Тровазо. Следует отметить, что тема вечери всегда волновала художника, он живописал ее на протяжении всей жизни. По своей психологической глубине эта работа стоит в ряду лучших произведений всего XVI столетия. Вместе с тем она сильно отличается от знаменитой «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, где все уравновешено и гармонично. Здесь этого нет, а создана как бы нарочитая беспорядочность в расположении фигур и предметов, множество жанровых мотивов, неожиданные светотеневые контрасты… Это уже принципиально новое в трактовке темы.

В 1562 году Тинторетто начинает свой знаменитый цикл картин по легенде о св. Марке: «Похищение тела св. Марка», «Спасение сарацина», «Опознание тела св. Марка». Здесь также большую роль играют светотеневые эффекты, а краски, в отличие от более ранних работ, имеют неожиданные холодноватые оттенки, что придает полотнам эмоциональную напряженность.

В 1566 году Тинторетто был избран членом Флорентийской Академии рисунка. Ему предлагают большое число официальных заказов: во Дворце дожей — композиции «Страшного суда» и «Битвы при Лепанто», работа по украшению библиотеки св. Марко, картоны для мозаик, множество портретов…

Появляются картины, далекие от религиозной тематики, наполненные поэзией и словно порожденные сказочным миром античной мифоло-

гии. Таковы композиции «Происхождение Млечного пути», «Обручение Вакха с Ариадной», «Кузница Вулкана», «Минерва отстраняет Марса от Мира и Изобилия», «Меркурий и три Грации» и другие.

С 1560-х годов начинает устанавливаться прочная связь Тинторетто с братством Сан Рокко, которая продлится до конца его жизни. Это братство пользовалось в Венеции большим влиянием и ставило своей целью помощь бедным и больным.

Работы для Скуола ди Сан Рокко демонстрируют уже стиль позднего Тинторетто. Это, например, огромная картина «Св. Рох в госпитале», «Распятие», самое большое в мире живописное полотно (7 на 22 метра) и др.

За последние тридцать лет своей жизни художник создал для братства 56 картин. Эта тема довольно объемная, поэтому подробно останавливаться на ней не будем.

Годы работы над этими полотнами — это время творческой зрелости мастера, когда он находит собственный идеал красоты, способы выражения стихийной мощи и противоречивой динамики бытия. В результате покоряет одну из вершин всего европейского искусства XVI столетия и добивается долгожданной славы.

Как уже упоминалось, Тинторетто много раз обращался к теме тайной вечери. В 1594 году, незадолго до смерти, он написал большую «Тайную вечерю» для церкви Сан Джорджо Маджоре. Здесь художник добивается соприкосновения двух миров — реального и духовного, что является признаком формирующегося в то время искусства барокко.

Таким образом, воспитанный на искусстве мастеров Высокого Возрождения, испытав влияние маньеризма, Тинторетто становится предтечей барокко.

Художник писал и портреты, и этому стоит уделить особенное внимание.

Хорошо сказал о Тинторетто-портретисте Б.Виппер: «Тинторетто не был прирожденным портретистом, подобно Веласкесу, Гольбейну или Ф.Хальсу; не язык портрета был наиболее свойственным его фантазии средством выражения. Тинторетто не оставил таких глубоких портретов-биографий, как Рембрандт или портретов такой исторической значимости, как Тициан. Но лучшие из его портретов безусловно принадлежат к ценнейшему наследию в истории портретного искусства. По характеру своего дарования он в этом смысле ближе к Рубенсу. Для них обоих — мастеров действия, массовых коллизий, стихийных явлений — портрет был лишь побочной, второстепенной задачей».

Но в отличие от Рубенса, которого всегда привлекало изображение человеческой плоти и проявление чувственности во всем ее многообразии, в портретах Тинторетто герои словно ее лишены вовсе: главное для художника было духовное их состояние.

Как правило, основное внимание мастер уделял лицу и рукам модели, одежда не была столь важна, она лишь помогала созданию того или

иного колорита. И окружающий мир передавался очень условно, он словно дополнял духовную составляющую героев. Как было принято в эпоху маньеризма, большинство моделей изображалось не во весь рост, а поколенно. С помощью такого приема художнику легче было заострить внимание зрителя на лице и руках человека. Что самое характерное для портретов мастера — герои, как правило, не позировали, прямо глядя в глаза зрителю, а словно были погружены в себя, в мир собственных переживаний, и это создавало определенный эффект дистанцирования.

Как портретист Тинторетто окончательно сложился только к концу 1550-х годов. Герои его портретов лишены обыденности, сиюминутности (что характерно для моделей Тициана или Ф. Хальса), им присуще благородство, даже аристократизм.

Со временем стиль Тинторетто-портретиста претерпел некоторую эволюцию; ранние работы заметно отличаются от поздних: чем позднее написан портрет, тем менее активен персонаж и ему более присуща отстраненность и самоуглубленность.

Такие работы, как «Венецианский нобель в виде Давида» или «Мужской портрет» (1553 г) — еще более активны (что-то держат в руках, на что-то облокачиваются или оборачиваются), в них еще только тлеет духовная составляющая, зато поздним портретам, таким как «Андреа Капелло», «Альвизе Корнаро», «Себастиано Вениер» и др. присуща физическая пассивность, но напряженная духовная жизнь.

В самых поздних портретах — «Портрет пожилой дамы», «Портрет старика», «Николо Приули», «Прокуратор А. Гритти» самоуглубленность достигает наивысшей стадии: глаза персонажей хоть и смотрят на зрителя, но ничего не видят, потому что духовный взор обращен вовнутрь. Причем, что самое интересное, этот уход в собственный внутренний мир имеет оттенок печали, меланхолии, недоумения и даже горечи. Человек словно отворачивается от мировых проблем с их катаклизмами и ужасами и находит успокоение только в самом себе.

Возможно, подобная эволюция связана с возрастом: чем старше человек, тем он острее чувствует усталость, хочет умиротворения, стабильности, приятных эмоций. А это можно найти только в мире воспоминаний, где чистая совесть помогает обрести душевное равновесие и уверенность в себе.

Совсем особое место в творчестве художника занимает «Автопортрет», написанный за 6 лет до смерти. В нем уже нет никаких реминисценций искусства Ренессанса: отсутствует величавость, внутренняя гармония, сопричастность красоте окружающего мира.

На зрителя смотрит изможденное лицо старика, познавшего все невзгоды жизни. Особенно выразительны глаза: лишенные блеска, с отсутствующим выражением, они не видят ничего и никого, кроме собственных горестных раздумий. Поэтому они не столько притягивают, сколько отталкивают своим трагическим разладом с миром.

Это итог жизни мастера, его завещание.

Тинторетто умер 31мая 1594 года в возрасте 76 лет. После него осталась мастерская, дети и ученики. До последних лет он был очень востребованным художником, а это для творца — счастье. Но слава мастера ненадолго его пережила, однако он был заново открыт в более позднее время, и многие художники XVII столетия испытали на себе влияние его искусства.

В наше время имя Тинторетто по праву стоит в ряду величайших мастеров прошлого.

Вера Смирнова

ОДИНОКИЙ, КАК ВСЕ ГЕНИИ…
К 220-летию со дня рождения Э. Делакруа

Эжену Делакруа в этом году исполняется 220 лет со дня рождения. О нем много написано, но это повод еще раз вспомнить о том вкладе, который художник внес в мировое искусство, ведь мало кого еще при жизни считали гениально одаренным.

Делакруа принадлежал поколению, воспитанному Великой французской революцией, и считается главой романтизма в живописи первой половины XIX века, хотя романтизм, как известно, проявился не только в живописи, но и в литературе, философии, религии и истории. В отличие от статики классицизма появляется динамика, вместо художественной законченности — незавершенность, на смену застывшим формам приходит вечная их изменчивость. Главным элементом при создании картины становится цвет, а объектом изображения наряду с красотой — безобразие, совсем как в жизни.

Делакруа писал: «Самые прекрасные произведения искусства те, которые выражают чистую фантазию художника». И мастер остался верен себе до конца — последняя запись, сделанная в дневнике 22 июня 1863 года, гласит: «Главное достоинство картины заключается в том, чтобы составлять праздник для глаза…»

Фердинанд Виктор Эжен Делакруа родился 26 апреля 1798 года в Шарантоне, что в двух верстах от Парижа. Эжен оказался четвертым ребенком Виктории Делакруа, урожденной Эбен, и Шарля Делакруа, дипломата и полномочного министра в Батавской республике. Однако теперь уже с большой степенью достоверности можно считать, что Эжен был сыном Талейрана.

Шарль Делакруа после возвращения во Францию был назначен префектом Марселя, а затем Жиронду, и в конце концов семья в 1802 году обосновалась в Бордо.

Когда глава семьи умер в 1805 году, Эжен уехал вместе с матерью в Париж, где стал учиться в парижском лицее Людовика Великого.

С детства ребенок отличался живым, проказливым нравом, но иногда, что характерно, забывал обо всем и погружался в задумчивость, предаваясь своим грезам. Это был впечатлительный и способный мальчик, и еще в Бордо его начали обучать рисованию и игре на скрипке. Кстати, его учитель, старый органист, был преданным поклонником Моцарта, и сумел передать ребенку свое восхищение музыкой, которую Эжен потом всю жизнь страстно любил. Так, не получив религиозного воспитания и даже не будучи крещеным, Эжен через музыку приобщился к мистическим тайнам бытия и духовной красоте.

Мать Эжена разделяла его честолюбивые мечты и возлагала на сына большие надежды. И он платил ей горячей и преданной сыновней любовью.

Наряду с другими чертами характера у Эжена с молодости была склонность к замкнутости: она сформировалась отчасти из-за непростого материального положения семьи, ведь госпоже Делакруа после смерти мужа с трудом удавалось сводить концы с концами, а положение в обществе обязывало сохранять видимость благополучия.

Любовь к живописи, музыке и литературе помогали Эжену уйти от тягот повседневной жизни, и это в значительной степени ее скрашивало. Учился он хорошо, был способным, прилежным и исполнительным. Спустя 20 лет в письме к Бальзаку наряду с благодарностью за полученный экземпляр «Луи Ламбера» он так вспоминал свою юность: «Я был такой же Ламбер, я тоже мог часами наслаждаться пребыванием в мире грез. И мне знакомо то особое одиночество, когда посреди урока, уткнувшись носом в книгу, ребенок делает вид, что слушает учителя, а в душе тем временем совершает чудесные путешествия и строит сказочные замки. Мне все это знакомо».

Делакруа всю жизнь поклонялся культу дружбы усерднее, нежели любви, ведь дружба, как он считал, — более романтическое чувство, чем любовная страсть: только друг способен по-настоящему понять и разделить все мечты и порывы. Позднее он признается Жорж Санд: «Не бывает безоблачной дружбы, как не бывает покойной любви; дружба — это страсть, подобная любовной: она столь же необузданна и часто столь же непродолжительна».

Один или с друзьями Эжен часто посещал Лувр, восхищаясь картинами Тициана, Рубенса, Веласкеса, Веронезе. Живопись постепенно становится его страстью. После смерти матери, последовавшей в 1814 году, когда ничто не могло ему помешать, Эжен после окончания лицея принимает решение поступить в обучение к кому-нибудь из живописцев.

В марте 1816 года он начинает посещать мастерскую прославленного художника Герена. Вместе с другими молодыми учениками мастера Делакруа рисовал гипсы и обнаженную натуру, но одновременно ходил и в Лувр, чтобы учиться у старых мастеров.

Большое значение для него приобрело знакомство в октябре 1817 года с Жерико. Именно Жерико помог молодому художнику найти себя, преодолев сильное влияние академической школы. Отдавая дань восхищения Жерико, он больше ценил в нем профессиональные, чем человеческие качества. Их дружба была несколько холодноватой — они отдавали дань таланту друг друга, но никогда тесно не сближались.

Когда Делакруа узнал о ранней смерти Жерико, он больше опечалился о художнике, чем о человеке. Кстати, своей техникой Делакруа был более обязан Гро, чем Жерико.

Первый успех пришел к молодому художнику в 1822 году, когда 24-х летний Делакруа представил в Салоне свою картину «Данте и Вергилий в аду». А Тьер так писал по этому поводу: «Никакая картина, по-моему, не раскрывает будущности великого художника, как картина Делакруа, изобра-

жающая Данте и Вергилия в аду. Именно здесь виден могучий порыв таланта, оживляющий наши надежды, почти уже исчезнувшие. В трактовке фантастического сюжета заметна строгость вкуса. Само изображение, которое придирчивые судьи могли бы упрекнуть в недостатке благородства, необычно выразительно. Кисть — широкая и мощная, цвет — простой, сильный и резкий. Делакруа бросает свои фигуры, изгибает их своевольно со смелостью Микеланджело и изобилием Рубенса. Эта картина напоминает работы великих мастеров, в ней видна дикая, естественная сила, которая движется по своему произволу. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что Делакруа гениален. Пусть он идет вперед уверенно, пусть берется за огромные работы, необходимые такого рода таланту».

12 января 1824 года Делакруа пишет в дневнике: «Резня в Хиосе в продолжение месяца…Итак, сегодня, в понедельник, 12-го, я приступаю к своей картине». Выставленная на Салоне 1824 года, «Резня на острове Хиос» стала второй крупной работой художника и настоящим событием: она вызвала большой общественный резонанс и пробудила сочувствие во всех слоях населения. В этом полотне историческая живопись получила иное толкование, чем у многих современников. В ней нет ложного пафоса, красивых жестов, сентиментальности. Художник добивается правдивости и убедительности иными средствами. При этом цвет играет одну из ведущих ролей, он еще больше драматизирует события. В этом произведении Делакруа воплощает одну из основных доктрин романтизма — синтез прекрасного и безобразного, он пользуется совершенно другими приемами, чем было принято до него сторонниками классицизма, достигая исключительной экспрессии, — разорванную композицию, темпераментный рисунок и вызывающе яркие краски.

С этой поры Делакруа считают главой французской романтической школы.

Салон 1824 года отображал возникшее противостояние двух школ в живописи Франции — романтизма во главе с Делакруа и неоклассицизма во главе с Энгром. Однако большинство ведущих художественных критиков признавали, что «искусству должно быть, наконец, предоставлено право сделать шаг вперед», так что первенство было за романтизмом, а что касается Делакруа, то ему сулили великое будущее.

В 1825 году Делакруа предпринимает трехнедельную поездку в Лондон. Среди английских художников он выделяет Констебля и Бонингтона, Уилки и Тернера. На целых полтора десятилетия он вдохновляется поэзией Байрона, и это имя не сходит со страниц дневников художника. Делакруа создает множество рисунков и композиций по мотивам произведений поэта. Лучшие из них — «Поединок Гяура с Пашой», а также «Марино Фальеро» и «Сарданапал», написанные для Салона 1827 года.

Шекспир вошел в жизнь Делакруа значительно позже, чем Байрон, но задел более глубокие струны его души. Если в Байроне художника при-

влекала сама личность, то в Шекспире — дух его творений, родственный творчеству мастера.

Делакруа позаимствовал у английских живописцев множество приемов, с помощью которых смог воплотить в своем искусстве образы Байрона и Шекспира лучше, чем кто-либо из англичан.

В июле 1830 года в Париже вспыхнула революция, и Делакруа записал в дневнике: «Почувствовал в себе желание писать на современные сюжеты. Хочется писать на темы революции». Как отмечали друзья художника, именно вид знамен на Нотр-Дам произвел на Делакруа неизгладимое впечатление, побудив к созданию его самой знаменитой картины — «Свобода на баррикадах». Ощущение размаха, грандиозности происходящего, когда фигура Свободы в виде прекрасной в своем порыве женщины со знаменем в руке, становится смысловым центром картины, — вот то, что Делакруа сумел воплотить с наибольшей силой и экспрессией.

«Свобода на баррикадах» была показана на Салоне 1831 года, а в дни революции 1848 года ее опять выставили в Люксембургском дворце на всеобщее обозрение. Не случайно через несколько лет ее назвали «Марсельезой» французской живописи.

В 1832 году Делакруа в качестве художника при дипломатической миссии графа де Марнэ совершает поездку в Алжир и Марокко. Подобно байроновским героям, он стремится в страны, не тронутые цивилизацией, ведь не случайно тема Востока — одна из наиболее предпочтительных в романтизме. Ее разрабатывали многие крупные писатели и художники первой половины XIX века — Байрон, Гюго, Гро, Шассерио и другие. Все они стремились с наибольшей полнотой изобразить человека с сильными, необузданными страстями на фоне прекрасной, как мечта, природы.

Вспоминая об этой поездке, Делакруа написал в дневнике: «Я жил там в двадцать раз интенсивнее, чем в Париже». Лучшее произведение, навеянное этим путешествием, — «Алжирские женщины» (1833), одна из самых поэтичных картин художника, где с неподражаемым мастерством передана роскошь и нега Востока. В ней как будто остановилось само время: тела женщин покоятся в расслабленных позах, гармония красок построена на умелом контрасте основных цветов.

Поездка на Восток способствовала тому, что палитра художника резко изменилась, появилось внимательное отношение к роли рефлекса в картине. При этом, надо отметить, большинство работ было написано по воспоминаниям: «Охота на львов в Марокко» (1854), «Марокканец, седлающий коня» (1855), «Выезд султана Марокко из своего дворца Мекнез» (1845).

Именно во время путешествия по Востоку формируется один из основных художественных принципов Делакруа — стремление увидеть поэтическую сторону вещей.

Нельзя не упомянуть увлечение художника историей. В 30-е, 40-е годы он создает картины на средневековые темы: «Битву при Пуатье»,

«Битву при Нанси», «Вступление крестоносцев в Константинополь», «Битву при Тайбуре».

Каждое из этих полотен — это настоящая красочная симфония, созданная уже в новой для художника манере: с применением раздельных мазков и собственной теории рефлексов.

Делакруа волновали и мотивы античности, где он стремился показать не столько сюжет, сколько человека с его страстями и переживаниями. К его лучшим работам относятся — «Правосудие Траяна» (1840), «Медея» (1862), «Смерть Марка Аврелия» (1845).

Мастер проявил себя и как монументалист. Он создал росписи Тронного зала в Бурбонском дворце (1833–1836), росписи библиотеки Бурбонского дворца (1838–1847), росписи зала Мира в Парижской ратуше (1851–1854), плафон в галерее Аполлона в Лувре и фрески церкви Сан-Сюльпис (1849–1865). В своих монументальных работах художник сочетал грандиозность замысла с блестящим колористическим мастерством. В них нашел воплощение синтез искусств в романтизме. Известно, что Делакруа часто создавал свои монументальные произведения под звуки органа и хора, которые его вдохновляли.

Внешне жизнь Делакруа была небогата событиями. В молодости — поездка в Англию, путешествия на Восток, в зрелости — по Бельгии, а остальное время он безвыездно проводил в Париже. Ежедневная, титаническая, изнуряющая работа и нечастое общение с друзьями. К ним можно отнести многих выдающихся художников, писателей и музыкантов: Виктор Гюго, Александр Дюма, Шарль Бодлер, Жорж Санд, Оноре де Бальзак, Фредерик Шопен.

Что касается наследия Делакруа, то он оказал большое влияние не только на современников, но и на будущих импрессионистов и постимпрессионистов. Его искусство изучали такие видные мастера конца XIX века, как Дега, Ван Гог, Сезанн, а в XX веке — Матисс и Пикассо.

После себя Делакруа оставил около десяти тысяч произведений. Среди них — картины, рисунки, пастели, акварели, литографии и монументальные росписи. Как писатель Делакруа был не менее плодовит, это и знаменитый «Дневник», который он вел в течение многих лет, а также критические статьи по истории искусства.

Художник не любил, когда его называли «романтиком», однако он оставался им по существу: могучее воображение, бунтарский дух, нежелание мириться с тесными рамками принятых канонов. Он был прежде всего Творцом, и в его лучших произведениях запечатлены незабываемые образы как современности, так и всемирной истории с их яркой красочностью, эмоциональностью и жизненной правдой.

Делакруа до конца своих дней работал с предельной отдачей сил, а умер 13 августа 1863 года в Париже.

Екатерина Вереш

МИХАИЛ ЗИЧИ. УБЕЖДЕННЫЙ РОМАНТИК

«…Я чувствую, что выйду из рядов посредственности только благодаря искусству, которое я не покину ни на мгновенье во всю мою жизнь»
Из письма Михаила Зичи брату

Две страны считают его своим художником — Венгрия и Россия. И Михаил Александрович Зичи (Михай Зичи) действительно в равной степени принадлежит культуре обеих стран. Замечательный мастер позднего академизма, гениальный рисовальщик, иллюстратор литературных произведений, вошедших в золотой фонд мировой литературы, придворный художник трех российских императоров родился в 1827 году в венгерской деревне Зала в семье родовитой, дворянской, хотя и принадлежавшей к обедневшей ветви. Окончив гимназию, Михаил Зичи решил посвятить себя искусству. Первый его учитель в Пеште — Якобо Марастони. В 16 лет Зичи переехал в Вену и стал брать уроки у самого известного в то время австрийского художника, профессора живописи Венской академии искусств Фердинанда Вальдмюллера. Вскоре Михаил Зичи становится первым учеником в венской студии. Он пишет большие полотна, выставляется в Вене. В картинах Михаила Зичи внимание зрителя привлекают прежде всего сильные переживания, драматические ситуации, накал страстей. И когда популярный в Европе живописец Вальдмюллер получил приглашение от великой княгини Елены Павловны приехать в Петербург, чтобы давать уроки живописи ее дочери, профессор вежливо отказался, но настоятельно рекомендовал своего лучшего ученика. Так в 1847 году Михаил Зичи оказался в России. Он уже был известен в Вене, как талантливый молодой мастер. В Петербурге же Михаил Зичи оказался в положении прислуги: учителя равнодушной к искусству юной княжны. Через два года он покидает свою должность и поступает ретушером в фотоателье Венингера, пишет заказные портреты. На родину Зичи не может вернуться из-за полного отсутствия средств.

Первые портреты Михаили Зичи созданные в Петербург — это известного медика Я. В. Вилье и сенатора И. Н. Толстого. Выполнены они в традиции венской живописной школы. Так же, как и серии акварельных портретов офицеров лейб-гвардии конной артиллерии. Здесь художник использовал разную манеру написания. Мелкими мазками он лепит лица и очень вольно, легко рисует костюмы. В это же время Михаил Зичи делает первые зарисовки Петербурга — рисунки и акварели. Выразительные, точно выверенные рисунки, умело схваченная атмосфера северной столицы. Это бытовые наброски из жизни среднего сословия и самых «низов». Прачки, фонарщики, извозчики, вечерняя прогулка на Невском, генерал

перед выходом на улицу, купеческое семейство, парад на Марсовом поле… Все то, что создавало общую панорамную картину современной ему жизни города на Неве. Виртуозное владение пером и кистью не осталось не замеченным среди его коллег. О Зичи заговорили в Петербурге.

В то же время Михаил Зичи начинает работать в жанре литографии, благодаря которой его искусство становится известным и широкой публике. Идет война на Кавказе. И Михаил Зичи просит разрешения отправится на Кавказ, чтобы создать изобразительную летопись событий. В чем ему было отказано. Поэтому на свет появляется придуманная художником, нереальная, идеализированная серия литографий «Кавказские сцены». Неисправимый романтик Михаил Зичи пишет сюиту воображаемого Кавказа, который он до этого никогда не видел: красавицы — черкешенки, бравые воины, дым, выстрелы. Но написано все мастерски, лихо. Вот тогда за ним и закрепилась в Петербурге слава гениального рисовальщика. Николай Александрович Степанов — издатель сатирического альбома «Знакомые» приглашает Михаила Зичи сделать обложку нового выпуска своего журнала. Михаил Зичи выполнил заказ в 1858 году. Художников мастер изобразил со своими орудиями борьбы — карандашами, перьями, кистьями. А целятся они в тех, кто преграждает путь прогрессивной жизни и заслуживает лишь насмешки: обрюзгший купец, тупой чиновник, тупой сноб. Портретные черты узнаем только в двух фигурах на переднем плане — Н. А. Степанов и сам Зичи. Сохранилось несколько других сатирических акварелей Зичи, в которой он впервые в России вводит в карикатуру прием декоративного объединения различных сцен. Самая известная из них «Маленькие неприятности из жизни художника». Снова с портретными чертами, где перед зрителем предстают Тимм, Айвазовский, Сверчков и сам Зичи.

Он написал портреты своих коллег, с которыми познакомился на «пятницах». Эти своеобразные мастер — классы еженедельно устраивали по очереди у себя в мастерских художники столицы. Возможно это было первое общественно-художественное объединение в Петербурге. Работы, созданные на «пятницах», продавали или разыгрывали в лотерею. А вырученные деньги шли на поддержку бедствующих художников. Михаил Зичи был активный член этих интеллектуальных встреч.

Тогда же Михаил Зичи создает акварельные портреты В. Тимма и актера П. Каратыгина. Михаил Зичи каждый раз находил особый прием, соответствующий образу, наиболее убедительно передающий характер. Венская и русская школа противоречиво соединяются в его творчестве. С одной стороны, Михаил Зичи ---остроумный русский бытописатель, с другой — вечный венгерский романтик с венским патетическим акцентом. В апреле 1858 года Российская Академия художеств присвоила Михаилу Александровичу Зичи звание академика. Через год он становится «живописцем Его императорского величества». Устойчивое материальное положение. Но… Почти все свое время теперь Михаил Зичи тратит на

хронологию придворной жизни. Сцены царской охоты, парады, спектакли, бесконечные церемонии. Как разрядка от официальной рутины — обращение художника к фантастике, истории. Сюжеты он берет из истории средневековой Европы, решает их эффектно, изящно. В 60-е годы Михаил Зичи начинает активно заниматься иллюстрацией. В основном он делает рисунки к произведениям романтическим: «Дон Жуан» Байрона, «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, работает над «Демоном» Лермонтова. В 1870 году вышло новое издание романа Гончарова «Обрыв». Михаил Зичи создает акварели с изображением главной героини, участвует в иллюстрированном сборнике «Нашим детям» — три рисунка к стихотворению Полонского «Мишенька».

А затем новый поворот судьбы. Из-за придворных интриг «…причисленного к Эрмитажу живописца Его Величества академика Зичи, согласно его прошению, уволить от означенной должности…». Михаил Зичи покидает Россию. Наверно лучше всего отношение коллег к неожиданному отъезду товарища выразил автор статьи в журнале «Всемирная иллюстрация»: «…общество петербуржских художников лишилось одного из лучших сочленов своих. Не легко же человеку, посвятившему долгие и лучшие годы своей жизни и огромное количество таланта и труда на выполнение своего признания в чужой стране, с которой он сжился, покидать ее и искать нового угла...». Да, Россия действительно стала за 27 лет для Михаила Зичи новой родиной.

Сначала он едет в Венгрию. Затем Англия, Шотландия, Франция. Михаил Зичи пишет большие живописные полотна на исторические и мифологические сюжеты. Во всех работах присутствует непременная романтическая направленность, подчеркнутый драматизм. Увы, это не пользуется успехом у публики. К счастью, по-другому дело обстоит с иллюстрированием французских, немецких, венгерских и русских произведений. Здесь художник точно следует литературной фабуле. И изысканные, потрясающе талантливые рисунки и акварели, выполненные в своеобразной, только ему присущей манере, становятся известными в Европе. Михаила Зичи называют одним из лучших европейских иллюстраторов. Благодаря этому он получает новый заказ из России — сделать иллюстрации к произведениям Лермонтова, о чем Михаил Зичи мечтал всегда.

Через Крым и Кавказ Михаил Зичи в 1881 году отправляется в Петербург. В столице он создает серию рисунков к «Демону» и другим произведениям Лермонтова. Но теперь это не выдуманные кавказские сцены, а живая история, некогда происходившая в тех местах, где художник только что побывал. Кроме творчества очень любимого им Лермонтова Михаил Зичи иллюстрирует произведения Пушкина, Гоголя, Руставелли, «Слово о полку Игореве», венгерских писателей и поэтов. Илья Репин считал Зичи одним из самых лучших иллюстраторов в России. Академия художеств избрала его своим почетным членом. Он вновь получает приглашение от императорского двора. И до своей смерти в 1906 году Михаил Зичи — придворный художник Российского Императорского двора.

Похоронен Михаил Зичи в Будапеште. Его работы находятся в Государственном Русском музее, ГМИИ им. Пушкина, Третьяковской галерее, Национальной галерее Венгрии, музее деревни Зала, в других российских и венгерских музеях, частных собраниях.

Чжан Биюнь

БЕРТА МОРИЗО — РОМАН НА ХОЛСТАХ

Утопая в легком, воздушном, светлом наряде, с маленьким, почти незаметным букетом фиалок в руках, с балкона грустно смотрит на зрителя одна из самых знаменитых сегодня художниц. Но это сегодня она — одна из блистательной плеяды импрессионистов. Жила и творила она в то время, когда слова «женщина» и «талант» для общества не пересекались. Но она была женщиной, которая усердно работала изо дня в день, женщиной, которая писала картины. Ее жизнь была — жизнью в красках, которыми написаны ее картины и картины, на которых изображена она. Красками написана история настоящего, долгого, романа, который происходил вовсе не в Париже в конце XIX века, а в головах и сердцах и на полотнах двух гениальных художников — Эдуарда Мане и Берты Моризо.

Берта родилась 14 января 1841 году в Бурже. Ее дед был известный французский живописец Жан Оноре Фрагонар. Отец Берты занимал высокую должность префекта. С детства она вместе с сестрой Эдмой брала уроки живописи. Работы юной художницы увидел Камиль Коро. Он разглядел в еще несовершенных работах юной художницы проблески несомненного таланта. Коро начал давать Берте советы, стал следить за ее развитием. Ученица не разочаровала мэтра. Ее успехи в живописи были очевидны. Берта многое переняла у Коро, например, умение передавать в картинах игру света и своеобразную манеру пейзажной живописи. Но одно, если в девятнадцатом веке барышня занимается живописью, как развлечением, другое — профессия «художник». Например, Эдмон де Гонкур писал в то время: «Гениальных женщин не существует, те, кто демонстрирует признаки гениальности, обманывают природу, потому что на самом деле они мужчины»[1].

Женщинам не разрешалось учиться в Академии изящных искусств, рисовать обнаженную натуру, не рекомендовалось изображать мужчин, даже одетых. Например, женщины-художницы была вынуждены переодеваться в мужской костюм, чтобы рисовать с натуры лошадей на ярмарке. Девушки даже не могли посещать Лувр без сопровождения.

В 1864 году, когда Берте было всего 23 года, несколько ее работ были выставлены в Салоне. Отбор картин туда был очень строгим. Работы Берты Моризо выставлялись в нем течение нескольких лет. Это было почти признание. Но Берта сама прекращает сотрудничество с Салоном. Она начинает свой путь в импрессионизм.

В 1868 году в Лувре состоялась, первая встреча Эдуара Мане и Берты Моризо. Художник Анри Фантен-Латур познакомил сестер Моризо, Эдму и Берту, с кумиром всех молодых живописцев того времени, скандально-гениальным Мане. О нем после «Завтрака на траве» и «Олимпии» говорил весь Париж.

Однажды во время прогулки Эдуард Мане заметил, как несколько человек, расположились на балконе. Они выделялись на фоне затененного пространства комнаты, которое было видно сквозь открытую дверь. Мане решил изобразить этот сюжет. К такому же обращался Гойя в своих «Махах на балконе». Он решил, что будут изображены четыре персонажа, две женщины — сидящая и стоящая, а за ними мужчина. Моделей для мужчины и одной из женщин (стоящей) он нашел сразу. Что же касается другой женской фигуры, модель для его замысла никак не находилась[2].

Увидев Берту в Лувре, Мане сразу предлагает ей позировать. В общей сложности он напишет не менее 10 ее портретов.

«В ней замечаешь, прежде всего, глаза такого насыщенно-зеленого цвета, что они кажутся черными, а взгляд благодаря молочной белизне худого, резко очерченного, своевольного лица становится каким-то особенно напряженным. Берта унаследовала красоту матери, но в ней есть и еще нечто завораживающее, не поддающееся словесному определению. Одетая всегда в черное и белое, она очень элегантна — «очень стильна», как выражаются в Пасси люди ее круга. Говорит она мало — глуховатым, резким голосом произносит короткие, отрывистые слова, нередко проглатывая буквы. Эта девушка, еще ожидающая своей женской судьбы, отнюдь не целиком поглощена живописью. Внешне холодная, внушающая всем окружающим сдержанность, девушка таит в глубине души бешеный огонь, вулканическую лаву: этот-то внутренний огонь и воспламеняет ее взгляд. Она восхищается Мане, его искренними произведениями, их чистосердечием, чистотой, то есть всем тем, что делает их так непохожими на современную живописную продукцию. Неосознанную гениальность Мане она чувствует инстинктивно, но остро. Она догадывается — нет, она просто знает, — что он великий живописец середины века»[3].

Берте 27 лет, и она совсем не спешит обзавестись семьей, вызывая серьезное волнение матери своим свободомыслием и отказывая многочисленным ухажерам. А Мане уже давно женат и воспитывает ребенка, который приходится художнику то ли сыном, то ли братом. Несмотря на взаимное притяжение, они не могли быть вместе, связанные обязательствами, моральными принципами и личными убеждениями. Они создали собственное художественное измерение, в котором обрели свободу и возможность часами напролет объясняться друг другу в любви. Свою параллельную живописную вселенную, свой роман на холстах. В этом романе есть три главы — «Балкон», «Фиалки», «Веер» — три картины Мане, посвященные Берте Моризо.

Итак, глава первая — «Балкон». Берта не могла отказать художнику. Каждый день были сеансы, каждый день она приходила в его мастерскую, каждый день могла видеть еще незаконченные наброски, каждый день давал ей возможность постигать, в чем секрет его живописи. Конечно же посещение мастерской было возможно только в сопровождении. Берта приходит с матерью. Мать сидит в стороне, вяжет и наблюдает изредка за тем, как ра-

ботает Мане. «Он похож на сумасшедшего», — то ли в шутку, то ли всерьез заметит однажды мадам Моризо. А Мане, действительно, ведет себя, по меньшей мере, странно: он отказывается от выгодных заказов, ради того, чтобы не пропустить встреч с Бертой, он хватается за кисти, стоит Берте повернуться или присесть в кресло. Как будто, у него не было сил не писать ее.

«Не будь между Бертой и Мане преграды респектабельности и светских привычек, а еще, наверное, не будь трепещущая Берта Моризо, такая близкая и при этом такая далекая, столь недоступной, какой-нибудь сеанс для «Балкона», в случае отсутствия мадам Моризо, закончился бы — кто может знать — в мастерской на диване. Это явно взаимная любовь, но любовь запретная, невысказанная и обреченная таковой остаться»[4].

Картина «Балкон» появилась в Салоне в 1869 году. «Я вышла там скорее странной, чем некрасивой», — отмечала Берта. Только она и привлекает внимание публики в этой работе Мане. Ее удлиненная тонкая фигура в белом платье, ее бледное лицо, ее таящие бурю глаза «затмевают» прочих персонажей, которые рядом с ней (поскольку чувство Мане их не наполняет!) кажутся просто декоративными элементами. «Среди любопытных, — пишет Берта, — как будто уже распространился эпитет "роковой женщины"».[5]

В 1872 г Мане пишет портрет Берты с букетом фиалок у корсажа. Пожалуй, это один из самых известных портретов Берты кисти Мане. Глубокий черный цвет ее платья и на контрасте красивое, немного бледное лицо. Берта смотрит на зрителя печально и меланхолично. Как будто специально фон картины светлый и однотонный, чтобы зрителя ничто не отвлекало от выразительных черт лица Берты, от ее глаз. Контуры платья заполнены ровными мазками так, что различить можно едва заметные складки.

Позже, в том же году Мане изображает Берту сидящей, она закрывает лицо веером. Этот портрет кажется очень шаловливым. Но взгляд Берты таит столько грусти... Лучшие художники того времени общались друг с другом, собираясь и споря о будущем искусства. Их общество называли «банда Мане». И Берта Моризо была первой и последней женщиной, которая стала членом этого мужского клуба. Она выходила с ними на пленэры и принимала эту компанию в родительском доме. Это было плодовитое время для всех художников. Но приходит война и все меняется. Художники перестают творить. Приходит время всеобщей депрессии. Все чаще и чаще в обществе Берты появляется брат Эдуарда — Эжен Мане.

В 1873 году Берте исполняется 32 года. Она начинает понимать, что рядом с ней есть человек, за которого она может выйти замуж и остаться при этом верной своему призванию. Эжен Мане, брат Эдуарда, стал для нее почти родным за последние несколько лет, с ним легко и весело, он понимает и ценит ее живопись.

Все чаще и чаще в семьях Моризо и Мане говорят о свадьбе. Романтическая история о страстной, невозможной любви между Эдуаром и Бертой, которая не перестает казаться выдумкой приходит к финалу в виде двух

красноречивых картин Эдуарда — «Букет фиалок» и портрет Берты, написанный в 1874 году.

«Букет фиалок» —это своеобразное многоточие, которое Мане ставит в этом романе. Возможно, он еще не верит в его завершение. Картину он отправляет Берте. На ней фиалки с первого портрета и веер — со второго, на листе бумаги надпись «Мадемуазель Моризо». Это прощальный подарок.

Последний портрет Берты Моризо Мане написал в год ее свадьбы. Мы видим на руке Берты кольцо, а вся ее фигура — это отстранение, резкое движение назад, серьезное и настойчивое. Она закрывается рукой. Ставит точку в этих странных отношениях. Сразу после свадьбы Берта пишет сестре: «Я вышла замуж за прекрасного, честного молодого человека. Думаю, он искренне меня любит. Я долго гонялась за иллюзиями, которые не сделали меня счастливой, теперь начинается настоящая жизнь».

Эдуарда Мане, пожалуй, все же нельзя назвать учителем Берты Моризо. Хотя, несомненно, его идеи оказали на нее сильное влияние. Берта понимала значимость собственного стиля живописи. Например, известен такой факт — однажды она собиралась отправить свою работу на выставку, но была не довольна картиной. Эдуард Мане предложил поправить работу. Результат привел Берту в отчаяние. Картина стала более профессиональное, но это была уже не ее картина. Она признавалась сестре: «Мама находит ситуацию забавной, меня же она раздражает. Единственная надежда, что жюри отвергнет работу».

Биограф Эдуарда Мане — Анри Перрюшо создал легенду о том, что Мане еще до знакомства с Бертой увидел ее картину «Вид Парижа с холма Трокадеро». Картина выставлялась в Салоне. Художник был сильно впечатлен картиной, и как считает Перрюшо написал свою — с того же самого места. Ведь Мане, достаточно часто обращался к полотнам других живописцев, переосмысливая их идеи, брал за основу их композиции. Он проделывал это с шедеврами Гойи, Рафаэля, Тициана. И увидев картину Берты, решил сделать тоже самое. [6]

Это не более чем легенда. Легенда прекрасна — она очень точно проиллюстрировала бы родство душ и талантов, подтвердила бы, что эти два художника еще до знакомства жили в одной художественной плоскости и дышали одним живописным воздухом, предчувствуя и приближая судьбоносную встречу. Но факты остаются фактами. Картина «Всемирная выставка» Мане была написана в 1867г. а картина Берты Моризо «Вид Парижа с холма Трокадеро» в 1872г. Возможно, Мане был восхищен каким-то другим видом Парижа, написанным Бертой, но это до сих пор остается загадкой. Известно, что именно вид на Париж с холма Трокадеро Мане показал арт-дилеру Дюран-Рюэлю в 1872 году, желая познакомить его с творчеством Берты. Дюран-Рюэль был потрясен и быстро продал полотно коллекционеру Эрнесту Ошеде.

Но все же Берта Моризо окажет влияние на Эдуара Мане и у нее он позаимствует мотив. В 1872 году Берта напишет женщину и девочку у забора, а в 1873году Эдуард Мане повторит эту композицию в одной из своих картин. «Как же все-таки мастерски она умеет вписывать фигуру человека в пейзаж!" — напишет он в воспоминаниях.

Но вернемся к картине Берты Моризо «Вид Парижа с холма Трокадеро». Анализируя эту картину, можно проанализировать и охарактеризовать все ее творчество.

На первый взгляд — пасторальный пейзаж и две женщины и девочка на переднем плане.

А искусствовед Кэтлин Адлер, например, видит в картине Берты Моризо настоящую драму: еще год назад, в 1871, в Париже была война, долгая осада города, прошло всего несколько месяцев после подавления Парижской коммуны. Это Париж между прошлым и будущим, всего через 17 лет именно в этот пейзаж впишется Эйфелева башня. Что означают женские фигуры на картине? Отдаленность мира женщин того времени от всего остального мира. Женщины, стоящие за забором, отделены от города не только физически, но и эмоционально. Они находятся в защищенном мире, изолированном от мира войны и бизнеса, а главное от мира мужчин.

Но Берта не была изолирована от мира мужчин. Эдуард Мане познакомил ее с импрессионистами. Моне, Ренуар, Сислей, Дега, Писсарро, Сезанн — их живопись отличалась от всего, что считали эталонным: краски слишком яркие, линии недостаточно четкие, сюжеты, взятые из повседневной жизни, совсем не возвышенные. Их картины не покупались, и те, кто не имел другого дохода, были вынуждены жить впроголодь.

Берта была принята в их круг. Часто ее присутствие смягчало их жаркие споры. Даже язвительный женоненавистник Дега отзывался о Берте с уважением. Она не могла по вечерам вместе с художниками-мужчинами приходить в кафе, где они дискутировали об искусства, но принимала их с этими же спорами в доме своих родителей и выходила с ними на пленэры.

В наши дни картины Моне, Ренуара, Сислея и других импрессионистов стоят миллионы, тогда же они ценились меньше, чем сам холст. Однажды известный ресторатор и приятель художников устроил лотерею, где главным призом была работа Писсарро. Женщина, вытянувшая выигрышный билет, предпочла взять вместо картины пирог.

В апреле 1874 года в ателье фотографа Надара открылась первая выставка импрессионистов. Берта была единственной женщиной среди тридцати ее участников. Мане отказался выставляться, пытался отговорить от этого и Берту, убеждал ее, что, связывая свое имя с кучкой отверженных художников, она навсегда закроет себе дорогу к настоящему признанию. Экспозиция вызвала скандал, критики соревновались в остроумии, советуя беременным женщинам воздержаться от посещения, чтобы не родить раньше срока от пережитого потрясения.

Стоит отметить, что живопись Берты Моризо все же отличалась от работ остальных основателей импрессионизма. В ее картинах были нотки лиричности и даже сентиментализма. В них слышались отголоски предыдущих эпох. В отличие от большинства импрессионистов, писавших мелкими мазками с четким разделением цветов, Берта писала широкими свободными мазками, используя традиционные приемы смешения красок. Скорее всего этот прием она позаимствовала у Мане.

Картины Берты Моризо, представленные на первой выставке импрессионистов, были вполне добропорядочны. «У колыбели», «Игра в прятки», «Чтение» (всего 9 картин) и не вызвали бы нареканий, если бы не манера их исполнения. К ней у критиков, ругавших выставку, претензий было меньше, чем к другим.

На картинах Берты зритель видел обыденную жизнь обеспеченной буржуазной семьи — материнство, домашний быт, отдых с детьми на природе и т. п. Верность этим сюжетам она сохранит до конца своих дней. Берта изображала жизнь женщины своей эпохи так, как до нее не изображали. В ее картинах нет всплесков эмоций. Они заставляют вглядываться в обыденные и привычные события повседневной жизни, от них веет теплом, уютом и тихим семейным счастьем.

Два года спустя, состоялась вторая выставка, критики были по-прежнему неумолимы: «Пять или шесть сумасшедших, среди них одна женщина, сговорились выставить свои работы на обозрение». В этот раз Берте тоже досталось. Ее первый учитель Жозеф Гишар по просьбе матери художницы прислал такое письмо о выставке: «Когда я вошел туда, дорогая мадам Моризо, меня охватило чувство подавленности при виде работ Вашей дочери в этом нездоровом окружении... Если смотреть добросовестно, то, конечно, можно кое-где найти отличные работы, но все они в той или иной мере не совсем нормальны. Мадемуазель Берта тоже оказалась жертвой этого помешательства, у нее несколько свихнулись мозги...» Но были и те, кто принимал ее живопись. Например, известный в то время критик демократ Кастаньяри, писал о ней: «Одухотворенная до кончиков пальцев, и какое изысканное художественное восприятие именно в кончиках ее пальцев!»[7]

С 1874 по 1886 год состоялось восемь выставок импрессионистов, Берта пропустила только одну из них, когда приходила в себя после рождения дочери. Все эти годы Моризо оставалась верной самой себе и своим взглядам, своим друзьям-художникам.

Эжен Мане стал Берте прекрасным мужем. Он не только позволял жене заниматься живописью, но и параллельно со своей юридической практикой стал ее помощником. Он носил мольберт, следил, как развешивают картины на выставках. Когда Берта из-за беременности не могла присутствовать лично на выставке, он писал ей длинные и подробные письма.

Еще до замужества семейные сцены были ее излюбленным сюжетом, моделью выступала сестра Эдма. Пожалуй, самая знаменитая картина Бер-

ты Моризо — «У колыбели». На ней запечатлена сестра, склонившаяся над колыбелью маленькой дочери.

Эту картину можно назвать своего рода одой материнству. Олицетворение образа Девы Марии той эпохи. Сцена напряжена и нежна одновременно. Девочка сладко спит в уютной колыбели под пристальным взглядом матери. Голубовато-розоватый свет, просачивающийся сквозь полупрозрачные занавески, окрашивает нежными цветами полог кроватки. Обе фигуры композиционно расположены по диагонали. Картина как бы делится на две части, которые гармонично дополняют друг друга.

Сочетание чистых пастельных тонов, незагроможденность деталями, нарочитая эскизность и при этом четкость в обозначении женского профиля.

Через четыре года после свадьбы у Берты и Эжена родилась дочь Жюли, которая стала лучшей моделью Моризо и открыла для нее новый смысл живописи: сиюминутное делать вечным.

Берта старается запечатлеть каждое мгновение жизни девочки. Для этого она использует все техники: рисунок, масло, акварель, пастель.

Она не выходила из круга близких как в выборе моделей, так и в сюжетах картин. Другими ее моделями были муж, сестры, племянницы. Она была «интимистом», то есть изображала жизнь членов семьи: портрет матери и сестры, 1869-1870 «Игра в прятки», 1873; «Столовая», 1886. При этом Берта создала жизнеописание определенного класса общества в определенное время. Люди, на ее полотнах, живут в красивых домах, едят на прекрасных тарелках, поливают цветы и любуются закатом, опершись на резные решетки балконов; они рисуют, играют на мандолине, скрипке, пианино, прогуливаются с собаками или гладят кошек. Они кажутся прекрасными незнакомцами, которые спустились на нашу грешную землю и им неведомы ее проблемы. Их жизнь, застывшая в своей красоте, не затронутая страстями, столь далека от реальной, что не оставляет возможности для сопереживания. Зрителю остается только любоваться сиюминутностью, ушедшей в вечность.

Очень деликатно вторгается Моризо в область женской чувственности, изображая женщин, занятых туалетом: «Женщина за туалетом», ок. 1875; «Женщина за туалетом, пудрящая свое лицо», 1877–1879.[8]

Берта Моризо не упрощала реальность, как может показаться на первой взгляд, она изображала ее такой, какой видела.

Например, ее акварели и рисунки очень эмоциональны. Она создает акварели размытыми красками, почти прозрачными, оставляет большие пространства белой бумаги, и поэтому цвет, даже самый светлый, кажется темнее, чем он есть на самом деле. Многие акварели были эскизами для ее будущих картин.

Берта не могла свободно разгуливать по улицам и находит яркие сюжеты для своих картин, как это делали ее единомышленники-художники. Ее талант и свободолюбивая натура могли проявиться только через технику живописи. Она полностью пренебрегала канонами академизма. Она стреми-

лась запечатлеть мгновение, как мы уже отметили выше, сиюминутное сделать вечным, работая быстрыми, размашистыми, даже агрессивными мазками.

Она часто оставляла незавершенными участки картины. Но от этого не возникает ощущения незавершенности работы. Это как смотреть на что периферийным зрением. Моризо не занималась тщательной прорисовкой лиц. Написанные ей фигуры почти растворяются в пейзаже.

Критики не могли простить ей такой вольности. Говорили, что картины написаны так, что еще немного, и решительно ничего Вы не сможете разобрать. Чтобы написать фигуру, она наносила два-три мазка. Так, например, написана фигура девочки на картине «Вид на набережную острова Уайт».

Скорее всего, на такое «пренебрежительное», как называли в то время, изображение человека ее вдохновила работа Клода Моне. В 1873 году он написал — «Бульвар Капуцинок», на картине прогуливающие по бульвару люди были изображены одним-двумя мазками.

Лишь к середине 80-х импрессионизм, как новое направление живописи, начал завоевывать признание. Критики изменили свое мнение. Берту Моризо стали называть импрессионисткой в полном смысле слова. Ее нежные, меланхоличные картины, изображающие жизнь женщины из высшего общества, как нельзя лучше передавали идеи течения. Одни критик писал о ее работах: «Берта Моризо никогда не заканчивает картину, она будто создает предисловия к книгам, которые никогда не напишет». Но многие находили эти предисловия прекрасными. «Мадам Моризо — единственная женщина-художник, чьи картины нельзя уничтожить, не нанеся невосполнимую потерю в истории живописи», — писал другой критик.

В начале 1890-х годов организуется первая персональная выставка работ Берты Моризо. После этой выставки одну из ее картин покупает государственный музей.

Любимое дело — занятие живописью, помогло Берте пережить раннюю смерть мужа в 1892 году. Три года спустя она умерла от воспаления легких. Ей было 54 года. Ее последнее письмо было к дочери: «Моя маленькая Жюли, я люблю тебя, я буду любить тебя, даже когда умру. Умоляю, не плачь, это расставание было неизбежным»[9].

«Мы работали с Сезанном в Эксе, – писал Ренуар. — Узнав из телеграммы о ее кончине, мы, побросав кисти, бросились на вокзал. Мне казалось, что я остался один в пустыне».

Через год после смерти художницы ее дочь и друзья открыли вторую персональную выставку, которая имела огромный успех и у публики, и у критиков.

Подведем некий итог в нашем небольшом исследовании романа на холстах длиною в жизнь. Итак, Берта Моризо оставила след в этом мире, не только как любимая модель знаменитого живописца, но и как одна из самых выдающихся художниц XIX века. Она была женщиной, которой удалось почти невозможное: успешно сочетать семью, карьеру, дружбу,

оставаясь верной своим взглядам, своим убеждениям. Жизнь художницы не была так безоблачна, как она изображала ее на картинах. В ее жизни были непростые отношения с Эдуардом Мане, была война 1870–1871 гг. и Парижская Коммуна, смерть родителей, потом мужа... Но зритель не найдет и следа всех этих трагедий в ее работах. Кажется, что она намеренно ограничила себя и своего зрителя изображением красивого и спокойного. Здесь все незыблемо: дети в танцевальных классах, девушки в бальных платьях, женщины за туалетом – прекрасная эпоха, которая продлится до 1914 года. Ее картины словно сновидения. Просыпаясь, мы еще долго ощущаем приятное томление от увиденных образов. Ее работы — это кульминация импрессионизма.

Примечания

1 Эдмон и Жюль де Гонкур «Жермини Ласерте. Актриса Фостэн. Отрывки из "Дневника"».
2 А. Перрюшо «Эдуард Мане» / Пер. с фр., послесл. М.Прокофьевой. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб. — 2000.
3 А. Перрюшо «Эдуард Мане» / Пер. с фр., послесл. М.Прокофьевой. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб. — 2000.
4 А. Перрюшо «Эдуард Мане» / Пер. с фр., послесл. М.Прокофьевой. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб. — 2000.
5 А. Перрюшо «Эдуард Мане» / Пер. с фр., послесл. М.Прокофьевой. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб. — 2000.
6 А. Перрюшо «Эдуард Мане» / Пер. с фр., послесл. М.Прокофьевой. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб. — 2000.
7 Павел Ин. Берта Моризо: картины, биография.
8 По материалам из книги "Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма"/ Сост. Т. Г. Петровец. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000.
9 Елена Коровушкина. Берта Моризо: Жизнь в красках.

Анастасия Татарникова

ИКОНОГРАФИЯ ИИСУСА ХРИСТА В МОЗАИКАХ РАВЕННЫ. КАК СКЛАДЫВАЛАСЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМУЛА ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

Одна из важнейших тем раннехристианского искусства — триумфальная победа Христа над смертью. Она главенствует в росписях римских катакомб III–IV веков [1]. Но там она еще не имеет твердой иконографической и стилистической программы. Художественный стиль, который соответствовал духовным идеям христианства, складывается в общих чертах в V веке. Причем он распространяется по всему пространству средиземноморского мира. Поскольку задачи были едиными и цель художественных поисков была общей, выработанные иконографические схемы оказались близкими как для восточных земель, так и для западных. К сожалению, погибли почти все памятники раннехристианского искусства Восточной Римской империи. Дошедшие до нашего времени мозаики Равенны уникальны именно тем, что они отражают мировоззренческие и эстетические представления христианского мира в период поздней античности и раннего Средневековья.

Иконография Иисуса Христа на заре христианского искусства складывалась на основе поисков как Его достоверного облика, так и наиболее точного выражения Его богочеловеческой сущности. Библейские тексты не дают описания внешности Христа, а только указывают на Его божественно-человеческую природу. Художники исходили из двух представлений образа Спасителя: исторического с явно выраженными сирийско-палестинскими чертами и идеализированного греко-римского. Но перед ними стояла весьма сложная задача — найти такой образ Христа, который стал бы выражением непостижимой, совершенной красоты, явленной от встречи человеческого и божественного. Иными словами, нужно было создать такую художественную формулу, которая бы отражала основополагающий догмат христианства — догмат о воплощении Сына Божия.

Во Втором послании к Коринфянам апостола Павла содержатся два фундаментальных тезиса об образе Христа. Первый тезис гласит, что Христос есть образ Бога невидимого (2 Кор. 4: 4). Согласно второму утверждению, лицо Христа есть отражение славы Бога (2 Кор. 4: 6). В послании, адресованном христианам фригийского города Колоссы, уточняется, что образ Христа — реальность зримая и постигаемая, «ибо в Нем обитает вся полнота Божества телесно» (Кол. 2: 9). Наконец, в послании к Филиппийцам говорится о том, что Иисус принимает человеческий облик, «сделавшись подобным человекам и по виду став как человек» (Фил. 2: 7). Через человеческую природу Христа Бог Отец входит в жизнь людей, может быть ими услышан и воспринят. В Евангелии от Иоанна есть свидетель-

ство, которое является ключевым как для теологического понимания Боговоплощения, так и для представления этого основополагающего догмата в изобразительном искусстве. На просьбу Филиппа: «Господи! Покажи нам Отца», Иисус отвечает: «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14: 8 –9).

В Книге пророка Исайи говорится о том, что во внешнем облике Иисуса не было ничего небесного, что Он имел весьма заурядный внешний вид: «*Нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему*» (Ис. 53: 2). При этом сорок четвертый псалом, напротив, воспевает Его красоту: «*Ты прекраснее сынов человеческих, благодатная речь сходит с Твоих уст*» (Пс. 44: 3). Очевидно, что речь идет не о красоте внешней, а о выдающейся внутренней, духовной красоте. Христос умалил Себя Самого, сделавшись подобным человеку и приняв вместе с телом человеческим и его безобразие — то есть смертность. Христианский апологет конца II — начала III века Климент Александрийский в своем труде «Строматы» писал: «*Спаситель же наш возвышается над человеческим естеством столь удивительной красотой, что мы, стремясь душой к ней, можем любить только эту истинную красоту*»[2]. Однако «*не внешней красотой плоти блистал Он, а истинной красотой души и тела*» [3], — продолжает свои размышления Климент Александрийский в сочинении «Педагог».

Аврелий Августин, христианский богослов конца IV – начала V века, так толковал псалом, воспевающий красоту Христа: «*Каким образом Он прекраснее сынов человеческих, — прекраснее красотою особого рода, тем более привлекательной и удивительной, чем менее она красота телесная*»[4]. Величие Его и духовная красота заключена в любви милосердной. Само вочеловечивание Сына Божия, вся Его земная жизнь, Его страдание и смерть на кресте во имя искупления грехов человеческих — проявление глубочайшей любви Бога к людям.

Итак, христианство предложило человечеству новый, доселе невиданный, путь бесконечной и спасительной любви. «*Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни; а мы думали, [что] Он был поражаем, наказуем и уничижен Богом. Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего [было] на Нем, и ранами Его мы исцелились*» (Ис. 53: 4–5). Воскресение Христово — удостоверение действительности совершенного Им дела Искупления, важнейшая доктрина христианства, выражающая надежду людей на восстание из мертвых. Оно возвещает освобождение человечества от последствий греха — телесной смерти. Воскресение Иисуса, Его победа над смертью, по апостолу Павлу, является залогом нашего воскресения. «*Ему надлежит царствовать, доколе низложит всех врагов под ноги Свои. Последний же враг истребится — смерть*» (1 Кор. 15: 25–26). Соединение божественного и человеческого во Христе есть прообраз, архетип соединения с Богом

каждого человека. Поэтому Воскресение Христово переживается как таинство приобщения всех людей к божественной жизни, к бессмертию.

Несмотря на то что Никейский Символ веры был окончательно закреплен на Втором Вселенском Соборе в Константинополе в 381 году, в V веке продолжаются ожесточенные богословские диспуты о тайне Богоявления, о природе Христа, о возможности или невозможности изображать Спасителя. Возникшие в это время христологические учения — несторианство[5] и монофизитство[6]– изрядно нарушали церковный мир. Даже будучи осужденными в качестве ересей на Четвертом Вселенском Халкидонском Соборе в 451 году, они не прекратили своего существования и даже стали предметом тридцатипятилетнего (484–519) церковного раскола между Римской и Константинопольской церквями, названного Акакианской схизмой по имени константинопольского патриарха Акакия с его примирительной политикой по отношению к преданным анафеме на Халкидонском соборе ересям[7].

В такое непростое время яростных идеологических споров требовалось разработать четкую и ясную программу визуальной фиксации Никейской формулы веры. Иными словами, Церковь нуждалась в таком искусстве, которое бы художественно воплотило основополагающие религиозные догматы. И совершенно понятно, что наивная и бесхитростная символика, хрупкое и нежное мировосприятие раннехристианской живописи катакомб не могли в полной мере удовлетворить этому требованию.

Начиная с V века, по мере того как христианское искусство постепенно выбирается из подземелья на поверхность, все большую роль в распространении христианства начинает играть именно мозаика, которая становится самым действенным способом выражения идеи торжествующего христианства. В отличии от фресок выполнение мозаик — весьма трудоемкое и дорогостоящее мероприятие. Однако мозаика имеет два неоспоримых преимущества — она не страдает от сырости и не теряет яркости красок со временем. Доменико Гирландайо, флорентийский художник Раннего Возрождения, настоящей живописью вечности считал именно мозаику[8]. Христианская Церковь в момент своего становления нуждалась именно в таком, вечном и торжествующем в своем великолепии искусстве. Поэтому мозаику часто называют живописью торжествующего христианства.

Техника этого вида монументального искусства была заимствована от античности. Однако в античную эпоху мозаиками чаще всего украшали полы, и изображения выкладывались из разноцветных камешков. Теперь же композиции переместились на стены и создавались из кубиков смальты. Цветное стекло, изготовленное по специальным технологиям выплавки с добавлением оксидов металлов, становится основным материалом для создания мозаичных панно христианской тематики. Именно византийские мастера достигли необыкновенных успехов в производстве смальт, необходимых для украшения храмов. Цветовая палитра византийских мозаичистов насчитывала до сотни оттенков. Особый живописный эффект достигался и за счет вариации разме-

ров кубиков стекла. Мозаики из мелких модулей с полированной поверхностью по своим художественным достоинствам ничуть не уступали фрескам, а в каких-то случаях даже их превосходили. Особый эффект внутреннего свечения, которым обладают смальты, порождает сказочное волшебство горящих, мерцающих и переливающихся красок. Поэтому искусство мозаики, как никакое другое, более всего отвечало трансцендентным идеалам христианства.

Молодое христианское искусство возникло на почве, пропитанной традициями многовековой жизни античного мира. И совершенно очевидным представляется тот факт, что оно черпало свои типажи в искусстве античном. По своему мировоззрению и художественным предпочтениям первые христиане все же принадлежали к миру классическому. Поскольку Христос рассматривался как триумфатор и вечно сущий властитель Вселенной, вся первоначальная иконография Его образа восходит, в первую очередь, к античным богам Олимпа — Зевсу-Юпитеру и Аполлону, а также к императорскому триумфальному искусству. Однако христианские идеи не умещались в классической оболочке. Боги античного греко-римского мира, одушевленные чувствами и страстями смертных, были слишком близки к человеку. Изображение же торжества Царя небесного требовало иного языка, который бы подчеркивал не только могущество Спасителя, но и Его удаленность от всего земного. Так в раннехристианское искусство начинают проникать религиозные идеи народов Востока о таинственных, загадочных божествах, удаленных от человека в неземные миры. Классический стиль, наполняясь новым христианским содержанием, постепенно превращался в так называемый византийский стиль, который сформировался на основе сближения традиций греко-римского античного и символического восточного искусства.

На самом деле, византийская культура не имеет четких границ, ни хронологических, ни территориальных. На огромном пространстве средиземноморского мира происходили одни и те же процессы, связанные с утверждением христианства и появлением в связи с этим новых задач, поставленных перед искусством. Художественный язык раннего Средневековья складывался на основе христианского мировоззрения, и поэтому обладал многими общими чертами, вне зависимости от географического положения. И нередко то, что мы теперь принимаем за следы византийских влияний, как справедливо отметил исследователь византийского искусства В. Н. Лазарев, на самом деле было лишь проявлением общей тенденции создания иконографии и изобразительного языка христианского искусства[9]. Зачатки этого нового стиля можно наблюдать как в восточных памятниках изобразительного искусства III — IV веков (например, росписи синагоги сирийского античного города Дура-Европос), так и в раннехристианском искусстве римских катакомб.

Но византийский стиль в полном понимании этого слова сложился именно в Восточной Римской империи и явился продуктом централизованной государственной власти. В то время как Западная Римская импе-

рия, раздробленная и опустошаемая варварскими нашествиями, постепенно приходила в упадок, Восточная, занимающая обширные территории Средиземноморья, переживала период небывалого расцвета именно благодаря своевременной централизации государственного аппарата. Власть императора в Риме никогда не принимала столь ярко выраженного самодержавного и священного характера, как в Византии. Византийский самодержец является со всеми атрибутами азиатского властелина и окружается восточной пышностью, как персидский царь. Царедворцы выстраиваются в иерархическую пирамиду, вершину которой венчает монарх, получивший, как считалось, свою власть от Бога, и, как помазанник Бога, удаленный от простых смертных в полубожественные сферы. Вся духовная жизнь находилась под строжайшим контролем государства, а искусство превратилось в мощное орудие религиозного воздействия. Оно призвано было давать точное изложение религиозных догматов, наставлять в вере и вовлекать верующих в орбиту византийской государственности.

Вся жизнь строго регламентировалась Константинополем, а точнее сказать, самим монархом, выше которого стоял только Бог. В основе византийского искусства лежит именно эта строгая иерархия подчиненности высших звеньев низшим. Христос представляется как небесный властитель, удаленный от всех смертных, сохраняющий свое царское величие. Все, включая императора, находятся в руках божественного провидения. Историк начала IV века Евсевий Кесарийский (Памфил) в панегирике Константину Великому формулирует основную идею Христа, как Царя небесного: «*Я разумею Царя над всеми, высочайшего, величайшего, — того Царя, Которого престол — свод неба, а подножье ног — земля, и о Котором никто достойно мыслить не может; потому что блистающий вокруг Него свет невыразимым сиянием лучей своих возбраняет всякому созерцать Его божество. Около сего Царя движутся небесные воинства и Ему служат надмирные силы, признающие Его своим Владыкой, Господом и Царем. Около Него блистают бесчисленные полки ангелов, соборы архангелов, сонмы святых духов, черпающих из Него, как из величайших источников света, ослепительное сияние*»[10].

Исторический тип Спасителя в искусстве сложился в течение первых веков христианства. Согласно древним историкам, уже во II–III веках были распространены иконы на деревянных досках с изображением Христа, не дошедшие, к сожалению, до наших дней. О существовании этих ликов упоминает все тот же Евсевий Кесарийский в «Церковной истории»: «*Я ведь рассказывал, что сохранились изображения Павла, Петра и Самого Христа, написанные красками на досках. Естественно, что древние привыкли, особенно не задумываясь, по языческому обычаю, чтить таким образом своих спасителей*» [11]. Согласно историческим документам, в ларарии [12] императора Александра Севера (начало III века) хранился образ Христа[13]. Один из отцов Церкви IV века Афанасий Великий рассказывал о чуде, произошедшем от

иконы Иисуса Христа в городе Берите[14]. Можно предположить, что эти иконы были выполнены в технике энкаустики и имели много общего с фаюмскими погребальными портретами[15]. И, судя по всему, художники и мастера-мозаичисты IV–VII веков, создавая образы Христа и святых, ориентировались именно на эти лики.

Христос в дошедших до нашего времени ранних изображениях является то в образе безбородого юноши, то в образе человека зрелого возраста с бородой и усами. При этом два разных облика Спасителя возникают примерно в одно и то же время. Известны изображения юного Христа, датируемые IV веком, из римских катакомб Домитиллы и некрополя на виа Латина. Образ молодого Христа сложился на основе классического представления о том, что вечная юность является неизменным атрибутом божества. Иконографические черты юного бога света Аполлона как нельзя более кстати подходили для отражения образа вечно сущего Иисуса Христа, который есть «свет миру» (Ин. 8: 12).

В катакомбах святых Петра и Марцеллина и катакомбах святой Коммодиллы присутствуют изображения Иисуса в виде зрелого мужа с бородой. Эти фрески также датируются IV веком. В них явно прослеживается аналогия с образом величественного и грозного Юпитера–Зевса, что явилось воплощением понимания Христа как правителя Вселенной и главного Судии.

На этих примерах раннехристианской живописи римских катакомб можно представить, как художественная форма, заимствованная от языческого антика, постепенно наполнялась новым христианским содержанием.

В V–VI веках Равенна становится одним из важнейших политических и культурных центров Средиземноморья, своеобразным мостом, связавшим Восток с Западом. В 402 году император Гонорий переносит столицу Западной Римской империи в Равенну, имевшую выгодное стратегическое положение и обладавшую военным и торговым портом, основанным еще в I веке Октавианом Августом. С тех пор как Гонорий избрал Равенну своей резиденцией, город приобрел значение политического, экономического и культурного центра империи. Расцвет Равенны приходится на V –VII века, когда она являлась столицей сначала Западной Римской империи (402–476), затем — Королевства остготов (493–540) при Теодорихе Великом и его преемниках, и наконец — столицей византийской провинции Равеннского экзархата (553–751) вплоть до завоевания ее лангобардами в 751 году.

В силу своего географического положения и оживленным торговым связям со странами Средиземноморья Равенна испытала на себе огромное влияние Востока. Город являлся связующим звеном между Римом и Константинополем. В Равенне жили греки, сирийцы, армяне, выходцы из Александрии. О тесных связях с Востоком говорит и тот факт, что на протяжении нескольких десятилетий, между 396 и 425 годами, местные епископы были сирийцами по происхождению[16].

Поэтому нет ничего удивительного, что в культуре и искусстве Равенны самым причудливым образом соединились западные и восточные элементы. Здесь сложился уникальный ансамбль памятников мозаичного искусства V–VII веков, равного которому нет во всем мире. Он представляет собой огромную ценность, поскольку погибли почти все произведения изобразительного искусства Константинополя, Антиохии и Александрии, относящиеся к тому времени и воплощавшие эстетические идеалы мировоззрения эпохи утверждавшегося христианства. Именно в Равенне можно увидеть один из примеров превращения декоративной системы храма в сжатую, четкую формулу, переводившую религиозные догмы на язык искусства. Здесь представлены сложившиеся к этому времени главные иконографические образы Иисуса Христа в виде Доброго Пастыря, Триумфатора, Космократора и Пантократора.

Самые древние из дошедших до нас равеннских мозаик — мозаики второй трети V века, относящиеся к эпохе Галлы Плацидии. Галла Плацидия (388–450) управляла Западной Римской империей в качестве регентши при малолетнем сыне, императоре Валентиниане III. Она родилась и провела молодые годы в Константинополе, впитала в себя культурные традиции византийской столицы и перенесла их впоследствии на равеннскую почву. Равенна продолжала ориентироваться на Византию и при остготском короле Теодорихе Великом (454–526), который также получил воспитание в Константинополе.

До сих пор остается открытым вопрос, какие мастера выполняли мозаики в равеннских храмах. Итальянский историк искусства Пьетро Тоэска полагал, что в Равенне работали одновременно как мозаичисты константинопольской школы, так и местные художники[17]. Русский исследователь византийского искусства В. Н. Лазарев считал, что мозаики вполне могли осуществить и равеннские ремесленники, но под руководством высококвалифицированных мастеров, приглашенных из Константинополя[18]. В любом случае, влияние константинопольского искусства на Равенну является очевидным. И вполне вероятно, что художники, работавшие в Равенне, использовали уже сложившиеся на Востоке иконографические образы, схемы и композиции. На это косвенно указывают свидетельства историков IV–V веков, которые в своих трудах писали о множестве церквей, построенных во имя Христа в Константинополе, Антиохии, Каппадокии, Иерусалиме, на Кипре, украшенных мозаиками и фресками[19].

На знаменитой равеннской мозаике из Мавзолея Галлы Плацидии[20] Иисус Христос явлен в виде Доброго Пастыря в идиллическом пасторальном пейзаже (430–450).

Первые христиане представляли Спасителя именно в этом образе, неоднократно изображая Доброго Пастыря на стенах катакомб (катакомбы Святого Калликста и катакомбы Присциллы, Рим), на барельефах саркофагов (саркофаг «делла виа Салариа», III век, Музеи Ватикана). Они избрали самое

поэтическое сравнение Христа из Евангелия от Иоанна: «*Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец*» (Ин. 10:11).

Добрый Пастырь — самое трогательное, самое возвышенное и вместе с тем одно из самых важных и глубоких по смысловому наполнению изображений Христа. Это символ милосердного и любящего Бога, преисполненного заботой о людях и снисхождения к человеческим слабостям и заблуждениям. Это художественное воплощение глубинного общечеловеческого смысла христианства, выражающегося краткой формулой — Бог есть любовь. Кроме того, этот образ, как никакой другой, более всего отражал идею античного миропонимания, заключающегося в гармоничном и соразмерном бытовании природы и человека и отвечал утешительным надеждам и упованиям христиан на рай, как на идеальное место вечной совершенной жизни после воскресения.

В равеннской мозаике из Мавзолея Галлы Плацидии еще очень сильны влияния классических традиций античного искусства. Это и правильная передача пропорций человеческой фигуры, изображенной в сложном ракурсе, и сохранение чувства объема и ощущения телесности, и сложная колористическая гамма с тонкими тональными моделировками, имеющая свои истоки в античном импрессионизме. Прекрасное вдохновенное, опоэтизированное лицо молодого Христа с пышными кудрявыми волосами, ниспадающими на плечи, напоминает лучшие образцы античного искусства и имеет своим прообразом изображения лучезарного и вечно молодого бога Аполлона (Голова Аполлона. II век. Музей истории искусств, Вена). Идиллический пасторальный пейзаж с изображением зеленого луга и пасущихся овец, исполненный пленительного очарования, выполнен в эллинистическо-римских традициях. Однако символический элемент, являющийся важнейшей составляющей византийской концепции христианского искусства, уже начинает доминировать в этой пасторальной идиллии. Из скромного юноши, изображенного на стенах римских катакомб, в Равенне Христос превращается в Царя небесного с золотым нимбом. Он величественно восседает на выступе скалы, словно на троне. Короткую непритязательную тунику сменяет длинная золотая, украшенная клавами[21]. Вместо деревянного посоха в руке Он держит золотой крест. Крест становится центром симметрично уравновешенной композиции, иллюстрируя тем самым тезис о Пастыре добром, полагающим жизнь свою за овец (Ин. 10:11). В виде овец, пасущихся на лугу, представлен весь род человеческий. Христос, правой рукой нежно ласкающий овечку, отрешен от мира земного. Его взгляд устремлен в мистическую даль. Величественность фигуры Спасителя подчеркивается не только внушительным размером и монументальными формами, но и особой позой с одной ногой, выставленной вперед, а другой — отодвинутой назад. Золотой цвет туники (хитона) и пурпурный цвет паллия (гиматия), наброшенного на одно плечо и спускающегося складками с колен, — цвета, заимствованные из торжественных придворных церемониалов, являются символами царственности Христа.

В Архиепископской капелле Равенны, построенной в 495 году при Теодорихе Великом, представлен образ Христа Триумфатора. Иконография Христа Триумфатора восходит к изображениям римских императоров победителей (Статуя Юлия Цезаря. I век. Мрамор. Капитолийские музеи, Рим; Статуя императора Константина. IV век. Мрамор. Латеранский музей, Рим; Колосс из Барлетты. V век. Бронза. Апулия). О сильном воздействии триумфальной тематики на раннехристианское искусство писали крупнейшие историки-византинисты А. Н. Грабар и В. Н. Лазарев [22]. То, что в поисках композиций и иконографических схем художники обращались к официальному искусству императоров, было вполне закономерным явлением. Христиане первых веков допускали, что власть Бога есть нечто вроде проекции власти земного царя на Вселенную. И художники использовали образы, свойственные императорскому искусству, создавая символические композиции Христа владыки Вселенной, победителя смерти.

Христос в Архиепископской капелле представлен в облике юного императора-победителя на золотом фоне. Облаченный в воинские доспехи римского военачальника и плащ палудаментум пурпурного цвета, закрепленный на плече фибулой, украшенной драгоценными камнями, Он попирает ногами змею и льва — символы зла.

Это необычное изображение является иллюстрацией 90-го псалма, который гласит: «*На аспида и василиска наступишь; попирать будешь льва и дракона*» (Пс. 90:13). В памятниках изобразительного искусства Равенны этот образ встречается неоднократно. В равеннском баптистерии православных (баптистерий Неона) сохранился барельеф V века с изображением Христа, попирающего льва и змею. В базилике Сант-Аполлинаре-Нуово в мозаике начала VI века, изображающей дворец Теодориха Великого, над воротами города представлена сцена, в которой Христос в окружении двух апостолов держит крест на плече и наступает ногой на змею. Мозаичное изображение Христа, попирающего льва и змею, находилось и на фасаде базилики Санта-Кроче, возведенной при Галле Плацидии[23].

Что же может скрываться за столь своеобразной иконографией? Некоторые исследователи трактуют это изображение воинствующего Христа как символическую победу над арианством, одним из ранних течений христианства, которое рассматривало Христа, как отдельную от Бога-Отца сущность, неравную ему по божеству [24]. Однако мозаика Архиепископской капеллы, так же, впрочем, как базилики Сант-Аполлинаре-Нуово, была создана в период правления Теодориха Великого, который хотя и был арианином, но отличался, как подчеркивал Кассиодор, необыкновенной веротерпимостью. [25] Поэтому маловероятным представляется антиарианский смысл изображения.

Скорее всего, образ Христа, попирающего аспида и василиска, есть ничто иное, как символическое изображение Воскресения. Именно так его трактовал Андре Грабар и утверждал, что для изображения победы над

смертью художник Равенны воспользовался уже известным типом императорской триумфальной иконографии, согласно которой император изображался попирающим побежденного врага.[26]

В мозаике Архиепископской капеллы Христос в правой руке держит триумфальный крест — орудие победы над смертью, а в левой — книгу с начертанными словами: «*Ego sum via, veritas et vita*», что означает *«Я есмь путь и истина и жизнь»* (Ин. 14:6) Эти слова сказал Христос Фоме, отвечая на вопрос апостола: «Куда идешь? И как можем знать путь?» (Ин. 14:5) Путь Христов есть крестный путь на Голгофу, и истинный путь есть следование за Христом. Нимб с помещенным внутрь надглавного сияния крестом символизирует крестные страдания Христа. В первые века христианства верующие избегали не только изображений Страстей Христа, но даже намеков на Его страдания. Страдания Бога было понятием совершенно новым для классического мира, находившемся в явном противоречии с идей божества у греков и римлян. Поэтому в росписях катакомб крестовый нимб еще не встречается. В иконографическом образе Христа он появляется лишь в V веке. И судя по всему, в искусство приходит с Востока[27].

Итак, с большей долей вероятности можно предположить, что мозаика в Равенне — это символическое изображение победы над смертью силой креста. Смерть побеждена и упразднена Христом, восшедшим на крест. Крест Господень — есть знамение победы над ней. «*А что смерть сокрушена, что крест соделался победою над нею, что она не имеет уже более силы, но действительно мертва, сему немаловажным признаком и ясным удостоверением служит то, что пренебрегается она всеми учениками Христовыми, все наступают на нее и не боятся ее, но крестным знамением и верою во Христа попирают ее как мертвую*, — писал в IV веке Афанасий Великий. — *Кто видит попираемую змею, тот (особливо если знал прежнюю ее свирепость) не сомневается уже, что змея мертва и совершенно изнемогла… верующие во Христа посмеиваются над смертью и пренебрегают ею… никто да не сомневается более, никто да не остается в неверии, что смерть упразднена Христом, и разрушительность ее уничтожена и прекращена*»[28].

Центральный образ иконографии Христа — образ, представляющий Его как Небесного Царя и Судию, — Спас Вседержитель или Пантократор (от греч. «παντοκράτωρ» – *всевластный, всесильный*). Изображение Вседержителя предполагает два варианта: изображение в рост (чаще восседающим на троне) и полуфигурное изображение. Оба варианта появляются в раннехристианском искусстве уже в IV веке. И можно предположить, что выбор того или иного типа изображения обусловлен был местом размещения и общей площадью предполагаемой композиции. Среди самых ранних, дошедших до нашего времени погрудных и поясных изображений Пантократора можно выделить образ Христа из римских катакомб Коммодиллы (конец IV века), штучную мозаику конца IV века из Остии (Национальный музей раннего Средневековья, Рим),

а также фреску начала VI века из апсиды небольшого храма Темпьетто-дель-Клитунно[29] (Кампелло-суль-Клитунно, Умбрия).

Образ Спасителя на троне присутствует в росписях римских катакомб святых Петра и Марцеллина (конец IV века). К концу IV века относится и знаменитая мозаика римской церкви Санта-Пуденциана с изображением величественного Христа, восседающего на роскошном троне в окружении апостолов.

В мозаике равеннской базилики Сант-Аполлинаре-Нуово, датируемой началом VI века, Христос в пурпурных одеждах с золотыми клавами представлен сидящим на украшенном драгоценными камнями престоле.

Его строгий лик сирийско-палестинского типа с большими глазами, длинными темными волосами, разделенными пробором и ниспадающими на плечи, небольшой клиновидной бородой, прямым, тонким и резко очерченным носом создан, очевидно, на основе существующих иконописных изображений Спасителя. Подобный типаж Христа неоднократно встречается в сохранившихся живописных и мозаичных произведениях IV–V веков (например, в церкви Санта-Пуденциана в Риме конца IV века или в церкви Сан-Приско в Казерте начала V века).

Взгляд широко распахнутых глаз, посаженных под ровные дуги бровей, отличается необыкновенной глубиной и проникновенностью. Пристально устремленные на зрителя глаза, выделяющиеся преувеличенно большими размерами, станут одной из самых характерных особенностей византийского стиля.

Жест правой руки Христа принято интерпретировать как жест благословляющий. Однако изначально он трактовался иначе. Этот жест указывал не на благословение, а на обращение. Перстосложенная поднятая рука — символ того, что Спаситель говорит, благовествует. В христианской иконографии перстосложенные руки первоначально употреблялись с тем же значением, с каким они употреблялись в иконографии дохристианской [30]. Греческие и римские ораторы, восходя на кафедру, особым жестом руки призывали слушателей к вниманию. Древнеримский ритор I века Квинтилиан в «Наставлениях оратору» указывал на особый вид перстосложения, означающий начало речи и повествование: безымянный палец соединяется с большим, подгибаясь под него, остальные три перста вытягиваются[31]. Апулей в «Метаморфозах» говорил о распространенном среди ораторов сложении пальцев, когда мизинец и безымянный палец подгибались, средний и указательный вытягивались, а большой слегка отводился в сторону[32]. Таким образом, в равеннской мозаике мы видим Христа Учителя мира, восседающего на троне славы, вещающего божественное слово.

Первоначально, как свидетельствуют хроники XVI столетия, и что является характерным иконографическим атрибутом образа Пантократора, Спаситель держал в левой руке открытую книгу Евангелия с начертанными словами «*Ego Sum Lux Mundi*» («Я свет миру», Ин. 8:12)[33]. Предмет,

напоминающий скипетр, который мы видим сейчас вместо Евангелия, появился в результате реставрационных работ, проведенных в XIX веке.

Державный вид Христа подчеркивается фронтальностью позы, безукоризненной симметрией, совершенной неподвижностью и церемониальной торжественностью сцены. В византийском искусстве статичность фигур воплощала момент наивысшей духовной сосредоточенности[34]. Бесстрастный аскетический покой образов призван был погружать верующего в состояние созерцательности. Так рождался византийский канон — изображение анфас, с безупречной симметрией и совершенной неподвижностью.

Величественную фигуру Христа окружают четыре ангела — небесное воинство Спасителя, представленное со своими «опознавательными знаками» приближенности к Царю Небесному: в белых одеяниях с золотыми клавами, с нимбами вокруг головы, золотистыми волосами, стянутыми белой лентой, напоминающей диадему, и с длинными жезлами в руках. Ангелы изображены с поднятой правой рукой. При этом перстосложение двух из них повторяет жест Христа, призывающий к вниманию. А у двух других ладони раскрыты, что в мире античном выражало одобрение и подтверждение слов говорившего[35].

Перед нами, по сути, сцена видения славы Христа, как ее описал в IV веке Иоанн Златоуст: «*Не мрак увидите вы, не дым, не бурю, а самого Царя, сидящего на престоле неизреченной Своей славы, предстоящих Ему ангелов и архангелов, и сонмы святых с бесчисленными тьмами воинств небесных. Таков град Божий, вмещающий в себе церковь первородных, духи праведных, торжествующее собрание ангелов…*»[36].

Иконографический тип симметричной композиции с изображением монументальной фигуры восседающего на престоле Христа в окружении ангелов, вероятнее всего возник под влиянием произведений церемониального императорского искусства. В период поздней античности появляются изображения сидящих на троне императоров, застывших в величественной позе, обращенных к зрителю. В этом отношении уместно вспомнить барельеф с изображением императора Константина на троне, представленный в декоративном убранстве Арки Константина в Риме (312 год) или, например, серебряное блюдо церемониального назначения, на котором вычеканен портрет императора Феодосия I в окружении соправителей и стражи (Миссорий Феодосия I, 388–393, Королевская Академия истории, Мадрид).

Образ Христа Космократора — повелителя Вселенной — представлен в апсиде равеннской базилики Сан-Витале. Мозаика, выполненная в эпоху византийского императора Юстиниана в 545–547 годах, изображает Иисуса Христа на золотом фоне в образе юноши с крестовым нимбом, в пурпурной тунике с золотыми клавами и паллии такого же пурпурного цвета.

Христос восседает на лазоревой небесной сфере, что является совершенно очевидным намеком на абсолютную вселенскую власть Спасителя[37]. Подобный образ Христа Космократора, восседающего на земном шаре или

стоящего на нем, встречается в раннехристианском искусстве, начиная с IV века. Можно вспомнить мозаики из Мавзолея Констанции в Риме (360 год) и из баптистерия Сан-Джованни-ин-Фонте в Неаполе (V век).

В церкви Сан-Витале Христос одной руке держит свиток, запечатанный семью печатями, о котором упоминает Иоанн Богослов в Откровении: «*И видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями*» (Откр. 5:1). А другой рукой протягивает золотой венец славы Святому Виталию.

Этот мотив символического коронования был заимствован у монархического искусства Востока[38]. Золотая корона, украшенная драгоценными камнями, — символ победы и торжества. Христос венчает мучеников, которые, последовав за Ним, точно так же, как и Он, победили смерть. Святой Виталий почтительно принимает венец, прикрывая руки полой плаща. Этот знак почтения к получаемому предмету, равно как и к подателю его, также имеет восточные корни. В древней Персии при отправлении культа огня жрецы прикрывали руки одеждой[39]. Эта традиция была заимствована имперским Римом: римские сановники прятали под платьем руки, принимая от императора грамоты или наставления.

Второй ангел представляет равеннского епископа Екклезия, подносящего в дар Христу макет основанной им во имя Святого Виталия церкви.

Внизу из-под небесной сферы вытекают четыре райские реки (Быт. 2: 10-14), которые можно рассматривать и как символическое изображение четырех Евангелий[40].

Мозаика выполнена в типично византийском стиле, который к середине VI века можно считать уже сложившимся в общих чертах. Золотой фон, согласно византийскому канону, обозначает и закрепляет границу между небесным миром и миром материальным. Условный пейзаж со схематичным изображением скалистого холма, покрытого цветами, и неба со стилизованными облаками розового и синего цвета, подчеркивают удаленность происходящей сцены от земного мира. Фронтальность монументальных, статуарных фигур, их слегка удлиненные, вытянутые пропорции, симметричность и уравновешенность композиции, отстраненное выражение лиц, подчеркнутая графичность складок одежд, строгий ритм повторяющихся жестов — все эти элементы изобразительного языка складываются в стилистическую систему византийской эстетики, выражающей духовную доктрину новой христианской культуры.

Искусство победившей Церкви уже на раннем этапе носило характер богословский. Воскресший Богочеловек стал образом исполнения всех людских земных надежд на спасение. Поэтому византийское искусство выработало такую художественную формулу, которая воплощала настоящий триумф Христа как небесного владыки и победителя смерти. Оно использовало особый изобразительный язык, с одной стороны, простой

и понятный всем, а с другой — способный восхищать, поражать и переносить в неземные миры входящих в храм верующих.

В поисках художественной формы художники раннехристианской эпохи обращались как к богатому греко-римскому наследию, так и к искусству древних восточных царств. На примере мозаик Равенны можно заметить, что на раннем этапе развития византийского искусства, вплоть до середины VI века, в художественном языке еще преобладает утонченная живописность, связанная с прямым использованием традиций античности. Но при этом уже ясно прослеживается основная тенденция византийского художественного стиля — одухотворение формы и наполнение ее глубокими символическими смыслами.

Изображение милосердного вечно сущего Доброго Пастыря в окружении Его стада было для христиан воплощением образа уготованного им рая после воскресения. Христос в воинском платье с триумфальным крестом, попирающий аспида и василиска, — символическая формула победы над смертью, образ Воскресения Христа. Образы Пантократора и Христа Космократора — предвосхищение Второго Пришествия, окончательной победы Христа над силами зла, апофеоза Его величия и славы, торжества воскресения всего человеческого рода.

Эти образы Христа, дошедшие до наших времен в памятниках мозаичного искусства Равенны, отражающие основополагающие догматы христианства, дают нам представление о том иератическом церковном стиле византийского искусства, который сложился к VI веку и завоевал господствующее положение на огромном пространстве средиземноморского мира.

Примечания

---

[1] *Grabar A.* Christian Iconography: A study of its origins. — Princeton: Princeton University Press, 1968. 174 p.; *Фрикен А. Ф.* Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. — М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1872.

[2] *Климент Александрийский*. Строматы. II, 5, 21 // Православная библиотека «Азбука веры» https://azbyka.ru/otechnik/Kliment_Aleksandrijskij/stromaty/

[3] *Климент Александрийский*. Педагог. III, 1 // Православная библиотека «Азбука веры» https://azbyka.ru/otechnik/Kliment_Aleksandrijskij/pedagog/

[4] *Аврелий Августин*. О Граде Божьем. Кн. 17, Гл. 16 // Православная библиотека «Азбука веры» https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-grade-bozhem/

[5] Несторианство — диофизитское христологическое учение, приписываемое архиепископу Константинополя Несторию (381–451), согласно которому божественная и человеческая природы Иисуса Христа отделимы друг от друга. Рождение от Девы Марии имеет отношение только к человеческой природе. В связи с этим мать Христа считается у несториан не Богородицей, а Христородицей и не является объектом почитания.

[6] Монофизитство — христологическая доктрина, приписываемая авторству игумена одного из константинопольских монастырей Евтихию (370–454), постулирующая наличие только одной, единственной божественной природы Иисуса Христа и отвергающая Его

человеческое естество. Иными словами, Иисус Христос признавался только Богом, но не человеком. Следствием этого было утверждение о невозможности Его изображения.

[7] Подробнее об Акакианской схизме см.: *Карташев А. В*. Вселенские соборы. — Клин: Христианская жизнь, 2002. С. 389–390.

[8] «Usava dire Domenico la pittura essere il disegno, e la vera pittura per la eternità essere il musaico» / *Vasari G.* Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino ai tempi nostri. — Torino: Einaudi, 1986. — P. 469.

[9] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. С. 92.

[10] *Евсевий Кесарийский (Памфил)*. Слово василевсу Константину по случаю тридцатилетия его царствования. Гл. 1 // *Евсевий Памфил.* Жизнь Константина. — М.: Labarum,1998 / Православная библиотека «Азбука веры» https://azbyka.ru/otechnik/Evsevij_Kesarijskij/slovo-vasilevsu-konstantinu/

[11] *Евсевий Кесарийский (Памфил).* Церковная история. Кн. 7, гл. 18 / Православная библиотека «Азбука веры» https://azbyka.ru/otechnik/Evsevij_Kesarijskij/tserkovnaja-istorija/7_18

[12] Ларарий (лат. *lararium*, от лат. «lares») – в римском доме культовое помещение или место поклонения домашним богам — ларам.

[13] Iacobone P. La bellezza di Cristo nell'arte dall'Antichità al Rinascimento. — Pontificio Consiglio della Cultura http://www.cultura.va/content/cultura/it/dipartimenti/arte-e-fede/testi-e-documenti/vari/la-bellezza-di-cristo-nell-arte-dall-antichita--al-rinascimento-.html

[14] *Афанасий Великий.* Слово о чуде, бывшем в городе Берите от иконы Господа нашего Иисуса Христа, истинного Бога нашего // Деяния Вселенских Соборов**.** – Казань: Университетская типография, 1873. Т. 7. С. 250-256 / Православная библиотека «Азбука веры» https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/slovo_o_chude_ot_ikony/

[15] Погребальные портреты II — IV веков в большом количестве (около 900 портретов) были найдены в некрополях Фаюмского оазиса в Египте в 1887 году. Они отличаются объемной светотеневой моделировкой форм, реалистичной трактовкой и яркостью образов.

[16] *Agnellus Ravennas*. Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis // J.-P. Migne. Patrologiae Cursus Completes. Series Latina. — Paris, 1864. V.106. P. 513 / https://archive.org/details/patrologiaecurs16saingoog

[17] *Toesca P.* Storia dell'Arte Italiana, I. Il Medioevo. — Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1927. P. 180.

[18] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. С. 34.

[19] *Айналов Д. В*. Мозаики IV — V веков. Исследование в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. — СПб.: Типография В. С. Балашева и К°, 1895. — С. 174–176.

[20] Ни один из историков не упоминает о погребении Галлы Плацидии в Равенне. Известно, что она умерла в Риме и, по всей видимости, была похоронена в родовой усыпальнице императора Феодосия Великого.

[21] Клав (от лат. «clavus») — нашивная вертикальная полоса пурпурного цвета, идущая от плеча до нижнего края туники. Клавы служили знаком отличия благородного происхождения римских граждан.

[22] *Грабар А.* Император в византийском искусстве. — М.: Ладомир, 2000. С. 199–202; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. — С. 26.

[23] *Rizzardi C.* Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte. — Bologna: Ante Quem, 2013. — P. 43.

[24] *Rizzardi C.* Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte. — Bologna: Ante Quem, 2013. — P. 111.

[25] «Мы не можем предписывать веры, ибо нельзя силой заставить человека верить» (*Кассиодор*. Варии. Кн. II, гл. 27 // http://archive.org/stream/thelettersofcass18590gut/18590-8.txt)

[26] *Грабар А.* Император в византийском искусстве. — М.: Ладомир, 2000. — С. 242.

[27] *Фрикен А. Ф*. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Часть III. — М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1880. С. 167–181.
[28] *Афанасий Великий.* Слово о воплощении Бога-Слова, и о пришествии Его к нам во плоти. Глава V, п. 27, 29 // Православная библиотека «Азбука веры» https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/slovo-o-voploshhenii-boga-slova-i-o-prishestvii-ego-k-nam-vo-ploti/5
[29] Фрески Темпьетто-дель-Клитунно официально датируются VII–VIII веком, периодом лангобардов. Автору статьи подобная датировка не кажется убедительной. Готовится к выходу в свет публикация о передатировки фресок началом VI века, периодом Теодориха Великого.
[30] *Голубинский Е*. История русской церкви. Т. 2. Часть 2. — М.: Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1911. С. 492–501.
[31] *Marcus Fabius Quintilianus*. De institutione oratoria. Lib. XI. Cap. III, 92–116 // *Голубинский Е*. История русской церкви. Т. 2. Часть 2. — М.: Издание Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете , 1911. — С. 493–494.
[32] *Апулей*. Метаморфозы или Золотой Осел. Кн. II, п. XXI. — М.: Художественная литература, 1988 // http://lib.ru/POEEAST/APULEJ/apulei.txt
[33] *Malazappi G.F.* Croniche della Provincia di Bologna de' Frati Minori Osservanti di S. Francesco. — Bologna, 1580. P. 201 // *Rizzardi C*. Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte. — Bologna: Ante Quem, 2013. — P. 101.
[34] *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. — С. 20.
[35] *Фрикен А. Ф*. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Часть IV. — М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1885. — С. 125.
[36] *Иоанн Златоуст*. Беседы на Евангелие от Матфея. Беседа 2, п. 1 / Православная библиотека «Азбука веры» https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/tolk_51/2
[37] *Grabar A.* Le vie della creazione nell'iconografia paleocristiana. — Milano: Jaca Book, 1983. P. 63–64.
[38] *Грабар А.* Император в византийском искусстве. — М.: Ладомир, 2000. — С. 210.
[39] *Rizzardi C*. Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte. — Bologna: Ante Quem, 2013. — P. 76.
[40] *Кондаков Н. П.* Исторический и иконографический очерк. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. — СПб.: Тв-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. — С. 8.

Анна Шадрина

ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ

На протяжении всего времени развития цивилизаций огромное количество усилий и средств вкладывалось в создание сакральных строений. Как правило, религиозные и священные постройки отражают лучшие достижения цивилизации, сформировавшиеся ко времени строительства.

Несмотря на то, что стиль сакральной архитектуры менялся со временем, выражая общие тенденции в архитектуре, тем не менее, он был и остается неповторимым и отличается от стиля постройки других сооружений.

Сложно себе представить хоть один средневековый европейский город, который бы не имел своей католической церкви или собора. Латинский термин civitas, который переводится как город, поселение, в те времена означал местопребывание епископа. Епископской резиденцией был кафедральный собор. Особое величие приобретают соборы во время расцвета готики. Все величественные готические соборы, начиная с XII века представляют собой удивительный симбиоз искусства, науки и техники, социальной жизни, веры и власти.

Когда речь заходит о средневековых готических постройках, то вспоминаются французские, немецкие и английские соборы. Примеры хорошо известны, достаточно хорошо изучены и описаны как в русскоязычной, так и в зарубежной литературе. Когда же заходит речь о готике в Испании, становится непросто найти достоверную классифицированную информацию, позволяющую сформировать впечатление об особенностях развития готики на территории, где в настоящее время располагается современная Испания.

Для понимания особенностей развития готического стиля в Испании, имеет смысл уточнить исторические условия, в которых происходило становление и развитие готики на иберийском полуострове. В течение IX–XII веков после нахождения мощей Святого Иакова в Галисии полуостров был поделен почти на равные части между христианами и мусульманами. К XIIIвеку Кастилия и Леон вновь объединились путем заключения монархического брака, что весьма часто практиковалось на иберийском полуострове. Большая часть Андалузии была присоединена к королевству Кастилия и Леон в результате победы при Лас Навас де Толоса в 1212 году королями Фердинандом III и Альфонсом X.

Параллельно шло развитие королевства Арагон, созданного в 1035 году. К XIII веку королевство расширилось за счет присоединения королевства Памплона и захвата эмирата Сарагоса. В XII веке графство Барселонское и Арагон заключили между собой союз, в котором каждый из участников имел право на сохранение своих обычаев и привилегий. К середине XIII века Арагоном были завоеваны Балеарские эмираты и Валенсия, ставшие автономными королевствами со своими законами.

В XII веке сформировалось самостоятельное Потругальское королевство в результате принятия титула короля Графом Португальским Альфонсом в 1139 году после победы над мусульманами. Далее королевство росло и богатело за счет завоеваний островов в Атлантическом океане, экспедиций и торговли вдоль западного побережья Африки.

Если посмотреть на карту иберийского полуострова XIIIвека, то к началу XIII века южная часть полуострова принадлежала маврам, соответственно о готической архитектуре в этом регионе не могло быть и речи, западная часть полуострова уже может рассматриваться как самостоятельное государство — Португалия. Поэтому говоря о готическом стиле в храмовой архитектуре Испании возможно рассмотрение процессов, происходивших в двух больших королевствах: Объединенном королевстве Кастилия и Леон и Арагон, вошедших в состав современной Испании.

Поскольку на территории современной Испании в рассматриваемое время существовало два независимых королевства, исповедующих христианство, вероятно, и процесс развития готики в этих королевствах происходил по-разному. Однако, оба королевства граничили с Францией и соответственно имели с ней тесные географические и, главным образом, политические связи. Еще в XI веке ориентация на французскую культуру была для испанских королей главным мотивом союза с христианским Западом в ту самую эпоху, когда испанские христиане только начинали освобождаться от арабского владычества. Французскому монастырю Клюни, поддерживавшему тесные контакты с папским двором в Риме, принадлежит немаловажная роль в процессе распространения христианства на иберийском полуострове. Монахами аббаства Клюни, на испанские средства, добытые в войне с арабами, была воздвигнута огромная церковь на французской земле. Сложно недооценить роль паломнического пути, ведущего из Франции в Сантьяго-де-Компостелла в Галисии: во-первых, по «французской дороге» приходило множество французов-пилигримов, а во-вторых, вдоль нее располагался ряд городов, полностью или частично населенных выходцами из Франции.

Готические мотивы в виде нервюрных сводов уже смело использовались на территории как Кастилии и Леона, так и Арагона, например, в соборах Лейды и Саламанки, однако в сочетании с традиционными испанскими массивными столбами. Снаружи же ни собор Лейды, ни собор Саламанки не выражают основных конструктивных особенностей готики в виде развитой системы контр-форсов и аркбутанов, которые, кстати, хорошо заметны в новом соборе Саламанки, строительство которого началось в XVI веке. В 1142 году была начата реконструкция собора в Авилле, идеей которой было создание двойного деамбулатория с венцом капелл по образцу готических построек Франции.

В середине XIIвека было также запланировано расширение собора в Сантьяго-де-Компостелла, который и без того был довольно большим для своего времени. Собор с останками святого Иакова являлся в средние

века одним из главных центров паломничества. С началом Реконкисты (возвращения Испании под знамена христианства) приобрел особое значение для испанских христиан при отвоевании земель у мавров. Согласно проекту расширения хора по образцу парижских соборов с девятнадцатью капеллами в общей сложности, собор в Сантьяго мог бы превзойти в размерах и пышности собор в Толедо.

Нервюрные своды и концепция архитектурного проекта в целом главного портала собора Сантьяго-де-Компостелла Портико де ла Глория (завершен в 1188 году), могут свидетельствовать о том, что разработчики проекта были хорошо знакомы с архитектурными тенденциями, распространенными во Франции и особенно в Бургундии. И тем не менее стоит отметить, что после переработки испанскими зодчими французских элементов с целью адаптации их к испанским условиям сложно признать Портико де ла Глория примером чисто готической французской архитектуры.

Сочетание традиционных испанских элементов, например, мощных опорных столбов, с французскими нервюрными сводами характерно для многих храмовых построек середины XIIвека практически на всей территории Испании от Каталонии на востоке до Галисии на западе. Цистерцианекие церкви в аббатствах Поблет, Санта-Крус и Мореруэла могут служить ярким примером интеграции готических элементов в романскую архитектуру на иберийском полуострове, что могло бы послужить мощным стимулом для развития варианта готики с более ярко выраженными национальными особенностями. Однако, стремление каждого из испанских королевств к тесной культурной и политической поддержке Франции приводило к более комплексному заимствованию готовых комплексных решений в сфере готической храмовой архитектуры.

В Кастилии в 70-е годы XII века начали реконструкцию собора Авилы. Важность и размах проекта не вызывает сомнения, т.к. для возведения деамбулатория была снесена часть недавно завершенной мощной городской стены. Столь серьезных преобразований можно было избежать, реализуя более скромный проект с типичной испанской апсидой. Однако, было важным показать именно размах и новаторство французской идеи проекта на испанской земле, для чего король Леона и приказывает возводить хор с двойным деамбулаторием и венцом капелл, в результате чего центральная капелла оказалась именно на месте прежней городской стены. К тому времени церковь Сен-Дени могла быть единственным в Европе примером для создания такой конструкции хора. Таким образом, можно прийти к выводу, что собор в Авиле, ориентировался на новаторские и изысканные примеры французских королевских церквей.

Разумеется, что ввиду географических и исторических условий, точную копию Сен-Дени воссоздать в Авиле вряд ли было реально. В связи с тем, что венец капелл был организован как часть мощной городской стены, то на практике было невозможно реализовать копию хора как в Сен-

Дени с огромными окнами-витражами, выходящими за пределы города. Таким образом архитекторам пришлось вводить готические элементы в интерьер собора, что отразилось в контрасте между громоздкой внешней конструкцией и изящным интерьером с тонкими колоннами и пилястрами и нервюрным сводом деамбулатория.

Королевства Арагон и Каталония во второй половине XII века также придерживались романского стиля в храмовых постройках с введением элементов готической архитектуры: нервюрных сводов, стрельчатых окон. При этом в целом соборы планируются на базе романских строений и соответственно вряд ли могли бы обнаружить комплексный подход готического стиля, только набирающего популярность в соседней Франции. Однако, Лерида и Валенсия становятся в XII веке центрами культуры и искусства благодаря открытию Университетов в этих городах, что привело к росту постоянных контактов с Францией, и, следовательно проникновению элементов нового архитектурного стиля в эти регионы.

В 1171 году было принято решение о строительстве собора Таррагоны. В основе плана трехнефной базилики латинский крест со слегка выступающими за пределы центрального нефа рукавами трансепта. Со стороны здание не производит впечатление стремления ввысь, т. к. при ширине 54 м высота его центрального нефа составляет всего 23 м. В целом довольно трудно судить о структуре собора, находясь снаружи, собор расположен в окружении плотно пристроенных зданий, о которых его отделяют лишь довольно неширокие улочки. Лишь западный фасад собора остается не скрытым от взора посетителей.

Ввиду того, что соборы в Каталонии, как впрочем и на всем иберийском полуострове редко строились быстро, строительство собора в Таррагоне тоже протекало на протяжении нескольких веков. Поэтому, возможно и запланированные изначально как романские, каталонские соборы приобретали все больше готических элементов в процессе строительства. Так в клуатре собора можно видеть полукруглые романские арки, которые объединены по три и вписаны в стрельчатую готическую псевдоарку. Таким образом, можно сделать вывод, что готические элементы использовались больше не как конструктивно необходимые элементы, а как внешне декоративное следование стилю, набирающему популярность в соседней Франции, да и в самой Каталонии.

В структуре собора можно отметить октагональную башню над средокрестием (cimborio), наличие которой зачастую считается особенностью испанской готики, хотя скорее ее можно отнести к характерной особенности ранней каталонской готики, вспомнив соборы Лериды и Валенсии. Так же, как и наличие одной зачастую октагональной колокольни, которая есть в соборах Таррагоны, Туделы, Лериды и Валенсии.

Изучив планы соборов Таррагоны, Туделы, Лериды, пожалуй, можно говорить о характерном для Арагона и Каталонии (к ним же можно отне-

сти и подвластную территорию Наварры) типе собора XII–XIII веков. Как правило, это небольшая по размерам трехнефная базилика без обхода за алтарем. Капеллы, включая главную, располагаются сразу за трансептом. И лишь во второй половине XIIIвека можно обнаружить появление обхода за алтарем, например, в соборе Валенсии. Вероятно, в связи с тем, что в соседней Кастилии уже с начала XIII века строились соборы по французскому образцу с деамбулаторием и венцом капелл, такую планировку осмелились воплотить и в соборе Валенсии.

Готический собор Святой Марии в Валенсии являлся главным храмом весьма значимого в средневековой Испании города. Собор расположен на месте бывшего римского храма, который был полностью снесен арабами для возведения мечети. Как это было принято в ходе Реконкисты, после завоевания земель христианами мечеть была разрушена, а на ее месте требовалось создать собор, затмевающий размахом мусульманскую постройку, в 1262 году был заложен первый камень собора. Строительство основного тела собора продолжалось почти целый век, до 1356 года, еще и впоследствии расширялось и перестраивалось — вплоть до XVIII века, что привело к смешению стилей в архитектуре собора.

Гораздо меньшие по размеру, но определенно схожие по архитектурной идее были построены в XII–XIII веках соборы в Туделе и Лериде. Кафедральный собор Туделы заложили во второй половине XII века на фундаменте бывшей главной городской мечети. Собственно говоря мечеть и снесли, чтобы построить на ее месте собор. История строительства Собора святой Марии было весьма необычной, поскольку возводить христианский храм начали на фундаменте бывшей главной мусульманской мечети Туделы, предварительно ее полностью разрушив. Произошло это при правлении Санчо VII в 1180 году.

Если поставить в один ряд соборы Таррагоны, Туделы, Лериды и Валенсии, собор Святой Марии в Валенсии воплотил в себе основные черты переходного от романского к готике стиля, широко применяемого на территории Каталонии, Арагона и Наварры на протяжении второй половины XIIвека — и почти всего XIIIвека, когда в соседней Кастилии уже активно строили готические соборы по французским образцам.

Из характерных особенностей переходного, раннеготического, стиля в Каталонии можно отметить небольшой размер строений, массивные стены с небольшими стрельчатыми окнами в них. Еще одной особенностью, которая прослеживается как в каталонских храмовых сооружениях XII–XIII веков, так и более поздних строениях — совершенно плоские каменные крыши. Как видно на примере кровли собора Таррагоны, уклон скатов кровли от конька минимальный. Такую же картину можно наблюдать в соборах Туделы, Лериды, чуть менее пологие скаты кровли собора в Валенсии, хотя тоже не настолько круты как в соседней Франции, например.

Расположение всевозможных капелл и пристроек в соборах, дворов-клуатров достаточно вольное, вплоть до того, что клуатр собора в Лериде располагается перед ее главным западным фасадом. В целом же можно сделать вывод, что весьма малое значение каталонцы придавали внешнему виду собора, т.к. зачастую фасады и порталы оставались незавершенными и достраивались много позднее. Учитывая, что соборы и Таррагоны, и Туделы, и Валенсии планировались в зоне существующей застройки, то они просто вписывались в уже сложившийся план улиц, не оставляя пространства для обозрения собора снаружи. Возможно, именно поэтому и не уделялось значительного внимания внешнему виду соборов. Едва ли можно увидеть какой-либо декор на внешних стенах каталонских соборов как XII–XIII веков, так и более поздних строений. Вероятно, причина в необходимости вписывать здания соборов в исторически сложившиеся кварталы, реорганизовывать которые у королей, занятых внутренними междоусобными войнами, не хватало полномочий.

Порталы соборов Кастилии и Арагона достраивались на протяжении нескольких веков после основания самого собора, и прихожане пользовались временными входами, видимо поэтому они также не могут впечатлить своим выразительным декором. Можно отметить главный западный портал собора Таррагоны, начатый в 1278 г., с характерным ажурным окном-розой. Само окно-роза и небольшие завершения колонн, обрамляющих портал, в виде пинаклей скорее всего достраивались в XV веке. Тимпан перспективного готического портала украшен резным барельефом с изображением Страшного суда, а также, что довольно необычно, витражом. Довольно скудный скульптурный декор представлен статуей Богоматери на колонне, разделяющей вход в собор, и 21 статуей апостолов и пророков в нишах. Однако боковые порталы западного фасада выполнены еще в романском стиле, впрочем как и портал собора, выходящий во двор-клуатр.

Октагональная башня cimborio над средокрестием тоже может быть отнесена к характерной черте переходного стиля. Из рассматриваемых соборов она отсутствует только в соборе Туделы.

Что касается интерьеров соборов Кастилии и Арагона, хотя в них уже активно применяется стрельчатая арка и практически все из рассматриваемых соборов имеют крестовый свод, каркасная готическая система остается практически неразвитой. Если посмотреть на щековые арки каталонских и арагонских соборов, они хотя и являются стрельчатыми, все же производят ощущение стремления к полукруглой арке. Это ощущение дополняется массивными опорными столбами, скорее даже тяготеющими к толще стены с прорезанными в ней стрельчатыми арками проходов в боковые нефы. Распор свода приходится не на тоненькую колонну столба-устоя, а по сути поддерживается всей стеной. Также не используются в конструкции соборов для погашения распора свода и аркбутаны, распор гасится лишь контрфорсами, пристраиваемыми непосредственно к стене

здания. Разумеется, дань новому готическому стилю отдается путем окружения массивных опор сводов изящными полуколоннами. Лишь в интерьере собора Валенсии появляются столбы-устои хотя и внушительной толщины и квадратные в основании, но все же более напоминающие отдельно стоящие колонны.

На протяжении XII века на во всех испанских королевствах широко применялся романский стиль в архитектуре. Однако, тесные экономические, политические, а главное - религиозные связи с Францией позволили начать применять на испанской земле отдельные элементы готического стиля, набирающего на территории французского государства популярность.

В королевствах Каталонии и Арагона переходный период от романской архитектуре к готике продолжался почти 1,5 века — со второй половины XII до конца XIII веков. На основании рассмотренных характерных особенностей соборов Таррагоны, Туделы, Лериды и Валенсии можно сделать вывод, что сформировавшийся переходный стиль был хорошо усвоен местными зодчими и начал подвергаться изменениям лишь со второй половины XIII века.

На протяжении XII века на испанской земле господствовал романский стиль в архитектуре. Наиболее тесные экономические, политические, а главное — религиозные связи с Францией позволили начать применять отдельные элементы набирающего на ее территории силу готического стиля и при строительстве религиозных сооружений на территории Испании. Только в 20-х годах XIII века потребовался более выразительный язык для утверждения христианских устоев в связи с освобождением испанских территорий от арабского влияния. Именно в этот период появляются на территории Кастилии соборы, комплексно решенные в стиле французской готики.

При упоминании испанской готики обязательно приводятся в пример три великих кастильских собора в Бургосе, Леоне и Толедо. Обязательно отмечается, что построены они по французским образцам готических соборов.

Важным фактором, обусловившим возведение нового готического собора в Бургосе, явилось особое положение епископа Маурисио при дворе кастильского короля Фердинанда III. Король возложил на Маурисио ответственное поручение — доставить в Кастилию его невесту, Беатрису фон Гогенштауфен. Этот же епископ в 1219 году обвенчал королевскую чету в старом романском соборе. В благодарность за услуги король щедро одарил Маурисио, что позволило тому заложить в 1221 году первый камень в основание нового соборного здания, полностью основанного на французских образцах. В соборе Бургоса проходили важнейшие придворные церемонии.

Первоначальный замысел этой постройки предполагал возведение трехнефного здания с выделенным трансептом, деамбулаторием и небольшими капеллами вокруг хора. Не овладев еще в совершенстве языком готики, испанские зодчие очень аккуратно применяют ее язык. Именно в соборе Святой Марии в Бургосе впервые проявляется комплексный подход в планиро-

вании именно готического собора с развитой каркасной системой, характерной для готики, что хорошо видно в наружных конструкциях стен.

Сравнивая собор в Бургосе с французскими образцами готических соборов, сразу можно отметить, что хотя оконных проемов становится очень много в толщах стен, они не занимают практически все пространство стены, как например в соборе Шартра. Внутри собора высокий и просторный центральный неф освещен красивым мягким светом, льющимся сквозь цветные стекла витражей. Благодаря контрасту высокого главного и полутемных боковых нефов возникает живописное богатство аспектов, ощущение беспредельности пространства.

В плане собор имеет форму латинского креста размером 84 м в длину и 59 м в ширину. По сравнению со своими французскими прообразами здание относительно небольшого размера. Французские соборы в Реймсе, Шартре, Амьене и длиннее и выше. Характерной чертой этих соборов, унаследованной собором в Бургосе, является центральный неф более высокий по отношению к боковым, а также равный по высоте центральному нефу трансепт. Главный западный фасад венчают также характерные для французской готики парные башни и окно-роза, хотя завершены башни были уже в XV веке и имеют черты немецких готических сооружений. Первое, что сразу бросается в глаза при сравнении с западными фасадами соборов в Шартре, Реймсе, Амьене — это утопленные как во французских образцах, но практически лишенные скульптурного декора порталы собора в Бургосе.

В основном собор Святой Марии в Бургосе перекрыт системой крестовых сводов, за исключением звездчатых сводов вокруг средокрестия. Вдоль второго яруса центрального нефа, непосредственно под витражами верхнего ряда окон, тянется галерея глухого трифория. Подобный мотив глухого трифория уже широко применялся во Франции, например, в соборе в Бурже. И хотя примеры заимствования мотива окружения опорных пилонов утонченными полуколоннами уже использовался на испанской земле, например, в интерьере собора в Саламанке, в соборе Бургоса полуколонны более изящные и утонченные, что также можно отнести к заимствованию из Франции.

В соборе изначально удлиняется восточная часть по примеру французских образцов для размещения увеличенного хора, но и этого не было достаточно. Однако лишь в XVI веке все же был осуществлен перенос хора в пространство за трансептом. Хор был огорожен ажурной решеткой, что нарушило первоначальное устремление с запада на восток в пространстве, характерное для французской готики.

В середине XIII в. работы в Бургосе возглавил мастер Энрике, расширивший пресбитерий и возведший деамбулаторий с пятью многоугольными капеллами, как в соборе Нотр-Дам в Реймсе.

В XIII веке был также возведен готический двухэтажный клуатр, отличающийся гармоничной архитектурой и обилием скульптурного декора. Под крестовыми сводами клуатра размещены статуи епископов и королей.

Из трех Великих соборов В Бургосе, Толедо и Леоне только собор Святой Марии в Леоне, был завершен в XIII. Как уже отмечалось в искусствоведческой литературе, собор был возведен в рекордно короткие для Кастилии сроки, ввиду чего сохранил свою первоначальную идею практически в неизменном виде.

Безусловно многие элементы собора в Леоне представляют близкую аналогию определенным более ранним французским постройкам.

При строительстве собора Нотр-Дам в Париже для его сооружения пришлось реконструировать несколько кварталов, чтобы прихожане могли оценить величие конструкции. В Леоне собор также располагают на достаточно большой площади, оставляя пространство вокруг собора для лучшего его созерцания. Такое расположение и отсутствие последующей застройки многочисленными капеллами и сакристиями, как это обычно было принято в Испании, позволяют воспринимать цельность архитектурного замысла собора.

План собора в Леоне наиболее вероятно повторяет план Реймсского собора, но размеры собора в Леоне значительно меньше. Как видно на плане собор в Леоне представляет собой трехнефную базилику, переходящую в пятинефную за алтарем, с венцом из 5 капелл. Трехнефный трансепт пересекает собор практически посередине.

Особое ощущение приземленности собора в Леоне по сравнению с Реймсским создают гораздо более пологие скаты крыш кастильского собора. Отчасти это объясняется климатическими условиями — в регионе, где практически нет снега, ни к чему делать столь крутые скаты крыш. С другой стороны, возможно, испанские мастера, не настолько хорошо овладевшие еще искусством готики, не рисковали превзойти свои силы.

Композиционно внешне Леонский собор более напоминает собор в Шартре, который также не имеет башни над средокрестием или над алтарем в отличие от собора в Реймсе. Сходно и расширение собора до пятинефного за трансептом. Явные параллели можно установить и в оформлении фасадов трансепта с окном-розой расположенным над рядом окон. Над боковыми дверьми трансепта не вырастают небольшие башенки, которые можно отметить в Реймсском соборе.

Западный фасад Леонского собора по сравнению с французскими соборами шире, ниже и статичнее: башни примыкают к боковым фасадам, увеличивая тем самым ширину собора. Такое расположение башен, вероятно, также было заимствовано из Реймса. Башни собора в Леоне имеют сходное расположение с башнями аббатства святого Ремигия в Реймсе, впрочем, сходен и минималистичный декор и минимальное количество окон в башнях.

Впечатление неудержимого движения ввысь и к алтарю создается рядами стройных столбов, мощным взлетом остроконечных стрельчатых арок, убыстренным ритмом аркад верхней галереи (трифория). И снова в интерьере можно наблюдать окруженные тонкими полуколоннами пилоны опор

свода как в соборах Бургоса и Бурже. Колонны Леонского собора еще тоньше, еще изящнее.

Первоначальная планировка собора согласно французскому образцу предполагала удлиненную восточную частью для размещения хора в двух ячейках за средокрестием непосредственно перед алтарем. В соборе Леона даже в XVI веке Филипп II специальным указом воспрепятствовал переносу хора из восточной части за трансепт, мотивируя это нарушением красоты и единства пространства. Однако, под влиянием толедского епископата в кафедральном соборе Толедо еще в XIII веке хор переносится за средокрестие и отделяется от основного пространства центрального нефа. В соборе Бургоса в XVI веке был все же осуществлен перенос хора в пространство за трансептом, что впоследствии было сделано и в Леоне в XVIII веке. Но к моменту завершения строительства собор в Леоне имел характерное для французских готических соборов устремление с запада на восток в пространстве собора.

Несмотря на то, что собор значительно ниже французского, количество солнечных лучей, проникающих через окна, было чрезмерным для солнечной Испании, и многие окна были заложены вскоре после окончания строительства. Слишком велико было несоответствие между местными требованиями, направленными к созданию прохлады и полумрака в интерьере, и конструктивной системой французской готики, стремившейся наполнить интерьер светом и упразднить стену, чтобы эта система могла получить распространение в Испании. Закладки части окон потребовалась также из соображений прочности, поскольку испанские мастера не имели опыта строительства подобных зданий. И тем не менее на сегодняшний день интерьер собора в Леоне из испанских готических соборов наиболее ярко освещен естественным солнечным светом, проникающим сквозь витражи, площадь которых составляет около 1800 м^2.

Соборы в Бургосе и Леоне стали первыми соборами на территории Кастилии, в которых хорошо видна структура контрфорсов и аркбутанов, позволяющая освободить пространство стен для многочисленных витражных окон. Можно считать, что на территории Кастилии хорошо освоили конструкцию готической трехнефоной базилики с поперечным трансептом, перекрытыми крестовыми сводами, деамбулаторием и венцом из пяти капелл за алтарем. Впечатление движения ввысь и к алтарю создается рядами стройных колонн и взлетом остроконечных стрельчатых арок, убыстренным ритмом аркад верхней трифория. Статичная романская скульптура сменилась на динамичную готическую, где изображаемые фигуры как бы обращаются друг к другу и к зрителю.

Особенная роль отводилась собору Святой Марии в Толедо. История предшествующих религиозных сооружений на месте будущего Собора, а также продолжавшееся в течение нескольких веков строительство и декоративное оформление Собора Святой Марии с привлечением мастеров

разных стран, не могло не сказаться в своеобразии сформировавшегося архитектурного языка.

Во-первых, Собор должен был символизировать мощь и величие новой кастильской столицы и успехи испанских правителей в изгнании арабов с иберийского полуострова. Во-вторых, место для строительства Собора было предопределено исторически и не выбиралось специально архитектором, соответственно приходилось «вписывать» здание Собора в уже существующую застройку города.

Средневековый верующий начинал знакомство с католическим собором с его главного западного входа. Как правило, средневековый собор старались располагать на большой площади, чтобы прихожане, еще не войдя внутрь могли ощутить масштаб и величие постройки. При взгляде на западный фасад Собора Святой Марии в Толедо с пл. Аюнтамиенто приходит осознание, что смотреть на собор так, чтобы видеть башню полностью, возможно только под углом, т.к. размеров площади явно не достаточно. Впрочем и сама площадь не квадратная и расположена под углом к западному фасаду Собора, что еще раз подтверждает тот факт что Собор в Толедо можно даже сказать «втискивали» в существующую застройку, т.к. и слева и справа от Собора также практически не остается места для восхищения масштабом сооружения. Если вспомнить пл. Регла в Леоне и пл. Св.Марии в Бургосе, хотя они и небольшие, но расположены непосредственно перед входом в собор таким образом, что западный фасад входящим виден очень хорошо.

Хорошо бы вспомнить основные характерные особенности французских готических соборов XIII века, если многими исследователями Собор в Толедо рассматривается, как прямое заимствование французской готической архитектуры. Западный фасад французского готического собора своими конструктивными решениями символизирует устремленность вверх. Как правило, эта устремленность подчеркивается наличием тянущимися к небу северной и южной башнями западного фасада, которые мы с легкостью вспомним и в Шартрском (несмотря на разные стили башен, они начинают сужение почти с середины своей высоты и устремляются вверх) и в Реймсском соборах. Это же стремление вверх можно наблюдать и в Леонском, и в Бургосском соборах. Безусловно наличие двух башен задает вертикальное устремление к небесам, что дополнительно подчеркивается колоннами-башнями с остроконечными завершениями, обрамляющими центральный неф собора в Леоне. Поверхность башен собора в Бургосе разрезается сильно вытянутыми вертикальными стрельчатыми окнами, общее направление подчеркивают остроконечные ажурные шпили. Фасад собора в Толедо уже не имеет характерного французского готического устремления к небесам, отчасти ввиду того, что вторая башня собора не была построена и ее заменил купол мосарабской капеллы.

Удивительно, но при почти сопоставимых высотах башен: Бургосского собора — 84 м, Толедского — 90 м, и ширина Собора в Бургосе (26 м) почти в 2 раза меньше чем у Собора в Толедо (около 60 м), такими различными они выглядят снаружи. Столь характерное для французской готики окно-роза еще присутствует на фасадах соборов в Бургосе и Леоне, сложная же конструкция западного толедского фасада с многочисленными скульптурными нишами и ярусным делением уже не предполагает наличие такого окна. В целом же фасад Собора в Толедо производит впечатление более приземленного, вытянутого по горизонтали.

При дальнейшем изучении внешнего облика собора в Толедо можно также отметить уменьшение ширины оконных проемов или вовсе их замену на скульптурные ниши даже по сравнению с соборами в Бургосе и Леоне, что несомненно явилось следствием влияния климатических условий при строительстве испанских храмов. Так недостаток солнца во Франции выразился в расширении оконных проемов путем умелого использования контрфорсов и аркбутанов. В Испании же задача была прямо противоположной — защитить пространство от палящего солнца, соответственно контрфорсы и аркбутаны уже не несут такой серьезной нагрузки и не столь ярко выражены в конструкции испанских соборов. Большая площадь остекления способствовала бы слишком свободному проникновению палящих солнечных лучей внутрь, в то время как широкие поверхности стенной кладки давали прохладу и тень. Также влиянием климатических условий отчасти объясняется уплощение крыш, которое в северных странах было необходимо для легкого сошествия снега. Отсутствие обильных снегопадов на иберийском полуострове приводит к утяжелению башен и приобретению ими квадратной формы. Хотя квадратная форма также является наследием арабских минаретов, т.к. зачастую на возвращенных территориях испанцы либо использовали уже существующие башни минаретов, либо привлекали к их строительству наиболее образованных специалистов из покоренных арабов.

При изучении собора снаружи также поражает внимание отсутствие ярко выраженного трансепта. Южный вход как будто утопает в толще стены нефа. Особенно учитывая, что структура контр-форсов и аркбутанов Собора видна только с высоты птичьего полета, определить, что представляет собой постройка в плане, практически не представляется возможным. При обходе здание по периметру, может сложиться впечатление, что оно прямоугольное, или даже скорее имеет форму неправильного многоугольника.

Площадь готического храма, состоявшего из пяти нефов, трансепта и двойной хиролы с капеллами, вдвое превысила площадь старой мечети. Алтарная часть, для строительства которой пришлось разобрать несколько зданий, располагавшихся за пределами пространства мечети, была спроектирована мастером Мартином. Форма основания, вертикальные проемы, а также ее пропорции, пилоны, капители и декор позволяют отнести ее к наиболее «французской» части собора.

Если внимательно посмотреть на план Собора Святой Марии в Толедо, можно наглядно увидеть, какие серьезные изменения были внесены архитекторами в структуру собора. Особенно если сравнивать план Собора в Толедо с планами Соборов в Бургосе и Леоне. Первое, что стоит отметить — изменение пропорций длины и ширины, а также уменьшение длины трансепта до ширины нефов в толедском Соборе. Общая длина собора в Бургосе составляет 106 м, ширина собора без трансепта — 26 м, ширина трансепта — 59 м. Таким образом, видны хорошо выделенные рукава трансепта и соотношение длина: ширина составляет примерно 5:1. В Кафедральном Соборе Толедо видна совсем иная картина: при длине 120 м, его ширина составляет уже 60 м, при этом трансепт не выходит за границы пяти нефов собора, соотношение длина: ширина уже 2:1, т.е. собор «разрастается» вширь. Более низкая высота нефов собора в Толедо по сравнению с французскими прототипами придает его интерьеру ярко выраженный зальный характер, свойственный скорее мечетям, чем западноевропейским соборам.

Следующая особенность кафедрального собора в Толедо, хорошо заметная на плане, — трансепт пересекает собор не в центре как в Бургосе и Леоне, а больше смещается к восточной части. Более того он не выступает за пределы наоса собора, формируя таким образом тяготение к зальному типу храма, которое становится характерным, если собор строится на месте уже существовавшей до него постройки и призван превзойти предшествующее здание по всем параметрам. Архитекторы покрывают максимальную площадь, сохраняя при этом основные структурные элементы Собора. Ярким примером такого строительства в последующие годы может быть Собор Санта Мария де ла Седе в Севилье, выстроенный на месте мусульманской мечети после свержения мавров. Перед архитекторами ставилась задача превзойти существовавшую мечеть, вследствие чего и была использована уже реализованная в Толедо модель максимального заполнения площади за счет расширения собора на всю длину трансепта.

Также изменяется и расположение многочисленных капелл. Если в классических французских соборах капеллы располагаются за деамбулаторием, образуя венец капелл, что можно наблюдать на примере прямого заимствования из Франции в Соборе Леона, который был построен всего за 30 лет. В бургосском соборе, который строился значительно дольше, капеллы уже располагаются не только за хиролой, но и вдоль боковых нефов. Собор по первоначальному плану предполагалось строить в строгом стиле классической готики по образцу северных французских соборов — в три нефа с деамбулаторием с пятью капеллами. Но постройка собора продолжалась более двух столетий, и в процессе строительства он сильно расширялся и терял чистоту французских образцов, приобретая все более национальный характер. Часть капелл собора Санта-Мария в Толедо была предусмотрена первоначальным планом собора, который можно назвать проектом епископа Хименеса де Рада. Это большие и маленькие капеллы,

которые, чередуясь, окружали хиролу собора. Но к настоящему времени лишь некоторые из них сохранили свой первозданный облик. В Соборе в Толедо капеллы уже не образуют стройный венец одинаковых по форме капелл, это скорее уже вполне самостоятельные сооружения, место которых бывает выбрано довольно странно — например, мосарабская капелла на месте южной башни западного фасада.

Такое «обрастание» Собора Святой Марии в Толедо не только капеллами, а также многочисленными ризницами, сакристиями, клуатрами разных стилей и разных объемов и объясняется большой численностью и особой ролью духовенства. В связи с этим фактом претерпевает изменение и пространство хора. Уже в соборах Бургоса и Леона изначально восточная часть собора удлинялась для размещения увеличенного хора, но и этого не было достаточно. В соборе Леона даже в XVI веке при Филипп II специальным указом воспрепятствовал переносу хора из восточной части за трансепт, для соборного капитула трансептом был построен траскор. В соборе Бургоса в XVI веке был все же осуществлен перенос хора в пространство за трансептом, что впоследствии было сделано и в Леоне в XVIII веке.

Однако в Толедо влияние толедского епископата позволило изначально занять довольно большое пространство 6 и 7 травей центрального нефа. Таким образом в соборе в Толедо впервые хор переносится за трансепт и занимает такой большой объем, более того отгораживается от остального пространства высокой стеной, обычно покрытой скульптурой. Видимо, такая планировка была вызвана тем, что в строительстве испанских соборов большое участие принимал капитул собора, состоящий в основном из представителей духовной аристократии, желающей видеть хор отделенным от толпы простых прихожан. Такое расположение хора в Соборе в Толедо оказывает влияние на расположение хора при планировании более поздних кастильских соборов. Во Франции сохранялось традиционное расположение хора, а в Англии для размещения большого числа духовенства трансепт смещался ближе к западной части, увеличивая таким образом восточную часть для удобного помещения туда алтаря и хора, для прихожан увеличивались рукава трансепта. И только в Кастилии сформировалась национальная традиция отделения хора от алтаря трансептом и ограждение его стеной.

Решение сместить главный алтарь ближе к средокрестию, возможно, было связано с тем, что в восточной части храма собирались разместить королевскую усыпальницу, для чего было выделено специальное пространство, а часть пресбитерия была отделена стеной от собора (стена разрушена в 1498). Источником идеи мог послужить собор в Сантьяго-де-Компостела, где главный алтарь и хор были сдвинуты в средокрестие, чтобы освободить обход вокруг гробницы апостола Иакова в восточной части храма.

По французской традиции базилики с галереями и двойными боковыми нефами строились нечасто лишь в самых важных образцах храмовой архитектуры, таких как парижский Нотр-Дам. Даже в более поздние вре-

мена готические соборы с двойными боковыми нефами строились в исключительных случаях. Можно рассматривать и собор в Толедо как уникальный и исключительный. Двойные нефы разделяются пополам продольными рядами гигантских колонн, окруженных пучками полуколонн, до 16 шт. В апсиде эти двойные нефы переходят в двойной деамбулаторий, примеры которого можно встретить на французской земле, но впервые появляющийся в Испании. В дальнейшем структуру пятинефного собора в Толедо использовали при планировании Собора в Гранаде, также с двойным деамбулаторием.

Очень необычное решение, также имевшее применение впоследствии в Соборе Гранады, было найдено архитекторами при создании сводов деамбулатория. В целом в соборе крестовые своды, два пролета главной капеллы перекрыты звездчатыми сводами. Когда планировали деамбулаторий Нотр-Дам в Париже, выявилась проблема, состоящая в том, что радиус его восточной точке вынужденно оказывается шире, чем в местах соприкосновения с боковыми нефами. В Париже проблему решили посредством удвоения числа колонн и установки треугольных сводов вплотную друг к другу. В соборе Нотр-Дам в Кутанс — пятинервюрные своды.

В этом плане уникально решение, примененные в соборе в Толедо: создание двойной хиролы, которая является венцом плана собора. Чередующиеся прямоугольные и треугольные ячейки, лежащие между тремя концентрическими круговыми окончаниями вне хора, показывают конструктивное мастерство и изобретательность самого высокого порядка. Таким образом получается очень гармоничный ритм нервюр в обходах за алтарем. Стоит отметить, что ранее в Кастилии не создавались соборы с двойным деамбулаторием, более того — и во Франции вряд ли можно было напрямую заимствовать такое решение для распределения нагрузки. Таким образом, реализованная в Соборе в Толедо схема может быть смело поставлена в заслугу архитекторам, работавшим над созданием собора. Как уже отмечалось ранее, решения, примененные при строительстве собора в Толедо, успешно применялись в других соборах Испании. На плане алтарной части собора в Гранаде хорошо видна схожая структура, несмотря на то, что собор строился уже в стиле Ренессанс.

Сводчатое перекрытие собора покоится на массивных высоких разделяющих нефы столбах, окруженных полуколоннами. Благодаря устойчивости нефов, то есть постепенного понижения их высот к краям, тяжесть соединений усиливает сопротивление покоящихся на них арок, что делает ненужными аркбутаны. Аркбутаны массивны лишь в восточной части собора, где, разветвляясь, они следуют поперечным аркам двойного деамбулатория, более высоким, обращенным внутрь собора, и более низким, примыкающим к его внешней стороне. Готическая нервюрная система обогащена в Испании мавританскими способами перекрытия — свод над

средокрестием покоится на перекрещивающихся арках; в центре образуется пространство, заполненное ажурной восьмиконечной звездой.

Охотно применялись наборные деревянные потолки исключительно сложного и нарядного рисунка, введены подковообразные арки и орнамент мавританского характера. Среди готических арок собора встречаются как дань мавританскому стилю и многолопастные и подковообразные арки, придавая интерьеру собора особую экзотику.

В последние годы правления Альфонса X (1252–1284) экономический кризис, борьба за престолонаследие, приобретшая характер настоящей гражданской войны, и конфликт королевской семьи со знатью, в который было вовлечено также духовенство, создали ситуацию, крайне неблагоприятную для масштабных строительных проектов. В области архитектурной скульптуры в тот период не было сколько-нибудь заметных достижений. Скульптурный декор соборного клуатра в Овьедо, где строительные работы в целом были завершены к началу XIV века, оказался низкого качества. В числе немногих достойных произведений того времени можно упомянуть фигурные порталы городских церквей Сан-Недро, Сан-Мигель и Санта-Мария в Витории, северный портал собора Авилы и порталы собора в Толедо. Работы в Толедо начались приблизительно в то же время, что и в Бургосе, но продвигались медленно. Скульптурные мастерские начали действовать здесь лишь в конце XIII века.

Наиболее выдержан в готическом стиле Пуэртадель Релох (портал Часов), скульптурный декор которого был создан в 1280–1300 годах.

Лучшим его украшением являются прекрасной работы рельефы в тимпане со сценами из жизни Христа и богоматери, в целом напоминающие узорчатое шитье. Тимпан делится на четыре горизонтальные полосы, в которых изображены сцены из жизни Христа: Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Сретение Господне, Крещение и т. д. В верхней части тимпана изображено Успение Богородицы. В центре на столбе стоит скульптура мадонны с младенцем. Глубокий архивольт портала заполнен статуэтками, изображающими святых, мужские фигуры их полны достоинства, женские прелестны изящной нежностью. Дальнейшее оформление портала часами, расположенными над порталом происходило уже в XVIII веке в неоклассическом стиле. Разделение тимпана портала на четыре части снова отходит от вертикального стремления всех элементов французских готических порталов вверх, уступая место горизонтальным ориентирам.

Вряд ли возможно выделить какой-либо единственный французский собор, послуживший образцом для собора в Бургосе или Леоне. В конструкции, интерьере, скульптурном убранстве этих соборов можно найти общие черты с соборами в Бурже, Шартре, Амьене, Реймсе. Архитекторы и скульпторы при создании кастильских соборов синтезировали лучшие достижения французской готики и создали свой образец готического искусства. Такие навыки синтеза позволили в более поздние периоды при

проведении заимствований готики, например, из Германии, гармонично вписывать их элементы в структуру соборов XIII века.

Обычно соборы Бургоса, Леона и Толедо относят к образцам французской готики, импортированным на испанскую землю. Однако уже в соборе Святой Марии в Толедо ярко проявляются национальные особенности готики.

Одна из особенностей испанской готики в целом — свободное нарушение строгой конструктивной логики здания — особенно сказалась во внешнем облике испанских соборов. Первоначально задуманные в соответствии с французскими образцами, фасады и порталы часто оставались неоконченными, а в тело собора без определенного плана врастали бесчисленные капеллы и сакристии, многие из которых создавались уже в последующие эпохи. Здание как бы распространялось в ширину, теряло единую вертикальную устремленность.

Центрами готического искусства в Испании, как и в других государствах Европы, стали города. Однако непрекращавшаяся беспощадная борьба против мусульман способствовала дальнейшему росту могущества католической церкви, что наложило особый отпечаток и на архитектуру. Часто строителями соборов выступала не городская община, а соборный капитул. Этим объясняется, что именно в готический период окончательно сложилась наметившаяся еще в романское время чрезвычайно характерная для испанских церквей внутренняя планировка — вынесение хора из восточной абсиды в середину главного нефа. Занимавший почти половину нефа хор отгораживали от остального пространства высокой богато украшенной стеной. На том месте, где в готическом соборе обычно был расположен хор, помещалась главная капелла, также обнесенная стеной; в капелле был расположен алтарь с заалтарным образом — ретабло. Так хор и алтарь превращались как бы в небольшую церковь внутри собора.

Сложно утверждать, что французские готические образцы импортировались на территорию Кастилии без каких-либо изменений. Во-первых, соборы в Бургосе и Леоне ниже своих французских образцов. Во-вторых, ощущение более низкой высоты соборов усиливается гораздо более пологими крышами. В-третьих, стройность конструкции собора также расширяется за счет включения в нее клуатра — внутреннего дворика. В-четвертых, ввиду того, что заимствованные формы еще не до конца освоены испанскими зодчими, они гораздо сдержаннее и скромнее, что проявляется в уменьшении площади окон и очень аскетичном декоре фасадов. По сути в XIII веке скульптурный декор вводится только в порталы соборов, но даже они по сравнению в французскими соборами остаются практически лишенными декора, как, например, западный портал собора в Бургосе. Во Франции западный фасад в готических соборах считался главным и наиболее выразительно декорировался.

Поскольку многие готические соборы в Испании строились на месте арабо-мусульманских мечетей, пространство которых разворачивалось вглубь и вширь, собор в Толедо отличают значительная ширина, равные по высоте

нефы, едва обозначенный трансепт, небольшие окна и асимметричные башни при входе.

Возведение собора в Толедо оказало сильное влияние на развитие архитектуры всех северных областей Испании, проявившееся прежде всего в устройстве деамбулаториев с венцами из полигональных капелл и в активном использовании крестовых нервюрных сводов. В декоре и архитектурных решениях этих зданий активно использовались элементы арабского зодчества. Надо отметить, что в готических соборах Испании начиная с собора в Толедо прослеживается традиция выделять пространство перед алтарем нарядными многолопастными арками и тонким каменным узором на потолке наподобие того, как оно выделялось в мечетях перед молитвенной нишей.

Происхождение ретабло восходит к началу реконкисты, когда походный алтарь воздвигали перед раскладным деревянным триптихом. Появление ретабло в видоизмененной, усложненной форме относится к XIII в., именно они получили широкое распространение в соборах Каталонии.

Храмовая архитектура Каталонии (части королевства Арагон) долгое время считалась производной от французского зодчества. Однако, расцвет экономики ввиду активной морской торговли в конце XIII века позволил развить каталонский оригинальный архитектурный стиль, аналоги которого сложно встретить где-либо еще. Этому также способствовала активная завоевательная политика Арагона: во второй половине XIVвека Балеарские острова были подчинены этому королевству. В городе Пальма на о. Майорка еще в XIII веке был заложен комплексно решенный в готическом стиле собор Святой Марии.

Барселона, столица объединенного королевства Каталонии и Арагона, не могла не следовать передовым архитектурным тенденциям, а именно активному использованию популярного в соседней Франции и Кастилии готического стиля. Новый стиль приобрел такую популярность, что его использовали при строительстве не только храмовых сооружений, но и светских построек. Так в Барселоне появился целый «готический квартал», включающий такие постройки как ратуша, торговая палата, биржа, больницы и дворцы городской знати.

В 1298 году был заложен собор Святого Креста и Святой Евлалии в Барселоне. Собор был построен на месте разрушенного собора также посвященного Святой Евлалии.

Как это уже неоднократно отмечалось при рассмотрении готических соборов на испанской земле, очень сложно представить объем собора, находясь снаружи. Даже вид с высоты птичьего полета не позволяет четко выделить границы собора с его многочисленными пристройками и капеллами. С небольшой площади перед собором хорошо виден его неоготический фасад, возведенный лишь в XIX веке. И снова проявляется особенность готики иберийского полуострова — малое внимание уделять внешнему виду собора. Аркбутаны, принимающие на себя распор свода, можно обнаружить лишь

в области окон верхнего яруса, а поддерживающие их контрфорсы помещены внутри здания. Снаружи собор Святой Евлалии в Барселоне более похож на каменную неприступную стену, нежели на поражающий сложностью и ажурностью конструкции французский готический собор. Как и во многих других испанских храмах, вершины сводов не заложены камнем, таким образом, оказывается видна внешняя конструкция готического свода. Подобный подход помимо облегчения веса конструкции позволял экономить материалы и труд рабочих, но применим в жарком каталонском климате с минимальным количеством осадков.

Схожие внешние характеристики отличают и церковь Санта Мария дель Мар в Барселоне, строительство которой было начато в 1329 году. Причем церковь была построена на средства моряков в рекордно короткие сроки: к 1384 году она уже была освящена. Понять здания и его пропорции относительно окружающих построек возможно лишь с высоты птичьего полета. Как и в соборе Святой Евлалии, церковь вписана в зону плотной городской застройки, что лишает зрителя возможности оценить ее внешние характеристики, площадь перед церковью еще меньше, чем перед собором. Здание церкви воспринимается снаружи как единый монолит. Вершины сводов церкви Санта Мария дель Мар также оставлены не перекрытыми. Аркбутаны церкви, заметные лишь на уровне верхнего яруса, имеют не традиционную форму арки, а упрощенную треугольную.

Использование такого треугольного аркбутана можно также встретить в соборе каталонской Тортосы, где именно треугольные аркбутаны компенсируют распоры сводов центрального и боковых нефов. В апсиде же использованы аркбутаны классической формы. Вероятно, такой подход можно объяснить изначальным амбициозным замыслом проекта, отсутствием должного финансирования и затяжным процессом его возведения.

Начало строительства нового готического собора Святой Марии в Тортосе было положено в 1347 году. К 1400 году завершили строительство радиальных капелл, к 1430 году — сводов деамбулатория. Тогда же был установлен центральный ключ свода в пресвитерии, а также проведен настил пола. Необычным явился тот факт, что прежний романский собор не был полностью разрушен до строительства нового, а разбирался в процессе возведения готического. Когда же стало понятно, что средств явно не хватает, нефы собора достраивали в упрощенном виде. Медленное строительство собора затянулось вплоть возведения в 1757 году барочного фасада в его нынешнем виде, который так и остался незавершенным.

В отличие от барселонских собора Святой Евлалии и церкви Санта Мария дель Мар своды собора Святой Марии в Тортосе сверху покрыты совершенно плоской кровлей, т. к. снег в этом регионе отсутствует, а вот осадки ввиду расположения в более холмистой местности не являются редкостью, архитекторы не могли допустить скопления воды в нишах образуемых открытой конструкцией свода.

Как и в храмовых сооружениях Барселоны XIVвека в Тортосе снова поражает тот факт, что массив собора как будто втиснут в узкие городские улочки. Церковному капитулу и даже королям королевств не подвластно указом выделить земли в черте плотной городской застройки. Именно в Каталонии появился первый вариант парламента – Кортесы, соответственно власть монарха, а уж тем более церкви была ограничена.

Помимо внешних общих черт соборов Святой Евлалии и церкви Санта Мария дель Мар в Барселоне, а также собора Святой Марии в Тортосе, эти храмовые сооружения объединяет также схожий подход к планированию и организации внутреннего пространства, что позволяет судить о некоем типичном храмовом сооружении XIV века, распространенном на территории объединенного королевства Каталонии и Арагона.

Типичной для храмовых построек XIV века в Каталонии явилась трехнефная базилика, как правило, без ярко выраженного трансепта, с рядами капелл, размещенных не только в апсиде, но и между контрфорсами боковых нефов, задуманных изначальным планом постройки, в отличии от кастильских готических соборовXIIIвека, где капеллы пристраивались к зданию соборов хаотично, нарушая стройность его внешнего вида. Такой подход в планировании соборного пространства хорошо виден на плане собора Святой Евлалии, церкви Санта Мария дель Мар и собора Святой Марии в Тортосе. Тело собора на плане имеет очень четко выраженную структуру, стройность линий и при небольшой ширине и достаточно внушительной длине отражают общее направление движения в соборе от западного входа к алтарю в восточной части собора.

Нефы храмовых сооружений перекрыты простыми крестовыми сводами, которые декорируются розетками как в нефах, так и в деамбулатории. Боковые нефы собора Святой Евлалии и церкви Санта Мария дель Марпочти равны по высоте центральному, что приближает эти постройки к зальному типу храма. Боковые нефы собора Святой Марии в Тортосенемного ниже центрального, что не нарушает восприятию внутреннего объема собора. Разница в высоте между главным нефом, боковыми нефами и боковыми капеллами формирует трехъярусную конструкцию и позволяет разместить в стенах двух верхних ярусов витражи, служащие для освещения внутреннего пространства собора. Еще один интересный эффект можно наблюдать в соборе ввиду того, что по мере движения к западной части храма стрельчатые арки окон становятся все более низкими, что связано с большой продолжительностью работ и изменением архитектурного стиля с течением времени. Таким образом, верующий, попадая в храм, двигался от полутьмы к яркому свету у алтаря, что соответствует основной идее пространства готического храма.

В апсиде всех трех рассматриваемых храмовых построек Каталонии ребра (нервюры) свода сходятся в большом центральном ключе свода пресвитерия. Этот ключ свода, как часто бывает в готических храмах, укра-

шен скульптурой. В соборе Святой Марии в Тортосе дополнительная выразительность ключу свода добавляется тем, что барельефс изображением сцены Коронования Богоматери Христом раскрашен.Эстетическим центром интерьера по праву следует назвать особое расположение опорных столбов и сводов в апсиде, создающее эффект «сияния Небес».

В соборе Святой Марии в Тортосе впервые в Каталонии был воспроизведен двойной деамбулаторий. Причем, уникально и само решение этого деамбулатория: первый круг формируется продолжением двух боковых нефов, а второй — девятью радиальными капеллами (расходящимися венцом). Причем, во внешней галерее можно обнаружить мотив чередования прямоугольных ячеек с крестовыми сводами с треугольными, который был реализован в XIII веке в соборе Санта-Мария в Толедо.

Необычным для Каталонии элементом в соборе Святой Евлалии в Барселоне явился окруженный пышным ограждением с мраморными рельефами хор. Разумеется, изначально не предполагалось выделять хор в пространстве собора, но после объединения Испании в середине XV века в главный собор Барселоны было решено выделить пространство хора, как это было принято в Кастилии еще в XIII веке.

И все же можно сделать вывод о том, что каталонские зодчие прекрасно справлялись с первоначальной задачей создать необычную обозримость внутреннего пространства внутри соборов, где средний неф немного превышает по высоте боковые и очень широкие своды поддерживают стройные столбы с пучками тонких колонн. Колонны соборов Тортосыи Барселоны схожи по своему исполнению: массивный опорный столб окружен изящными полуколоннами, прием уже довольно хорошо освоенный архитекторами Кастилии и Арагона. Своды церкви Санта Мария дель Маар опираются на гладкие восьмигранные колонны. Стоит отметить особую популярность в создании октагональных колонн, башен над средокрестием, башен-звонниц в архитектуре Каталонии XIV века. Даже в рассматриваемых храмовых сооружениях XIV века помимо восьмигранных колонн в интерьере церкви Санта Мария дель Мар можно также видеть две тонкие восьмигранные башни, обрамляющие западный фасад церкви. В барселонском соборе Святой Евлалии октагональными башнями отмечены рукава не выделяющегося в объеме собора трансепта. Контрфорсы собора Святой Марии в Тортосе также имеют восьмигранную форму, впрочем, и сакристия собора имеет в плане форму восьмиугольника.

Вообще восьмигранные башни над средокрестием начали применять во Франции в регионе Овернь еще в романских постройках XI–XII века. Во времена расцвета готики мотив октагональных башен получает новое развитие в этом регионе. Так, например, в соборе Клермон-Феррана над средокрестием возвышается очень изящная восьмигранная башенка, мотив которой поддерживается двумя тонкими восьмигранными колоннами обрамляющими западный фасад собора и его трансепты.

Объективных причин проникновения и роста популярности октагональных элементов в храмовых сооружениях на иберийском полуострове не удается обнаружить, возможно испанскими зодчими, путешествовавшими в соседнюю Францию, это было воспринято как важный элемент готического стиля, соответственно и новые сооружения, возводимые в XIV веке обязательно содержат восьмигранные элементы. Более того, к уже построенным в XIII веке соборам в XIV веке пристраиваются октагональная башня ElMicaletк собору Валенсии, октагональная башня перед закрытым двором-клуатром собора Лериды, даже квадратная изначально башня собора Туделы получает завершение в виде восьмигранной башни.

Характеризуя в целом готические храмовые сооружения Каталонии XIV века можно сделать вывод об устремленности основных акцентов на внутреннее пространство собора. Снаружи опорные конструкции почти незаметны, стена остается гладкой, нерасчлененной. Внешне массивные, соборы без трансептов имеют весьма просторный интерьер, представляющий собой огромный зал с несколькими нефами приблизительно равной высоты.

Применение широких сводов повысило роль контрфорсов, которые помещены внутри собора, образуя в нем как бы ряд поперечных коротких стен для размещения капелл. В каталонской готике преобладают обширные пространства, единство которых подчеркнуто суровой простотой. Лепнина сведена к минимуму, так что главную декоративную роль играют сами архитектурные конструкции.

В Кастилии, ослабленной экономическим кризисом и гражданской войной, в XIVвеке в основном производили завершение, отделку или обновление старых соборов.

В XV веке начался подъем архитектурной школы Кастилии, связанный с ее экономическим, а затем и политическим расцветом, тесным общением кастильского престола с Бургундией и торговлей с фламандскими землями. Распространенным явление становится приглашение французских, фламандских и немецких мастеров для работы над кастильскими проектами. Кастильские придворные и аристократы стали ориентироваться на северные образцы светской жизни; теперь они часто приглашали в Испанию французских, фламандских и немецких мастеров, а также приобретали их творения и прочие предметы роскоши. И когда архитектурные традиции более северных стран Европы соединились с техническими познаниями и мастерством художников, воспитанных на культуре мудехаров, результатом стали, в частности, мавританские арки с мотивами «пламенеющей» готики.В архитектуре этот процесс проявился в формировании так называемого испано-фламандского стиля.

Крупнейшим строительным проектом на территории Испании XV века был готический собор Санта Мария де ла Седе в Севилье, решение о строительстве которого было принято в 1401 году, когда в Италии уже достигают своего максимального развития идеи Ренессанса. Хотя Севилья был была отвоевана войсками христианских королей в ходе Реконкисты еще

в 1248 году, главным святилищем в городе оставалась мечеть Альмохадов, которая была освящена архиепископом толедским для совершения христианских богослужений.

В 1356 году мусульманская мечеть была сильно разрушена землетрясением. Севилье для укрепления ее политической духовной значимости был необходим величественный кафедральный собор, который бы подчеркивал новый статус города.

Для строительства Севильского собора использовались материалы, оставшиеся от разрушенной мечети, что в значительной степени ускорило строительство собора Мария-де-ла-Седе. В строительстве собора принимали участие испанские, фламандские, французские и немецкие архитекторы и строители.

Собор Санта-Мария де ла Седев Севилье изначально планировался как готический. На территории Кастилии уже были реализованы амбициозные проекты готических соборов XIIIвека Бургоса, Леона и Толедо. Стоит отметить, что весь XIV век в Испании – время серьезной феодальной разрухи и междоусобных войн. Поэтому единственным стилем, хорошо освоенным испанскими архитекторами с XIII века и подходящего для строительства собора, не уступающего по размеру существовавшей до него мечети, мог быть только готический, разумеется, со своими региональными особенностями.

Готическому католическому собору подобает быть ориентированным фасадами по сторонам света, таки образом, чтобы апсида была на востоке. В соборе Санта-Мария де ла Седе эта ориентация нарушается небольшим поворотным смещением, когда апсида выходит на северовосток, что является следствием стремления вписать здание собора в границы старой мечети, ориентированной в сторону священной Каабы.

Масштабы собора очень сложно представить, находясь рядом с ним. Собор строился на месте уже существовавшей мечети, вокруг которой уже разросся город, что, впрочем, стало уже характерной особенностью как кастильских, так и каталонских соборов. Лишь вид с высоты птичьего полета может помочь представить объем и планировку собора снаружи. При таком рассмотрении хорошо видны решенные в одной высоте центральный неф и трансепт, не выходящий по ширине за пределы собора, ритмично расположенные контрфорсы и аркбутаны выделяют пять нефов собора. Внешние части сводов центрального нефа и трансепта не перекрыты кровлей, что широко применялось в сухом климате Барселоны, и было вполне применимо в столь же сухом климате Севильи. Боковые нефы перекрыты плоской кровлей, прием тоже уже наблюдавшийся в соборе Тортосы. Многочисленные капеллы и пристройки расположены довольно хаотично, что более характерно кастильской традиции планировки собора. В отличие от ближайших французских и кастильских прототипов собор совсем не имеет башен на главном западном фасаде. Контрфорсы имеют завершения в виде

пинаклей — нововведение в испанской архитектуре XV века в связи с приглашением зарубежным мастеров.

Достаточно уникален и не похож ни на один, из уже рассмотренных, план Севильского кафедрального собора. Согласно плану, здание представляет собой большой прямоугольник, базирующийся на фундаменте арабской мечети, без полукруглой апсиды и обхода за алтарем на востоке.

Сорок мощных столбов с пучками колонн поддерживают огромные своды. Сложные резные колонны храма выполнены с восьмиугольными основаниями и изящными пилястрами. Севильский собор Санта-Мария хотя и имеет устремление пространства ввысь, также раскрывается и вширь. Как и собор в Толедо, и каталонские соборы, севильский собор приближается к зальному типу, характерному для мавританских мечетей.

Между внутренними контрфорсами по южной и северной сторонам встроены многочисленные глубокие капеллы. Оконные проемы в них обычно заставлены, но нефы хорошо освещены большими окнами с разноцветными витражами. В центральном нефеи трансепте на уровне окон проходит галерея с геометрическим орнаментом балюстрады. Звездчатые с резными ребрами своды венчают средокрестие, а также четыре смежных с ними травеи. Своды боковых нефов собора четырехчастные, центральный неф и многочисленные, пристроенные позже капеллы шестичастными сводами.

В соборе Санта-Мария де ла Седе проявляется типичная особенность готических храмов Кастилии, которая стала активно применяться после введения этого подхода при строительстве собора Святой Марии в Толедо. Как уже было сделано в XIII веке в Кастилии единое внутреннее пространство собора преграждается хором и главной капеллой, отделяемыми высокой стеной, богато украшенной скульптурой, и ажурной решеткой.

Оформление фасада собора Санта-Мария в Севилье носит декоративный характер в части акцентирования входа в собор. В оформлении порталов собора, близкого на первый взгляд французской готике, использованы весьма своеобразные приемы. Все привычные декоративные элементы расположены таким образом, что они создают стелющийся по поверхности узор, не выявляя конструкции, не подчеркивая архитектурных форм. Кажется, что любая поверхность воспринимается испанскими зодчими как возможный фонд для декорирования.

На западном, главном, фасаде расположены три портала. Первоначально главный портал Крещения, располагавшийся левее центрального, был построен в XV веке. Портал готический с острыми архивольтами, рельефными композициями в тимпанах ажурно украшенный и декорированный статуями епископов Севильи Сан-Леандро и Сан-Исидоро, Санта-Хуста и Руфина. Портал получил свое название от рельефа Крещения Христа в тимпане, который по своей манере близок нидерландским мастерам, хотя и использует национальные испанские приемы для выполнения больших статуй. Не выходя за пределы готической традиции в постановке статуй и трактовке пласти-

ческих форм, скульптор наделяет свои образы естественностью и непосредственностью чувств. Портал Сан-Мигель или Рождества, также был завершен в XVвеке и декорирован терракотовыми скульптурами. Оба портала интересны тем, что фигуры отделены от окружающей среды балдахинами и нишами. Каждая из них как бы находится в своем маленьком помещении. В композиции тимпана скульпторами повторены мотивы резных балдахинов, которые являются нет только архитектурно-декоративным обрамлением, но и придают особое камерное настроение изображаемой сцене.

Впервые в Испании за пределами Кастилии и Леона появился храм, монументальность внешних стен которого нарушилась наружными контрфорсами, — храм, тем самым сочетавший в себе классическую французскую готику, модифицированную по кастильскому образцу, с компактным, замкнутым силуэтом каталонского или арагонского стиля.

Помимо столь масштабного проекта, как Севильский собор приглашенные из соседних стран мастера работали и над завершением ранее заложенных соборов. В числе первых приглашенных архитекторов был мастер Анекин из Брюсселя, которому дон Альваро де Луна поручил строительство заупокойной часовни в деамбулатории собора Толедо. Позднее под его руководством был также возведен знаменитый портал этого собора, Пуэрта де лосЛеонес.

Бургос превратился в один из важнейших центров распространения стиля «испано-фламенко», обогащенного разнообразными элементами немецкой архитектуры. В середине XV века в Испанию приехал мастер-каменщик Гансиз Кельна (Хуанде Колонья). Он положил начало целой династии художников, вводивших в испанскую традицию немецкие формы. Сам Ганс создал ажурный шпиль для соборав Бургосе, который очень похож на шпили собора Святого Петра в Регенсбурге с его ажурной резьбой, многочисленными краббами, украшающими шпиль, а также занимался декорацией восьмиугольной башни над средокрестием собора, в результате чего она приобрела множество пинаклей. Сын Ганса, в конце века построил капеллу Капильяде Кондестабль также в стиле «испано-фламенко».

Господствовавший в XV веке в Италии стиль раннего Возрождения не нашел никакого отклика в Кастилии в начале XV века, несмотря на всю приверженность короля Хуана II гуманистической учености. В Кастилии Леоне развивались традиции, заложенные при строительстве собора Севильи, и руководство крупными проектами поручали фламандским и немецким мастерам-каменщикам, чей вклад в развитие нового архитектурного стиля был весьма значительным.

После брака наследников кастильского и арагонского престолов — инфанты Изабеллы и принца Фердинанда — в 1469 г. произошло объединение этих королевств. Наварра, не игравшая существенной роли на полуострове, в конце XV в. была поделена между Арагономи Францией. В 1492 г. войска Кастилии Арагона взяли Гранаду и тем самым завершили Реконкисту.

Таким образом, к концу столетия закончилось и отвоевание, и объединение территории Испании в единое государство. Именно поэтому обмен архитектурными приемами между Кастилией и Каталонией со второй половины XV века приобретает широкое распространение.

Инфанта Изабелла Кастильская находила стиль «исабелино», который явился по сути плавным переходом от готики к Ренессансув Испании, очень привлекательным. Так, например, фасады церкви Сан-Паблоиколлегии Сан-Грегориов Вальядолиде явились яркими примерами сочетания готических и ренессансных элементов. При обилии готических пинаклей, покрытых краббами (крабами так же увенчан ифронтон), наличии окна-розы (на фасаде церкви Сан-Пабло), перспективного портала, можно видеть тяготение арки портала от стрельчатой кренессансной полуциркульной, отчетливое горизонтальное членение фасада. Скульптурное оформление помимо фигур библейских сюжетов включает также гербы, характерные для мавританского зодчества пышные цветочные и геометрически орнаменты, а также фигуры придворных. Впрочем, распространение стиля ренессанс в храмовых постройках Испании — это отдельный большой разговор.

Средние века оставили великолепное наследие в виде множества величественных готических соборов практически по всей территории Европы. И если про готический стиль во Франции, Англии, Германии и даже Италии существует достаточно много литературы, то испанская готика на сегодняшний день как в русскоязычной, так и зарубежной литературе остается практически не изученной.

К тому времени, когда во Франции сформировался готический стиль, Испания не была единой страной. Значительную часть иберийского полуострова еще занимали арабы. Остальная территория полуострова была поделена между отдельными королевствами, самыми значительными из который были объединенное королевство Кастилия и Леон и королевство Арагон. Графство Барселонское после заключения союза с королевством Арагон, с точки зрения развития готического искусства может рассматриваться как единая с королевством территория в ввиду существования очень тесных культурных, политических и экономических связей. Влияние в королевстве Наварра, занимавшее относительно небольшую площадь, было поделено между Арагоном и Францией, следовательно, имеет смысл рассматривать развитие готики в этом регионе под влиянием тенденций Арагона. Графство Португальское, ставшее самостоятельным в XII веке, получило свою историю развития готического искусства. Таким образом, до объединения Испании в единое государство в 1469 году в результате бракосочетания Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского готическое искусство имеет свой путь развития в каждом из королевств и можно говорить лишь о готике Кастильской и Арагонско-Каталонской, а не испанской в целом.

Первые элементы готического стиля стали появляться в романских постройках как Кастилии и Леона, так и Арагона еще в середине XII веке.

И хотя внешне здания церквей и соборов в большинстве были мало похожи на французские готические постройки, внутри уже можно заметить готические стрельчатые арки и окна, нервюрные своды. В XII веке на территории Кастилии безоговорочно растет и роль церкви в обществе, о чем может свидетельствовать жертвование частью городской стены Авилы для возведения деамбулатория собора.

Возросшее значение католической церкви в XIIIвеке ввиду политики активной Реконкисты, проводимой кастильскими королями, необходимо было подчеркнуть соответствующими масштабами церковных сооружений. Так как впечатляющие готические соборы активно строились на территории соседней Франции, были взяты самые передовые образцы для возведения величественных соборов на территории Кастилии.

Соборы в Бургосе и Леоне стали одними из первых кастильских соборов, основанных на примерах французской готики. Таким образом, в Кастилию была импортирована конструкция готической трехнефной базилики с поперечным трансептом, перекрытыми крестовыми сводами, деамбулаторием и венцом из 5 капелл за алтарем. Как и подобает готическому собору, ряды стройных колонн и взлет остроконечных стрельчатых арок создают впечатление движения от западного входа к алтарю и ввысь. Хорошо заметны и изменения в скульптурном оформлении: от статичных романских форм к динамичной готической пластике, где изображаемые фигуры как бы обращаются друг к другу и к зрителю.

Так как импортировался не готовый проект одного конкретного французского собора, в конструкции, интерьере, скульптурном убранстве этих соборов можно найти общие черты с соборами в Бурже, Шартре, Амьене, Реймсе.

Собор в Толедо воздвигался в новой столице Кастилии и был обязан символизировать ее мощь и величие. Именно поэтому собор был построен пятинефным и с двойным деамбулаторием как подобает самым значимым французским готическим соборам.

Архитекторы и скульпторы при создании кастильских соборов синтезировали лучшие достижения французской готики и создали кастильский пример готического искусства. Для всех трех «импортированных» кастильских соборов характерны следующие черты: они явно ниже своих французских прообразов, и это впечатление усиливается гораздо более пологими крышами. Логическая стройность конструкции соборов нарушается за счет пристраивания дворов-клуатров, капелл, ризниц и прочих церковных помещений. Заимствованные формы гораздо сдержаннее и скромнее французских, что проявляется в уменьшении площади окон и очень аскетичном декоре фасадов, который в XIII веке концентрировался на порталах соборов. При планировании собора в Толедо появляется нововведение, которое находит впоследствии отражение практически во всех соборах Испании, а не только Кастилии — вынесение хора за средокрестие и выделение его в пространстве собора.

На территории Каталонии в XIII веке не было создано предпосылок для строительства величественных комплексно решенных в готическом стиле соборов, поэтому продолжает использоваться по сути переходный от романского к готическому стиль. Основными отличительными чертами соборов Каталонии второй половины XII–XIII веков можно считать небольшой размер, массивные стены с небольшими стрельчатыми окнами в них, совершенно плоские каменные крыши с минимальным уклоном скатов кровли от конька. Типичной стала небольшая по размерам трехнефная базилика без обхода за алтарем с капеллами, включая главную, располагающимися сразу за трансептом. Достаточно вольно пристраивались и дворы-клуатры, колокольни и капеллы к телу собора. Длительный процесс строительства приводил к сочетание романских и готических порталов в одной постройке. В интерьере каталонского собора XIII века распространенным явлением становятся стрельчатая арка и крестовый свод, опорами которому служат массивные столбы, скорее даже тяготеющие к толще стены с прорезанными в ней стрельчатыми арками проходов в боковые нефы, таким образом распор свода сути поддерживается всей стеной. Разумеется, дань новому готическому стилю отдается путем окружения массивных опор-сводов изящными полуколоннами. Во внешней конструкции соборов не используются аркбутаны, а контрфорсы, пристраиваются непосредственно к стене здания и удерживают распор свода.

Со второй половины XIII века в соборе Валенсии появляются столбы-устои хотя и внушительной толщины и квадратные в основании, но все же более напоминающие отдельно стоящие колонны Также из готических элементов появляется полукруглая апсида с деамбулаторием за ней.

Активная завоевательная политика и бурное развитие морской торговли королевства Арагон, объединенного с Каталонией, привели к необходимости возведения впечатляющих готических соборов, получивших широкое распространение как во Франции, так и в соседней Кастилии.

В Каталонии в XIV веке сформировался локальный тип храмовых построек. Как правило, это трехнефная базилика без ярко выраженного трансепта с совершенно плоской кровлей или вообще не перекрытыми кровлей конструкциями сводов. Снаружи опорные конструкции почти незаметны, стена остается гладкой, нерасчлененной. Контрфорсы, которые помещены внутри собора, образуют в нем как бы ряд поперечных коротких стен для размещения капелл. В отличии от кастильских готических соборов XIII века с хаотично пристроенными к зданию капеллами, задуманных изначальным планом постройки ряды капелл каталонских соборов размещены не только в апсиде, но и между контрфорсами боковых нефов. Тело собора на плане имеет очень четко выраженную структуру, стройность линий и при небольшой ширине и достаточно внушительной длине отражают общее направление движения в соборе от западного входа к алтарю в восточной части собора.

Основных акценты внешне массивных каталонских соборов XIV века устремлены на внутреннее пространство, представляющее собой огромный зал с несколькими нефами приблизительно равной высоты. Тяготение к зальному типу храма достигается почти равными по высоте центральному боковыми нефами. Простые крестовые своды соборов обязательно декорируются розетками и в нефах, и в обходе за алтарем. Ключ свода, формируемый нервюрами в апсиде, как часто бывает в готических храмах, украшен скульптурой.

Особую популярность в архитектуре Каталонии XIV века приобретают октагональные формы, проявляющиеся в возведении восьмиугольных в плане колонн, башен над средокрестием, башен-звонниц. Зародившаяся в романских французских постройках XI–XII века традиция, вновь получившая развитие в готических соборах региона Овернь, без объективных причин получает столь широкое распространение в архитектуре Каталонии, что даже к возведенным ранее соборам добавляются октагональные элементы. Более того, к концу XIV — началу XVвека мотив получает популярность в Кастилии хотя и значительно меньшую, что позволяет некоторым авторам считать восьмиугольные башни над средокрестием характерной чертой испанской готики.

XV век завершения Реконкисты и объединения Испании отразился и объединение особенностей Кастильской и Каталонской архитектурных школ. Так в главном строительном проекте — строительстве собора Святой Марии в Севилье, имевшем чрезвычайно важное идеологическое значение, можно видеть, как характерные черты кастильских соборов, так и каталонских.

Стиль Католических монархов, вид готического стиля, по сути явился завершающим этапом развития готики в Испании. Проявился стиль исабелино в сочетании структурных элементов готики и новых тенденций Ренессанса, а также пышных арабских растительных и геометрических орнаментах, почти целиком покрывающих поверхность, на которой они размещаются.

В целом же для испанских готических соборов характерно встраивание зданий собора в уже существующую плотную городскую застройку, что приводило к тому, что они практически лишались внешнего декора, следовательно, основные акценты обращались внутрь здания. Легко нарушалась логическая стройность сооружения за счет многочисленных пристроек, за исключением, пожалуй, церкви Санта-Мария дель Мар в Берселоне, которая ввиду своего статуса не требовала большого количества дополнительных помещений для церковных служителей. Внутри же пространства испанских соборов тоже редко где сохраняется движение от западного входа к алтарю. Введенная в Толедо идея вынесения за трансепт огороженного хора, который по сути стал перерезать центральный неф, получила очень широкое распространение во всей Испании.

Длительный процесс строительства большинства испанских соборов приводил к сочетанию в одном здании разных стилей от романского и готического до пышного барокко. Эта особенность дает возможность отно-

сить те или иные соборы к образцам различных стилей. Поэтому корректно говорить о конкретных элементах собора, выполненных в том или ином стиле, а не соборе в целом.

Наталья Дружинкина

СЛОВО О ТВОРЧЕСТВЕ ЦИ БАЙ ШИ

В настоящее время в науке обострился интерес к культурным традициям восточных цивилизаций, их роли в духовном развитии человечества. Традиционное искусство Китая является ярким тому примером. Искусство Ци-Бай-ши — китайского художника конца XIX — первой половины XX вв. наглядно демонстрирует основные проблемы живописи «гохуа» на пути сохранения традиционных культурных ценностей китайской цивилизации. Как известно, гохуа — национальная китайская живопись XX столетия, основанная на системе традиционных приемов и методов работы в живописи тушью и минеральными красками на шелковых или бумажных свитках. Живописно-графический язык гохуа складывается из высокого совершенства линейных средств выразительности и тончайших живописных приемов в разработке колорита, градации различных тонов, красочных сочетаний. Обычно, общий динамический и пространственный ритм картины создается за счет лаконичности, обобщения и монументальности композиционного решения белой плоскости листа. Методы гохуа историчны, и в пейзажном жанре, цветов и птиц VIII–IX вв. складываются особенности национально-образного мифопоэтического языка искусства, расцветающего на идейно-философской основе конфуцианства, даосизма и буддизма. Более всего даосские пантеистические воззрения повлияли на сложение эстетических принципов отношения искусства и действительности в пейзажах гохуа типа шань-шуй (горы-воды). Путь природы — Дао в ее вечной изменчивости достигает гармонического равновесия «путем взаимодействия противоположных начал инь-ян — темного и светлого, женского и мужского, которые являются причиной всех првращений — (цзаохуа) в природе. Наполненность жизненной энергией ци в сочетании с действием инь и Ян — необходимые качества этой гармонии»[1]. Отсюда в работах художников гохуа возможны сочетания контрастов тяжелых пятен туши и светлых легких размывов, динамических и статичных линий, словно вскрывающих дуальность бытия природы.

Подчиняются художники и другой системе философских воззрений — буддизму школы Чань (созерцание), который проповедовал знание и непосредственный опыт, основывающийся на интуиции и на изначальном врожденном знании как достаточный для человека способ достижения мгновенного озарения — сатори. Чаньские эстетические каноны «расковали» кисть китайских живописцев, сделали ее подвластной внутреннему порыву автора, готового на импровизацию, откровение, охваченного озарением. Ци Бай Ши, например, увлекается экспрессией мазка («Скала в воде», «Попутный ветер» и др.), обнаруживает размашистость почерка («Птица на ветке», «Банан» и др.), основываясь на принципе максимальной естественности живой и неприкрашенной природы. Неоконфуцианство сунской эпохи XI–XII вв. ввели

в жизнь художников-традиционалистов учение о «ли» - всеобщем первопринципе, который управляет природой и обществом и определяет внутреннюю суть явлений, материальной формой которых становится — ци. В процессе создания живописного свитка чаньский художник сначала стремился схватить «одухотворенный ритм» на медитативном уровне, затем мысленно представить прообраз будущего произведения и только потом найти сходство с объектом творчества при доминировании естественно наглядно-образного мышления.

В сознании художника в момент творческого акта снимается дихотомия субъектно-объектных отношений между самим художником и создаваемым им на свитке произведением. При этом модель-натура (пейзаж, птицы, насекомые и др.) служит для чань-буддиста, не объектом живописи, а скорее темой для медитации, медитативным образом, который визуализируется в сознании вне требования сходства с реальным объектом и затем переносится на свиток. Именно поэтому технический процесс создания картины мог ощущаться чаньским художником как происходящий «самопроизвольно», технически «одним ударом кисти», без сопоставления с моделью, натурой и какой-либо последующей правки. Для подобной техники живописи необходима многолетняя практика отработки и усовершенствования технических приемов письма и живописно-образных стереотипов-канонов, например, в пейзаже: «широкие дали», «глубокие дали», «высокие дали». Кроме того, в технике письма существовали свои динамические стереотипы, позволяющие живописать неосознанно, используя интуитивный механизм творческого мышления — «единой чертой», не отрывая кисти от плоскости[2]. Этой техникой в совершенстве и овладел Ци Бай Ши. В его живописи синтез поэзии, живописи и каллиграфии словно бы получил новое дыхание, хотя символико-аллегорический смысл его пейзажей «шань-шуй», «цветы и птицы» по-прежнему повествует о нерасторжимости дуальных сил вселенной.

В жизни Ци Бай Ши претило стать выдающимся художником — бедность крестьянской семьи, необходимость зарабатывать на жизнь, то пастухом, то столяром. Однако божий дар проявился через поэзию, искусство Ци Бай Ши, «он обращается к изучению древнего искусства и становится прославленным резчиком печатей: обращается к изучению каллиграфии и становится первоклассным каллиграфом»[3]. Сам художник признавался, что «На первом месте у меня — стихи, на втором — резьба печатей, на третьем — живопись, на четвертом — каллиграфия»[4] — вот эталон синтетической чувственности его образов в искусстве живописи. Мастер изучил творчество художников — «интеллектуалистов» XV и XVII веков: Сюй Вея, Чжу Да, Ши Тао, Чжэн Се, проникся красотой, философичностью традиций китайского искусства и старался продолжить их во всех трех жанрах китайской национальной живописи — «люди», «горы-воды» (пейзаж), «цветы-птицы» (изображение цветов, птиц, животных и натюрмортов). «Для творчества

Ци Бай Ши характерно поразительное умение внести в природу одухотворенность»[5]. Он поэт линии, виртуоз мысли и чувства. Мастер тяготеет к декоративности, сказочности, символике природной сущности вещей «Изображая красные вьюнки, художник вспоминает популярную в народе легенду о ткачихе и пастухе, которые, будучи по воле богов разлучены на земле, встречаются раз в году на небесах, над рекой Млечного Пути, на мостике из слетающихся сорок; причем пастух приходит на свидание с волом, которого тянет за узду, напоминающую вьющиеся стебли вьюнка»[6].

Мир его души сформировался на видах селения уезда Сянтань провинции Хунань. Чунь Чжи по прозвищу своего учителя Байши (Белый камень) прославил свою родину. 17-ти летним юношей он начинает писать работы для продажи: портреты, изображения мифических персонажей и мн. др. в традициях китайской живописи, а также осваивает каллиграфию. В серии пейзажных свитков 1890–1900 годов отражены первые жизненные впечатления. В таком же неустанном ритме он продолжает работать и в «пекинский» период своей жизни (1919–1957) преимущественно в жанре пейзажа — «шаньшуй». «В соответствии с традиционным ассоциативно-символическим восприятием искусства сложнейшие понятия, все многообразие мира художник гохуа может передать лаконичной сценкой, одним или двумя предметами»[7], — пишет Л. Кузьменко, выделяя два основных стиля китайской живописи — это «гунби» (прилежная кисть) и «сеи» — (выражение идеи). В первом случае художник кончиком кисти прописывает каждую деталь, «создает ровный четкий контур, краски…накладывает плотно, при этом используется все колористическое богатство китайской палитры»[8]. В другом случае оперирует свободной экспрессивной линией, расплывающимися пятнами, словно поспевая за идеей, «рождающейся раньше кисти». Пейзажи Ци Бай Ши, созданные в разные периоды жизни мастера свидетельствуют об эволюции этого жанра. В 35-ти летнем возрасте он создает, например, пейзаж на круглом веере «Гора Хуашань», в котором заметно влияние представителя художественной школы «У» периода Минской династии Шэнь Ши-тяня (XV–XVI в.), а в 40 лет произведения: «24 пейзажа Шимэнь», «Виды горы Изе» свидетельствуют о полной самостоятельности решений мастера. На 54-ом году жизни художник создает свой «Восход солнца» - гимн свету и жизни. Через год появляются — свиток «Хижина у одинокого дерева», где он явно находится под влиянием технических приемов Ши Тао и Цзинь Дун-синя. В 60-т лет он пишет «Ивовую рощу», использует «влажную кисть» в проработке тушевых пятен, переплавив в своем сознании живописные достижения Шэнь Чжоу и Ши Тао и создает свой специфический стиль.

«Для произведений 63-летнего художника характерно большое панно, состоящее из 12 свитков, — пишет Чжан Ань-Чжи, — Крупными, как бы беспорядочными, густыми мазками кисти Ци Бай Ши создает удивительные по новизне картины природы. И в безудержной кисти, и в хаоти-

ческом смешении сочных и изящных пятен чувствуется верность смелым замыслам, волновавшим художника еще в период создания серии «Виды горы Цзе». Олнако техника теперь удивительно разнообразна, в ней видно гармоническое единство, и уже нет ни малейшего ощущения какой-то шероховатости. Ци Бай Ши полностью освобождается от связывавшего его доселе повторения определенных технических приемов предшественников»[9]. 12 альбомных пейзажей уникальны по технике и содержанию. После 70-лет Ци Бай Ши полон творческих замыслов, он пишет «Под соснами на «палочке-лошадке» или «Поучение»; «Одинокий рыбак», «Отбросив выгоды, соблюдаю воздержанность», «Гора Слогуашань», «Одинокий парус на озере Дунтин». Как справедливо считает Чжан Ань-Чжи: «Путь и развитие творческого процесса, творческого метода Ци Бай Ши одинаков и для его живописи «цветов, птиц, трав и насекомых» и для пейзажной живописи: от изучения традиционной техники до преодоления шаблонного повторения технических приемов предшественников, от восприятия реальной действительности к творческому созданию художественных образов; кропотливое, многократное повторение всего этого процесса с самого начала — от непосредственного восприятия — к смелому творческому воплощению»[10].

Поэтичность созданных образов природы соткана из живописи и поэзии в единую композиционную сущность произведения. Как правило, мастер в композиционном построении своих пейзажей акцент делает на первом плане, где изображает в крупном масштабе какие-либо предметы — ветвистое дерево, скалы и т.п., которые носят интимный характер, как бы непосредственно вовлекающий зрителя в среду изображения пейзажа. Но эти первые планы служат прежде всего опорным пунктом для перехода к зрительному впечатлению заднего плана, происходит интенсивное развертывание пространства, передача впечатления уходящей и сливающейся с небом далекой линии горизонта. Изображая что-либо черной тушью в сочетании с разноцветными водяными красками минерального или растительного происхождения на бумаге в формате длинного свитка, художник вытягивает элементы композиции по вертикали. «Лишенный фона предмет как бы «вынимается» из своего окружения и «вводится» в белое поле картины в сопровождении каллиграфической надписи и красных печатей. Здесь отсутствует метод построения пространства на основе линейной перспективы, не используется и принцип светотени»[11]. Ци Бай Ши концентрирует основное внимание на степени выразительности мазка, передачи пространственных соотношений за счет фактуры самого живописного материала. «Эта ярко выраженная «индивидуализация каждого мазка, безусловно, вытекает из тесной связи китайской живописи с каллиграфией, — искусством выразительного письма иероглифов»[12]. Например, под соснами на «палочке-лошадке» (бум., тушь, 1932 г.) — вертикальный свиток, в котором движение строится по диагонали через изображение сосен и теней от них на первом плане к ма-

ленькой уютной хижине, неестественно накренившейся вправо с большими с обрешеткой окнами. Вокруг хижины играют дети, скачут на палочках, представляя их лошадьми. Трогательная детская забава: друг за другом прыгают на палочке-лошадке китайские ребятишки. Как естественны их позы, как уютно им под соснами около хижины на поляне, залитой мягким солнечным светом и огороженной деревянным частоколом.

Ци Бай Ши разнообразит технику работы тушью, размытыми пятнами, заливками (природу), строгими линиями очерчивает архитектуру, контуром — фигуры, линиями-насечками — кору ствола, горы, забор. Пространство передается за счет верно выбранного «масштабно-тонового отсчета»: массивные темные черные клубящиеся разливы кроны листвы сосен, черная черепичная крыша хижины, темные тени гор на втором плане и светлые небеса, серый массив скалы, тонущий в бездонности неба и каллиграфическая надпись у левого верхнего края свитка как бы уравновешивающая темные очертания скалы справа. Все необыкновенно гармонично. Произведения Ци Бай Ши как стихи, поэмы — признания в любви миру природы, сотворившему Человека. Необыкновенная лирическая одухотворенность и проницательность художника в тончайшие сокровенные тайны природы ощущается в работах: «Весенний ветер овевает ивы», «Бакланы, ловящие рыбу». Одна композиционная схема лежит в основе этих произведений. На вертикальном свитке на ¼ части вверху очерчиваются дальние берега, горы в туманностях мягких плывущих облаков и в разливах вод, в низу — берег, земля, на которой волнуются «плакучие ивы», растет кустарник, и каллиграфическая надпись точно соответствует композиционному строю свитка: она выше линии горизонта или ниже…. «Весенний ветер овевает ивы» — это кричащий символ человеческих настроений и явления природы. Загадочность и портретность волнения природы соответствуют чувствам всего преходящего на этой земле. Философская притчевость в краткости и лаконизме форм мятущихся под порывами ветра веток, облетающих кромешными точками-пылинками листья и порыв-ураган в переплетающихся ветвях, стволах. Художник сочетает мягкость тушевых разводов пятен («по сырому») и резкость линейных очертаний, как и в «Бакланах, ловящих рыбу» — пульсация движения птиц в точных силуэтах их очертаний — черных на фоне прозрачной с разнообразными серебристыми переливами воды. И криволинейные стебли дерев ив, с опавшими листьями над рекой склоненными возвращают гармонию природы.

В другом «Пейзаже» Ци Бай Ши - безлюдном, но где присутствие человека передано строениями: две хижины на участке земли, огражденном частоколом с калиткой в два верстовых столба с перекладиной по центру и домашними птицами (петух и курица) во дворе. В геометрический центр вертикального формата композиции попадают кроны могучего с извивающимися ветвями деревьев. Причем, одно с прямостоящим стволом дерево словно поддерживает склонившееся влево, искореженное — другое. Художник любуется искривленными ветвями, мощными стволами,

гордой листвой, как зеленой дубравой, в шуме которой все отголоски человеческих настроений. Высота дерев подчеркивается приземлистостью хижин и соседней растительности. Ци Бай Ши трактует форму уверенными линиями по форме, легкой светотенью, но в основном использует декоративные свойства туши, тональные градации. Благодаря этому он передает светлое очарование дня, легкие прозрачные тени на земле, островерхие черепичные крыши, густоту зеленой листвы и т. п. И как всегда в выдержанном стиле красуется в левом верхнем углу каллиграфическая надпись. Ци Бай Ши передает одновременно и умиротворенное спокойствие природы ее внешнего вида и внутренний порыв движения, которые сокрыты в упругих точных линиях контура. Ощущение «мгновенности» выхваченного из жизни куска природы создают повторяющиеся срезы (угла дома, зелени), кадрированность композиции, стремящейся уловить, запечатлеть фрагментарно «импрессионистичность», «текучесть» жизни, повседневности и вечность Бытия.

Двуликая сущность природы, дуализм земного и небесного прочувствованы художником в стихийных силах природы. Поэтичность языка «осенней ивы у ручья» соткана из впечатлений, навеянных состоянием природы в осенний день, когда «плачет» природа, приспустив ивовыми ветками свои гордые стяги. Ниже опустилось небо, оно словно смотрится в зеркало реки, в размываемые от дождей и слякоти берега. Облака заволакивают туманом подножия гор, лишь только скалистые лысины пиков напоминают о их существовании. Серо-бело-черная гамма тонов оказывается достаточной для того, чтобы передать унылое состояние осени, а в изгибах черных стеблей как в иероглифах, что у верхнего правого края словно зашифрована целая соната, где прощание неба и земли, как и их желанная встреча — в откровении, в сочетании воздуха, воды и земной тверди. Един круговорот природы, преходящий ее состояния. Ци Бай Ши материализовал в бело-серой плоскости воды ее зеркальную гладь, остановившееся движение в прохладе осеннего дня; и скользкую почву, в которой видны отражения небес, и островерхие хребты гор в туманности их дальних очертаний. Здесь все же элегия и лирика соседствуют в философском постижении окружающего мира. Более экспрессивен Ци Бай Ши в работе «Ветер разбивает волны». Прибило кораблики-парусники к высоким «седобородым» скалам, незавидна их участь и судьба. Глубоководное течение реки под пронзительным ветром опасно. Ветер беспощадно крутит и кружит волны, разбивая и разрушая их мерное течение, мерный ряд. Пенятся волны, мелкой рябью вступают в диалог со стихией, наслаиваются, накладываются друг на друга, теряясь в пучинах водной глади. Художник изображает их волнистыми линиями разной толщины и тоновой насыщенности, экспрессивны их очертания, как и изображения скал: две — торчат из воды на первом плане вертикальной композиции, три — ограничивают течение реки на линии горизонта и отделяют небо от суши-воды. Ци Бай

Ши лаконичными толстыми черными линиями передает характер силуэта каждой скалы, обточенной ветрами и водами. «Шань-шуй» Ци Бай Ши в живописи «гохуа» здесь предстает в полной мере, а каллиграфический текст композиционно объединяет длинной темной своей полосой первый и последний планы. Пейзажи «гохуа» Ци Бай Ши имеют символико-аллегорический смысл, который повествует о нерасторжимости дуальных сил вселенной, неба и земли. Его «Горы» традиционно олицетворяли активное прочное и целеустремленное начало Ян, а воды — пассивное, мягкое и слабое женское начало инь. Безусловно, мастер «гохуа» опирался на глубинную философскую основу древнего дальневосточного искусства, но вместе с тем исходя из структуры существовавших традиций, мыслил художественными категориями XX в.

Идея пейзажа «се-и» выражается прилежной кистью «гун-би». Как объясняет Н. А. Виноградова: «Спонтанная манера, характеризующаяся экспрессивностью почерка, применением монохромной туши или туши с мягкой подцветкой, преобладанием живописных пятен и размывов, метафорической емкости выразительного языка, при которой намек и недосказанность возводились в эстетический принцип, получила название се-и (выражение идеи), то сеть выявление не столько самого чувственного зримого образа, сколько его внутренней сущности…. Графическая скрупулезная манера письма, четко обрисовывающая контуры и детали, апеллирующая к красочности, иллюстративности, подробной повествовательности и употреблявшаяся в декоративных композициях с изображениями пышных цветов и птиц, а также в свитках-иллюстрациях, получила название гун-би (прилежная кисть). Пользуясь этими двумя приемами, и подчас соединяя их воедино, художники прошлых столетий и наших дней достигали разнообразных эффектов в идеальном обобщении понятий эпической величавости…или, напротив, в кропотливой фиксации деталей жизни природы…»[13]. «Пейзаж» Ци Бай Ши сопоставим с «Пейзажем»-свитком на шелке XII – начало XIII в. по образно-композиционным принципам изображения : высокая линия горизонта, четкое деление на планы. В центре обоих свитков — по вертикальной оси — искривленный ствол дерева, нависающий над землей обетованной — человеческим бытом. Только у средневекового мастера показана природа вообще: абстрактная местность с горами и водами, где на холмистом островке расположились две фигуры, они сидят, поджав под себя ноги и созерцают «Дао». И разделенные от них водами, быстро несущейся «рекой жизни» на третьем плане силуэтно высятся вершины острых пиков. На линии горизонта все окутано тающей дымкой, безбрежным туманом в разливах серебристой серой туши, а первый план выделен более контрастно и упругими твердыми, точными линиями подчеркнуты границы форм, рельеф местности, «хлестские» кривые извивы ветвей дерева, цветущей кроны. Эти же приемы использует и Ци Бай Ши, но развивает их в новом направлении, деко-

ративно истолковывает сюжет, вводя архитектурные постройки хижин, свидетельствующие о незримом присутствии человека (без самого человека). «Пейзаж» Ци Бай Ши конкретен, фрагментарен по сравнению с средневековым аналогом. Ци Бай Ши явно тяготеет к постимпрессионистическому видению, как Ван Гог. Е.В. Завадская справедливо отмечала, что: «И Ци Бай Ши и Ван Гог стремились запечатлеть не мгновение жизни, а то, как протекает жизнь природы, их живопись похожа на знаки удивительной стенографической (живописи) записи, в которой сочетается графизм с живописью, контур с сияющим цветом. Скрытый символический смысл сообщает их работам некое четвертое измерение. Они не только одухотворяют мир — цветы, камни, деревья, но оба открыли новое ощущение космического единства сил, действующих в природе и в человеке»[14]. И Ци Бай Ши, и Ван Гог с трепетной проникновенностью изучали творения старых мастеров.

Ци Бай Ши, например, в работах: «Попутный ветер», «Хижина в горах после дождя» и в ряде пейзажей хотя и остается в рамках традиции, но все же обнаруживает условность выразительно-изобразительного языка, стремится к большей ассоциативности, недоговоренности, что проявляет себя в эскизности каллиграфического чутья живописца, тайнописи, абсолютизации линии, пятна и цвета.

Ци Бай Ши использует и «угловую композицию» свитка, и композиционные принципы Ли Тана, Ма Юаня, выразившиеся по словам Н. С. Николаевой в том, что «Передний план с деревом и скалами — не только четкий, но и очень пластичный, даже объемный. Эта объемность форм, постепенно ослабевающая по мере удаления от переднего плана, играет важную роль в создании общего эмоционального впечатления от пейзажа. Именно это качество «приближает» изображение к зрителю. В этой объемности нет ощутимой материальной весомости форм, как в европейской живописи. Она здесь выступает лишь в противопоставлении с плоскостностью как одним из качеств китайской средневековой живописи»[15]. Ци Бай Ши воспринял безукоризненную точность линии и силуэта Ма Юаня и средневековых мастеров и углубился в сторону большей индивидуализации собственного художественного стиля. Ци Бай Ши как и Ма Юань любит изображать отвесные скалы (Ма Юань «Созерцание луны»), построенные на контрасте массы горы и безбрежности воздуха при четкой рациональной «конструктивности» композиции, которая, однако, передает и возвеличивает романтическую приподнятость человеческой души. Линейный ритм становился основой поэтической выразительности художников, часто использующих мотив сосны, причудливо изогнутой. Изгиб ее ствола словно бы соразмерен ритму строф, изломанных в чередованиях длинных и кротких строк.

При внешней ассиметричности работы Ма Юаня «глубоко уравновешены», пейзажи мастера лирически-интимно замкнуты, сосредоточены на постижении «Дао» поэтом-философом. Причем, «…состояние природы выражает состояние человеческой души. Изменчивость природы интересу-

ет художника главным образом только с самой общей, философской точки зрения. Повседневная конкретная изменчивость мира в зависимости от времени дня, освещения, погоды почти никогда не находила отражения в произведениях китайских пейзажистов»[16]. И лишь художники начала XX века, в том числе и Ци Бай Ши, Сюй Бей Хун приблизятся к пониманию конкретности пространственно-временных изменений, насытив свои изображения импрессионистически «выхваченными» деталями, «сдвигами», «срезами» и т.п. Однако синтетический метод китайских живописцев определяется равновесием соотношений объективной и субъективной сторон пейзажа, что не замедлило сказаться в творчестве Ци Бай Ши.

Именно Ци Бай Ши посвятил себя изображению природы. Индивидуальность художника по традиции проявилась и в разнообразии выбранных им мотивов, и в темпераменте, особенностях почерка, духовной наполненности, внутренней энергии. Картины Ци Бай Ши исполнены глубокого и ясного покоя, его живопись лирична и проникнута светлой верой в жизнь. «В его произведениях соединились простота и непосредственность народного творчества с высоким артистизмом мастера, стремящегося не к внешнему сходству, а к большим поэтическим обобщениям, воплощенным в композиционной гармонии, метафорической емкости образа, — по словам Н. А. Виноградовой, — находящегося…на грани «между сходством и несходством»[17].

Сюй Бей Хун столь же ассоциативен в своем творчестве, он наделяет свои образы (особенно животных) большой внутренней энергией, героизирует природу, передает сложные движения. Сюй Бей Хун — художник-анималист с огромным мастерством передает различные состояния одного и того же животного.

«Конь» (1941) Сюй Бей Хуна выполнен в свободной манере владения кистью. Скакун словно оторопел в минутной позе неприкаянности: расставлены его копыта, развевается на ветру грива и хвост. Морда лошади словно вытянулась вперед, слегка наклонена вправо. Удивительно верно и точно передана анатомия, схвачено движение коня в трехмерном пространстве. Пятна туши разной тональности воссоздают реальную атмосферу игры светотени на теле животного, а живая непринужденная разной толщины линия подчеркивает границы форм объемов с фоном. Художник чувствует ритмику движения, жизни изображаемого существа и передает ее «пульсирующую» в монохромных «кляксах» туши, которые способны превращаться в знак, а конь — в знаковый образ, волнующий и статный. Грациозная осанка скакуна, он вписан в композицию вертикального формата листа, а непредвзятость, «мгновенность» ситуации, состояния, его конкретность передаются и за счет «среза» копыта на переднем плане, эскизности — словно «набрызга» тушевых размывок, словно тающих в атмосфере влажного воздуха, а конь упрямо ступает своими хрупкими ногами по земной тверди, обозначенной художником смелыми мазками

светлой туши. Он изображает кошек, лошадей, буйволов, гусей, различных птиц с совершенной экспрессией в передаче движения. «В этих произведениях, - как справедливо отмечает Л. Левина, — органически сочетается использование старых методов с некоторыми принципами европейского искусства…. Принципы европейской перспективы и светотени никогда не превращаются у него в самоцель, а лишь служат для большей реалистической выразительности образа»[18].

Ци Бай Ши в этом отношении больше связан с национальными традициями. Он переосмысливает сокровенные тайны китайской живописи в собственном индивидуальном постижении их через творчество и свою неповторимую манеру письма. Безусловно, от своих кумиров древности XVII в. — художников Ши Тао, Чжу Да и более позднего — У Чанши. Ци Бай Ши воспринял гибкость и глубину принципов классической традиции, возможность ее преломления в современных условиях. Манера Ци Бай Ши сформировалась на основе твердости усвоенных композиционных решений, овладения техникой монохромного густого и насыщенного тушевого пятна, локальности цветовых пятен, музыкальности ритмических линеарных построений, призванных передать разнообразные переливы душевных состояний, символико-метафорической условности образного строя при ярко выраженной декоративности пластического языка.

«Изобразительное и декоративное здесь полностью совпадали, так что линия, очерчивавшая контуры фигуры, одновременно обладала высокой степенью декоративной стилизации, а размещение фигур образовывало пространственную композицию, обозначая вместе с тем некий эпизод, — пишет Дж. Роули, — …в Китае проблема пластической формы решалась посредством варьирования толщины линии…, проблема пространственной глубины решалась расположением вертикальных планов ярусами вместо сокращений в перспективе»[19]. Ци Бай Ши в полной мере усвоит эти традиции китайской средневековой живописи и разовьет их индивидуально-эстетический компонент.

Безусловно, поэзия живописи китайских пейзажистов заключена в ритме легких, тающих линий туши, в согласованности частей и целого в общей композиции картины. Художники передают непередаваемое: порыв ветра, дуновение ветерка и т. п., т. е. «дыхание жизни» (ци-юнь).

Ци Бай Ши как и его великие предшественники (Ма Юань, Ся Гуй и др.) умело варьирует достоинства живописи и графики, соединяет воедино пластические качества живой и выразительной линии, разнотонального декоративного мазка туши. «Пейзажность художественного мышления» Ци Бай Ши сродни средневековым художественным представлениям: «Разрабатывая композицию, художник полагается на рациональные принципы не больше, чем в аспекте преображения природы. Ци, основополагающий принцип ритмической абстракции, стал кай-хэ — фундаментальным принципом ритмических соотношений. Благодаря…аналогии с иероглификой мы можем понять,

почему в китайской теории живописи расширение (кай) внушает мысль о сбережении единства (хэ) в противном же случае «композиция рассыплется из-за взрывчатых сил творения, а структурное единство целого будет утрачено»[20]. Здесь заключен принцип «хаотического единства» природы.

Так, «Привлекательность картины Ма Юаня «Цветущая мэйхуа и утки у скалы» также во многом зависит от того, что он сумел привнести в нее наряду с прелестью сценки из жизни природы известную долю декоративной плоскостности. Скала, поднимающаяся слева, воспринимается как своеобразная кулиса, а причудливо изогнутое, растущее из расщелины вниз деревцо мэйхуа радует глаз прихотливостью своего графического рисунка. И одновременно цветущая мэйхуа — этот самый любимый и распространенный как в поэзии, так и в живописи символ ранней весны — делает сцену более конкретной, а, следовательно, более близкой, человечной и мягкой»[21]. Безусловно, и Ма Юань, и Ци Бай Ши используют пониженную линию горизонта, мотив играющих в воде птиц. Однако Ци Бай Ши еще более камернее, фрагментарнее в показе уголка природы, словно становится непосредственным свидетелем происходящего. В его произведении всю верхнюю часть свитка занимает большой лист лотоса, исполненный широкими мазками черной туши, держащийся на упругом шероховатом стебле, а под ним по мерному течению реки две уточки — супружеская чета плывут… Налицо изменения, отличия видения художников разных веков при общности основы.

В жанре «хуаняо» — живопись цветов и птиц Ци Бай Ши каждый изображенный предмет несет в себе свою внутреннюю сущность — «ли» — принцип тайцзи — основы вещи. Постижение сути вещей может происходить лишь интуитивно. Причем, тайцзи каждого предмета имеет предопределенное значение, которое «и служит базой для живописного символа, детерминирует его»[22]. Следовательно, символическое значение мотива соединялось с эстетическими (например, разные сорта пиона и породы птиц, подобные фениксу и зимородку, символизируют богатство и благородство, тогда как сосна, бамбук, хризантемы, гуси воплощают уединение и праздность). Ци Бай Ши создал на этом поприще традиционного жанра несколько тысяч работ. Излюбленными объектами изображения для него стали пион, лотос, цветы дикой сливы (мэйхуа), из обычных цветов — вьюнок, бегония, петушиный гребень.

Он ввел в этот жанр и изображения летающих бабочек, пчел, богомолов, стрекоз, цикаду, мухи, а также из мира водной фауны: рыбешек, головастиков, лягушек, крабов и креветок, из мира птиц Ци Бай Ши любил изображать: гусей, уточек-мандаринок, райских птиц, зимородков, орлов, сорок, воробьев.

В традиционной декоративной манере написана цветущая мэйхуа, которой восхитился поэт Чэн-Юй-и:

Кто узнает о чем
Загрустила она,
Сокровеннее кто
С ней разделит мечты?
Ароматна, нежна
И — одна!
Разве месяц взойдет,
Чтоб взглянуть с высоты[23].

Бесспорно, все композиции художника «высмотрены» в жизни, в природе, на натуре-пленэре. В изображении флоры и фауны Ци Бай Ши отражает сущность своего взгляда на мир и задачи искусства, давая при этом описательно-конкретную характеристику, основанную на выявлении видовой определенности растений, животных, насекомых и т. д. В пейзажах и жанре «цветы и птицы» ясно видна двуединая природа его линии в ее каллиграфической подоснове: способности к обобщению, к превращению в знак и формулу и одновременно — необыкновенной изобразительной точности детали, по которой можно представить целое. Рука каллиграфа и художника запечатлела «Красные вьюнки и кузнечик», где художник чередует приемы «се-и» и «дунь» с элементами народной картинки. Он трактует листья вьюнка как черные расплывающиеся пятна туши, от которых влево отходят динамичные линии, изображающие усики и стебли. Именно при их изображении виртуозно чередуются то более наполненные мазки, то прерывистые линии. «Несмотря на кажущуюся хаотичность, — считает Л. Кузьменко, — эти элементы в левой части четко организуют композиционное пространство. Цветы изображены алым пятном, которое резко контрастирует с черной тушью. Эти разнородные приемы образуют «…гармонию диссонансов»[24]. Художник склонен использовать и монохромную скоропись и «небрежные» пятна в сочетании с локальными пятнами или тщательно выписанными элементами («Персик», «Травы и бабочки»), где применяется и подкраска монохромных композиций.

К свитку: «Ловля на леску мелкой рыбешки» художник написал стихи:

Ветер подует, и оживают ивы вокруг
Нет волн, и можно сосчитать чешуйки
На рыбах в пруду
Это вот как раз и делает радостной жизнь человека
Вечернее солнце; сижу, углубясь беззаботным
Взором в марево заката[25].

Композиция строится на взаимодействии линий, тушевых пятен, представляющих рыбу и каллиграфии в правом верхнем углу формата.

Верхнюю, большую часть свитка занимает всего лишь узенькая, колеблемая ветерком леска, она словно «прорезает» пространство по диагонали: верхнюю часть ее закрепляют и уравновешивают иероглифы, а нижнюю — зигзаги виляющих хвостами подвижных рыбешек, которые

в поисках пищи окружили «грузило». Ци Бай Ши удалось совместить представления в одном образе о чудном вечере, о человеческом присутствии на берегу прозрачного пруда, наблюдающего за резвящимися рыбками. Пространственно-временные совмещения Ци Бай Ши становятся знаковыми. В «Хуаняо» Ци Бай Ши запечатлены и многообразные плоды — гранаты, плоды личжи, вишни, виноград. Точность изображения напрямую зависела от умения быстро схватывать и использовать натурный материал (например, бабочек и креветок). Стремясь уловить и запечатлеть каждое движение Ци Бай Ши обычно, сначала наносил штрих светлой тушью кончиком кисти, потом поперечный центральной частью прямостоящей кисти, затем делал сильный поворот кисти — так передавал тулово креветки. Потом делал два штриха по бокам тулова — усики креветки и наклонной кистью широким движением писал хвост, затем — глаза.

Ци Бай Ши создал два шедевра — свитка с изображением креветок: горизонтальный, где две креветки во всем своем естестве и вертикальный, размером 200 × 70 см., на котором словно с потоком устремляется стая креветок. «Обращаясь к традициям, — вспоминает Ли Кэжань, — учитель Ци Бай Ши не принимал безоговорочно все. Он выступал против первого направления и продолжал традиции второго. Выше всех он ставил художников Сюй-Цин-Тэна, Ши Тао, Бадашаньжэня, а также Чзинь Дунсина, Ли Фу-тана и, наконец, У Чан-шо»[26], которые по словам художника умели рисовать свободно и размашисто.

Копирование произведений Ши Тао и Чжу Да способствовало освоению (а не присвоению) художественного наследия древности. У Чжу Да Ци Бай Ши заимствовал оригинальную манеру — «черные листья, красные цветы» (т. е. монохромную экспрессивную живопись с ограниченной подцветкой). Однако Ци Бай Ши дополнял, например, жанр «Цветы и птицы» новым набором изображаемых объектов: капусты, ягод, плодов в плетеных корзинах, цыплят под пальмой, муху на блюдце и др. Он использовал систему предварительных зарисовок и ежедневных наблюдений за природой, однако при создании самого произведения не пользовался натурой. Он творил в стиле «Сеи» - «выражение идеи» когда давал изображение предметов на пустом фоне («Птица с белой шеей» б., тушь., водян. краски., 1928 и др.). например, в «Нарциссах» 1925 г. художник пользуется разными приемами при изображении цветков и листьев. Нарциссы словно волнуются на ветру, и мастер сообщает это чувство, озаренный идеей загадочной сущности природы мазками, линиями, локальными пятнами.

Смысл образной символики о живописи мэйхуа Ци Бай Ши открыл для себя в трактате «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Сам цветок является олицетворением пяти первоэлементов (усин) и поэтому имеет пять лепестков. Кончики ветвей символизируют багуа — восемь мистических триграмм и поэтому имеют обычно восемь узлов и развилок. Космогенез природы отразился в символике, которой наделены благород-

ные растения: орхидея, бамбук, мэйхуа, хризантема, дерево мэй. Ци Бай Ши любил писать с натуры, например, «Лотос и стрекозу» (1956), о том, как «Цветы лотоса отбрасывают тень» (1955) и лотос становился символом чистоты. Символика и знаковость присуще произведениям Ци Бай Ши. И в данном случае, по словам А. Ф. Лосева: «…идея есть символ известного образа, а образ есть символ… идеи, причем эта идейная образность или образная идейность даны как единое и нераздельное целое…»[27]. Причем, «всякий символ, как и всякий знак, есть модель определенной предметности…»[28], выраженной у Ци Бай Ши деталями его композиций.

Неописуемая фантастическая прелесть и свежесть заключена в «пионах» Ци Бай Ши. Композиционная раскованность и непринужденность размещения листьев, цветка, стеблей, надписи, цветовая звучность и насыщенность, лаконизм изображения, граничащий со знаковостью созданных форм и трепетность, чарующая глаз, восторженная влюбленность в живое, в дыхание жизни. Цвет и линия приобретают символическое звучание. Трактовка формы при всей непосредственности граничит со строгим отбором и обобщением, мягкость обтекаемых воздушных пятен заливок формы, даже набрызга с линейно-контурной обводкой, выявлением конструктивного остова — строения «первоэлемента» цветов (плодов и птиц). Художник использует и островыразительные, «остросюжетные» мазки разной цветовой насыщенности, которые в общем «оркестре» звучания произведения вносят известную долю, лепту «законченности».

На серовато-подцвеченном фоне Ци Бай Ши компонует свой мотив прозрачными красками. Движения при этом кисти точны, аккуратны, лаконичны. Постепенно он усиливает звучание мотива, добивается ощущения его жизненности. Он применяет и асимметрию (красный пион в верхнем правом углу), и контрастность дополнительных цветов (красный пион, зеленовато-жухлая листва и стебли). Причем формат листа — изобразительной плоскости воспринимается художником как заданная масштабная сетка и даже «каркас», к краям которого он крепит извилистые ветки цветущей мэйхуа или красные листья с мелкими красными ягодами. Он пишет, рисуя и, рисуя пишет. Сочны сочетания красного, фиолетового, оранжево-желтого цветов мэйхуа и синезеленого листьев со смелым зигзагом черного стебля как пружины-стержня композиции, иероглифической непринужденностью и каллиграфической точностью проходящим через композицию листа сверху — чуть ниже середины и вправо. С той же акварельной свежестью и прелестью написана ветка винограда, сочная гроздь, цепкие изгибы веток, «освященные» разлапистыми веерами синеватых листьев, прорезанных черными прожилками виноградные гроздья объемны, свисают по-разному располагаясь к ветвям и друг к другу. И надпись справа как ветви замыкает грозди в плетеную раму.

Ци Бай Ши в изображении зверей и птиц подобен искусу Цуй Бо (Например, «Две сороки, бранящие зайца. Шелк, тушь, краски. Тайбэй, Дворцовый музей) в изображении пейзажей с живописными как и сюй Бей

Хун (См.: «Сорока над ивой», «Крик петуха перед бурей» «Сорока на дереве» и др.) или Чжао Цзи (См.: «Сороки на иве, утки в пруду у бамбука» бум, тушь, краски , Шанхай, Городской музей; «Голубка на ветке цветущего персикового дерева шелк, краски, Токио, собрание шедевров Согэна Мэйгасю, частная коллекция Иноуэ и др.). однако художники конца XIX — начала XX вв. более «импрессионистичны» в передаче движения, эмоциональны по содержанию, эскизны по исполнению, хотя и используют традиционную композиционную систему изображения. Отходит Ци Бай Ши и от детальной трактовки архитектурной среды, насыщенной многофигурными группами как у Чжан Цзэ-дуаня («День поминовения предков на реке Бяньхэ» шелк, тушь, подцветка, Пекин, Гугун) в сторону большей этюдности, фрагментарности, условности («Пейзаж с лотосами», «Хижина в горах после дождя», «Пейзаж» и др.). Порой изображение его приближается к знаковости (См.: «Банан», «Птица на ветке» и др.) как у Сюй Бей Хуна (Например, «Скалы и сосны»). Так художник осваивает и развивает далее принципы пейзажной живописи «гохуа» и в традиционной живописи он новатор и неподражаем.

Примечания

[1] Н. А. Виноградова Пань Тяньшоу и традиции живописи Гохуа. — М., 1993. — С. 73.
[2] См. ст.: А. М. Бойков, И. В. Бойкова О единстве методологической основы чаньских боевых искусств и живописи // Буддизм и культурно-психологические традиции народов востока. — М., 1990. — С. 178–201., с. 196.
[3] С. Соколов Ци Бай Ши //Художник 1961. — № 3. — С. 47.
Указ. соч. С. 48.
[4] Там же. С. 48.
[5] Там же. С. 49.
[6] Там же. С. 49.
[7] Л. Кузьменко Ци Бай Ши // Художник, 1987. — № 9. — С. 49–51., с. 49.
[8] Там же. С. 49.
[9] Чжан Ань-Чжи Пейзажная живопись Ци Бай Ши // Ци Бай Ши Сб. ст. — М., 1959. — С. 110.
[10] Чжань Ань-Чжи Указ. соч. С. 111.
[11] С. Соколов Ци Бай Ши // Художник, 1961. — № 3. — С. 47
[12] Там же. С. 48.
[13] Н. А. Виноградова Указ. соч. С. 79.
[14] Е. В. Завадская Человек — мера всех вещей. О живописи хуаняо (цветы и птицы) Ци Бай Ши // Проблема человека в традиционных китайских учениях. — М., 1983. — С. 113.
[15] Н. С. Николаева Художник Поэт Философ. — С. 74.
[16] Там же. С. 91.
[17] Н. А. Виноградова Пань Тяньшоу и традиции живописи Гохуа. — М., 193. — С. 4.
[18] Л. Левина Сюй Бей Хун. — М., 1957. — С. 13.
[19] Дж. Роули. Принципы китайской живописи. — М., 1989. — С. 78–79.
[20] Дж. Роули. Принципы китайской живописи. — М., 1989. — С. 78–79.
[21] Н. С. Николаева Указ. соч. С. 114.
[22] См.: Е. Завадская Человек — мера всех вещей. О живописи Хуаняо (цветы и птицы) Ци Бай Ши // Проблема человека в традиционных китайских учениях. — М., 1983. — С. 115.

[23] Цзян Ши Лунь Выставка «гохуа». — Рига, 1987. — С. 7.
[24] Л. Кузьменко Ци Бай Ши // Художник, 1987. — № 9. — С. 49–51., с. 50.
[25] Цит. по кн.: Ци Бай Ши Сб. ст. — М., 1959. — С. 64.
[26] Ли Кэ-Жань Об учителе М и его живописи // Ци Бай Ши Сб. ст. — М., 1959. — С. 75.
[27] А. Ф. Лосев Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — С. 146.
[28] Там же. С. 133.

Алексей Парыгин

СЕТЧАТЫЕ ТРАФАРЕТЫ В ВОСТОЧНОМ ИСКУССТВЕ

Неизвестно точно, кто первым применил плетеную основу для фиксации легко повреждаемых вырезных форм (вырезной трафарет на сетчатой основе), тем самым приблизившись к созданию шелкографии.

Ранний период остается совершенно не определенным в датах и фактах. Так, например, одни исследователи относят появление сеточной печати к VII–VIII веку н. э.[1], в качестве прародины обозначая Китай времен династии Тан (Than, 618–906), с дальнейшим распространением технологии на территорию Японии, Кореи и Индии. Возможно, уже тогда китайские мастера создавали одинаковые изображения с помощью вырезанных из бумаги шаблонов, скреплявшихся между собой посредством шелковых нитей или волос (*rokechi-, kyokechi-technik, batik-vorg*). Здесь обнаруживается идея — одна из важнейших в методе шелкотрафаретной печати, дающая возможность назвать его почти тождественным современной шелкографии.

Ряд авторов делает попытки отнести период становления проникающего принципа печати в качестве искусства и ремесла к VIII–X веку н. э., и связывает его со странами Дальневосточного бассейна (Древний Китай, Япония, Корея). Большинство исследователей, касавшихся вопроса истории техники, солидарны с подобной позицией. Другие полагают, что прообраз шелкографии, возможно, возник неподалеку от Средиземного моря, где-то между Месопотамией и Финикией, когда финикийцы нашли способ воспроизводить рисунки батиком, по крайней мере, на ткани.

К сожалению, отсутствие достаточной информационной базы не дает нам повода для уверенного заключения. И все-таки в нашем представлении это были мастера из средневекового Китая, работавшие с шелком. В этот период значительное распространение получает деревянная гравюра, древнейшая в мире (наиболее ранние из дошедших до нашего времени листов датируются XII веком) и родственная шелкографии как вид эстампа, тем более, что производство шелковых нитей зародилось именно в Китае еще в III тысячелетии до н. э. В дальнейшем мы попробуем доказать или опровергнуть данную версию.

Одним из наиболее известных способов набивки орнаментов через трафарет с применением волокнистой основы является использовавшаяся с конца XVII века (по другим источникам — с XVI) японская техника *katazome* (катазоми), активно применявшаяся и в XVIII–XIX столетиях. Скорее всего, она была воспринята из Китая и адаптирована к местным традициям, как это произошло с гравюрой на дереве, керамикой и искусством садов.

В этой технике роль сетки отводилась уложенным перпендикулярно друг другу длинным конским или человеческим волосам, фиксировавшимся между двумя шаблонами лаком. Во многом волосы, закрепленные в прорезях,

выполняли функцию, порученную сегодня шелковому экрану. Шаблоны же, имевшие название *katagami* (катагами), вырезались специальным острым ножом из тонкой, хорошо пропитанной клеевым составом бумаги, изготавливавшейся вручную из тутового дерева. После этого на запечатываемый материал тампонами с жидкой органической краской набивались декоративные, как правило, растительные или геометрические мотивы. Хотя чаще применялся несколько другой способ окрашивания: по шаблону наносился слой резерва на основе крахмала, затем ткань выдерживалась в красителе и просушивалась, в результате чего напечатанный орнамент оставался свободным от цвета. При этом надо заметить, что восточные мастера довольно часто изготавливали очень сложные многоцветные композиции, требовавшие вырезания четырех — пяти трафаретов, а вся работа занимала, порой, несколько месяцев. Неслучайно, бумажный японский трафарет дошел до сегодняшних дней как уникальная форма традиционного национального искусства, к сожалению, крайне малоизвестная в России[2].

Применялся катагами шаблон, в основном, для украшения тканей, шедших на изготовление кимоно, и был популярен до начала XX века почти на всей территории Японии, при этом основные центры по его изготовлению находились в городах Киото и Осака. Несмотря на то, что использоваться такие трафареты могли многократно, как правило, их уничтожали после разового окрашивания.

К этому можно добавить, что в станковой гравюре укиё-э около двух столетий локальное применение имела техника нуномэ-дзури, при которой покрытую краской гравированную деревянную доску обтягивали тонкой шелковой тканью, после чего производили печать, в результате которой структура ткани переносилась на оттиск.

Интерес профессиональных японских художников к национальным техникам, попытка дать новую жизнь традиционным видам искусства, среди прочего и трафаретной печати, оформились в некоторое подобие движения только в 1930-е годы. Наиболее заметными среди них были Садао Ватанаби и Ёшитоши Мори, а также Майуми Ода, Сенгаи Ато, Ёо Ивашита и Осами Ямагучи.

Садао Ватанаби являлся одним из организаторов и участников маленькой, но значительной для своего времени группы *Kokuga-kai*, художники которой обратились непосредственно к изучению и сохранению традиционных японских техник. Он и Ёшитоши Мори были известны в середине прошлого века как лучшие *sosaku hanga* мастера. Для печати по бумаге художники использовали технику трафаретной печати, близкую катазоми, называемую *kappazuri* (каппазури). Наполненные энергией цвета эстампы Ватанаби, являющиеся интерпретацией библейских сюжетов, экспонировались на временных выставках в Ватикане и Белом доме и были популярны и востребованы по всему миру. Еще один японский художник Серизава Кеисуке в конце 1940-х начале 1950-х годов для декорирования тканей и изготовления художественных малотиражных открыток использовал метод традиционного сетчато-

го трафарета *bingata*, который он освоил на Окинаве в начале 1930-х годов. Впоследствии в своем родном городе Сидзуока он основал учебную студию и графическую мастерскую, специализировавшуюся на этом методе.

В странах Европы японские трафареты стали известны, скорее всего, только со второй половины XIX века [3], точнее, после 1853 года (дата связана с подписанием первого договора о торговле и началом организации Всемирных художественно-промышленных выставок[4]), в пору зарождавшегося массового увлечения искусством этой страны, когда японский текстиль вместе с гравюрами «укиё-э», керамикой и предметами прикладного искусства стал поступать в Центральную Европу, породив тем самым моду на все японское и такой культурный феномен, как *japonisme*[5], привнесший интонацию восточной созерцательности и утонченной куртуазности в пластику и иконографию модерна.

Вскоре производители тканей во Франции, Англии и США стали опробовать использование сетчатых экранов с бумажными трафаретами, пропитанными клеевым составом, для печати по материи. Сами же декоративные формы, их биоморфные мотивы, доминировавшие в катагами, несомненно, оказали значительное влияние на творчество художников Ар Нуво, таких как Обри Бёртсли и художников первой половины XX века, разрабатывавших в печатной графике преимущественно орнаментальные сюжеты, например, «закольцованные» ксилографии голландца М. К. Эшера. Да и начало коллекционированию японских трафаретов было положено в Европе и Америке, а не в Японии, где они долгое время не рассматривались как объект, достойный музеефикации и внимания собирателей.

Так, в 1910 году Бостонский Художественный музей организовал первую выставку художественных трафаретов из собственных фондов. На данный момент коллекцией примерно из 450 таких шаблонов, собранных в начале прошлого века, владеет Текстильная библиотека Сан-Галле в Швейцарии. Заметим, что первая книга на английском языке, рассказывающая о катагами, описывающая процесс их создания и снабженная великолепными факсимильными репродукциями, была издана в Лондоне в 1893 году[6].

Примечания

[1] Ehlers K. F. Siebdruck: Handb. fur den siebdrucker: einrichtung, werkstoffe, technik. — Munchen, 1980. — P. 9.

[2] В 2003 г. в Эрмитаже прошла выставка «Мир Кавати-момэн. Японская синева», на которой среди других экспонатов были представлены ткани, окрашенные при помощи сетчатых шаблонов. См. кат. выставки.

[3] С 1639 г. Япония была страной, закрытой для посещения европейцев (контакты осуществлялись крайне редко), что во многом сделало образ и культуру Страны восходящего солнца еще более привлекательными, тем самым подготовив бум конца XIX века.

[4] Впервые Япония приняла участие в подобной выставке, проходившей в Лондоне, в 1862 г.

[5] «Японизм» — термин, вошедший в употребление в последней четверти XIX века.

[6] Tuer A. W. The Book of Delightful and Strange Designs, Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil-Cutter. – London, 1893.

IV

Алексей Парыгин

ИСКУССТВО И СЕТЧАТЫЕ ТРАФАРЕТЫ XIX ВЕКА

Технический прогресс не стоит на месте, сколь бы наивно не выглядели иные новации позапрошлого века в области размножения изображений сегодня. Первые трафаретные аппараты *Stencil-Duplicators*[1], предназначавшиеся для копирования текстов, стали серийно выпускать примерно с 1890 года. При этом первый патент на подобный станок был получен Чарльзом Нельсоном Джонсом *(Charles Nelson Jones)*, профессором математики в *University of Michigan*, еще в 1887 году (США), а зарождение идеи подобного процесса относится к началу 1870-х годов, когда Эугенио де Цуккато *(Eugenio de Zuccato)*, эмигрировавший в Лондон итальянец, в целях быстрого и простого размножения написанных от руки документов разработал способ печатания с шаблона на основе грубопористой бумаги. Свою технологию он называл *Papyrograph* (пэпирограф).

Примерно в то же время подобными разработками занимался американский изобретатель Томас Альва Эдисон *(Thomas Alva Edison)*, продавший затем свое изобретение Альберту Блэк Дику *(Albert Blake Dick)*, который, в свою очередь, создал на его основе собственный технологический процесс, функционировавший с использованием вощеной бумаги. Событие это произошло в Чикаго в 1897 году. Изобретение было названо *Mimeograph* (мимеограф) и стало самым живучим из всех вышеперечисленных проектов.

В России метод получил ограниченное (вследствие малой тиражности) распространение в полиграфии и был известен под названием «мимеография» (применялся до конца 1950-х годов[2]). В качестве исходного материала для изготовления трафаретной формы при мимеографировании применяли специальную покрытую тонким слоем воска тряпичную бумагу «шелковку», хорошо пропускавшую краску (при этом поставлялась шелковка, в основном, из Японии). Бумага вставлялась в пишущую машинку, на ней печатался текст. При печати металлические литеры пробивали восковой слой до шелковки, таким образом освобожденные от воска участки становились проницаемыми для жидкой краски. Затем производилась печать. В редких случаях мимеографией копировали и иллюстрационный материал. Для этого рисунок переносился на шелковку, а затем обводился вручную при помощи специального штифта, снабженного на конце вращающимся шариком, который разру-

шал структуру воска. Таким образом создавался трафарет для печати. Оттиск же получали при прокатывании валика по бумаге, положенной на неподвижную трафаретную форму, которая помещалась на талере, на поверхность которого предварительно накатывался слой краски. Тиражеустойчивость техники, как правило, не превышала 200 оттисков, по другим данным (барабанные станки) — до 2000 копий. Уже в самом конце XX века – в середине 1990-х годов — модернизированный принцип *Stencil-Duplicators* нашел продолжение в *Risographie* (ризографе).

С конца 1870-х годов в США и несколько позже в Европе стали выдавать патенты на изготовление шаблонов, закрепленных на проволочной сетке. Авторы этих свидетельств, выписанных, в основном, в последнее двадцатилетие XIX века, делали попытку избавить трафарет от вынужденной неразрывности, цельности печатной матрицы за счет введения соединительных проводков, фиксировавших шаблон.

Например, подобные идеи в своем патенте 1880 года, ориентированном на декорирование текстиля, разрабатывал американец Дэвид Рим *(David Ream)*, а в 1884 году — Бенджамин Волкер *(Benjamin Walker)*. Рим и Волкер, числившиеся, кстати, художниками, предлагали укрепить вырезанные части шаблона на проволочной сетке, закрепленной на деревянной раме. Краска должна была переноситься с печатной формы на набивную ткань.

В 1897 и 1899 годах патенты на использование мелкоячеистой проволочной сетки получили американцы Уильям Генай *(William Henay)* и Альберт Хаберстрох *(Albert Haberstroh)*. Предназначались они в первую очередь, для текстильного производства. Очевидно, что подобная активность была обусловлена определенной востребованностью новых разработок со стороны фабрикантов. Однако неизвестно, имели ли эти идеи в то время сколько-нибудь значительное практическое применение, и какое конкретно влияние они могли оказать на появление шелкографии.

При этом проволочные шаблоны вскоре освоили некоторые художники-станковисты. В Европе одним из пионеров, проводивших эксперименты в печатной графике с использованием сетки, может быть назван немец Людвиг Генрих Янгникель, создавший множество работ в анималистическом жанре художник-эстампист и иллюстратор, получивший профессиональное образование в самом начале XX века в Венской академии изящных искусств. Янгникель много и серьезно занимавшийся эстампом, а именно сухой иглой, литографией и цветной гравюрой на дереве, где-то около 1904 года освоил своеобразную технику, которая, по его словам, являлась собственным изобретением художника и была, как будет видно в дальнейшем, практически тождественным шелкографии методом печати.

В этой связи позволим себе процитировать довольно обширный фрагмент статьи 1907 года, посвященной новации художника: «…Часть процесса такая же, что и в любой трафаретной работе. В качестве пластин для трафарета используется картон, в котором острым ножом вырезается

намеченное изображение. Следующий шаг: нужно подготовить бумагу, на которой должно появиться целое изображение, и придать этому основанию желательный тон. Янгникель делает это, впрыскивая… краску выбранного цвета (в жидком состоянии), используя для этой цели шприц, работающий через проволочное сито. Краска моментально попадает на бумагу; бумага при этом приобретает грубую зернистую фактуру, поскольку частицы всегда разнородны и имеют различную форму, в значительной разновидности приятных эффектов, которые могут быть произведены. Когда тон основания полностью высох, наступает время следующего шага. Картонный трафарет положен на бумагу, и шприц снова выполняет свою работу, но всегда через проволочный экран. Частицы краски изменяются согласно последовательности используемого цвета и согласно расстоянию, на котором зафиксирован экран. Дополнительные эффекты могут быть получены путем изменения размера шприца. Частицы, падающие на бумагу, становятся большими или маленькими, в зависимости от того, используется короткий и толстый или длинный инструмент. Когда желательно, чтобы один тон смешался с другим, второе "покрытие" наносится прежде, чем первый слой окончательно просохнет, что заставляет частицы краски перемешиваться вместе. В этой манере могут быть получены некоторые красивые мягкие тона. Для более легких и мягких тональных переходов цвет должен иметь большее количество последовательных переходов, чем для более контрастных…»[3]. Работы, которые делал художник, были большого формата и довольно сложны композиционно как, например, исполненные в четыре цвета *Косари* (1903) или *Игроки в теннис* (ок. 1904).

Существуют станковые листы, выполненные в подобных техниках в начале прошлого века и другими графиками. Например, трафаретные эстампы в стилистике *secession* Франца фон Зулофа, жившего и работавшего тоже в Вене.

Художник — изобретатель оригинальной техники печати, судя по сохранившимся листам близкой катазоми, заметим, уже известной к этому времени в Германии и Австрии (в 1892 году на немецком языке была опубликована книга о японских цветных трафаретах Юстуса Брикмана[4]), технологические детали которой, впрочем, не вполне ясны. Но несомненным является то, что для поддержки столь сложных трафаретов он должен был использовать сетку.

Печать, как правило, производилась художником в один рисующий цвет — черный (выглядящей наподобие витражной оплетки), затем отпечаток подцвечивался акварельными красками. Подобным образом были выполнены *Прогулка* (1906), *Бременские музыканты* (1906), довольно крупная композиция *На птичьем дворе* (ок. 1907, 126 × 90 см) и другие. Отдельное и одно из наиболее важных достижений Зулофа в области графического дизайна — *Ежемесячники*. Ежемесячные журналы, которые художник изготавливал вручную с авторской раскраской водяными красками, выходили

с 1909 по 1915 годы[5]. С 1912 года они издавались художником с использованием собственной трафаретной техники печати — *Пасхальный кролик* (1914) из ежемесячника (месяц апрель). В работе над некоторыми композициями серии ему помогала мать, художница Мари фон Зулоф — *На железнодорожной станции* (1914) из ежемесячника (месяц январь).

Несомненно, нужно сказать несколько слов и о России. В 1920–1930-е годы внимание к возможностям трафаретной печати было здесь весьма велико. По результатам работы с патентной документацией очевидно, что уже в середине 1920-х годов предпринимались попытки разработать технологию проникающей печати, причем в целях использования в оформительском деле, методы которого в начале прошлого века часто перенимались «большим» искусством.

Подтверждение тому — наиболее раннее из известных нам «Авторское свидетельство Васильева К. Н.»[6], которое было опубликовано в Ленинграде 31 декабря 1928 года с заявленным приоритетом от 25 августа 1926 года. Предметом патента в данном случае являлось «Приспособление для печатания фоновых плакатов», в котором автор разрабатывает свой вариант печати при помощи трафарета через сетку, натянутую на подрамник.

Позволим себе процитировать небольшой отрывок: «…Приспособление… состоит из рамки… на задней стороне рамки натянуты перекрещивающиеся нитки или проволочки, которые служат для прикрепления к ним букв или знаков, вырезанных из плотной бумаги… поверх рамки наносится краска, причем последняя покрывает фон, на котором остаются изображения…»[7]. Как видно из текста, данная техника почти полностью (исключая использование нитей, а не ткани) соответствует вырезной шелкографии.

Применялся данный способ для печати авторских произведений (допустим, малотиражных плакатов) или нет — остается невыясненным, но практический эксперимент автора по использованию «Метода Васильева» для создания станковых графических листов дал положительный и весьма занятный результат. В заключение можно заметить, что все вышеперечисленные техники и методы тиражирования изображения так или иначе (как мы видим, с течением времени вал новаций в данной области постепенно нарастал) оказали свое посильное влияние на утверждение нового вида печати — шелкографии — в искусстве. При этом некоторые из них впоследствии отошли в прошлое, а иные продолжают свою жизнь.

Примечания

[1] Подробнее см., например: Proudfoot W. The Origin of Stencil Duplicating. — London: Hutchinson-Verlag, 1972; Baker F. A. Silk Screen Practice and the Roller Process. — London.: Blandford Press, 1934.

[2] Немировский Е. Л. Новые способы печати. — М., 1956. — С. 54–55.

[3] A. S. L. The Coloring Stencil Drawings of Ludvig Jungnickel// The Studio; — Vol. 41. — №. 171; June 15, 1907. — P. 21–26.

[4] Brickmann J. Japanische Färberschablonen. — Aarau, 1892.
[5] Koreny Franz von Zülow, Early Prints 1904–1915.
[6] Васильев К. Н. Приспособление для печатания фоновых плакатов. — А. с. СССР., кл. 156, 4/01, № 7404. заявл. 25.08.26., опубл. 31.12.28.
[7] Там же.

Владислав Бушуев

ЭНКАУСТИЧЕСКАЯ РОСПИСЬ ГОРЯЧИМ СПОСОБОМ

Примером для описания технологического процесса энкаустики служит выполненная мною роспись «Атомная энергия и жизнь» площадью 180 кв. м. в интерьере ЛАЭС. г. Сосновый Бор.

Особенности энкаустической росписи горячим способом

Технологический процесс энкаустической росписи очень сложен. Самостоятельное изготовление энкаустических красок, оборудование рабочего места, электропитание приборов, разогрев колеров в железных баночках до жидкого состояния, использование фена для вжигания красок — все требует от художника гораздо большего времени и внимания, чем другие виды росписи.

Но целый ряд особенностей и отличий энкаустической росписи горячим способом от других видов живописи заставляет художника обратиться именно к ней.

Энкаустическая роспись обладает свойственной только ей плавленой живописной поверхностью. Такая поверхность живописного слоя получается вжиганием росписи феном. Разные цвета, вплавляясь друг в друга, мягко смешиваются между собой.

Исходя из творческого замысла художника, фактуру живописной поверхности можно сделать идеально гладкой или очень рельефной (рельеф может доходить до 10–15 мм).

Своеобразный восковой блеск воженной живописной поверхности росписи придает цвету глубину и прозрачность. Это позволяет написать очень темную, плотную по цвету роспись, и цвет не будет жухлым, почерневшим.

Энкаустическая роспись с течением времени не меняет своего первоначального цвета и остается всегда как бы только что написанная — это одно из ценнейших ее качеств, а тем более для монументальной живописи.

Важным преимуществом энкаустической росписи является возможность ее исполнения на разных основах (от древесно-стружечной плиты до бетонной штукатурки).

Нередко существующая архитектурная ситуация жестко требует от монументальной живописи, входящей в ее среду, выполнения определенных условий. Характерным примером такого требования может служить роспись барабана переходной галереи Ленинградской атомной электростанции, когда автор был вынужден выбрать из всего арсенала средств современного художника-монументалиста только энкаустическую роспись горячим способом. Она удовлетворяла условиям архитектурной ситуации, а также требованиям художественного замысла автора. Роспись должна была находиться в сплошь

остекленной галерее, на стене, представляющей собой внешнюю поверхность барабана. Длина окружности стены-барабана — 56,5 м., высота — 3 м. От стены барабана имелись два больших отхода (один-50 м. другой — до 200 м.) и два очень маленьких отхода (3 м.). Существующий сильный поток света, предопределял необходимость очень плотной по цвету росписи. Наличие больших и малых отходов от стены требовали такой техники, которая могла бы восприниматься и с ближних и с дальних точек зрения. Тема росписи, на которой остановился автор, требовала конкретной проработки деталей.

Мозаику было бы трудно рассматривать в местах с малым отходом от стены. Темперой нельзя было бы добиться плотного звучания цвета. Автор остановился на энкаустической росписи горячим способом, так как она давала плотный, звучный, глубокий цвет, давала завершенность и благородство поверхности, давала возможность очень тонко проработать отдельные детали.

Технологический процесс энкаустической росписи

1. Основание под роспись

Основанием под роспись может быть: древесноволокнистая плита, керамическая плитка, древесно-стружечная плита, шифер, блоки цементного раствора. В конкретном случае разбирается технологический процесс энкаустической росписи горячим способом на стене, оштукатуренной цементным раствором.

Оштукатуривание стены

Исходный материал для оштукатуривания: цемент М-400 или М-500 и песок, взятые в отношении 1:2 или 1:3, из которых приготовляется раствор.

Желательно перед нанесением раствора пристрелять к стене сетку рабицу. Нанесенный и выравненный штукатурный слой проходит период всех стадий схватывания (10–15 дней) и просушивается естественным способом не менее 6 месяцев со дня нанесения. Также нужно устранить всякую возможность проникновения воды в тело стены (протечку крыши, возможность проникновения воды через фундамент) как в период работы над росписью, так и на весь последующий срок существования энкаустической росписи.

2. Инструменты, приспособления, материалы

Все операции по выполнению росписи требуют технической оснащенности и соответствующим образом обработанных и подготовленных материалов.

Нагревательные инструменты:

Электрический фен для подогрева поверхности стены при вощении, вжигании воска, для подогрева провощенной стены при нанесении грунта, вжигании грунта и для подогрева грунта в процессе живописи, вжигании живописи. Плитки электрические, имеющие регулировку нагрева. Назначение электрических плиток — разогревание емкостей с песком, в которые ставятся

баночки с воском (при вощении) или баночки с краской (при живописи) для их расплавления, разогревания палитры, на которой смешиваются краски.

Электрический паяльник со сменными наконечниками для обработки живописной поверхности.

Электрический утюг с регулятором нагрева для проглаживания и выравнивая грунта и обработки живописной поверхности.

Приборы и рабочие инструменты:

Весы лабораторного типа для взвешивания пигмента, воска, даммарной смолы или канифоли, льняного масла. Мраморные плиты размером 50 × 50 см. для приготовления краски и размером 30 × 30 см., которые служат палитрой. Мастихины разных конфигураций для приготовления красок. Удлинители для подключения в сеть электрических плиток. Емкости для речного песка, ставящиеся на электроплитку. В емкости ставятся баночки с воском при вощении и баночки с краской и колерами при живописи. Кисти щетинные, колонковые.

Воск пчелиный

Приготовление воска. Воск растапливается в горячей воде небольшими порциями до трех раз, в результате чего остатки меда растворяются, а имеющаяся цветочная пыль и прочая грязь оседает на нижней поверхности массы расправленного воска и после его остывания очищают. Далее воск нарезается тонкими пластинками-стружками, которые весной и летом выставляются на воздух и выбеливаются под действием солнечного света. Во избежание таяния воска под действием прямых солнечных лучей следует смачивать водой. Время выбеливания воска зависит от толщины пластинок-стружек: чем они тоньше, тем быстрее воск выбелится, но в среднем в условиях северного климата время выбеливания воска равняется двум месяцам. После отбеливания его еще раз можно проварить, чтобы отделить от осевшей на воск пыли. Очищенный и отбеленный воск готов к работе.

Даммарная смола

При изготовлении энкаустических красок даммарная смола предпочтительнее всего, так как она имеет белый цвет, не влияющий на цвет красок. При отсутствии даммарной смолы можно использовать канифоль, хотя она и уступает по качеству даммаре. Так в отличие от даммары канифоль имеет цвет от желтого до коричневого, более хрупкая и мягкая, обладает низкой влагостойкостью. И даммарная смола и канифоль увеличивают твердость красок, силу их сцепления с грунтом, придает краскам специфическую яркость и глубину цвета.

Масло льняное отбеленное

Для того чтобы с течением времени поверхностный слой энкаустической росписи не потел и впитывал в себя меньше грязи и пыли, в краску добавляют немного масла. Можно применять ореховое, подсолнечное, маковое масло, но самое лучшее — льняное, отбеленное масло.

Пигмент тонкотертый, художественный.

В основном все обычные, тонкотертые, художественные пигменты пригодны для энкаустической живописи горячим способом, потому что эти пигменты стойки к температурным условиям.

3. Рецептура грунта и красок

Способ приготовления красок и грунта одинаков — различия только в рецептуре.

Рецептура грунта (в весовых отношениях)

Белила цинковые	40
Воск	28
Канифоль или даммарная смола	12

Рецептура красок (в весовых отношениях)

Краски	Канифоль	Воск	Пигмент	Масло
Белила цинковые	10	28	37	4
Кадмий красный светлый	10	15	37	4
Кадмий красный темный	10	15	37	4
Английская красная	10	28	37	4
Кобальт фиолетовый светлый	10	28	20	4
Охра светлая	10	28	37	3
Сиена жженая	10	28	30	4
Изумрудная зеленая	15	42	37	3
Кобальт зеленый темный	7	20	37	3
Кобальт зеленый светлый	7	20	37	3
Окись хрома	7	20	37	3
Ультрамарин	10	28	37	4
Кость жженая	10	28	37	4
Кобальт синий	10	28	37	4
Охра красная	10	28	37	4
Охра золотистая	10	28	37	4
Марс коричневый светлый	10	28	37	4
Капут-мортуум	10	28	37	4

Стронциановая желтая	10	28	37	4

4. Изготовление энкаустических красок и грунта

Приспособления и инструменты

После взвешивания на весах исходных компонентов (воска, смолы, пигмента, масла) включаются в сеть две электрические плитки, на одной из которых разогревается мраморная плита до теплого состояния. Как только плита нагрелась (время нагрева зависит от толщины плиты, но обычно около 20 минут) электрическая плитка переводится на самый малый режим нагрева или вовсе выключается. На такой плите можно приготовлять краски в течение 20–30 минут, после чего вновь производится подогревание. Все приготовление краски происходит на теплой, а не на горячей плите. На второй плите в железной банке разогревается воск и смола до полного их расплавления и смешивания. На теплую плиту высыпается пигмент, делается в нем лунка, и, как только воск и смола расплавятся, смесь выливается в эту лунку. Осторожно мастихином происходит насыщение смеси пигментом с последующим перетиранием пастообразной массы, состоящей из пигмента, воска и канифоли. Перед окончанием перетирания массы добавляется масло, и операция продолжается до полного приготовления краски. Чем тоньше размолот пигмент, тем быстрее приготовить краску, так как перетирание происходит до тех пор, пока масса краски не станет однородной, без всякого признака катышек под лезвием мастихина. Для облегчения этой работы необходимо пигмент перед изготовлением краски перетолочь в ступе пестиком. Хорошо перетертая масса краски готова, ее сгоняют к краю плиты продолжая перемешивать. Как только масса станет похожей на густо-сметано-творожную, из нее уже руками делают шарики, а лучше колбаски краски, которые после охлаждения становятся твердыми, как камешки. Весь процесс приготовления краски сопровождается испарением расплавленного воска, смолы, масла, поэтому готовить энкаустическую краску нужно на открытом воздухе, а если в помещении, то обязательно при наличии вытяжного шкафа.

Для улучшения качества краски она приготовляется небольшими порциями. Энкаустические краски не требуют никакой дополнительной упаковки, после охлаждения они могут сохраняться в течение многих лет и не менять своих свойств. Процесс приготовления краски требует соблюдения техники безопасности и осторожности, чтобы не получить ожогов от попадания на кожу расплавленной смолы и воска.

5. Оборудование рабочего места

Вощение, грунтовка и сам процесс росписи требует большого количества времени. Для того, чтобы ускорить все виды работы, обеспечить ей высокое качество технического исполнения и при этом выполнить все требования техники безопасности, исполнитель должен заранее подготовить для себя рабочее место. Удобнее всего, чтобы расплавленный воск, грунт

или краски находились на электроплитках на уровне пояса с правой стороны от художника.

При выполнении вощения нужна одна электроплитка, на которой в железной банке расплавляется воск; в процессе грунтовки лучше использовать две электроплитки — на первой происходит расплавление грунта до рабочего состояния, на второй в емкость с разогретым песком ставится готовый к работе грунт. Для нанесения живописного слоя необходимо не менее трех, лучше четырех электрических плиток, которые легко передвигаются вдоль рабочего поля с помощью удлинителей. На двух плитках в железных банках происходит приготовление колеров, путем расплавления и смешения расплавленных кусочков энкаустической краски; на две другие плитки ставятся емкости с песком, в которые после нагрева песка переносятся готовые колера. Песок применяется для того, чтобы краски, расплавляемые в железных банках, не перегорали. Банки погружают в песок так, чтобы он закрывал треть или половину их высоты. Плитки, на которых стоят емкости с песком, включены в электросеть постоянно, только по мере необходимости регулируется температура нагрева. После приготовления колеров на одну из освободившихся плиток ставится мраморная плита — палитра и подогревается до теплого состояния, а так как она долго держит тепло, то электроплитка периодически выключается. Когда готовы к работе краски, включается электрический фен, после чего можно приступить к процессу росписи. Как видим, техническая сторона живописи горячими энкаустическими красками сложна, требует сосредоточенности и отвлекает внимание в процессе работы. Это является минусом данного способа живописи.

6. Вощение

Приспособления и инструменты

Вощением и последующим вжиганием воска создается слой пропитывающий стену воском на 2–3 мм. Это решает два основных технологических вопроса исполнения энкаустической росписи: происходит лучшее сцепление живописного грунта с основой, на которую наносится роспись и предотвращается вытягивание из грунта в штукатурку большого количества воска.

Для вощения приготовляют следующие материалы и инструменты: расплавленный отбеленный пчелиный воск в железной банке, которая находится в емкости с песком и подогревается на плитке. Вощение производится щетинными кистями. Его может выполнять один человек при помощи электрического фена. Лучше всего вощение производить с левого верхнего угла. Медленными движениями фена слева направо разогревают небольшой кусок стены и сразу по ней проводят кистью, наполненной расплавленным воском. Кисть нужно вести сразу за феном, но на таком расстоянии, чтобы не обгорел волос кисти. Таким образом воском покрывается вся стена. Естественно, воск будет нанесен неравномерно, а именно: где будут сгустки, где меньшее количество воска, поэтому следующая операция — это вжигание воска. Медленным движением работающего фена вдоль стены слева направо, с понижением

каждого следующего нового движения, необходимо вжигать воск до степени полного равномерного распределения его по всей стене.

При этой операции лишний воск стекает вниз по стене. Если не произвести тщательного вжигания воска, то его излишки станут ненужной прослойкой между телом стены и грунтом, что может в дальнейшем при обработке грунта и в процессе живописи привести к сползанию и грунта и живописного слоя со стены вслед за кистью.

7. Грунтовка

Приспособления и инструменты

Грунтовку стены можно производить или же сразу после вощения, или по истечении любого необходимого художнику времени, потому что свойства провощенной стены в течение длительного времени не изменяются. Первый слой грунта наносится тем же способом, которым производят вощение. Медленным движением фена разогревается провощенная стена и вслед за движением фена идет щетинная кисть, наполненная разогретым на плите грунтом.

Первый слой грунта не корпусный, прозрачный. Он смешивается с воском провощенной стены; этот первый слой грунта благодаря разогретому воску легко проникает в поры и неровности стены, образуя с ней прочное сцепление. После прокладки первого слоя наносится основной, второй слой грунта на разогретый феном первый слой. Если мазок первого слоя грунта мог быть довольно длинным, то мазок основного слоя намного короче, так как основной слой, выполняющий роль и грунта, и выравнивателя стены, должен быть пастозным. Его толщина может доходить до 5 мм, а если надо и более. Дальнейшая обработка грунта заключается в проглаживании его поверхности электрическим утюгом. Разнообразными движениями подключенного к электрической сети несильно нагретого утюга происходит выравнивание грунта или всей гладкой его плоскостью или его частью, что достигается наклоном продольной оси утюга к плоскости стены и что зависит от степени неровности и кривизны стены. При проглаживании предпочтительны движения электрического утюга сверху вниз, но возможны и другие направления. Проглаженный (выравненный) слой грунта вжигается феном, медленно проводимым слева направо на небольшом расстоянии от стены. Грунт должен расплавиться и как бы разойтись по поверхности стены во все стороны, но не потечь. Этим еще дополнительно вызывается проникновение двух слоев грунта друг в друга, а также в тело провощенной стены. Опыт показал, что можно писать горячими энкаустическими красками как по стене грунтованной, так и ограниченной лишь вощением. Это зависит от того, на каком художественном приеме строится художником роспись (если роспись ведется пастозно, можно ограничиться вощением стены, если же в росписи необходимо использовать лессировки, то нужно грунтовать стену).

8. Процесс энкаустической росписи

Вначале переносят рисунок на загрунтованную стену. Для этого снятую с картона кальку прикрепляют в верхней части стены с помощью липкой ленты.

Под кальку подкладывают крафт с нанесенным на него слоем пигмента. Крафт выполняет роль переводной бумаги. С помощью чертилки рисунок переводится на грунт. Четкие линии переведенного рисунка очень хорошо держатся на поверхности грунта. При работе на свежем грунте никакой его подготовки к дальнейшей работе не требуется. При работе на долго стоящем грунте желательно его разогреть феном и слегка верхний слой снять циклей, так как в верхнем слое грунта уже происходят процессы затвердения. Если не снять циклей верхний слой долго стоявшего грунта, то в процессе росписи отвердевшая часть грунта будет смешиваться с красочным слоем, что ухудшает живописную поверхность в художественном плане. Перенесен рисунок, разогреты краски, включен электрофен, установлен картон, который под энкаустическую живопись из-за технических трудностей желательно делать цветным — все готово к началу работы на стене. Художник-энкауст работает обеими руками одновременно. Электрическим феном в левой руке разогревается тот кусок грунта и в том направлении, куда будет положен мазок. Правой рукой художник берет кисть, наполненную колером определенного цвета, и ею делает мазки по разогретому грунту. Каждому колеру в банке соответствует своя кисть. Живопись должна вестись энергично, быстро, так как колера постоянно находятся в горячем песке, постоянно подергаются нагреву, и поэтому в результате длительного времянахождения на электроплитке сгорают, то есть меняют свой первоначальный цвет. Также нужно следить за тем, чтобы не сгорали кисти, особенно колонковые и ушные. Если кисти в течение небольшого времени положить на дне нагретой железной банки с колерами, то они сгорают, поэтому колонковые и ушные кисти лучше держать вне банок с колерами. Щетинные кисти можно держать в разогретых банках с жидкими колерами, но таким образом, чтобы они своим волосом соприкасались не с дном, а со стенкой банки. Чтобы получить цвета, помимо колеров, используется разогретая палитра. Полученные на палитре дополнительные цвета позволяют тонко смоделировать любой объект, исходя из творческого метода автора, надо только иметь в виду, что каждый последующий живописный слой увеличивает рельеф стены, что является своеобразной особенностью энкаустической живописи. Неудовлетворяющий художника кусок росписи очень легко можно переписать, разогрев его феном и удалив лезвием бритвы. Для создания разной фактуры живописной поверхности художник пользуется циклей, лезвием бритвы, маленькими утюжками, электрическим паяльником. Лезвием можно добиться гладкой, полированной поверхности. Маленькими электрическими утюжками, электрическим паяльником со сменными наконечниками можно добиться нерукотворного смешения мазков различных цветов, нанесенных непосредственно на поверхность стены.

9. Вжигание

После окончания работы или ее части, надо произвести вжигание живописной поверхности сразу же в этот день или в течение следующих двух дней. При вжигании в эти сроки энкаустическая краска легко расплавляется и достаточно хорошо раздается в стороны, что способствует лучшему сцеплению живописных слоев друг с другом и с грунтом, проникновение нагрева внутрь в данном случае тоже хорошее. Если попробовать проводить вжигание даже по истечении месяца, то мы столкнемся с тем, что краски не расплавляются и не входят друг в друга, а подгорают сверху. Это происходит оттого, что в поверхностном слое уже начинается процесс отвердения. Как процесс энкаустической росписи — вжигание необходимо, во-первых, для надлежащего прогрева всех нанесенных слоев. Такой прогрев способствует лучшему сцеплению их, а значит способствует и прочности энкаустической росписи в целом. Во-вторых, усиливается глубина цвета, то есть изменяются художественные качества в сторону усиления живописного эффекта. Вжигание производится феном медленными движениями в любых возможных направлениях. Расстояние между феном и живописной поверхностью должно быть около четырех см. Краски должны расплавиться, раздаться немного вширь, но не потечь. Чтобы выполнить эти условия вжигания, достаточно производить его несколько минут.

10. Нормы расхода материала при энкаустической росписи

В целом на все операции (изготовление энкаустических красок, вощение, грунтовка, нанесение живописного слоя) горячего способа энкаустической росписи требуется на 1 кв. м. росписи.

Материал	В кг	Площадь росписи	Примечание
Воск	1,5	1 кв. м.	На вощение 1 кв. м. требуется 0,3 кг воска
Даммарная смола или канифоль	0,5	1 кв. м.	
Пигмент	1,6	1 кв. м.	
Масло	0,25	1 кв. м.	

Количество грунта может колебаться в зависимости от степени неровности стены от 0,5 кг до 1,2 кг, но в среднем достаточно 1 кг грунта на 1 кв. метр.

Количество красок, употребляемое на живописный слой, определяется живописным методом художника, но в среднем оно составляет 0,7 кг на 1 кв. метр.

11. Техника безопасности при энкаустической росписи горячим способом

Процесс энкаустической росписи горячим способом связан с электричеством, с горячим электрическим феном, с расплавленными жидкими красками, воском, грунтом. Поэтому нужно очень тщательно соблюдать правила техники безопасности.

1. Изготовлять краски на открытом воздухе или при наличии вытяжного шкафа.

2. Знать и соблюдать правила пользования электрическими приборами; знать и уметь оказать первую помощь пострадавшему от электрического тока.

3. На рабочем месте должны быть установлены огнетушители.

4. Работать в защитной одежде и перчатках, чтобы не получить ожогов от случайно разлитого горячего воска и красок.

5. При работе непосредственно на стене трудно иметь вытяжной шкаф над рабочим местом, поэтому надо следить за тем, чтобы помещение хорошо проветривалось и по возможности были установлены вентиляторы.

Краткий обзор работ теоретиков и практиков в области энкаустической росписи

Примеры применения восковой росписи относятся к третьему тысячелетию до н. э. Об этом свидетельствуют произведенные Эйбнером химические исследования египетской росписи по камню. Исследованиями установлено, что эти росписи, выполненные около трех тысяч лет до н. э., были сделаны восковыми красками. Об употреблении в Египте энкаустической росписи говорят и открытые археологами в 1887 году фаюмские живописные портреты, исполненные на тонких досках (они названы так по месту, где были найдены). Даты их создания — 1 век до н. э. – IV век н. э. Своего расцвета энкаустическая живопись достигла во времени античного мира, что мы узнаем из античных литературных источников I и II века до н. э.: «по литературным источникам точно известно, что в V–III веках до н. э. в энкаустической технике работали замечательные художники. Помимо Зевксиса и Апеллеса — Паррассий, Пабсий и др. Плиний дает ряд блестящих описаний их произведений. Многие энкаустические картины V–IV веков оценивались современниками как величайшие произведения искусства. По свидетельству Плиния, некоторые работы Зевксиса ценились так дорого, что их никто не мог купить, и он дарил их как бесценные»[1].

К сожалению, произведений, написанных в технике энкаустики периода ее расцвета, не сохранилось. Также не сохранилось исчерпывающего литературного описания энкаустического способа живописи, которое давало бы ясную картину всего технологического процесса энкаустики. Дошедшие до нас сведения античных писателей о технике энкаустики очень отрывочны. Ску-

пость и отрывочность этих сведений происходит от того, что: «античные писатели будь то Плиний, Витрувий или другие, не были знакомы с техникой настолько, чтобы действительно по-деловому и углубленно описать приемы отдельных техник и чтобы на основе их описания можно было бы действительно писать… Нигде ни он (Витрувий), ни кто-либо другой не дает ясного описания того, как на самом деле выполнялось художественное произведение в той или иной технике. Достаточно просто объясняется это тем, что они не были посвящены художниками во все подробности ремесла с той полнотой, которая необходима для действительного исчерпывающего описания»[2]. Найденные в 1845 году, при раскопках Сен-Медар де Пре, близ Парижа, погребения (III–IV век н. э.) античного художника, живописные принадлежности несколько приоткрыли тайну энкаустики. В результате изучения состава найденных веществ и красок, в результате осмысления назначения отдельных найденных предметов можно сделать некоторые выводы: наличие воска, смешанного со смолою, ясно указывает на применение его в качестве связующего вещества, для чего во всяком случае употреблялось и некоторое количество масла, что ясно следует из найденных смешений красок с масляными и жировыми кислотами. Сообразно с этим изготовление красок надо представлять себе следующим образом: в бронзовой ступке красочный порошок мог тонко растираться, во второй ступке из алебастра смесь воска и смолы растоплялась жаром, красочный порошок всыпался в нее и основательнейшим образом с ней перемешивался и в жидко расплавленном состоянии разливался в чашечки или раковины. Небольшая базальтовая доска могла служить для того, чтобы держать горячей жидко расплавленные восковые краски, необходимые для густого наложения. Наличие масла указывает на то, что при определенных задачах к восковым краскам примешивалось масло и наоборот»[3].

Попытки возрождения энкаустики были в XV–XIX столетиях. Над этим вопросом работали Клод де Сомез (1629 г.), Кайлюс (1775 г.), Башелье, Галлэ, Лоррен, мисс Гринланд (1787 г.) Гуккер (1807 г.), Кросс и Анри (1884 г.), Реквено, Э. Бергер (1904 г.). Наиболее серьезными работами в области теории энкаустики являются — книга Г. Шмидта «Техника античной фрески и энкаустики», на которую опираются все наши современные отечественные и зарубежные теоретики энкаустики и книга В. В. Хвостенко «Техника энкаустики». Об энкаустике пишут также Д. Киплик, Н. Петухов, С. Павловский, но их работы недостаточно конкретны, в какой-то мере и спорны. Большая работа в практическом освоении энкаустики ведется в Минске. Но имен, связанных с энкаустической живописью немного, из них выделяются: Г. Ващенко, З. Литвинова, С. Коткова, (Минск), В. В. Хвостенко и Т. Хвостенко (Москва), В. Обух, А. Аксельрод (Санкт-Петербург). Ряд художников работает в технике горячей энкаустики на периферии. Не во всех работах свойства материала полностью выявлены, но своеобразие энкаустической росписи захватывает все большее число художников, и, думается, что

в ближайшее время появятся новые как теоретические работы об энкаустике, так и работы, выполненные в этой технике в натуре.

Стараясь все делать на научной основе и используя существующий теоретический и практический опыт, автор пособия выполнил работу в этой технике и опыт свой изложил в настоящих методических рекомендациях.

Примечания

[1] Хвостенко В. В. Энкаустика. — М.: Советский художник, 1967.
[2] Шмид Ганс. Техника античной фрески и энкаустики. — ОГИС Гос. издательство изобразительных искусств, 1934.
[3] Там же.

Источники

1. Киплик Д. И. Техника живописи. Монументальная живопись. — Изд. 5-е. — М.-Л.: Искусство, 1948.
2. Киплик Д. И. Техника живописи. — М.-Л.: Искусство, 1950.
3. Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 1948.
4. Павловский С. А. Материалы и техника монументально-декоративного искусства. Из опыта экспериментальных работ московских художников — монументалистов. — М.: Советский художник, 1975.
5. Петухов Н. Восковая живопись // Художник, 1974. — №3.
6. Сланский Б. Техника живописи. Живописные материалы. — М. Издательство Академии художеств СССР, 1962.
7. Хвостенко В. В. Техника энкаустики. — М.: Искусство, 1956.
8. Хвостенко В. В. Энкаустика. — М.: Советский художник, 1967.
9. Шмид Ганс. Техника античной фрески и энкаустики. — ОГИС Гос. издательство изобразительных искусств, 1934.
10. Эйбнер. Материалы и развитие стенной живописи с древности до нового времени. — Мюнхен: издательство Геллера.

V

Людмила Митрохина

ДОБРЫЙ ДОМ
Впечатления о книге Анатолия Рыбкина «Мой старый добрый дом… Записки художника»

Бог не станет говорить с тем,
у кого нет времени слушать.
Анатолий Рыбкин

Бывает так — ты знаешь много лет художника, видишь его работы на выставках, в мастерской с узнаваемой манерой живописного письма, с темами и сюжетами, наполненными его индивидуальной цветовой гаммой, лиричностью и затаенной музыкальностью, близкой твоему душевному состоянию, и принимаешь его творчество, как свершившийся естественный факт признанного мастерства. Скользишь благостными одобрительными глазами по живым холстам, как по лицу давно знакомого тебе, дорогого человека, черты которого для тебя будут неизменны всю жизнь, несмотря на метаморфозу длящегося времени.

Что там таится за этими молчаливыми пульсирующими холстами?! Почему так и не иначе ложатся мазки? Откуда этот свет среди тьмы и тревожная глубина на умиротворенном пейзаже? И отчего суровость холодных тонов так пронзительно нежна и цепляет душу?!

Художники — народ немногословный. Но за этой внешней сдержанностью скрывается бурный темперамент, эмоциональные пытки натянутых нервных струн, воспаленное воображение, юношеский неистребимый пыл и печальная умудренность повидавшего жизнь человека.

Все считывается с картин, если эти картины — художественная правда осмысленных переживаний, искренних чувств, выплеснутых на холсты.

Не всякий художник чувствует непреодолимую потребность в выражении своих чувственных наблюдений эпистолярным творчеством. На это тоже нужен дар Божий или соответствующее мгновение состояния души, внезапно погруженной в отрешенное самосозерцание окружающего мира, потрясающего каким-либо открытием, озарением и непреодолимым желанием запечатлеть это словами, родившимися в этот момент помимо воли.

Смею предполагать, что именно такую потребность чувствовал художник Анатолий Рыбкин в переносе своего состояния, наблюдений и мыс-

лей на бумагу, сознательно погружаясь в дебри своей души в минуты бессонной тишины или полного одиночества, всматриваясь новым взглядом в знакомые предметы, растения, пейзажи, в мир окружающих его живых существ, вплоть до насекомых.

Главное в этом состоянии, похожем на медитацию, успеть запечатлеть пойманное откровение пером на любом клочке бумаги. Так с годами хаотично, бессистемно накапливались записки художника обо всем, что его волновало и выливалось спонтанными строками в блокнот или тетрадку, даруя ему радость нового открытия старого мира.

Записки художника, разбросанные по всей мастерской, с годами набирали свою весомость. Они будто малые дети, созревали до той необходимой поры, пока не приобрели мудрость, пока им не стало тесно взаперти. Они созрели и родились на свет в нужный час и в свое время. Природа регулирует все — роды человеческие и роды творческие, материализуя мысли, предчувствия и навязчивые фантазии.

Все сложилось воедино — место, время, возможности, события — и согласно Постановлению Ученого совета Чувашского государственного института гуманитарных наук на родине художника в Чебоксарах в 2017 году, в Чувашском книжном издательстве в свет вышло литературно-художественное издание — Анатолий Рыбкин «Мой старый добрый дом… Записки художника». Составитель и автор предисловия Мордвинова Антонина Ильинична.

Презентация книги Анатолия Рыбкина «Мой старый добрый дом… Записки художника» состоялась 5 октября 2017 года в Большом выставочном зале Санкт-Петербургского Союза художников на Большой Морской, 38. Днем ранее открылась его персональная выставка в том же Большом зале с галереей, что придавало книге некую документальную монументальность, усиливало эмоциональное воздействие представленных полотен, идущее от читаемых печатных строк и наоборот — тексты в окружении холстов будто наполнялись живописными метафорами, усиливая духовную ценность пережитых мгновений, запечатленных в книге.

Органичное слияние текста и проиллюстрированной вживую живописи дало представление об обширном творческом багаже художника, выявляя его основные знаковые темы, касающиеся его большой и малой Родины, а также художественного обзора многочисленных уголков планеты Земля, с замечательными зарисовками, графикой и станковой живописью. Книга выполнена на высоком печатном профессиональном уровне, с достойной вступительной статьей искусствоведа А. И. Мордвиновой, с добрыми напутствующими словами петербургских друзей-творцов Марии Литвиновой и Анатолия Дмитренко, много лет участвовавшего в творческой жизни художника.

Ведущий замысел, конструктивный принцип книги, ее концепция, определяет систему взглядов художника на явления — в мире, природе, обществе. Воспоминания и записи Анатолия Рыбкина систематизированы в образовавшиеся тематические главы, с названиями, взятыми из записок художника:

«*Сад, детство мое и отрочество*»; «*Вспоминая день уходящий*»; «*Тих и нежен гранитный город…*»; «*Все в этом мире достойно внимания*»; «*Где художник, там начало мироздания*»; «*День ушедший обогатит мой завтрашний день*»; «*Остаться восторженным жителем Земли*».

Оригинально, сжато, биографически точно представлена глава «Города и годы», являющаяся своего рода «дорожной картой» художника, где он жил и побывал с 1949 года (Вурманкасы) по 2015 год (Таймыр). А между этих двух дат и территорий — Удмуртия, Ленинград, Крым, Эстония, Латвия, Абхазия, Чукотка, Красноярский край, Франция, Индия, Куба, Сирия, Тунис, Египет, Самара, Китай, Черногория, Великий Новгород, Италия, вновь Крым и другие замечательные места.

Присутствуют разделы «Фотохроника», «Живописные картины» и Список иллюстраций.

В книге самое главное — это текст. Текст, написанный самим художником, поражает природным даром поэтического восприятия мира, яркой образностью чувств, беззащитной откровенностью и чистотой утонченных чувств, щемящей душу добротой и нежностью, потрясающей ранимостью чужой болью и светлой печалью умудренности, за которой стоят непростые трудные года много пережившего человека. Радует отсутствие пустой восторженности, присущей легковесности.

К примеру, из книги:

«Написать бы самую пронзительную душевную картину цветом несбывшихся мечтаний. Написать бы облако, и больше ничего…»

«Сердце тоже чувствует по-разному. Иногда так смутно и поверхностно, что мозг теряется в догадках: к чему бы это? Но иногда оно так увеличивается в размерах, что любой сигнал осознается без расшифровки».

«То неопределенное, из чего состою, часто будто парит в воздухе, радуется красоте земли и неба. Но иногда суть моя взлетает в сырые сумерки, как птичка, которая, не разглядев опасности, присела на болото, и оно стало потихоньку засасывать. Болото коварное, убаюкивает — можно и не захотеть подняться. Опасно».

Что это?! Афористические высказывания, сиюминутная зарисовка мгновения жизни, как назвала их А. И. Мордвинова в предисловии. Или это сентенция, максима, названная у Древних Греков словом «гнома» — умная мысль, мнение думающего человека.

Иногда изложение кратких мыслей имеет свой внутренний ритм, что позволяет принять его за верлибр, лишенный рифмы и размера:

«Расслабленное таяние, сладкая и туманная боль белых ночей. На столе букет белой сирени, зеленоватые сумерки в мастерской. Один. Привычное одиночество: иногда будто бы просыпаюсь, отхожу в сторону от себя же: почему один? Что это?..»

«Как серебристый туман, обволакивает музыка, и не знаешь, где ты находишься — нет тебя для всех, и нет никого для тебя. Все прошедшее и сегодняшнее — все окружающее сжалось и уместилось в тебе».

Но как не назови эти литературные произведения, они однозначно зеркально отражают непрестанную работу души творческого человека, погруженного в самосозерцание на уровне космического восприятия всего земного. Для такого состояния необходимо одиночество, которое художник имеет в избытке:

«В одиночестве, до одурения сижу за мольбертом, рядом пепельница. Носки вязаные, шерстяные, черные и белые — их мама вязала — с трудом запихиваю в щели отопительных батарей, встаю перед своим алтарем, вспоминаю всех; тем, кто здесь, желаю доброго здравия. Укрываюсь газетой, Молли, кошка моя белая, устраивается на мне, как ей вздумается. Просыпаюсь через пару часов- то ли от сна увиденного, то ли от одиночества. Среди ночи закуриваю, пью кофе. Нравится ли мне оставаться наедине со своими мыслями? Скорее, да! Может, это лучше, чем шум и гам, а посередине — Я».

Читая исповедальные строки художника, неожиданно открываешь для себя нового Анатолия Рыбкина, всеобъемлющего и близкого, загадочного и понятного, созерцательного и ранимого. Более того, его картины при прочтении записок будто оживают новыми красками, дышат таинственностью и наполняются новым смыслом.

Поэтическое откровение Анны Ахматовой «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда…» можно соотнести и к творчеству художников, к тождественности человеческих душ, содрогающихся от совпадений мыслей и чувств. Нам не подвластно управлять творческим вдохновенным состоянием души, ибо сама земная жизнь в слиянии с непостижимыми космическими лучами, пронзающими нашу душу в какую-то микроскопическую долю времени, даруют озарение мысли, темы и произведения в целом, если хватит упорства, терпения и труда.

Рыбкин пишет: *«Кто я и что со мной? Спасибо, я все вспомнил. Значит, белое, без углов пространство, черный прямоугольник и белый круг — знаки перехода в иной мир? Я уже там или еще здесь? Все, отключился. Больше вопросов, тем более ответов — нет…»*

На что, в ответ на его мысли, навстречу им рвутся и мои строфы, написанные несколько лет назад: «Кто я? Попутный ветер иль ностальгический мираж, / Полузабытый странный вечер, / Не раздражающий типаж…/ Где я? В подкорковом сознанье, / В сухих звонках, в обрывках снах, / В садах засушенных признаний, / В безмолвье скорбном на устах…»

Стоит признаться самому себе, что редко, читая какую-либо книгу, тебя может охватить радостное чувство соприкосновения с родственной душой, отчего ты сам становишься будто значительней, так как твои пере-

живания, становятся сопереживанием другого и поднимаются на иную духовную высоту, залечивая раны.

В продолжение этой мысли о тождественности человечески душ хочется провести параллель между двумя пишущими художниками и сказать несколько слов об эпистолярном наследие художника-жанриста Павла Андреевича Федотова, которое невелико, но разнообразно. Дневники всегда велись им от случая к случаю. Сохранились его «Записные книжки» с отрывочными записями, в которых одно и то же изречение могло повторяться, где даже имелись стихотворные изъяснения своих картин. Что имеет огромную ценность и хранится в музеях.

Из Дневника Федотова:

«Счастлив тот, кто может довольствоваться своим положением, кто может всюду находить поэзию, ожемчуживать равно и слезу горести, и слезу радости. Горькая мысль из уст его сладка кажется, сладкая ж восхитительна…»;

«Все рассуждают головой, а сентиментальные грудью»;

«Где мода, там прощай свобода»;

«Наблюдать, углубляться, подмечать законы высшей премудрости, есть наслаждение для души.»;

«Художник — природы раб».

Соприкасаясь с написанными на бумаге мыслями и чувствами двух художников из разных веков, хочется отметить неповторимость высказанных словами размышлений, их индивидуальность, эмоциональную насыщенность и в тоже время подчеркнуть единство их человеческих духовных ценностей, объединяющих два века, XIX и XXI, так как нет ничего более ценного в жизни, чем сама жизнь, в ее высоком духовном проявлении и душевной искренности.

С 1964 по 1970 год издательством «Искусство» было выпущено семь томов книг «Мастера искусства об искусстве», в которых представлены: письма, статьи, трактаты, речи, мемуары, судебные документы и другие материалы, содержащие высказывания живописцев, скульпторов и графиков об искусстве, начиная с мастеров искусства средних веков до мастеров народов СССР с древних времен до 1917 года.

Высказывания мастеров не столько отражают личные взгляды, сколько суммируют то, что сложилось и устоялось в среде художников разных эпох. Многие записи интересны как живые документы времени, непосредственно отражающие художественную практику эпохи, другие имеют программное значение, третьи приносят неоценимый вклад для раскрытия сущности таланта и понимания творчества художника.

Не все художники в одинаковой мере пользовались словом. Громадное литературное наследие оставили Репин, Крамской, Дюрер, Леонардо да Винчи. Тогда как Тициан, Ватто, Генсборо, Шадрен — почти ничего. Много есть художников, не оставивших заметных следов в искусстве, но

ставшие известными своими литературными трудами — Паоло Пино, Ченнино Ченнини, Джанпаоло Ломаццо и другие. Но все эти мастера благодаря своим литературным трудам помогают нам воссоздать и понять общество в целом и художественные ценности их пережитых времен.

XX век и начало XXI века, приближающегося с космической быстротой к ее первой четверти, требуют на мой взгляд продолжения исследования эпистолярного творчества в особенности русских художников, щедро делящихся своей творческой жизнью в воспоминаниях, впечатлениях, интервью, монографиях и мемуарах, раскиданных по белу свету.

Собрать воедино уникальный материал прошлого века и современности, выстроить, запечатлеть как продолжение серии книг «Мастера искусства об искусстве» — значит сохранить и увековечить огромный культурный пласт эпистолярного творчества художников. В этой предполагаемой серии достойное место может занять знаковая книга заслуженного художника Российской Федерации, народного художника Чувашской Республики, члена-корреспондента Российской академии художеств Анатолия Петровича Рыбкина — «Мой старый добрый дом…».

А старый добрый дом художника — это и есть наша планета Земля, укутанная небесным покрывалом, как материнским пуховым платком. Только как сохранить это живое тепло Доброго Дома всем Миром?!

Что может быть прекрасней Книги,
Впитавшей краской в белые листы
Вибрацию души под звон вериги
И дум пленительных незримые пласты.

Что прожито, застыло в хрупких лицах
Спрессованных мелованных страниц.
Безмолвие безумной колесницы
Торопит жизнь сыграть с судьбою в блиц.

Театр дней чужих трагикомедий
Запечатлен художником навек.
Меж строк — соль слез глухонемых трагедий,
Стремительность событий звездных рек.

Вместился мир в трепещущую душу,
Пытает призраками воспаленный мозг.
Покоя нет. Аккорды разум глушат
Под вихрь бессонных мыслей хлестких розг.

Ночные бредни, белые виденья,
Крик одинокий в каменной глуши…
Надежды вдох и счастья дуновенья
Вписала кисть в манящие холсты.

Сквозь сумрак грез осколочного неба
В окно вползает будний серый день…
Что ждешь художник — чуда или хлеба?
То знает время или чья-то тень…

Летят полотна снегопадом вьюжным
По белу свету. Книга — монолит!
Срослась судьбой видением пурпурным
С бессмертным градом из гранитных плит.

(Людмила Митрохина)

Ольга Кошкина

ИСТОРИЯ ОДНОГО НЕОПУБЛИКОВАННОГО СТИХОТВОРЕНИЯ. К 80-летию А. П. Зайцева

В 2017 году Александр Павлович Зайцев — известный петербургский художник, незаурядный педагог, почетный профессор кафедры рисунка СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, многогранная творческая личность — отметил 80-летний юбилей. Весомая дата неумолимо обязывает к подведению итогов, духовных ли, жизненных, вовлекая в свою орбиту близких художника, его многочисленных учеников, последователей, да и просто неравнодушных почитателей таланта.

Так получилось, что, работая с архивом мастера, мне попалась на глаза страничка машинописного текста. На пожелтевшей, потертой на сгибах, неровно обрезанной бумаге, с характерными для печатанья правками, — стихотворение, озаглавленное «Перед картинами Зайцева». Совсем неудивительно, что творчество живописцев вдохновляет зрителей на поэтическое высказывание. Неожиданным было узнать имя автора, написанное от руки, — Александр Степанов. Дата — 3 июля 1981 года.

Сейчас имя петербургского историка искусства Александра Викторовича Степанова знакомо каждому просвещенному читателю, интересующемуся искусствоведением. Степанов — автор книг о Дюрере, Кранахе, Рубенсе, искусстве эпохи Возрождения (серия «Азбука-классика» — «Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века», «Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век», «Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия»). Его монографии не только демонстрируют совершенство владения материалом, но и обозначаютважную веху в области искусствоведческой литературы на русском языке: обзор художественного наследия подается концептуально, подробно, целостно в анализе конкретных произведений и творческого наследия художника. Статьи об отдельных произведениях Кампена, Брейгеля, Джорджоне, ван Эйка, ван дер Вейдена, Босха, Эль Греко, Уорхола отличаются особой содержательностью и глубиной подачи. Для автора характерно представлять широкий спектр точек зрения, в том числе существующие в западной литературе и малознакомые отечественному читателю. Яркая особенность Степанова — удивительно поэтичный язык изложения.

Степанов — кандидат наук, доцент Института им. И. Е. Репина РАХ и Факультета свободных искусств и наук СПбГУ. Специалист по архитектуре Санкт-Петербурга с двадцатипятилетним стажем работы в градостроительных НИИ. Его книга «Феноменология архитектуры Петербурга» стала номинантом Российской национальной литературной премии «Национальный бестселлер» 2017 года.

Несомненно, если полотна художника Зайцева вызвали столь экспрессивную реакцию, послужив импульсом лирического отзвука, — это стоящая работа. Интересно попытаться воссоздать события той давности: что могло послужить вдохновением?

Обращаясь к биографии А. П. Зайцева, надо отметить, что вся его биография связана с городом на Неве. Рожденный незадолго до Отечественной, в 1941 покинул с семьей «гранитный город славы и беды» – эвакуация, Сибирь. Там же, по воспоминаниям художника, обретены первые впечатления жизни.

В 1945 — возвращение домой и воскреснувшая память стен. Первые сильные литературные впечатления — Ф. М. Достоевский, «Белые ночи». Учеба и успешный выпуск на факультете живописи ИнЖСА им. И. Е. Репина в 1963 (руководитель — и. о. профессора А. И. Сегал).

Шестидесятые годы стали переломными: знакомство с Григорием Яковлевичем Длугачем (1908–1988) — художником-подвижником, философом, педагогом, идейным вдохновителем Творческого объединения «Эрмитаж». Сам Зайцев так вспоминает этот судьбоносный момент: «В 60-м, когда я учился в Академии художеств на 4-м курсе, как-то в Эрмитаже смотрю: художник копирует не так, как все — какой-то нерв был в его картине. Это меня потрясло. Потом увидел его в библиотеке Академии. Он склонился над книгами и что-то страстно шептал окружавшим его молодым людям. Потом увидел эту группу в отделе слепков. Я спросил: нельзя ли и мне у него учиться. Так и начались занятия у Григория Яковлевича Длугача. Вначале было трудно»[1].

Примером наставника и по его стопам прошла дюжина лет безвылазной работы в Эрмитаже –аналитические интерпретации с картин великих мастеров: «Мрачно сверкают потускневшим золотом рамы картин: Пуссен, Рембрандт, Веронезе… Миры ветхозаветные Египта, Израиля, Рима… Пропорций строй, тайны неразгаданные логики чисел, пластические модули, прочность композиционных решений»[2]. Близкие по духу выпускники Академии С. П. Мосевич[3] и Я. Я. Лаврентьев[4] стали костяком формирующейся «эрмитажной школы» Длугача.

Искусствовед С. М. Даниэль записывает прямую речь Зайцева, как первого из учеников, но и наиболее независимого в творческом отношении: «По Длугачу, иллюзии зрительного восприятия не соответствуют действительной сути. Например, белая стена производит впечатление легкое и воздушное, но если мы ударимся о нее, то хорошо почувствуем каменную суть. Поэтому, если стремиться к передаче не иллюзии, а сути, надо применять особые средства выражения. Эти средства он постоянно искал и называл их формулами. Основную роль в этой системе играли всепроникающие внутренние линии, тайные конструктивные и пластические связи форм, и вот эти невидимые начертания — невидимые, но все определяющие — как непознанную сущность, душу произведения или мотив природы "тайновидящим оком" учил видеть он. Под реализмом понималось: весомость и твердость яви, причем,

независимо от того, являлась ли мотивом изображения скала или облако — все в метафизической основе своей провозглашалось "камнем", каким-то абстрактным "КАМНЕМ" идеальной скульптурности в восприятии природы, в пластике, в рисунке, в живописи. Эта геометрия с ее линиями и точками имела более общего с чувствами, чем с математикой. Рисованная "на глаз", с муками сомнений и внезапностью прозрений, такая геометрия решала проблемы пространства и плоскости, детализации и обобщения, тяжести и динамики — во имя создания динамического образа. В стилистическом отношении Длугач ни на чем конкретно не настаивал и, восхищаясь тем или иным стилем, замечал, что это не обязательное условие искусства, что даже если произведение будет отражать природу как зеркало, тем почетнее и благороднее пути искусства. Надо ли отмечать универсальную ценность таких мыслей?! Не мешая индивидуальным свойствам художника, оставляя за ним право творческого самостоянья, они концентрировали внимание на извечных ценностях в изобразительном искусстве. (″Надо, чтобы "старики" в печеночках сидели, а без этого все эти "измы" чушь″, — говаривал он). Но эта свобода породила и идею безконцептуального творчества, ка и идею неподдельной искренности»[5].

От наставника Зайцев впервые слышат не о механическом копировании, а о сотворчестве, попытке вступления в диалог со старыми мастерами посредством самоограничения: углубленное восприятие, повышенная ответственность к применению наличных средств, «воспитание» руки и глаза. Именно в этом случае живопись, как живое письмо, с точки зрения «послания», становится главным вопросом творчества на многие годы. «Цель… наших упорных занятий с ним — "открыть глаза" путем копирования великих картин Эрмитажа, но не ради создания предметов искусства — копии, а ради геометризованного прозрения»[6].

Следование учению не было безусловным: в практике становления было место и самостоятельным занятиям, и самообразованию. К примеру, Длугач не культивировал математические приемы, одно из правил: «Не надо рисовать линейку!». Но Зайцева влекли математические расчеты и поиски закономерностей. Одна из позиций самобытной теории математического приема исследования картинной плоскости: «Логическая геометризация в рисовании ведет к образованию глыб сложной конфигурации, и рисующий должен видеть тайный строй, т.е. полифонию простых геометрических форм, образующих эти глыбы»[7]. Здесь ко времени пришлось начало преподавания в ЛХУ им. В. А. Серова — важный опыт применения математических законов построения композиции в педагогике. Можно сказать, была заложена основа будущей школы математического интерпретирования со стремлением понять «первоосновы выразительности языка линии и красок»[8]. Появились первые ученики — завтрашние единомышленники.

Свои собственные творческие принципы Зайцев формулирует так: «Вечные истины говорить "вечным" языком изобразительного искусства, тем, что существовал в веках и сейчас существует. И он должен быть "не-

умелый". Поэтому, когда говорят мне дети: "И мы так можем нарисовать", — то это и мне похвала. Ведь люди ошибаются, принимая изощренный иллюзионизм за настоящее искусство; это — всего лишь фокус. Но искусство в том, чтобы, оставаясь внешне простым и неумелым, все силы употребить на то, чтобы постигнуть глубины духа — передать это наивыразительнейшим образом»[9].

Однако к концу 1960-х меняется внутриполитический климат страны, закончилась «оттепель», сужаются границы свободы творческой деятельности, и в Училище разразился скандал: «Все студенты стали писать заявления, чтобы перейти к нам в обучение. Атмосфера <…> была затхлая, соцреалистическая. Пассивные преподаватели говорили одно и то же. У наших студентов работы очень сильно отличались; ну, и всем хотелось чего-то нового.

После первого года нашей работы дирекция вызвала комиссию из Академии художеств: "Вы отвечаете за этих преподавателей?". “Нет, не отвечаем. Они и у нас еще прославились. И рекомендуем их уволить". Но директор Нечаев был как раз на нашей стороне: он нас не уволил. Так уволили его (перевели куда-то в ПТУ). Назначили директором Училища Гаккеля. А Гаккель участвовал в первых джазовых ансамблях. Он нас сразу полюбил и начал, наоборот, увольнять тех, кто нас притеснял. Он набрал совсем другой состав. Там преподавал Алек Рапопорт[10], Поварова[11], Кошельков, Куценко[12]. В 68-м году начались опять чистки. Гаккеля сняли, назначили Кочеткова. И он уж стал выполнять, что от него требовали. Начались увольнения. Мы сами подали заявления — ситуация была такая, что оставаться не хотелось. Это был 1969-й год. Мы с Лаврентьевым уехали на север Вологодской оформлять колхозный клуб. Делали это не халтурно, а с энтузиазмом, ни в чем не кривили душой»[13].

Настали семидесятые — годы странствий. Дороги пролегли в глубины России — Север, Кавказ, Средняя Азия. Зайцев стремился познать «лицо страны, свой внутренний магнит»[14]. Написана серия синих картин, мощные графические серии тростником — портретная, «Образы Востока и Поэт», «Тени образов Достоевского», бытовая «Мир дому сему». Цикл, посвященный М. Ю. Лермонтову — «Образы Востока и Поэт» — один из центральных. Как сам художник писал своему товарищу Ю. К. Устинову[15] с Кавказа: «…Поэт — тень его — образ смутный изгнанника застреленного — возник в воображении: Пятигорск, Машук, дорога… место дуэли… Обожженного чарами Востока сердца кардиограмма — линий, штрихов, пятен тьма, фактур и ритмов… на листках цвета кости»[16]. У Зайцева превалировало отношение к жизни и к искусству как «к серьезному драматическому действу и выделение из костной материи бытия духовной жизни»[17].

В 1973 руководство Мухинского училища направило художнику, работавшему в одном из колхозов Вологодской области, письмо с предложением о преподавании на кафедре станковой и книжной графики. Поручителями выступили Поварова и Куценко. Зайцев вспоминает: «В це-

лом была хорошая атмосфера. Шаманов[18], Егошин[19], Ватенин[20]. Но у нас на кафедре была двойственная ситуация. У нас был Шистко[21] — он то хвалил, то порицал, по обстановке. Так что у меня положение было не очень хорошее. Особенно когда показывал свои работы — сразу бурная реакция. И Шистко страховался (мол, пытался перевоспитывать)»[22].

И все же рисование, живопись, отражение собственного «я» на холсте остается главным. Внутренний диалог с Длугачем не прерывается: строение картины, как объяснял учитель, зиждется на внутренних линиях, не видимых непосредственно, но обнаруживающих себя в напряжении отношений части и целого. Пластической формой изображение выступает постольку, поскольку в нем обозначено внутреннее единство: все элементы живописного произведения интегрировано объединены. Форма элементов, каковы бы они не были, становится при этом подвижной, поскольку закостенелость отдельной формы делает невозможным ее участие в ансамбле. В этом — оправдание «деформации», которой свободно пользовались старые мастера, подчиняя отдельное эффекту целого. Чем более напряжены отношения части и целого, тем большей выразительностью обладает изображение.

Острота художественного восприятия рождает стихи:

«И грусти ямы
И ползущий волнами холод вод
Как наконечник стрел линий тайных
Фигуры человеческие Божьей теплотой тлеющие
По отмелям бредущие в море
Все глубже в старость в смерть
И никто не возвращается
Никто
Паруса лодок кораблей
Свечами к облакам линий струи возносящие
Как некие окончания духовные
Мерцают
О единство природы
От младенчества голубизны
К стариковской облаков морщине
Сомнений гамлетовых о жизни и смерти
Созерцающему уму
Откровение»[23].

И далее Зайцев продолжает: «Вертикали, горизонтали, диагонали… никакому "рисованию" не остается места… Так я строил исключительно расчет гармонии. Конечно, этим рисования не заменишь. Надо, чтобы и рисование, и расчет совмещались. Но в этом своем рисунке я принципиально не допускал "рисования"»[24].

Плотные, бурные, неистовые двадцать лет интенсивного труда, прошитые нещадным усердием и исступленной верой, выкристаллизовались в первой персональной выставке «Живопись, графика, скульптура» в выставочном зале башни «Кик-ин-де-Кёк», Таллин, апрель-май 1981. Следующая, вторая персональная, — в этом же году, под этим же названием, в Елагином дворце в Ленинграде. К сожалению, каталога выставки нет. Сохранились лишь живые воспоминания.

Помимо упомянутых серий тростником, на экспозиции были представлены графические аналитические интерпретации картин и их фрагментов — Рейсдаля «Берег моря» (1964), Моралеса «Скорбящая Богоматерь» (1960-е), Пантохи де ла Круса «Портрет Диего де Вильямайора» (1965), ван Дейка «Семейный портрет» (1961), Рубенса, Веронезе и других западноевропейских мастеров. В планах развески — исполненные графитным карандашом «Старик Длугач» (1970) и «Кресло» (1966), акварелью — «Девушка в алом берете» (1962), гуашью — «Трапеза» (1970-е), смешанной техникой — «Сон» (1963).

Крупноформатные — исполненный темперой «Сатир и нимфа» (1965) и «Великий врачеватель» (1964), холст, масло — «Двоечница» (1979), «Апостол Петр» (1977), «Ученик» (1970-е), «Над могилой» (1976), «Дрованоша» (1970-е), «Тетка» (1970-е), «Вечеря» (1970-е), «Кресло» (1960-е), «Испанский зал» (1960-е), «Собака» (1970-е) и многие другие.

Художник вылепливает пластическую скульптуру, наполненную линиями и точками, пятнами и штрихом, сращиваемую зрительными напряжениями. Силовые линии не определяемы, они — невидимые, находящиеся лишь в нашем сознании. Структурированные, они способны усилить векторное напряжение движения, укрепить мысленный каркас и объединять композицию. Пластическая структура картины придает ей дополнительную эмоциональную окраску, порождая пластическую метафору. У Зайцева «мозаика форм, исходя из импульса художника, всякий раз складывает новый узор, а, значит, раскрывает бесконечное разнообразие мира»[25].

Реакция на выставку была бурной. Из воспоминаний художника: «На выставке в Елагином дворце Тюленев[26] мне сказал: "Никому не рассказывай об этой выставке. Тебе за каждую картину по году дадут". Но у меня там произошли интересные знакомства с художниками. С Левитиным[27], например. К Левитину особенно меня потянуло»[28].

Искусствовед Н. И. Благодатов, известный коллекционер ленинградского неофициального искусства второй половины XX века, хранит мемуары о выставке во дворце на Елагином острове. Особо выделяя движение в творчестве художника — «движение не внешнее, но духовное, которое надо суметь ощутить, попасть в резонанс», он зафиксировал реакцию некоего советского провинциального учителя, уверенного, видимо, что знает «как надо»: он «…ощутил эту сложность, она его страшно раздражила, и он высказался в книге отзывов…: "А у Вас нет ни малейшего материализ-

ма. У Вас что-то хуже идеализма. Вот Вы и пользуетесь тем, что в марксистско-ленинской философии нет пока этого третьего определения"»[29].

Вне всякого сомнения, именно выставка в Елагиноостровском дворце-музее подвигла Степанова на поэтическое высказывание. Он присутствовал на круглом столе, посвященном обсуждению выставки, и выступил с яркой речью (сохранилось фото). Чуть позже, по воспоминанию художника, пришел в гости и принес стихи:

«Перед картинами Зайцева
Сначала только призраки теснятся
В таинственном холодном полумраке,
В прозрачной толще полузабытья,
Где все стать может всем или ничем.
Лишь то способно форму обрести,
Что ляжет на невидимые нити,
Чтоб проясниться в плоскости холста.
Из мрака к свету форма прорастает.
Кто знает, сколько времени проходит
Над бездной — и безвидной, и пустой –
Пока «Да будет свет!» не скажет Он?
Как в благовествованье Иоанна,
Тьма не объемлет свет, которые есть
Живое слово — имя тварных форм.
Вещественно вещает этот свет,
Должно быть, и слепцу наощупь зримый,
Об одухотворенности неложной
Простосердечных истовых существ.
Хранилище былых перерождений.
Святилище, где веруешь в свою
Причастность человеческому роду»[30].

Действительно, художник стремился пробудить в себе сверхвидение — видение духовное, видение интонационной правды, пробудить его в смотрящем: «Это сверхвидение — опыт души, и оно, как предыдущее [предшествующее], не является узко профессиональным. И именно через него мы надеемся найти контакт со зрителем»[31]. Воистину «Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Иоанна 1:9).

Почти четыре десятка лет, прошедших с легендарной выставки во дворце на острове, каждый из персонажей, связанных листком изветшалой бумаги, прожили по-своему. Объединяет одно — честное служение делу. В целом, А. П. Зайцев обрел статус педагога-борца, проповедующего «новое учение о форме», и художника с активной выставочной практикой. У А. В. Степанова — положение одного из самых уважаемых искусствоведов. К его словам прислушиваются не только студенты, но научное сооб-

щество. Правильнее будет закончить статью, стимулом для написания которой послужило стихотворение ученого, его высказыванием о восприятии художественного искусства:

«…произведение искусства — это отнюдь не контейнер с упакованным в нем определенным содержанием, а особым образом устроенная вещь, которая запускает в нас процесс порождения содержаний. Бессодержательно любое, а не только абстрактное произведение искусства… Силой, которая воздействуя на нас, включает <…> наши генеративные способности, — этой силой является художественная форма. Содержания, которые мы порождаем под воздействием художественной формы, — это наши переживания и мысли.

Разумеется, в изобразительном произведении мы видим образы, которые… играют роль знаков, которые, с одной стороны, *обозначают* определенные предметы, вещи, явления действительности (допустим, человеческую фигуру с крыльями или фигуру распятого на кресте), а с другой — *выражают* смысл этих предметов, вещей, явлений (допустим, человек с крыльями — это Амур или ангел, или демон; человек распятый — это некто казненный, как казнили рабов, может быть, Христос). Но эти знаки — отнюдь не содержание произведения, а всего лишь знаковые элементы художественной формы, указывающие на сюжет произведения. Художественная форма, во-первых, не сводима к этим знаковым элементам. Во-вторых, она не только не заключает в себе никакого содержания, но даже напротив, выводит наши чувства, воображение, мысли за рамки произведения и приводит в действие нашу способность порождать содержание…

Качества содержаний зависят не только от свойств художественной формы, но и от качеств личностей. Ибо личность может быть более или менее благодатной восприемницей воздействия художественных форм… Художественная форма — это действительность, существующая отдельно от замысла и воздействующая на него»[32].

Примечания

[1] Скобкина Л. А. Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е. — СПб: Центральный выставочный зал «Манеж», 2005. — С. 17.

[2]Зайцев А. П. Письма к молодому другу. — СПб: 1997. — С. 18.

[3]*Мосевич Станислав Петрович* (1939 г. р.) — живописец, график, педагог. Выпускник факультета живописи ИнЖСА 1963 г., руководитель дипломной работы — проф. А. А. Мыльников.

[4]*Лаврентьев Ярослав Яковлевич* (1937 г. р.). — живописец, график, педагог. Выпускник факультета живописи ИнЖСА 1964 г., руководитель дипломной работы — проф. Е. Е. Моисеенко.

[5] Даниэль С. М. Традиция и поиски // Буклет выставки живописи, графики, скульптуры. — Л.: 1988.

[6] Зайцев А. П. Графика и литература. ЦЭЮЯ. — СПб: 2010. — С. 22.

[7]Leningradodailininkuparoda. Tapyba. Grafika. Audimas. Keramika. Skulptura: Gerasimova. Gudova. Zaicevas. Kondratjevas. — Siauliai: Muziejus «Ausra», 1983.

[8]Даниэль С. М. Первоосновы выразительности (О творческом методе Александра Зайцева) / С. М. Даниэль // Творчество. — 1988, № 10. — С. 17.
[9] Даниэль С. М. Традиция и поиски.
[10] *Алек Рапопорт* (1933–1997) — русский художник-нонконформист, живописец, график, теоретик искусства и педагог.
[11] *Поварова Валентина Петровна* (1933–2007) –живописец, график, педагог, автор ряда статей по искусству.
[12] *Куценко Людмила Викторовна*(1930–2011) — русская советская художница, член Союза художников России театральной секции. Организатор художественной группы «Параллель»
[13] Скобкина Л. А. Герои ленинградской культуры. С. 17–18.
[14] Leningradodailininkuparoda.
[15] *Устинов Юрий Константинович*(1936 г.р.) — физик, доктор наук. В настоящее время — профессор кафедры физики и оптики Санкт-Петербургского института кино и телевидения. Автор более 130 печатных работ в отечественных и иностранных издательствах.
[16] Выставка «Графика А. Зайцева» // Буклет выставки. — Ковдор: Отдел культуры Ковдорского райисполкома, 1987.
[17] Александр Зайцев и его круг // Каталог выставки к 70-летию художника и педагога. В рамках выставки «Санкт-Петербург — 2007». — СПб: Enter, 2008. — С. 3.
[18] *Шаманов Борис Иванович*(1931–2008) – русский советский живописец, график и педагог. Народный художник Российской Федерации, член Санкт-Петербургского Союза художников.
[19] *Егошин Герман Павлович* (1931–2009) — русский советский живописец, заслуженный художник Российской Федерации, член Санкт-Петербургского Союза художников
[20] *Ватенин Валерий Владимирович*(1933–1977) — русский, советский живописец, график, педагог, член Ленинградской организации Союза художников РСФСР.
[21] *Шистко Владимир Иванович*(1928–2015) — русский советский художник-график, член Союза художников, заслуженный деятель искусств РСФСР, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой станковой и книжной графики СПбГХПА им. А. Л. Штиглица.
[22] Скобкина Л. А. Герои ленинградской культуры. С. 18.
[23] Зайцев А. П. Письма к молодому другу. С. 12.
[24] Там же.
[25] Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача // Каталог выставки. — СПб: Государственный Эрмитаж, 1998. — С. 12.
[26] *Тюленев Виталий Иванович* (1937–1997) — русский советский живописец, график, Заслуженный художник РСФСР, член Санкт-Петербургского Союза художников.
[27] *Левитин Анатолий Павлович* (1922 г.р.) — советский и российский живописец, педагог, профессор. Член Президиума (с 2000 года) и Вице-президент (с 2009 года) РАХ.
[28] Скобкина Л. А. Герои ленинградской культуры. С. 18.
[29] Александр Зайцев: число и страсть // Каталог выставки. — СПб: Музей нонконформистского искусства, 2008. — С. 3.
[30] АрхивА. П. Зайцева.
[31] Leningrado dailininku paroda. Tapyba.
[32] Башня и лабиринт. Александр Гербертович Раппапорт. Статьи блога по разным темам // Предрассудки искусствознания (А. Степанов). — Режим доступа: http://papardes.blogspot.ru/2012/11/blog-post_8177.html

Руслан Бахтияров

О КНИГЕ АНДРЕЯ ЛАРИОНОВА «ИСКУССТВО АНТИЧНОЙ НАПОЛЬНОЙ МОЗАИКИ» (СПб: Издательство имени Н. И. Новикова, 2014 г.)

Искусство мозаики стало неотъемлемой частью повседневной жизни большинства петербуржцев. Проходя по проспектам и улицам города или спускаясь в метро, мы неизбежно соприкасаемся с монументальными произведениями, украшающими стены городских фасадов и интерьеров общественных сооружений, подземных станций или частных жилищ. Подобная включенность этого искусства в структуру большого современного города, в историю и культуру Северной Пальмиры (вспомним работы Михаила Ломоносова и Федора Бруни, Александра и Владимира Фроловых, Андрея Мыльникова, Ивана Уралова, Валентина Леканова, Светланы и Бориса Пономаренко и многих других мастеров) поневоле заставляет задуматься об истоках искусства мозаики. И здесь трудно переоценить значение появившейся недавно книги петербургского художника, педагога, ученого Андрея Иосифовича Ларионова «Искусство античной напольной мозаики». Именно в эпоху античности определился свод правил, технических и изобразительных приемов, который в целом не претерпел принципиальных изменений в течение тысячелетий. Многочисленные сведения, рассредоточенные по исследованиям отечественных и зарубежных специалистов, были собраны и систематизированы Андреем Ларионовым в кандидатской диссертации (ее блестящая защита, на которой присутствовал автор этих строк, прошла в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица летом 2009 года).

Андрей Иосифович создал (именно создал, как создают художественное произведение) книгу, которая является ценным вкладом в изучение античной культуры и мозаики как самостоятельного вида искусства. Вместе с тем, данный труд — это масштабная панорама целого комплекса факторов, определивших появление этого уникального феномена, которому суждена была «жизнь в веках». Целостная картина истоков мозаичного искусства, действительно, фактически впервые раскрыта в отечественном искусствознании.

Во введении к монографии на это обращает внимание ее автор — «продолжающийся поныне процесс выработки и корректировки взглядов на искусство античной мозаики дает исследователям опыт методологической свободы, труднодостижимый в более изученных областях, открывает простор для смелых предположений, а композиционные построения, изобразительные приемы и отдельные сюжеты, разработанные и широко применявшиеся в древности, могут служить источником вдохновения для современных художников. Искусство мозаичных мощений Античности более чем на две тысячи лет обеспечило репертуарное изобилие, по сей день используемое при создании произведений в различных видах изобразительного искусства».

Поскольку материал, непосредственно связанный с темой книги, является объемным и сложным для неподготовленного читателя, здесь важно было показать материал с достаточной полнотой и рельефностью, не поступаясь научной выверенностью и обоснованностью каждого суждения, равно как и необходимой полнотой сведений, приводимых относительно того или иного аспекта избранной темы. Отсюда — не лишенная своеобразия структура этого труда, которую также вполне можно было бы назвать мозаичной. И это понятие, которое в рецензиях или в оценках научных книгах имеет скорее негативную окраску, в данном случае, напротив, характеризует ее композицию с самой лучшей стороны.

Открывая книгу и знакомясь с первыми ее страницами — авторским предисловием и введением, мы видим, что и название каждой главы, и сопровождающие ее выдержки из текстов античных и современных авторов, связанных с ее содержанием, предваряются небольшим стилизованным фрагментом мозаики (а точнее, мозаичного набора). Такое решение, предложенное издателем и редактором книги Михаилом Валентиновичем Рейзиным, придает оформлению визуальное единство. Более того, этот ход выступает своего рода «красной нитью», связывающей разделы, которые посвящены технико-технологическим вопросам античной мозаики (в первой главе), ее основным центрам (вторая глава), проблемам художественной эволюции мозаичных мощений Античности (третья глава), и опыту систематизации этих памятников (завершающая, четвертая глава). Включение подобного мозаичного фрагмента настраивает на более внимательное и одновременно не лишенное игровой составляющей восприятие содержания книги. Здесь, действительно, есть элемент игры, творческого подхода со стороны читателя. Как правило, фрагменты текстов античных авторов или современных специалистов не «привязаны» к определенному предложению и в данном случае вряд ли могли быть оформлены как обычная постраничная или концевая ссылка.

К сожалению, сейчас в большинстве искусствоведческих трудов роль необходимого изобразительного компонента часто возлагается на сам иллюстративный материал, где используется традиционная форма альбома репродукций или изображений, сопровождающих текст. Наличие фигуративных заставок и концовок и уж тем более возможность визуально «обыграть» цитаты — все это, скорее всего, воспринимается как лишний «довесок» к существующим изображениям, и используется весьма неохотно. В книге Ларионова речь идет о дизайнерском ходе, который во многом подсказан ее материалом, но предполагает особый такт в использовании подобных «мозаичных включений». Они вносят в оформление страниц с текстом необходимое разнообразие и вместе с тем не утомляют взгляд, не отвлекают от содержания книги. Благодаря дизайнерскому решению Галины Блейх, выпускницы СПГХПА имени Штиглица, было найдено оформление, без которого книга не могла бы состояться. Знакомясь с содержанием каждой из глав, мы видим, что феномен ан-

тичной мозаики, действительно, включает в себя множество аспектов. Наряду с технико-технологическим, иконографическим и чисто искусствоведческим здесь крайне важны тесно связанные друг с другом историческая и географическая стороны изучения материала.

Распространение мозаики в античной Греции и Риме было связано, в том числе, с завоевательными походами и устройством колоний на окраинах империй Александра Македонского или позднего Рима. Разделы второй главы, посвященные основным мозаичным центрам Средиземноморья, читаются как увлекательная историческая хроника. И это не случайно, поскольку объектом изображения во многих мозаиках выступают портреты правителей Античности или сцены сражений — их описания отличаются особой красочностью и даже неким «эффектом присутствия». И автор книги приводит довольно обширную выдержку из Сравнительных жизнеописаний Плутарха о битве Александра Македонского с Дарием III, сопровождающую рассмотрение посвященной ей мозаики в Помпеях (созданной по несохранившемуся оригиналу). Тем самым создается впечатляющий и необходимый в контексте этого раздела акцент. Анализ художественного памятника и описание отображенной в нем битвы дополняют, усиливают друг друга. Более того, цитируемое в книге описание мозаики «Голуби на чаше», которое содержится в «Естествознании» Плиния Старшего, кажется созвучным языку этого замечательного образца античного искусства: «Самым знаменитым в этом роде искусства был Сос, который в Пергаме выложил так называемый асаротос ойкос, который называется так потому, что он из маленьких кубиков, окрашенных в разные цвета, воспроизвел, словно так и оставленные, остатки от трапезы <…> и все, что обычно выметается. Замечателен там голубь, пьющий воду и затемняющий ее тенью от своей головы. Другие голуби греются на солнце и чистятся, усевшись на край кантара». Нам остается лишь открыть альбом иллюстраций, чтобы убедиться, насколько замечателен голубь, и окружающие его птицы, насколько правдиво и просто передал античный художник облик пернатых обитателей средиземноморского побережья, столь же вольготно чувствующих себя и в наших северных краях. А на соседней странице альбома мы находим репродукцию другого великолепного образца античной анималистики — мозаики «Собака и бронзовый сосуд» из дворца в египетской Александрии.

Оформление иллюстраций в книге также заслуживает специального внимания — отдельные мозаики или их фрагменты занимают лист целиком и воспринимаются так, как мы видим напольное мощение, что находится прямо под нашими ногами, и можем ощущать и сам образ, и технологию исполнения, и даже утраты почти тактильно. Такой прием «близкого чтения» мозаики чередуется в альбоме с более привычным обрамлением широкой или узкой полоской белого листа, создающего подобие рамы, дающей представление не о фрагментированном изображении, но о *целостном образе*.

Возвращаясь к самому тексту книги, важно отметить еще одно обстоятельство, связанное с подходом автора к изложению материала. Привычное для искусствоведческих рецензий определение, уже ставшее штампом — «умение излагать сложные вещи простым языком», здесь кажется более чем уместным. Это особенно заметно в той части исследования, где автор систематизирует выводы, сделанные на основе изучения обширного круга изобразительных и литературных источников. Однако именно широкий диапазон привлекаемого материала предполагает умение выделить и привести в соответствующих разделах книги самое важное и необходимое для понимания сути анализируемого материала. Так, проблеме иконографии мифологических сюжетов в античном искусстве, а также происхождения и последующего бытования прямой перспективы посвящена обширная литература. Автор не перегружает текст избыточной историографией вопроса и приведением разных, часто принципиально несходных точек зрения на обозначенную проблему, но приводит именно то количество информации, которое всегда укладывается в масштаб небольших разделов, составляющих целую главу. Мысль о том, что бренная и трудная жизнь человека конечна, и все ее этапы изначально определены, была высказана учителем Андрея Ларионова Олегом Ивановичем Кузнецовым и привилась мгновенно, определив структуру данной главы. Достаточно привести цепочку названий лишь небольшой части ее разделов («Охота», «Ипподром», «Гладиатура», «Казни на арене»), чтобы получить своеобразный визуальный ряд предпочтений, увлечений и зрелищ, составлявших образ жизни обитателей античного Рима. Вместе с тем, эти разделы составляют своего рода жизненную цепочку, актуальную не только в античном Риме, но и в наши дни. Вот что говорит об этом сам автор: «в мозаиках находилось место для отображения всего: от повседневных трудов и радостей, рождения и воспитания новых поколений до познания законов природы и обобщения картины мира, познаваемой через мифы. Значительные или обыденные события, воплощенные в вечном материале, становились частью среды обитания последующих поколений».

Можно было бы подробно рассказать о достоинствах этого труда (а их, в самом деле, очень много). Однако о них может составить объективное суждение каждый, кто откроет для себя книгу. А вместе с ним — и целый пласт великого, древнего и вечного искусства, вобравшего в себя специфику эпохи, вызвавшей его к жизни и создавшей шедевры, где нерасторжимо связаны качества, столь значимые для взыскательных ценителей прекрасного в наши дни: профессионализм, чувство меры и высота художественного уровня.

Анатолий Дмитренко
Руслан Бахтияров

ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ОБЩЕСТВО
О книге Т. В. Горбуновой «В эпоху перемен. Наши ленинградские художники»

«Художник. Время. Общество» — так можно было бы определить суть и, вместе с тем, адрес, которому предпослана книга доктора философских наук, профессора СПГХПА, почетного члена Российской Академии художеств, действительного члена Российской академии естественных наук Татьяны Васильевны Горбуновой.

Название книги — «В эпоху перемен», и здесь же конкретизация того, на каком именно материале автор рассматривает эту проблему: «наши ленинградские художники». Книга удивительна не только уровнем профессионального исполнения, великолепным знанием сложного процесса движения искусства в определенные годы, но и внимательным, заботливым отношением к каждому автору, к которому непосредственно обращается Татьяна Горбунова. Книга зиждется на рассмотрении жизни и творчества талантливого ученого, педагога, тонкого проникновенного художника Вячеслава Михайловича Мошкова и его коллег по училищу В. И. Мухиной, а ныне — Санкт-петербургской государственной Художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. И, вместе с тем, здесь неизменно присутствуют снайперски точные примеры совместной работы художников-монументалистов, и всегда находится место немногословному, но емкому анализу каждого произведения, приведенного в качестве доказательства выдвинутого положения. В книге есть удивительный раздел, которого в такой степени не было в аналогичной литературе. И в этом смысле книга триедина — она заключает в себе методику преподавания авторами художественных принципов, историю художественного процесса в период 1960–1970-х — время определенного сдвига в восприятии мира. И в утверждении лозунга «правда, ничего кроме правды», в не подавляющем других максимализме, в умении делать свое и не отвергать другое — в этом проявилась большая свобода взгляда на окружающее и способность соотнести свои позиции с другими. Способность увидеть созданное художником в контексте эпохи и раскрыть особое отношение к человеку и его душевному миру, когда, по словам Родена, в движении формы должно ощущаться движение души. И тут не столь важно, к какому жанру принадлежит та или иная работа — фреска или мозаика, портрет, натюрморт или пейзаж, который может выразить множество оттенков жизни не только природы, но и жизни душевной. Это взято в своеобразном едином «замесе». В великолепном, не наукообразном языке каждый эпитет отражает суть творчества художника и его времени, где отсутствует бряцание терминами, за которыми ничего нет, и где авторы,

как говорил Антон Чехов, только «свою ученость показать хочут». Что особенно важно, эти позиции, связанные с понятиями Времени и Школы, рассмотрены на примере творчества Вячеслава Мошкова, который сочетал в себе романтика и человека особой лирической интонации и строгой методики. Он умел достигать декоративности не красивостью, а постижением сути предмета. Это приобщает нас к лучшему пониманию того, что должно происходить в творческом вузе, когда процесс научения превращается в формирование и становление творческой личности, и делается это очень деликатно, но с пониманием внятно выраженной цели — сделать из ученика мастера. Татьяна Горбунова показывает, как происходит это становление с помощью немногих, но веских примеров. Это придает особую энергетическую силу самому тексту, так как пробуждает в сознании читающего ощущение времени, давая масштабное представление об эпохе, о многонациональном советском искусстве.

Автор начинает книгу с рассмотрения первых значительных работ Вячеслава Мошкова и его современников — ленинградских художников, выпускников «мухинской» школы в координатах десятилетия, связанного с обновлением выразительного языка советской монументальной живописи. Этот процесс связывается не просто с существенным расширением круга используемых традиций, но и с усилением внимания к самому понятию декоративного в разных видах искусства. «Ветер перемен последовательно диктовал свои правила игры, в этот момент особенно остро стало восприниматься понимание того, что "декоративны и Матисс, и Дейнека, и древняя икона", и что "декоративность — это особое видение мира, особый способ претворения и преображения реальности в искусстве"», — отмечает Т. В. Горбунова. В этом разделе, посвященном коллективным работам, приводятся лишь несколько имен мастеров ленинградского и советского монументального искусства, дающих, однако, отчетливое представление о векторе его развития. Особенно важны приводимые здесь сведения о творческом взаимодействии разных мастеров, например, профессора Олега Ивановича Кузнецова и Андрея Иосифовича Ларионова, который многие годы проработал вместе с Вячеславом Михайловичем. За этой информацией ощущается прекрасное знание общенационального процесса и специфики его реализации в конкретных произведениях. В приводимых на страницах книги фотографиях монументальных работ и репродукциях их эскизов мы видим творческий процесс словно изнутри.

С особым тактом автор показывает сотрудничество разных мастеров в процессе появления монументальной работы, и его конкретный результат. Здесь точно выявляется степень участия каждого — и мы видим, что это не просто своего рода жест, напоминание о том, что произведение создано несколькими авторами, а умение показать именно взаимодействие творческих личностей. Тут найдены не просто слова констатации, а определения, помогающие понять вклад каждого. Т. В. Горбунова убедительно

показывает степень участия авторов и своеобразие вклада каждого в формирование монументального искусства той поры. Она акцентирует выдвигаемые положения на примере таких работ, как дипломный проект Вячеслава Мошкова «Вставай, страна огромная» (роспись стен мемориального комплекса на Пулковских высотах), мозаика «Пионеры воздухоплавания» для кинотеатра «Космонавт» в Ленинграде, роспись «Школьные годы. Костры, цветы и птицы» для детского санатория «Суходолье» в Липецке, мозаика «Знаки зодиака. Солнечные часы» в ЦПКиО города Раздан (Армения) и ряда других монументальных произведений 1970–1980-х годов. Завершение этого раздела оказалось непосредственно связанным с завершением самой советской эпохи и вынужденным прекращением работы над большими монументальными композициями.

Следующий раздел книги, посвященный станковой живописи Мошкова, вновь выдвигает на первый план понятие декоративности, обретающей в творчестве этого мастера совершенно новые свои грани: «как художник-декоратор он знал, что богатство декоративного искусства требует орнаментальной упорядоченности цвета и формы, он знал также, что в станковой живописи значение декоративности уходит на второй план, здесь она может помочь, а может и помешать искомой выразительности. Станковая живопись предлагала другие краски, другое пространство. Однако истина состояла в том, что база, приобретенная в годы профессионального освоения формы, открывала множественность возможных путей в творчестве». В самом деле, натура всегда выступала для Мошкова импульсом для пересоздания мира природы в живописный ноктюрн или элегию, где цвет дает простор музыкальным ассоциациям.

Понятие научности в книге неразрывно связано со способностью профессионального вглядывания во время и в художника, умением увидеть и показать его достижения в противостоянии с антиэстетическим и антигуманистическим. В этом отношении особенно важен самый обширный раздел книги, насыщенный множеством сведений, непосредственно связанных с педагогической деятельностью В. М. Мошкова и его научными интересами. Достаточно привести названия разделов, чтобы понять, насколько многоплановы эти интересы и насколько широк диапазон сфер художественной деятельности, с которыми соприкасался Вячеслав Михайлович в своей педагогической работе: «К вопросу о формальных структурах в композиции монументально-декоративной росписи», «О живописно-пластическом модуле», «Пластический рисунок Матисса», «Геометрия и тектоника в композиции фресок в композициях Дионисия»... Каждая из этих публикаций, подобранных и систематизированных Т. В. Горбуновой, заслуживает самой высокой оценки — настолько велико их практическое значение для молодых специалистов — художников-монументалистов и реставраторов. И эту оценку, фокусирующую достижения Мошкова-педагога, ученого, художника, дают педагоги и выпускники кафедры живописи и реставрации

СПГХПА Анна Данилова и Дмитрий Еремин, Вадим Лихачев, Людмила Кирсанова, Светлана Симина... Быть может, не случайно в постскриптуме к книге автор задает вопрос, важный не только для понимания творчества самого художника, но и времени, с которым оно оказалось неразрывно связано: «Может быть, не так уж и опасно родиться и жить в эпоху перемен? Она трудна и непредсказуема, однако способна дарить (или диктовать?) возможность пробы сил в разных ипостасях. В любом случае в ее закромах есть шанс, позволяющий испытать судьбу и себя на прочность». Примечательно, что чуть ранее, на этой же странице автор книги, по сути, дает свое видение значения «времени перемен» в судьбе одного мастера и многих его талантливых современников: «…каждый лист авторской летописи, написанный художниками — ровесниками второй половины XX века — был результатом их напряженной душевной жизни, которая инициировала непрерывный профессиональный поиск и открывала простую и одновременно вселенскую истину, гласящую о том, что единство любого поколения — в единстве "своего времени"».

Книга, подготовленная к публикации издательством «Алетейя», впечатляет и художественным решением. Она великолепно оформлена — здесь есть свобода оформления листа, где нет нагромождения иллюстраций (лишь бы дать как можно больше материалов), но все сделано так, чтобы полнее и лучше показать художника и его время. И здесь есть особый такт в подаче материала. Книга живет как своего рода произведение искусства — не только благодаря своему содержанию и четкому пониманию цели, когда одновременно даются некий ясный вектор философского видения времени и места автора в творческом процессе, и точный художественный анализ, а не банальный обсказ с добавлением ряда терминов без четкого их понимания (что, к сожалению, ныне нередко встречается в иных искусствоведческих опусах). Это — цельная, прочувствованная и продуманная до деталей книга. Она отнюдь не упрощенная и достаточно сложная с точки зрения представленных в ней материалов. Сам текст построен от общего взгляда на время и обстоятельства, которые побудили к переменам — но главным всегда остается имя художника, анализ творчества которого неизменно подкреплен соответствующими убеждающими конкретными примерами. Это сила подлинного убеждения, где такт сочетается с энергией и силой подачи, где за тем, что ты читаешь, волей-неволей чувствуется уровень знания, причем знания подлинного — это действует и приносит свои плоды.

Можно приветствовать появление таких книг. При всем уважении к появляющимся сейчас серьезным искусствоведческим публикациям, содержащим большое число фактологических материалов, работ такого уровня, к сожалению, крайне мало. Когда мы говорим о философском видении мира в творчестве современного художника, необходимо не только единство слова и образа, «единство славных муз», но и понимание единства постижения сущего. Каждое слово в каждой позиции выказывает уважение к читателю, ко-

торый должен не только прочесть книгу и прикоснуться к ее страницам, но и ощутить ее значимость и необходимость для себя. Хотелось бы и в дальнейшем видеть такие исследования, которые, как в данном случае, родились благодаря мастерам нашего города, хотя Татьяна Васильевна упоминает и других художников СССР и зарубежных стран. В этом — главная ценность емкой в своем содержании и действенности искусствоведческой работы. Хотелось бы поздравить не только самого автора, но и без преувеличения — нашу науку. Это настоящий профессиональный труд, где автор утверждает достоинство в понимании времени, достоинство творчества одного и многих художников и значимости миссии наставника, заключенной в словах: «учитель, научи ученика».

Мы сочли уместным привести в заключение слова художника-монументалиста, педагога, бывшего в свое время соавтором Вячеслава Мошкова — кандидата искусствоведения, профессора Андрея Иосифовича Ларионова: «Эпоха перемен не начинается и не завершается какой-либо определенной датой. Конечно, гораздо удобнее описывать события постфактум, академически, когда взвихренные творческой энергией поколения туманы осядут и не застят общую картину. Но для того, чтобы исследовать череду и последовательность разнообразных событий, находясь в их гуще, необходима особая отвага и особое, глубоко личностное отношение к проживаемому времени. Путеводной звездой Татьяны Васильевны Горбуновой стала любовь к Мастеру — художнику Славе Мошкову, через творческую и научную судьбу которого она прослеживает наиболее значительные сдвиги в культурной жизни Санкт-Петербурга и нашей страны. Вячеслав Михайлович — счастливый человек и художник, супругой, спутницей и соратницей которого стала обаятельная, отважная и любящая женщина. Утвердившая в истории искусств имя Вячеслава Мошкова книга “В эпоху перемен” от первой до последней страницы являет собой признание в Любви. Остается пожелать, чтобы Татьяне Васильевне хватило сил и энергии продолжить поднятую ею тему, столь значительную в научном и нравственном плане».

Олег Лягачев-Хельги

ОПЫТ АВТОМОНОГРАФИИ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Я родился в Ленинграде 21 сентября 1937 г. в клинике Военно-медецинской академии на Загородном проспекте. Родители в это время жили в поселке Саблино под Ленинградом; с этим связана ошибка при обмене паспорта, когда мне пришлось съездить в этот поселок и где мне вписали его как место рождения.

В раннем возрасте я тяжело болел: дважды было воспаление легких и дифтерия, но мне все-таки повезло: парки оказались ко мне милостивы.

Другая возможность умереть в детстве мне предоставилась в Москве, когда я подбежал к Кремлевской стене, и охранник вскинул оружие, чтобы стрелять: я оказался в запретной зоне.

/Этот эпизод послужил темой для моего «Драматического эпизода — 2», который вошел в книгу «Катарсис»/.

По-видимому, в июле 1941 г. родители отправили меня с бабушкой, — матерью отца на ее родину: в деревню Кузино Каргопольского района,

/Я стоял у окна в вагоне, отворотившись и не смотрел на родителей; поезд уже должен был тронуться, меня позвали. Я помню нежное, чувственное лицо матери, выражавшее глухую затаенную скорбь... Осенью родителей должны были эвакуировать из блокадного Ленинграда на барже, но отец, немного медлительный в некоторых случаях, опоздал. Когда они прибыли к причалу, они видели далеко на горизонте эту посудину, которую разбомбили немецкие самолеты, — все сослуживцы отца погибли. Немного позже им удалось вылететь на самолете.../

где я находился до начала января 1942 г. За мной приехала мать, которая должна была меня увезти к отцу в город Омск: отец, по профессии картограф, был командирован в этот город и там работал «для фронта».

К периоду пребывания в этой деревне, около Каргополя (декабрь 1941 г.) относятся эти воспоминания, написанные мной в 1960 гг.:

Просторная серовато-зеленая, с выступающими бревнами, передняя. Большая русская печь. Я стою на лавке, у заиндевело белеющих струпьев скованного морозом стекла. В коротких штанишках, длинных шерстяных чулках; на теле у меня свитер, или, возможно, какая-нибудь телогрейка.

За распахнутой настежь дверью слышится тиканье маятника, рядом, в дощатой тюрьме, изредка выскребывает клювом курица, слышится постукивание от склевываемых ею зерен; где-то скрипят дверьми, елочки-метелочки за окном синеют, очерчивается тусклым бесформенным зигзагом лес, — там зима, сугробы, снежная вьюга.

Я всматриваюсь вокруг, — лавка кривая, безобразная, выщербленная; в полумраке — оливковая или рыжая. Ушат стоит на курятнике; тут же —

ухваты, чугуны, сковороды. В углу — дырявые, залатанные валенки, — цветные: коричневато-бурые, черные, светлые. Здесь же — полотняные рубища, ватники, овчины, полушубки с овечьими воротниками и прочее добро. Черная овчина напоминает мне шкуру распластанного волка. Я вспоминаю, где же я мог видеть это наваждение...

Скрипнуло в сенях, дверь распахнулась, — вначале тяжело, потом стремительно. Я съежился, прислонился к стенке. Вошла женщина в легком демисезонном пальто, в туфельках. Голубая сетка в руке....

Она жалко, неуверенно улыбалась и протягивала ко мне руки. Потом подбежала вплотную. Обнимая меня, целуя, она выговаривала до странности нежно:

- Алюшенька мой, ты узнаешь меня, ты узнаешь свою маму...

В январе месяце с мамой и бабушкой мы переезжаем в деревню Конда, там живем полтора месяца, и оттуда я с мамой направляемся в город Няндому, где есть железнодорожная станция.

/Ночной переезд из деревни в Няндому:

«Ночь, освещенная звездами, луна в мерцании. Скрип полозьев — ровный, непрерывающийся, успокаивающий и таинственный, вторящий говору неведомой птицы. Затканный шкурами, тулупом, накидками я лежу на спине, вдыхая терпкий, пронзительный и одурманивающий морозный воздух. Полозья скрипят и скрипят; надо мной носятся обрывки говора; означаются темные, скорбные в своей оцепенелости силуэты. Небо тускло и бестрепетно, погружено в молчание; величавое и бесстрастное, оно с холодным равнодушием глядится в меня, изредка посверкивая, заманивая и привлекая (1961 г., "Воспоминания")...»

Из письма матери от 28 февраля 1942г видно, что уехать в Омск было не так просто: надо было делать две пересадки — в Череповце и Свердловске. Ее беспокоило также мое здоровье: *«Алик, безусловно, в данный момент, такой трудный путь не выдержит. Слабый мальчишка. Все хворает. С такого питания и взрослый не особенно будет сильным, а о ребенке и говорить нечего»*. Кроме того, мать была беременна моим братом, и такая поездка была для нее настоящим испытанием. Никаких удобств в пути, — ни даже плацкарта. Ехали полуголодные сирые долго, дважды нас ссаживали; в марте мы были, наконец, в Омске.

ОМСК

Омск — это военные сводки с фронта, это — Иртыш, символ неукротимой стихии и воспоминания о столичном статусе этого города в «эпоху Колчака».

Вместе с тем — активная жизнь и даже — первая любовь:

Это девочка, тоже из Ленинграда, с которой я познакомился зимой, катаясь по ледку с горок. По-видимому, я сразу в нее влюбился: я уже то-

гда нуждался в любви и быть любимым; я ее привел домой и сказал маме, что это — моя невеста. К счастью, мама не смеялась, но сказала, что до свадьбы далеко.

Мне было тогда около семи, но я помню, что страдал, когда она разговаривала с другими мальчиками. Одно время она вовсе избегала меня: как бы не замечая, заходила в наш двор, играла с соседскими мальчиками; у них были какие-то тайны, о которых я не знал.

Но все-таки она любила меня: она приглашала меня к себе, мы были вдвоем, трогали друг друга; у нас было огромное любопытство друг к другу. Мы вылезали с чердака на крышу, лежали полураздетые, смотря в небо. От нашего присутствия вдвоем мир наполнялся тайной, и мы знали, что наши тельца не исчерпывают эту тайну, а лишь — порог к какой-то заветной магии, державшей мир.

В темной комнатке — чулане, с пыльными обоями, с двумя-тремя ветхими венскими стульями, с грязным столом, на котором громоздились бутылки от вина и летали мухи; отрезав по ломтику черствого кисловатого хлеба, мы счастливо улыбались, проникались тишиной и заброшенностью жилища; мечтали о счастливых призрачных днях.

*Валентина с родителями позже, как и мы, вернулась в Ленинград, но я не успел ее увидеть, — она умерла в 12 или 13 лет. Я ей посвятил стриницы в романе «Генезис», особенно — главы "Courbes" и «Метаморфозы»: «Эг хотел воссоздать, реанимировать, вылепить, вычислить живую Валентинку и, подобно Пигмалиону, вдохнуть в нее жизнь...». В главе «Смена фокуса»: «И Валентинка наконец-то, **какой она могла бы быть**, ее цифровое, телесное естество, ежели не субстанция, а понеже — это создание мечты и разума, моя любовь.*

Там, в могилке, наконец-то она будет живой! Мы будем там жить и жить. Это будет наша настоящая жизнь.

*Но пока я **живу** и вынужден жить, сохраняя видимость, что я живой...»*

Другой важный прорыв — это литература:

«Омск. Павлик, рыжекудрый ласковый малыш, с нежным веснущатым личиком; впрочем, несколько неприятное впечатление производили его прозрачные голубые глаза, с большими веками и чуть утолщенная нижняя губа, придававшая его выражению надменность. Праздник 1-го мая. Я с чуть затуманенным сознанием, серьезно бахвалясь этим, нарочно пошатываясь, вхожу к нему в комнату. И здесь мы принялись рассматривать недавно купленные ему книжки с картинками. Одна меня заинтересовала — это был рассказ Л. Толстого «Акула». Я удивительно чутко пережил состояние главного героя-мальчика и с тех пор, встречая это произведение, меня пронизывают прежние ощущения.

/А что касается Павлика, он умер едва ли не в девять лет при переезде семьи на Сахалин/.» Из воспоминаний, 1961 г.

В Омске т. о., благодаря удачным обстоятельствам и особенно, благодаря матери, я познакомился с русской поэзией, — особенно с Пушкиным и Лермонтовым[1] /их томики, конечно, были в домашней библиотеке/; впервые увидел черно-белые репродукции картин русских художников; и что касается музыкальных впечатлений, — они тоже были.

Вот как они отпечатались в моем сознании, — из моего романа «Генезис»:

«Сынишка вспоминал патефон и юрко крутящуюся пластинку с подпрыгивающей на ней панцирной головкой мембраны: звучал тот же металлический голос Козловского, о котором он думал, — не брат ли он Дубровского или, по крайней мере, не ближайший ли его родственник. Вот эти «священные могилы», должно быть, их общие... курганы, может быть, а то — какие-то высоченные постройки из камня, из гранита... Бедняжка Дубровский-Козловский, как он страдает, наверное, когда так жалобно поет: «Ма-а-ама, ма-а-ма!...»

В это же время сводки с фронта обычно перемежались с русскими народными песнями и романсами в исполнении того же Ивана Козловского, Сергея Лемешева, Лидии Руслановой; часто звучали фортепианные произведения и особенно — Сергея Рахманинова, который благодаря своей материальной помощи и своему патриотизму, стал популярен в СССР уже в эту эпоху.

Отец, прекрасный фотограф и велосипедист, разъезжал по ближайшим деревням, делал портреты и в обмен привозил кубы масла, цилиндры замороженного молока, хлебы.[2] К концу войны союзники-американцы дарили русским предприятиям необходимые вещи и т. о. можно было видеть на обширной дубовой крышке нашего стола добротные красные американские ботинки, теплые телогрейки, баночки тушонок, брюки.

Эмоцию дружбы с русскими можно было прочувствовать в американском фильме «Песнь о России», с его шикарными звездами-колхозницами; но в фильме Мих. Ромма «Человек № 217» можно было, наконец, увидеть русского человека в немецком концлагере, о которых мы тогда еще имели смутное представление, хотя Гулаг в СССР процветал, но стыдливо прикрывался целомудренной пеленой справедливости и всенародного счастья, блага.

Сам вождь, — трубадур и источник всего этого (а в частной жизни, как мы знаем теперь, — насмешник, циник), воспевался в песнях талантливых композиторов, которые посредством своего вдохновенного и искрометного сочинительства надеялись — и даже вовсю старались, — вломиться, втиснуться в сокровищницу мировой культуры. Рядом были Моцарт и Бетховен, с его песней о застолье, Мусоргский, с его песней о блохе и утверждающийся в ореоле юного классика — напористый Тихон Хренников...

Мать, красивая женщина, напоминавшая «Гейшу» Утомаро *(накладные плечики, — по моде того времени, — бант в высоко начесанных волосах; небольшой аккуратный лоб и гордая осанка принцессы...)* была артистичной, эмоциональной и своими увлечениями стремилась скрасить

скуку и однообразие омской жизни, где был, однако, Иртыш, живая память о столичности при («проклятом», «матером враге советской власти») Колчаке, каждодневные сводки о положении на фронте и приказы Верховного Главнокомандующего.

«Торжественно-неуклюжий голос провинциального трагика Левитана наполняет сумеречную клетушку лихорадкой далеких битв, триумфом директив и приказов Верховного Главнокомандующего» («Генезис», с. 8. Изд. «Сударыня», СПб., 2006).

Летом я ходил на «детскую площадку» /*что-то вроде детсада/* и часто возвращался один: надо было пересечь обширное пространство, с подъемами и спусками; идти через пустырные улицы с грохочущими трамваями и грузовиками, вдоль длинных канав по деревянным мосткам-тротуарам; в некоторых тупиках, у заборов тебя уже поджидали и освобождали от ненужных поклаж и подарков, — так «разбойники» отбирали у меня плиточку шоколада, который я нес брату, или же — расческу...

К осени начинались дожди, и дорога становилась опасной. В один из таких пасмурных дней я попал под ливень, который не прекращался, и я уже шел по колено в воде. Мне было не страшно, но я уже знал, что мне не вернуться домой *вот так*, *самому* и что надо постараться найти какую-то высокую точку, чтобы переждать. Наконец, я упал, но был замечен милиционером, который делал обход. Он меня вовремя подобрал и принес в сторожку. Туда через некоторое время после моих безукоризненных уточнений адреса и имени пришла моя мать... Я, конечно, жестоко простудился. Выздоравливая */дома у печки: я лежу на спине в кровати, растворен в тишине, в интимности очага и присутствия матери; меня переполняют предчувствия счастливых перемен, влекущий призрак далекого города — Ленинграда /*, я был счастлив, что нахожусь дома, в семейном уюте, в тепле, и что мать проявляет заботу обо мне. Это всегда давало особую душевную атмосферу и, возможно, тогда лучше воспринимались стихи, как: «Буря мглою небо кроет» или же — «Погиб поэт, невольник чести» — стихотворение, которое я выучил очень рано, хотя еще не умел писать.

Томик В. Жуковского. Прекрасное издание с гравированным портретом писателя под калькой. Поэмы, переводы и стихотворения; некоторые, как «Овсяный кисель» или же про котика запоминались; тревожная немецкая мистика поэм беспокоила; но в целом я был равнодушен к Жуковскому и (как позже я понял) к этому зеркальному отражению немецкого романтизма.

Другое издание, менее шикарное, — книжечка Ал. Кольцова, с удалым косцом на обложке. Стихи Кольцова меня, отнюдь никогда не завораживали: они, как неплохой лубок, с намеком на лирику. Больное, недооформленное сознание простолюдина. Мне ближе был, пожалуй, Иван Никитин, с его простыми и полнокровными эмоциями. В нем было больше открытости, искренности...

&&&

Омские авантюры и впечатления:

Вот я иду по нашей Сенной улице, мимо заборчика и невысоких, большей частью — одно-двухэтажных домов /иногда деревянных/, вдоль канав к площади, которую пересекают трамвайные линии; дальше, через площадь по широкой улице и по мосту через Омку.

На центральной улице — театры. Афиша с репертуаром, где фигурирует «Собака на сене» Лопе де Вега; в двух главных кинотеатрах — «Ударнике» и «Художественном» шли преимущественно советские фильмы, но иногда и иностранные, как этот американский фильм, о котором я упоминал, — «Песнь о России», — своего рода «клюква», с трактором и девицами в платках «а ля рюс».

Я купил билет на этот сеанс и прошел в фойе. Фильм еще шел, когда я незаметно проскользнул в зрительный зал и там устроился, чтобы досмотреть и потом остаться на полный сеанс. Каково же было мое разочарование, досада и негодование, когда служащая — тетка прогнала меня, невзирая на штамп с сеансом: «Раз смотрел, нечего другой раз фильм смотреть — билет кончился!»

Жалкий, я был выпихнут из кинотеатра, билет разорвали.

Зато другой раз я с ребятами пролез через дыру в туалет кинотеатра, — за это, правда, надо было платить тем же ребятам... А в зале злой тощий старик хватал безбилетников и выбрасывал на улицу. (Из воспоминаний 1970 гг. — О. Л.)

По тем же деревянным мосткам, рядом с канавами */туда меня, зазевавшегося, однажды спихнул мальчишка, и я пропутешествовал до самого дна; помню странно отяжелевший костюмчик и то впечатление досады и возмущения, которое меня пронзило, когда я выполз на сушу; однако, у меня никогда не возникал страх воды.../*, я ходил с каким-то порученим к сослуживцам отца и там вглядывался в коллекцию морских звезд и экзотических кораллов. Это были смущающие душу, недобрые, но завораживающие видения. Они отпечатались в сознании. Я думаю, что позже я интуитивно искал этой эмоции в изображениях, в знаках, в живописи.

Сослуживцы порой собирались у нас. Отец покупал старку. Мать готовила капустный пирог. Пили и закусывали воблой, солеными огурцами, нюхали корки хлеба и ... заговаривались. Так, например, Михаил Кириллович */отец Сергея Сигитова, музыковеда — исследователя Б. Бартока/*, завсегдатай «на Сенной» */улица, где мы жили в Омске/* и друг отца в этот период, называл Гидрографическое управление, где они служили — департаментом, а себя — Акакием Акакиевичем. Он даже заполнил очередную служебную анкету в этом шутливом духе, за что лишился места; к счастью, он это предусмотрел и до этого был уже принят на другую работу.

/Михаил Кириллович, обожатель Сергея Есенина, — потому как он тоже — рязанский, — врожденный нонконформист, смущал и ободрял сослуживцев, которые видели в нем своего рода юродивого. Небольшого роста он, однако, нравился женщинам и был женат в Омске на молодой девушке. Другой друг отца — Николай Дмитриевич, высоченный и статный, как актер Николай Черкасов, любил порядок и правила и не мог понять, как отец может водиться с подобными «разгильдяями» и анархистами.../

Дети имели свой мир и свои игры. Вместе с детьми хозяйки — учительницы мы любили создавать свой домик под столом и там блаженствовать и играть — играть в интимные и рискованные игры. В этих играх мы узнавали, кто мы и почему мы нуждаемся в другом. Магия противоположности нас очаровывала...

Конечно, Валентина (ее никогда не приглашали к нам, а тем более — участвовать в наших играх) для меня оставалась, как центр притяжения; она поддразнивала меня, встречаясь с другими мальчиками. Я ее ревновал и ссорился с ней. Кажется, перед отъездом я не успел увидеть ее, полагаясь на будущую встречу в Ленинграде.

Совсем неожиданно и прозаично сказали, что война окончена. Осенью 1945 г. мы выехали на поезде в Ленинград.

&&&

Местные МВД ночами производили обыски /чему я был свидетель/ у соседей, для которых это уже было привычно. Все же военный период относительно не жестокий, если сравнить его с послевоенным, когда обнаружилось, что *монстру* нечего есть, кроме самого себя...

НА ДОРОГЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ

Эту дорогу я довольно подробно описал в романе «Генезис»:

«*...вагон телячий, а попросту — грубо сбитый, скрипучий и визжащий, внутри — довольно просторный и темный, с обширными нарами и лежаками, — внезапно просветлялся и становился уютным гнездышком, почти горницей, — на каком-нибудь полустанке, с водокачкой и покосившимся рубленым домиком, когда дверь вагона, поистине дверь для зверюшек, крупных четвероногих, расползшихся вширь в тщетной и невероятной попытке вместить в себя пугающее пространство... когда дверь вагона широко распахивалась, предоставляя его насельников миру голодранной реальности, с его заходящим солнцем или полутающей луной, с этими уходящими вдаль рельсовыми линиями и поперечными полосками внутри громоздко застывшего бесформенного, устрашающего леса, столь весело пробегающего в безостановочное время, с зазывно дрожащими листиками берез и осин; но на этих полустанках была своя прелесть — прелесть оседлости, забытой и лишь тусклым кадром маячившей в заскорузлом сознании потрясываемых кочевников — движенцев-невыдвиженцах. Дядя Гоша* (реальный человек, друг семьи — О. Л.) *открывал*

мудреную табакерку с фигуркой выпрыгивающего покойника (холодный сизый металл, наверное, — олово; тщательно проработанные косточки и веселый череп, немножко в мексиканской традиции...); этот предмет меня завораживал, и я просил его демонстрировать этот фокус многократно...

Да, дядя Гоша забавляет меня прыгающим мертвецом, мать кладет последние стежки в ажурную, в пастельных тонах, дорожку (помню, как позже она учила меня пользоваться этими гладкими рвущимися ниточками — мулине. Я сделал свою первую вышивку добросовестно, но без должного артистизма — вяло и точно)...

Так мы проносились мимо красот и рек, мимо этих роскошных гор и утесов, мимо Урала и каких-то безымянных островков, мимо тусклых и печальных декораций — городов; паровоз стрессово пыхтел, выбрасывал темное отлетающее облако дыма; в змеином повороте состава вовнутрь можно было увидеть и длинную, прорезанную окошечками, металлическую гусеницу и рессору, которая упруго выпрямлялась, пробегая низенькие, с цифрами, указатели-пики: за километром отлетал километр, в густеющем, падающем мглой, вечере цифры примелькивались, и время — это качка, визжание металла в металле, скрип разъезжающейся пригнанной конструкции, широкая, укрытая одеялами и подстилками, полка, приветливая темень освоенного пространства, храп дяди Гоши, отсутствие или же — скрытность отца; читающая при жидком свете лампочки Бальзака, — мать...

По мере уплывания и мельтешения эпические пейзажи искажались, рассыпались в подробностях и резких чертах, назначение которых было недвусмысленно — возврат к летописно анонсированной реальности: вот она, оконченная война, вот эти, ставшие хламом, громоздящиеся вдоль рельсового пути, — танки, паровозы, вагоны, ржавеющие и темнеющие бомбы, акульи профили-снаряды; зияющие распахнутые дыры в земле, перевернутые пирамиды-воронки и зигзаги-рвы; братские могилы упавших деревьев, обугленные призраки-стволы; наконец, потянулись там и сям цепочки людей: одни, подобные теням из царства Аида, другие — спотыкающаяся вереница гусей, делающих перебежку из озера в водоем, третьи — резвые фигурки лубочных, отнюдь не опереточных солдатиков, снайперским взглядом высматривающих спекшееся движение теней». /Глава «Мимолетности»/

ЛЕНИНГРАД

Мы с матерью вышли на Московском вокзале и шли пешком до нашего местожительства. Там была комнатка отца матери, убитого на фронте, под Нарвой 23февраля 1944 г., в день Красной армии.

Меня, конечно, поразила картина разрушенных домов, но день был приятный (сентябрь 1945 г.), и я испытывал облегчение после этой тягостной поездки. Было почти радостно, хотя все мы оказались в каморке, набитой старой мебелью, вещами и чемоданами. Здесь уже был брат матери,

Михаил /Михаил успел побывать в Омске после ранения и вернулся в Ленинград раньше нас: формально это ему принадлежала эта комната/; сюда же стали наведываться некоторые старые знакомые родителей матери, — кто-то вернулся из плена, кто-то из других городов или, даже, — тюрем (те, кто вернулся из плена, потом исчезли; те, кто случайно оказался на воле, — вернулись в казематы...)

Мы, послевоенные дети, *«сподоблялись на жестокие игры, типа сражений гладиаторов, но без патрициев и без сердобольной или зверской толпы переживателей, без родственников и менторов... Треугольный увесистый камешек впивается в правую лобную кость, режет прореху на лбу и отваливается, покорный закону гравитации»* / «Генезис», глава «Мимолетности»/

После этих поединков, боевых травм и ранений в разрушках я перестал там бывать и во дворе стал отдавать предпочтение девочкам. Я наблюдал их спокойные игры: они скакали, прыгали по расчерченному на квадратики асфальту, перекидывались резиновым мячом; я старался их чем-то заинтересовать, знакомился с ними, надеялся на большее; у меня были свои любимицы, — в моем воображении подруги или даже — невесты. Я им делал порой какие-то рискованные предложения, которые их интриговали или же — вызывали возмущение.

Но настоящей удачей было знакомство с девочкой, которая стала жить у соседки: ее отец из провинции «нелегально» появился в Питере и вел какие-то темные спекуляции. Он почти всегда отсутствовал, и т. о. после школы девочка была предоставлена самой себе. Она иногда что-то нас спрашивала, просачивалась в нашу комнату, выпрашивала кусочек сахара, ломтик колбасы... Она играла с нами, — со мной и моим братом, приглашала нас в комнату соседки, богато украшенную картинами, миниатюрами и бронзовыми вещицами. Это с ней мы почувствовали влечение друг к другу, и это нас сблизило... Когда я выходил во двор, с саночками, на которых сидела моя пассия, мальчишки и девчонки нас дразнили женихом и невестой. *«Сколько вздохов и ахов, сколько ревности, зависти, причитаний и чаяний, сколько отчаяния...» / «Генезис»*, глава «... и Рая»/

Но это была не та же необыкновенная эмоция, что с Валентиной в Омске: Валентина была худенькой, с тонкими чертами, — она очаровывала. А эта девочка, — кругленькая и курносая, с заплывшими глазками и легким коротким тельцем, — была проворной, подвижной и чувственной. Она как бы пробудила меня от детского сна...

&&&

ШКОЛА:

Сразу же, по приезде, я должен был начать занятия в первом классе. Меня определили в ближайшую школу на Глазовской улице (теперь почему-то ее называют улицей Константина Заслонова, — не все исторические

названия восстановлены, даже теперь!..) , — в 309 школу, где я проучился 10 лет, и где я получил Аттестат зрелости.

В первых классах, я помню, было слишком много учеников. Атмосфера бедности, почти — нищеты: нехватка обуви, одежды; поголовная стрижка, чтобы не было вшей, частые родительские собрания, с идеологической проработкой. На них обычно ходила моя мать, — отец всегда работал и «подписывался» на Государственные заемы.

Послевоенные школьные коридоры были украшены портретами русских полководцев: Александра Невского, Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, Суворова и Кутузова. Эти живописные портреты врезались в мою память, потому что были исполнены мастерски: в водной технике (по-видимому, акварелью — не помню точно) на больших листах плотной бумаги и притом — оригинальны по композициям, далеки от каких-либо плакатов или поделок «окон Роста», — скорее классичные. Говорили, что их написал один из учеников старших классов, и много позже я выяснил, что он живет в нашем доме и даже — на моей лестнице, но выше этажом. (Он, кстати, не стал художником, и это жаль: талантливые люди иногда избегают своей судьбы, предпочитая оставаться в анонимате).

Но в этих же коридорах проходили торжественные сборища в память об умерших лидерах компартии. Какое-то холодное утро 1948 г. — траурное выстаивание едва продравших глаза учеников по только что скончавшемуся от жабы Андрею Жданову. Политработник выцеживает панегирики во славу партийного идеолога и вдохновителя морилок для русских писателей. Ноги подкашиваются от долгого простоя и голода, ожидаем терпеливо и безнадежно окончания спектакля, а впереди — первый урок…

Другое воспоминание об этом же коридоре — открытая дверь класса и там — украшенный цветами гроб, в котором покоится наш товарищ *Олеандр Миролюбов*, умерший от гипертонии, — это был, если не ошибаюсь, 1953 год.

По-моему, в старших классах было принято раз в неделю проводить *политсообщения* о международной обстановке: о происходящих событиях и расстановке сил, о перспективах коммунизма и о конкретных задачах в стране и в *братском содружестве*. Ученики, делавшие доклад, выбирались *классным руководителем* и несли ответственность за свой краткий доклад.

Система школьного образования включала в себя ежегодные экзамены по главным предметам (начиная с 4-го класса), — это заставляло учеников чаще заглядывать в учебники или даже знать наизусть некоторые страницы и общепринятые формулировки.

&&&

Страницы из дневника:

«Вспоминал вдруг о школе, об этих персонажах трясины: учитель истории Иван Миронович, с его патокой поощрения: «Ваш чудесный рассказ...», то есть — пересказ учебника (но такие люди дают уверенность

в себе и помогают продвигаться в жизни, и они редки: это я знаю теперь — О. Л.)*; зауч «Чапай» (имени не помню), — так его прозвали за резвое фиглярство и растрепанный нрав* (что-то вроде персонажа из «Ревизора» Гоголя! — О. Л.)*; наконец, вспоминаю оловянноглазого зловещего директора школы, бывшего до этого начальником лагерей. Об этом мне говорила мама, вернувшись с родительского собрания». /запись от 29.01.1990/*

«Учитель географии, Аквсентий Павлович, большой боров, с маленькой указкой, которую он не выпускал из рук, подходил к незадачливому ученику, слегка хлопал его по голове конусом указки; просил встать и подойти к карте, которая висела на шнурке, протянутом под цилиндром накатки /а попросту — трубкой /.

Большое почти бесформенное пятно, напоминавшее распластанную для просушки шкуру какого-то зверя, — наша огромная страна. Указка прыгала из одного конца карты в другой, пытаясь обнаружить в этом хитросплетении букв и чертежей нечто определенное, замысловатый знак, отгадка которого теплилась в голове учителя, проступала наружу лукавой улыбкой, раздвигавшей массивную челюсть вепря, из маленьких глаз которого сыпались искры благодушия; а из черепа, посыпанного пушком, струилась энергия мысли.»

А вот другой урок, другие порядки (это преподавательница математики, смазливая стерва):

«Сидеть смирно! Руки за спину, не ерзать».

Если задаешь вопрос или отвечаешь, — надо ставить руку локтем на парту, ладонью вверх. Разумеется, порядок нарушался. На «Камчатке» /на задних партах/ всегда происходило движение, оттуда шло анархическое своеволие. Это были «хулиганы», которых наказывали: им ставили «колы» — единицы...»

...Но вечером, после школы, я шел в «Красный уголок»[3], который был в нашем доме, — большой зрительный зал, со сценой, экраном: показывали старые фильмы[4], как, например, — «Детство» и в «Людях», по Горькому, «Великий гражданин», — фильм о Кирове или «Партийный билет», — партийный детектив с красавцем-Абрикосовым. На сцене шли спектакли — часто оперетты Дунаевского, с их легкомысленным энтузиазмом...

После фильмов мы выходили с ребятами на улицу и хулиганили, особенно, если встречали девочек. Но вскоре, после боевых ранений на разрушках (так назывались разрушенные дома — Х. Л.), я перестал общаться с мальчишками и предпочитал наблюдать или даже общаться с девочками...

&&&

Затем возник феномен итальянского неореализма, с фильмами Росселини («Рим, открытый город»), Витторио де Сика («Похитители велосипедов»), де Сантиса («Нет мира под оливами») с прекрасными актрисами, как Лючия Бозе, Анна Маньяни или же — красавцем Рафом Валлоне.

Позже, конечно, были фильмы великих итальянских кинорежиссеров: Висконти, Феллини, Антониони. Это они нас держали на плаву: мы видели, что жизнь может быть интересной, насыщенной событиями, трагической, но — перспективной; что человеческие отношения очень важны и что государство — это отнюдь не панацея и не рупор на все и вся. Отсюда возникало желание путешествовать, передвигаться по планете, что увидеть мир своими глазами и не поддаваться гнилым или фальшивым идеям, которые рано или поздно рассыпаются и уступают место реальному течению жизни, с ее странностями, загибами, потоками, но устремленностью в далекие горизонты.

&&&

ТЕКУЧКА ЖИЗНИ

Во втором классе я подружился с Олегом Владимирским, и чуть позже мы стали коллекционировать марки, фантики и открытки. Олег стал бывать у нас, и его мать, дочь священника и уже имевшая взрослых детей, — Олег был младшим, — подружилась с нашей мамой.

Отцу удалось разменять комнатку на две соседних комнаты, в которых жила вдова краснодеревщика, и в течение многих лет он платил придачу этой наглой соседке, которая любила сидеть у нас и наблюдать, что же тут происходит...

В квартире, кроме крошечного пространства уборной /«туалета»/, не было ни ванной, ни душа, так что приходилось ходить в баню, — «воронежская баня» находится вблизи Обводного канала. Это солидное массивное здание на высоком цоколе имело три банных отделения: *мужское, женское и «мать и дитя»*.

Поднимаясь по просторной лестнице на третий этаж /в *мужское отделение/*, вы оказывались в пространном зале ожидания, с лавочками вдоль стен и тусклым освещением электрической лампочки. На стенах все же красовались натюрморты или жанровые картинки.

Обычно все места уже были заполнены; мужчины сидели по периметру четырех стен, некоторые читали газеты: «Правду» или же — «Известия», другие — растрепанные книжки; третьи сидели молча, устремив глаза в потолок или же безвыходно — в картинки; редко кто разговаривал с соседом, но чаще — с сопровождающими родственниками, — скажем, с непоседливым сыном, который временами вскакивал и устремлялся на нижний этаж, где можно было выпить кружку клюквенного морса или же — освежающего кваса */но, правда, для этого надо было иметь полтинник.../*.

В следующем зале, *предбаннике,* люди уже были готовы ворваться в банное отделение, но надо было еще ждать безрукого гладко выбритого банщика, который, открыв дверь, объявлял количество приглашенных.

Наконец, вы оказывались в банном отделении: это там темные вагончики с раздвижными дверцами, — можно, наконец, раздеваться, закрыв дверцу, и вешать одежонку на пластмассовые крючки.

При входе в банный зал вам предстоит выбрать тазик и привязать к его ручке свой номерок. Это ваш таз на весь период мытья и стояния под душем.

В тазик можно набрать горячей воды под умывальником, когда подойдет ваша очередь. *(по этому поводу я некогда написал шуточные стишки: «Я выбираю хол., Я ненавижу гор. Гор. — лучи ведь зноя. С хол. бодрее и быстрей Мы коммунизм построим вдвое»).*

Затем вы быстренько выбираете место на мраморной скамейке, намыливаете себя мочалкой и обливаетесь в финале остатком горячей воды в вашем тазике.

У стены — душевые отделения: четыре или пять душевых отсеков, с энтузиастами, которые намыливаются и хорошо надраивают мочалками и обмывают свою плоть, не задерживаясь демонстративно на деликатных местах, вроде пениса или грудных бугорков.

Вы — также; закончив все эти необходимые ритуальные действия, вы покидаете банное отделение и проходите промежуточные коридоры, с туалетами и унитазами.

Освободившись от урины и нечистот, вы чувствуете облегчение и блаженное расслабление; в своем вагончике, бодрый, исполненный жажды жизни, вы одеваетесь и выкатываетесь наружу...

МАГАЗИНЫ:

Магазины, естественно, занимали центральное место в жизни советского человека. Как старшему в семье, мне приходилось там бывать с раннего возраста. Булочная, к счастью, была напротив; Гастроном чуть подальше, на углу той же Боровой и Глазовской /эту старинную улицу в хрущевскую эпоху переименовали в улицу Константина Заслонова и до сих пор она сохраняет это название! Может быть, из-за неприязни к рассказу Мих. Зощенко, т. к. в этом рассказе драка произошла *«на углу Глазовской и Боровой»/* — теперь там маркет «Дикси»... Но раньше там было все: от желудевого и ячменного кофе до костромского и ярославского сыра /во втором зале/ и мясного отдела, где мясник вам отрубал кусок говядины или баранины; в гастрономическом отделе вам взвешивали и нарезали сыр или кусок колбасы, ветчины и только после этого вы вставали в очередь к кассе /где работала, кстати, Фрума, подруга матери по театральному училищу/, выбивали чек и брали свою покупку.

Что касается кофе, — в эпоху Хрущева появилось натуральное кофе, которое мы не знали, как пить: кофе раньше смешивалось с цикорием, и только такой вкус казался естественным...

Позже, работая в магазинах Невского райпищеторга /как *декоратор*, — вместе с Ларисой Соколовой — Щегловой/, я писал ценники и делал выклад-

ки товаров, и тогда я узнал много тонкостей по поводу растительных масел: кукурузного (это масло можно было приобрести лишь по блату) и оливкового /большая редкость/ и колбас, которых существовали, оказывается (особенно копченых) десятки, — если не сотни, — сортов.

О булочной:

Когда Хрущев провел денежную реформу, люди в панике раскупили все в булочных. У нашей булочной толпа перекрыла проезжую дорогу и не убывала пару дней. Я тоже стоял в такой очереди, чтобы взять буханки хлеба и батоны.

Зимой, кстати, в зверский мороз /-30°С/ мне приходилось выбегать в дальний магазин, напротив нашей бывшей школы, чтобы купить хорошую, — кажется, *телячью колбасу...*

&&&

После размена родители занимали большую комнату (23 кв. метра), в то время, как мы с братом Владимиром (он родился в Омске) и Михаилом жили в меньшей комнате, узкой и вытянутой, с одним окном, смотрящим на бывший Дом терпимости (буквы просматривались сквозь масляные лессировки...). Вплоть до своей смерти летом 1953 г., — несчастного случая в Вырице (Михаил утонул. Он не должен был плавать из-за ранения в ногу, но не хотел с этим примириться и уже тонул однажды... в Неве! Он сам отнесся к этому случаю иронично и шутливо переделал строчки стихотворения про Чапаева: «Чапаев плывет и хлебает реку, — так и надо ему дураку!...»), Михаил спал в этой комнате на старом клопообильном диване, мы же с братом — на самодельном диване, выстругannом нашим отцом.

/Михаил был остроумен и ярым читателем. Ночной фонарик, прикрученный к спинке его допотопного дивана, обычно светился до полуночи, а то и до 2–3 часов.

Рассказывать он любил, в комическом плане представляя свое ранение и войну. Немец его полоснул сверху донизу, — он чудом остался жив, но нога с этих пор не гнулась. Из года в год шли операции, выращивались сосиски на шее с ладонью, пересаживались в ногу, но икра по-прежнему была тощей и мало надежды было, что когда-нибудь она станет нормальной. Может поэтому он был необуздан: нас с братом вышвыривал, как котят; при случае ударял по лицу, пригибал больно голову.

Но все же он был весельчак. Гораздо позже, — помню мы с братом спали в маленькой комнате на «отцовском» диване, он неподалеку от нас — на своем. Диван его, 1939 года, с высокой спинкой, насквозь пропахшей клопами и плесенью, был едва ли не единственным украшением комнаты, исключая платяной шкаф, но он простоял недолго...

На этом мастодонте проходили свидания Михаила с невестой; здесь он весело смеялся, читая «Колу Брюньона», подтрунивал над наши-

ми трудностями и учебой; здесь же разыгрывались сцены сказок «Щи из топора» или о Верлиоке. Михаил любил подурачиться, особенно, когда мы подросли и стали как бы его приятелями; помню, ночью с братом мы решили его подпугнуть. Я, замотавшись простыней, спустился на пол и тихонько пополз к Михаилу. Слышно было его ровное дыхание: я был уверен, что он заснул. И вот, едва я приготовился опустить на его плечо руку, как вдруг что-то гаркнуло, шикнуло — я пробкой подлетел вверх, кажется, что-то выкрикнув, — и тут раздалось дьявольское скрежетание и смех Михаила, — его грудь заколыхалась, от души предаваясь веселью .../

В детстве я любил читать, и, в частности, я открыл в домашней библиотеке энциклопедический словарь Брокгауза-Эфрона, 1905г. Многие имена, события, географические открытия (в этом, правда, мне помогли и книги отца по географии и истории географических открытий), идеи я усвоил с детства, и уже в школе я хотел составить свою энциклопедию.

Отец, кстати, работал в Адмиралтействе (в Главном Гидрографическом управлении) и приносил домой свежие номера газеты «Британский союзник»[5] и журнала «Америка» на русском языке. Оттуда я почерпнул немало любопытного и полезного, и этим объяснялся, возможно, мой особый интерес к Западу, к европейской культуре.

Что касается изображений, они меня интриговали, хотя я сам рисовал неважно и предпочитал «срисовывать», т.е. делать копии с портретов или же — репродукций картин. Сохранились некоторые такие рисунки нач.1950 гг. — портреты Пушкина, Гете, Васнецова....Кстати, преподаватель рисования в 4–6-ых классах (вроде Закруткин?), амбициозный старик (в нашем понимании, хотя ему было не более 50 лет: длинноногий, картавый, с шаром-головой), приносил в класс и показывал ученикам свои небольшие картины маслом; он считал свой предмет очень важным и беспощадно боролся с лентяями и бездельниками, расправлялся с ними физически, отрывая их от парт и выбрасывая из класса в коридор.

Он приучал нас к композициям на свободные темы. Я выбирал Пушкина, Лермонтова. Нарисовал Алену Дмитриевну на коленях перед Парамоном Степанычем /Лермонтов: «Сказ про царя Ивана Васильевича...»/. Другой раз — Муму на лодке, с собачонкой. Олег Владимирский был его любимец, рисовал прекрасные композиции акварелью: море, пейзажи. Другой способный ученик Р-в рисовал «памфиловцев» — сюжет очень популярный после войны. Наконец, Семен Драпкин / которому я позже посвятил большое стихотворение в книге «Мимо скучной Джоконды» — «Я помню твой рисунок...»/ был отличным рисовальщиком и поэтом. Он был для меня олицетворением свободы!

Позже, к 1952 г., в классе был очень хороший преподаватель по фамилии Шемякин: он вел черчение и рисунок. Тогда, я помню, я впервые заинтересовался формой кувшина и старался ее передать в рисунке, — это он меня первый похвалил...

В том же 1952 г. исполнилось 500 летие со дня рождения Леонардо да Винчи. В журнале «Огонек» появились репродукции его работ; моему брату, Владимиру, было 10 лет, но работы произвели на него необычайное впечатление, и он начал копировать некоторые из них, как, например, рисунок «Битва при Ангьяри». Я обратил внимание на качество его копий-рисунков и сказал, что он может заниматься в художественном кружке или даже — школе. Выбрали Дворец пионеров (В бывшем Аничковом дворце, вблизи Фонтанки), и я сходил с ним туда, чтобы записать его в кружок живописи и рисунка, который вел художник Канеев. Владимир стал его учеником, а его соучеником стал Анатолий Васильев, с которым позже мы подружились.

На меня такое же сильное впечатление (как на Володю — Леонардо) оказали позже работы Врубеля, — репродукции его работ, особенно — «Демона сидящего» и «Сирени», которые появились в том же «Огоньке» в эпоху «оттепели».

Но особенно сильное потрясение (я осмеливаюсь здесь употребить это сильное слово — оно к месту!) я испытал, когда увидел цветные репродукции «Надгробного плача», киевской работы Врубеля, предназначенной для росписи во Владимирском соборе (как известно, сами росписи не были осуществлены Врубелем по каким-то причинам, — возможно, из-за чрезвычайной оригинальности и замысла, и концепции). Это было в магазине антикварной книги на Литейном, и книга, которую рассматривал библиофил, — монографией о Врубеле С. Яремича 1911 г. Гораздо позже, увидя многие эскизы Врубеля на эту тему, я почему-то не мог определить, — какой же из них произвел на меня такое сильное впечатление: они все мне казались потрясающими! Я заканчивал школу и уже колебался, куда поступать: либо на физфак Университета, либо туда же, но на истфак, на отделение истории искусства...

На уроках литературы я порою блистал: читал наизусть стихотворения. Так я, например, полностью прочел стихотворение К. Чуковского «Федорино горе», «Муху-Цекатуху» и что-то другое (особенно я любил «Доктора Айболита»).

В старших классах любимым автором был Мопассан, которого читали тайком под партой во время уроков (помню, как одну книжечку Мопассана изъяла математичка). Читали не только новеллы Мопассана,- разумеется особенно те, где касалось любовных историй, — но также его поэзию, насыщенную эротизмом и пантеизмом.

Мопассан, можно сказать, был синонимом литературы и высшей оценкой писателя. В пионерском лагере один приятель мне признался, что хотел бы стать писателем, как Мопассан.

Но я с большим удовольствием прочел «Дэвида Копперфилда» Диккенса и был его поклонником; всегда были популярны «Робинзон Крузо» Д. Дефо и «Путешествие Гулливера» Дж. Свифта, «Человек, который смеется»

Виктора Гюго; но ... в принципе я предпочитал русских писателей: Льва Толстого, «Войну и мир» которого я полностью прочитал в восьмом классе и некоторые главы знал почти наизусть…

Достоевский был исключен из школьной программы, поэтому вызывал особенный интерес. Однажды я купил «Униженные и оскорбленные» и начал читать первую главу этого романа. Это было на уроке, кажется, английского языка.

Впечатление от первой же страницы было колоссальным; прочитав эту главу, я был, как в гипнотическом сне и бредил этим фантасмагорическим образом старика, к подошвам которого почти прилипала умирающая собака.

Позже я неоднократно делал иллюстрации к этой главе, но они меня не удовлетворяли и до сих пор нет окончательного варианта этой иллюстрации…

Достоевский, таким образом, меня не только захватил, но еще дальше меня подтолкнул на тернистый путь писательства (Первым все же был Лев Толстой, с его эпосом, с его косноязычием и мощью словесных конструкций).

&&&

«В седьмом классе была «республика» — писались тексты конституций, устраивались сборища. Этот «ветер свободы» принес Мочинят, красивый, рослый и сильный паренек — армянин /кудрявая голова, открытое лицо, излучавшее добрую волю и решительность. Он был «взрослым», хотя по возрасту едва нас старше.../

Это дало импульс к шуточным стихам и поэмам об этой конституции и о Семе Драпкине: «Философ Сема Хома Брут /Вместе с Мочинятом конституцию куют/ С ними Звингер наш писец/ Против овец он молодец/Против молодца он сам овца...»

Бунты: при фотографировании (для ежегодных фотографий класса) обязательна была почти нулевая стрижка. Лишь челка допускалась с седьмого класса. То же относилось к урокам: слишком «обросшие» ученики изгонялись из класса в парикмахерскую.

В старших классах мы уже так просто с этим не примирялись: уходили на пустыри, в садики, — там играли в футбол, покуривали. Все же потом приходилось стричься...

«В школе, — теперь мне это кажется странным, — я подавал надежды, как будущий физик. Меня интересовали даже области науки конкретные: оптика, ядерная физика.

Учитель физики: «Амундсен», заросший бровями, своенравный деспот, невзлюбивший Олега Владимирского и прекрасно относившийся ко мне (Олег Вл-ий как-то вздумал составить из скрепок цепочку и демонстративно вывесить ее из кармана, — с этого и началось...). Однако, и я его подвел однажды: была комиссия из гороно, и он вызвал меня, как отличника. Но в тот раз я был не на высоте, отвечал неуверенно, получил

тройку. Комиссия выразила неудовольствие, «Физик» стал требовательнее; все же я остался фаворитом...

Это на уроках физики я читал томик с поэмами Лермонтова, а мой сосед Олег Абабков налепил мякиш на гвоздь и сказал мне: «Ударь кулаком по мякишу».

Я ударил. На ребре ладони и сейчас остается желтое пятнышко...»

&&&

Пионерские лагеря: Ладога, Карельский перешеек

Школа, впрочем, — это как место службы или — обязанность. Совсем другой импульс давали летние пионерские лагеря: пространство, природа, головокружительная свобода, авантюрные приключения. Но в то же время — дух товарищества, зачатки дурных привычек, как курение, отборный мат, хулиганские выходки, как, скажем, — ночные походы на девичью половину: с девочек срывали одеяла, бросались подушками, подбрасывали в постели лягушек и ужей. Я, впрочем, не принимал участия в таких забавах, но в походах на совхозную клубнику участвовал.

Ладога (конец сороковых — нач. 1950 гг.), затем — Карельский перешеек: прекрасные места и пейзажи. Я очень любил пустынность серовато-ладожских пляжей с хрупкими тростниками / *«ломаются под ветром сухие тростники с вмятинами-коленцами»*[6] /, с песчаным мелководьем, с затонувшей баржей на горизонте. Иногда на берег выбрасывало черепа и скелеты; россыпи кварцев магнетически увязывали сознание, и я искал кварцы с золотыми прожилками, преломляющие необычайно свет. Свою коллекцию я хранил под матрасом, и в один прекрасный день все исчезло. Эту потерю не могли заменить плавающие в прудах тритоны и большие жуки, с золотистыми крыльями, которых я хранил в спичечных коробках.

Территория лагеря была оцеплена колючей проволкой, потому что еще было полно мин и снарядов в лесу. Отец, приезжая ко мне, фотографировал меня на фоне этих ограждений, вблизи сосенок и кустиков черники.

«Мы шли, разговаривая тихо; я немного смущался отца — мне казалось, он хочет знать очень много; притом его энергия, мне не свойственная, меня как бы угнетала, а он этого не замечал — или так мне казалось; но в то же время он был деликатен и умел вовремя перейти на другой сюжет (правда, с некоторым недоумением и даже растерянностью из-за моей замкнутости и вялости реакций), опять меня как бы прощупать на глубину, сделать срез моего сознания и увидеть, как там располагаются живые детали, подробности. Осознав, что сегодня я не настроен и что многого из меня не извлечешь, что разговор, собственно говоря, исчерпан, он не сердился, а предлагал подняться на пригорок, подальше от дороги, и там найти хорошую лужайку, чтобы развернуть заветную скатерть-самобранку.

*Хлеб, масло в стеклянной банке, **отдельная** колбаса, завернутая отдельно в лоскуте оберточной бумаги; желто-серый твердый комочек сыра без дырочек; вареные яйца, треснутые, в тряпочках, пахнущие резко и аппетитно, два-три внушительных помидора и твердые, в пупыристах панцырях, свежие огурцы — все это комбинировалось на простынке, с присущей отцу аккуратностью и заботливостью, но вместе с тем както артистично и точно: это уже был готовый черно — белый кадр...*

Но фотографии он делал другие — его интересовало лицо сына, его неуверенная полуулыбка, жесты обаятельного, угловатого пацана...

*Сыну нравилось фотографироваться, но ему представлялось, что отец запоздало наивен и увлечен своей **какой-то мечтой**: в действительности он (т. е. **Я —** О. Л.) уже курил, освоил семантические поля лагерного арго и с трудом сдерживался, чтобы не ляпнуть какую-нибудь привычную матерщину»*[7].

Совсем другой мир был в лагере, вблизи Вуоксы: большие пространства, хвойные леса, холмы, озера, порою огромные камни — валуны. Дачи или дома, разбросанные в километровых периметрах, так что утром зорьку играли в течение получаса, сборы и ожидания своей очереди к завтраку тоже отнимали не мало времени; затем утренние линейки, поверки и т.п. мероприятия. От завтрака до обеда все же оставалось достаточно свободного времени, чтобы что-то предпринять, куда-то смыться, исчезнуть. Так, мы с приятелями (в этот период я уже заимел дружков и чувствовал себя с ними, как за железной стеной) заимели припрятанную кем-то лодку и на ней переплыли широченную Вуоксу. Нас интересовало, что же там, на противоположном берегу: может быть это совсем другой мир, другие земли — остров сокровищ (в лагере каждое воскресенье перед сном на свежем воздухе показывали фильмы на огромном колыхающимся экране: экранизации Жюля Верна, Стивенсона, Катаева и т. п. — виртуальную экзотику); правда ничего особенного мы там не обнаружили и вернулись благополучно на свой берег, опоздав все же на обед. Это было замечено, но как-то нам сошло, без особых последствий («заблудились в лесу» или «заигрались» — таков был наш ответ).

Рядом были «финские дачи» — дома, оставленные финнами после передачи этой территории Советскому Союзу в 1940 г. Тогда еще никто их не трогал (я бывал в этом лагере в 1951–1954 гг.); фруктовые деревья, ягодные кустики оставались, но постепенно дичали; яблоки уже стали горькими и не успевали дозреть: их обрывали вечно голодные лагерники. Роясь в пустых комнатах, мы находили массу конвертов, писем и бумаг. Нас интересовали марки, но они были слишком однообразными, разочаровывали.

В августе мы уже ходили собирать бруснику (иногда мне помогал брат). В хвойных, как бы крытых, пространствах, выстланных иглами и мхом, было множество низких брусничных кустиков. Бруснику надо было собирать методично: сначала в кружки, из кружек пересыпать в майки,

из маек — в чемодан, — но это уже заключительный этап. Я привозил домой чемодан брусники и мешок с вещами.

В этом лагере, конечно, было множество спортсменов: футболистов, волейболистов, бегунов, прыгунов и т.д.; проводились лагерные спартакиады и получали значки БГТО и ГТО. Но главным, конечно, было проведение футбольных матчей — между отрядами и даже — между лагерями, хотя другой пионерский лагерь существовал где-то на другом берегу Вуоксы, вблизи станции Громово, куда мы прибывали из Ленинграда и откуда нас развозили по местам. Надо было пересечь Вуоксу у поселка Саперное (где был солдатский городок) на пароме и потом километра 2–3 идти пешком...

Спортсмены — своего рода *лагерная элита* — вели свою особую жизнь: у них были свои пристанища в лесу, с палатками и вещицами, у них были свои девки и запретные для других удовольствия; в то же время им уже представлялось, что они имеют свою особую лагерную власть и могут заставить начальство уступить, когда им этого захочется, или даже отступиться от некоторых жестких лагерных правил, режима. Так, в один прекрасный день, после отказа чистить картошку для кухни, в знак протеста, они решили уйти из лагеря и убедили целый отряд присоединиться к ним. Я был в числе этих «протестантов». Мы ушли вглубь леса, спали на земле, ели то, что было припасено вожаками, развлекались как могли. Девочек, конечно, с нами не было: отряды были раздельными, и у девочек была своя жизнь и свои правила поведения.

Вернулись только к утру. Нас встречал *старший воспитатель*, симпатичный, нам сочувствующий, но озабоченный ситуацией и партийный босс-фанатик, который чуть позже провел с нами идеологическую беседу-проработку. Это был 1952 год, но уже в следующем году бюст Сталина, с отбитым носом, никого не интересовал и никого не смущало, что он в таком виде красовался у лагерной трибуны. В лагере уже не было прежней дисциплины, дух анархии восторжествовал, и пионеры перестали убирать «свою территорию» и разрозненно толпились, осаждаемые тучами комаров и мошек, на вечерней поверке. Лагерные песни тоже перестали вдохновлять и волновать, но блатные и неизвестно откуда пришедшие странноватые песни с заморским душком вошли в моду (и даже как «песни отряда»!). В лагерном клубе (он размещался в здании, напротив мастодонтовых деревянных построек общепита) устраивались вечерами танцульки, и я, как и другие мальчики, приходил туда, наблюдая или же иногда танцуя танго или даже — фокстрот, чуть касаясь грудастой партнерши, которая неудержимо меня притягивала, а та, раскрасневшись от счастья и радужных перспектив, мне улыбалась и меня подзадоривала...

В лагере на Вуоксе я познакомился со смышленым и спортивным мальчиком (он занимался тогда спортивной гимнастикой), который мечтал стать поэтом. Позже, уже в Ленинграде, он признался, что пишет поэму о Кирове, но читает Бальмонта и Андрея Белого и посылал свои стихи

Константину Симонову в надежде на публикацию… Но тогда, в лагере, мы больше говорили о Лермонтове и Льве Толстом, и я почти дословно пересказывал Валерию (*Валерию Петроченкову — О. Л.)* некоторые главы «Войны и мира». Мы также разыгрывали с ним дуэли Пушкина и Лермонтова и совершали налеты на совхозную клубнику. Однажды, помню, за нами бежал яростный охранник, и мы предпочли разбежаться в разные стороны и, таким образом, спаслись...

Летние пребывания на Севере

К этому же периоду (1950–1954 гг.) относятся мои пребывания на родине моего отца, в Архангельской области: в тех местах, откуда мы с матерью некогда выехали в Омск, — в Няндоме и деревне Конда. Поезд ехал туда через Вологду. В Вологде один или два вагончика отцепляли, и они терпеливо ждали прибытия другого поезда, направляющегося в Архангельск. Иногда пять или шесть часов, — можно было пошататься по Вологде, полюбоваться ее строениями и церквями. В Няндоме мы обычно ночевали у родственников или их друзей в ожидании машины в деревню.

«Няндома — плоский, деревянно-железнодорожный ***платоновский*** *городок.*

Запах обузданных ***ржалых*** *пространств, с канавами, никлой травой, сельпо и автобазами, где нужно дожидаться своей полуторки, чтобы добраться до Конды.*

(Но иногда это не полуторка, а просто — попутная болтайка с открытым кузовом, набитым девками и военными, с огромным лоскутом брезента на случай непогоды.

Длилась безостановочная тряска с грустными песнями, смехом и щелком семечек, с обнимками при внезапных встрясках на кочках и крутых поворотах, с улыбками при сходах и расставаниях...)

Там, в Няндоме, меня привечали девушки, — самоформирующиеся куколки-невесты, распевающие «не горюйте ненаглядные невесты, — в сине море вышли моряки» Они проверяли на мне свою неотразимость, свои способности очаровывать, свой ретушированный портрет: бледные личики, синие глаза, светлые букли.

Ах, эти милые северные личики: вы всегда умели очаровывать и вселяли в меня светлую грусть!»

«Первый приезд 1950 г. — холод, белая собака, заросший космами белобрысый мальчик, с широким носом (позже мы с ним изобретали и составляли из деталей и колес велосипед и даже проехали на нем какое-то расстояние. Так же мы с ним разделяли нашу симпатию к дочери председателя: там были красивые девочки с васильковыми глазами и открытыми высокими лбами... — О. Л.); *приехал я с Юрием* (братом отца) *и шофером Сашкой. Он — строгий и добрый, — так мне казалось, — но страшно ругается. Нас встречал булочник Анатолий. На другой день мы играли в би-*

ту. Бабушка мне рассказывала о Ленинграде. Первая драка с деревенскими мальчишками, в которой я утвердил себя. Стали играть в футбол…

В один прекрасный день я увидел, как тот же Валентин (белобрысый мальчик) грациозно сидел на коне. Ребята любили поразвлечься на этих красавцах, пуская их вскачь по дорожкам деревни. Я жалел, что мне это недоступно; я воспринимал это почти как унижение».

«Деревянная легкая изгородь, за которой поле: капуста, морковь, турнепс. Турнепс — длинный, конусом с хвостиком. Снаружи черный, внутри — белый, сочный, хрустящий. Для нас это было лакомство... как и жмыхи. Порой нам перепадало по плиточке жмыха, — какая это была радость: жевать с утра до вечера в укромных уголках!

Или же — игры и прыжки в силосные ямы. Они — глубокие, может быть, метра на три-четыре, с уже уложенной травой и сеном. Туда прыгать рискованно, но тянет, — и туда бесстрашно прыгают девочки! Вот и я прыгаю на сенную перину; приземляясь, чуть вминаешь травяной покров и лежишь блаженно. Но рядом — легкие ведьмицы-ворожеи, которые смеются над тобой...»

«...или же — на склоне холма, в песке, под «волютой» обрыва, мы лежали в чем мать родила и забавлялись с открытыми телами подружек, «забыв об оводах и жутких слепнях и трогая сестру (троюродную — О. Л.), как куклу... Она так странно улыбается улыбкой Коры, и радужка становится совсем прозрачной, глубочайшей, как океан...»

«Тогда же меня опекала девушка Фая — льняноволосая, загадочно-томная и волочащая меня за собой, как игрушку... Мы в поле, перед оврагом. Вокруг цветы — «часики», беленькие, ажурные. Фая всматривается в меня, о чем-то спрашивает. Я смущен и одновременно чем-то взволнован. Фая мне казалась не просто взрослой, но близкой, непонятно привлекательной. Помню ее глаза — томные, полузакрытые, поза — непринужденная, запрокинута на спину. Грудной пришептывающий голос...»

В двух небольших поэмах: «За пряниками»[8] и «Праздник в деревне»[9] — впечатления от этих пребываний, но также — описания. Это там упорно трещит кузнечик на солнцепеке и в зарослях, в низине (деревня расположена на высоком холме; внизу — болота и начинается подлесок, дальше — лес), шмыгают коростели; в бывшей церкви — продовольственный магазин, где *«в полумраке сахар с керосином иногда соседствовали».* По утрам пили чай с топленым козьим молоком (бабушка вытаскивала крынку из русской печи) и раскалывали щипцами огромный камешек-кристалл сахара...Бабушка повязывает «плат» вокруг шеи. Выражение деланно-строгое, с поджатыми тонкими губами, в глазах — искры живого интереса. Бабушка — из староверов; присущее этим людям упорство, упрямство, убежденность в своей правоте передалось и нам (во всяком случае я в себе это чувствую). Она всегда говорила так, что исключалось другое мнение, ей непонятное, и она умела вызвать сомнение, казалось бы,

в известных вещах; ее обиды иногда меня ранили в сердце. Хотя никто тогда еще не понимал истинной причины — самой действительности...

Праздники, — с этой самогонной брагой, которая варилась в добротной бочке и откуда каждый мог подчерпнуть себе кувшинчиком для пробы. Торжественно и серьезно ели и пили: щучью уху в молоке, освежеванного и уже пропеченного зайца, пирог с отварной треской. В другой раз — целого барана, который тихо блеял перед смертью (это был один из тех баранов, которых я встречал, когда возвращалось стадо: у него глухо постукивал язычок колокольчика)...

Но люди выходили на двор, обменивались впечатлениями, кто-то хвалил красоту грудастой девки, кто-то смеялся и пел, кто-то уже падал и под лавкой дрых блаженно. Мы с братом и троюродной сестрой уходили под холм, в песок и там от всего этого безобразия уединялись и играли в наши особые, на грани отваги, удовольствия и блаженства, игры...

Порою в деревенском крошечном клубе на белом клочке экрана проецировались по частям какие-то устаревшие фильмы, как «Партийный билет», «Член правительства», «Сельская учительница», с Верой Марецкой, Абрикосовым и другими звездами; вдруг зажигался свет, — киномеханик искал недостающую часть, а мы выходили на темную улицу, с небом, усыпанным звездами и ущербной луной...

Наступали жаркие дни, и на скотном дворе оводы нещадно кусали коров, а те им раздавали бесполезные оплеухи очумелым хвостом.

Было жарко, сперто, с кучек навоза шел пар. Люди курили яростно, говорили апокалиптично об очередной зиме: шел 1950 год.

Но, кроме этого, были походы в лес — на долгие часы, на весь день: за рыжиками, белыми грибами, волнушками. Бесконечно притягивающий, уютный, сказочный лес, с его пугающей дремучестью и неожиданными просветами — пространствами озер и лужаек, где царствует своя сирена (или же — свой метроном) — кукушка...Вылавливали в речках премудрых пескариков, карасей или даже — всеядных щук. Но мне скучно было стоять и смотреть на поплавок: ведь это каждому надоест чего-то бессмысленно ждать, таиться, а отходишь, — там вроде уже клюет; бросаешься к удилищу, дергаешь, — на крючке пусто: червяк съеден, а рыбка ушла!

Дядя Юра брал выловленную щуку, — серую, с разводами и зубастую, — лупил ее головой о кочки: та была чересчур живуча. Меня это пугало, — убивали живое. С трудом впихивал в себя его объяснения, что «так надо» и о будущей вкусной ухе. Дома эту щуку бабушка отваривала в топленом молоке: получалась нежная вкуснятина, — эта щучья уха!

Вдоль реки мы шли в лес. Делали круги и возвращались к реке, заросшей камышом выше роста. Топко.

В лесу, напротив, — сухо, просторно. Тропка, вначале узкая и болотистая, переходит в дорожную колею, развороченную тележными колесами. Здесь много кустов, поваленные деревья, мухоморы. По мере углубления

в лес, он становится чище, сосны высятся, внося стройность, — и вот, наконец, боры, устланные мхом, с иглами и шишками. Белые грибы. Моховики. Рыжики и волнушки. Красные рыжики...

К вечеру мы немного заплутали и с полными корзинами, расселись на мху, а дядя Юра уверял, что у него в голове стратегический план, как выйти: «До полуночи мы уж точно выйдем, — благо же светло, как днем!»

А с бабушкой мы ходили на болото за морошкой. Это было наиболее прекрасное занятие, — поиски зрелой, золотом налитой, морошки. Даже в конце августа было еще слишком рано, и в наши кружки она почти всегда падала красной, недоспевшей — со вкусом специфично горьковатым, а сама ягода была еще плотной, твердой и хрустящей...

Каждый раз, возвращаясь, — беглый взгляд на самодельный забор: скорее раму из стволов берез, с расставленными кое-где колышками, на сочно блестевшую траву, васильки и тускло желтеющую куриную слепоту, и под солнцем, в упругой тишине, — стрекот, звонкое чирикающее пиликанье кузнечиков, время от времени исчезающее, отчего тишина полнилась и расцветала всеми благостными запахами и лучами; изредка налетали оводы, мушки роились и покусывали; блистали прозрачно диковинные крылья прямолинейно летящих стрекоз или ажурно трепетали хрупкие пергаменты бабочек.

Глаз присматривался в эти каменистые пороги, в мелководье рек, в тонкие деревца у болотистых берегов, где хлопали тяжело крыльями диковинные птицы, спасаясь от самострелов, — на бумаге оставались тусклые, но старательные рисунки протяженного северного пейзажа...

После школы. Университет. На распутьи.

«Да, скоро расстанемся со школой и вместе с ней — с прежней беззаботностью, беспомощностью, ленью. Впереди все окутано туманом... как пробраться сквозь этот туман и увидать путеводную звезду?!... но, может быть, впереди нет ничего яркого, а только тьма и по ней мне придется мыкаться из стороны в сторону, напрасно ища покоя и конца.» Так я писал в дневнике 18 мая 1955 г., за месяц с небольшим, до окончания школы.

Окончив школу почти с медалью (лишняя четверка!), я сдал конкурсные экзамены и поступил на физический факультет ЛГУ /тогда — имени Андрея Жданова: партийного интеллектуала, который никогда не оканчивал никаких университетов, но считался интеллектуалом по должности/.

Факультет тогда находился в очень приятном месте — на Менделеевской линии, но нам приходилось ездить на Средний проспект, чтобы слушать лекции по химии; некоторые занятия, лекции проходили так же в НИФИ, — в домике, напротив здания Двенадцати коллегий, т. е. основного университетского корпуса.

День 9 июля 1956 г.(понедельник):

«Сегодня встал в 1 час дня. До 3-х часов собирался в Эрмитаж; по правде говоря, за открытками, а не на осмотр музея. Около 3.45 вылез на остановке «Дворцовая площадь» из автобуса и увидел у Адмиралтейства движущуюся толпу, — кто бегом, кто пешком, кто, протискиваясь через всех, — все устремлялись к Александровскому садику. Меня взяло любопытство; я, выйдя из автобуса, побежал за всеми.

*За оградой — вереница машин, у Адмиралтейства — кучка адмиралов; над ними, на стяге — два правительственных флага... Не трудно было понять, что здесь обитал шах /*шах Ирана — Реза Пехлеви — О. Л./*; он обходил почетный караул (крики приветствий от войск); затем играл оркестр. И шах, очевидно, под него садился в машину. Так смешно! Нелепо. Но, между прочим, об этом не думаешь, слившись с народом...*

Машины уехали. Толпа разбежалась, кто куда, и все были уверены, что увидят шаха по-новому. Отовсюду — шутки, серьезно — смешные разговоры...

*Так я и не увидел шаха. Жаль. Впрочем, больше хотелось бы увидеть шахиню /*Первую жену шаха, — красавицу — О. Л./*. В Эрмитаже, купив открытки и идя домой, я уже думал: вот, хорошо же быть там, в верхах... и всякие подобные мысли вгрызались в мой мозг и неотступно мешали...»*

Довольно быстро я понял, что физика из меня не получится и потерял интерес к занятиям. Сыграли свою роль так же психологические факторы: замкнутость характера, отсутствие контакта с другими, ощущение неуверенности в себе и мнительность, что другие тебя презирают, а девушки воспринимают тебя, как ничтожество. После неудачной сессии на втором курсе[10] я получил врачебное подтверждение, что нуждаюсь в отдыхе (диагноз: *астения)* и был направлен в санаторий «Отрадное» в Калининградской области.

Из записей в санатории: *«Первый день характеризуется бессмысленным желанием быть, как Юджин»* (Рукопись дневника: 31 марта 1957 г.). Роман Т. Драйзера «Гений» был для меня духовной поддержкой и даже — путеводной звездой. Я его читал даже на лекциях в НИФИ. Усиленно читал Генрика Ибсена: «Столпы общества» и «Нору». В Светлогорске купил О'Генри: *«О'Генри, как друг. Прижимал к себе* (книгу)*, как теплое, живое тело... на кой черт, все величие; величие — это простота, теплая нежность души»* (Там же, 5 апреля 57 г.) Тут же после *врубелевских березок* и наблюдений над волнами, с переливами всех цветов, — рассуждения об импрессионистах и о Клоде Моне: *«Разрушение образа» у импрессионистов, ради передачи человеческого чувства,* ***мгновенного впечатления****, — разве это не благородно, не истинно отважно!...»* (Там же, 5 апреля 57 г.)

Настроения в другой день: *«Я думал о том, как устрою себе спокойную жизнь, — ведь и характер к этому мой приспособлен. В то же время внутренне я взбесился и вместо блаженного лежания в полудреме, побрел к морю, где — холод, ветер рвет, волны заливают берег. С наслаждением обнаружил в нем краски, мне до этого незнакомые. Вот пейзаж: синь, яр-*

кая-яркая; белые, как молоко, стволы с крапинками — извиваются, изгибаются во все стороны ветки; бархатистая, нежная прозелень сквозь ежики кустов. А море — фиолетово-синее и зеленое; волны — зелено-хрустальные... (Там же, 9 апреля 57 г.)

Портрет медсестрички: *«Ее обрисовать? Пожалуй, она воздушна; кроткая и маленькая; летает, как птичка, и ко всем мила, и со всеми одинаково нежна; черненькая, вся в белом, с пухлыми губками и пушком над ними; задумчивый, в глубине освещенный тихой радостью, взгляд из-под длинных ресниц; голос, как воркование голубки, робкий и тихий»* (Там же, 10 апреля 57 г.)

14 апреля съездил на экскурсию в Калининград: впервые видел немецкий город, с маленькими трамвайчиками и памятником Гете и Шиллеру; но множество разрушек, — город-фантом. Сфотографировался с группой экскурсантов у могилы Канта. Экскурсовод, невзрачная, но еще молодая женщина, говорила о любви Канта к России, и о том, как он подписал прошение граждан Кенигсберга стать русскими подданными...

По возвращении в Питер, июль (в Ленинграде) был для меня «врубелевским месяцем»[11]: *«Врубель для меня на данном этапе явился тем, кто мне ракрыл понятие «искусство», — так же, в свое время, после чтения «Войны и мира» я понял, что такое **литература»*** /Из дневника 31.07.57./ Тогда же я начал методично читать в Публичке, на Фонтанке: Тагора, Цвейга, Роллана...

Но, пожалуй, самое сильное впечатление (литературное) этого года: Александр Блок. Разумеется, в школе упоминали о «Двенадцати», о том, что Блок «принял революцию» и т. п., но кто такой Блок все же оставалось загадкой... И вдруг я начал читать только что вышедшую приятную книжицу «Город мой», и это был невероятный шок, полыхание молний![12] Я сразу влюбился в его поэзию, и она вошла в меня, как мечта. Город тоже стал блоковским... Осенью я пережил первое настоящее увлечение, и это тоже ассоциировалось с Блоком, потому что я читал этой девушке: «Дух пряный марта...» и «Незнакомку». Она сама писала и легко входила в эту романтическую атмосферу: «Ты розово-матово-лунная Озерами глаз мерцала Тени скользили смуглые Маска твоя упала...» — как я писал о ней в одном из первых своих стихотворений.[13]

Что касается Университета, я пытался удержаться по инерции на физфаке, но из этого, разумеется ничего хорошего не получилось. Вот как я писал по этому поводу в дневнике, — запись от 27 января 1958 г.: *«Летом я еще был уверен в возможности компромисса с собой, в том, что все мои мечты и стремления — нечто напускное, проплывущее со временем; я пытался практически разрешить терзавшие меня сомнения, то есть, пробовал заниматься, заставить себя подчиниться воле среды и т.д.; что же вышло — никогда, пожалуй, отвращение не достигало во мне такой силы, никогда еще я не чувствовал в себе подобного презрения к этому миру мелочишек и благо-*

воспитанной самоограниченности — мне тошно, но теперь я не мечусь, как раньше. Что делать? –Ясно: путь только один, либо... никакого.»

К февралю 58 г. относится проект эссе о Врубеле, где важное место должны были занять его поиски в образах русской природы, фольклора и мифологии (конкретно: анализ «Пана» и «Богатыря». О «Богатыре», например, я писал: *«Впечатление гигантской физической силы. Взгляд Богатыря одновременно кроток, лукав, решителен, почти суров /Впечатление кротости: по-детски выпяченная губа и курчавая светлая борода/. Твердо поставленная на бок рука... Тонко введенная аллегория сов олицетворяет невежество, беспросветную темноту. Но что ему дела до этого, если за спиной — родное русское раздолье полей, аромат дремучих лесов, красота пылающих зорь. И он не сделает ни шагу назад; он могуч и неотступчив... Этот «Богатырь» передает сам дух русской жизни той отдаленной эпохи.»*

Наконец, к весне 58 г. я — «не у дел», т. е. уже не студент. Это дает мне некую свободу передвижения, возможность что-то писать: стихи, прозу; но к осени нависает угроза армии. Я прохожу медицинскую комиссию, — я на грани катастрофы (надо представить толпу голых ребят, стоящих навытяжку перед молодыми медичками, которые с деревянными молоточками проверяют вашу способность к эрекции! *«Голый, стоящий навытяжку перед взбесившимся, пьяным от запахов спермы и кала, майором. Майор осматривает тебя сверху донизу, рявкает что-то старшему лейтенанту и отсылает тебя в отряд затаившихся призывников. Теперь ты — государственный объект, кванта Большой Армады...»*), но мне опять-таки везет: молодой человек с брачком, в голове какая-то несусветная путаница... *«Выходя* (из военкомата)*, я ликовал. Эта победа мне казалась подтверждением моей теории, согласно которой в конечном счете я всегда буду везучим»* /Дневник, 4 сентября 58 г./. Радостный, полный энергии, я собираюсь писать рассказы и начать заниматься живописью (некоторые натюрморты акварелью я уже делал; я также копировал с репродукций: Судковского, Шишкина, Поленова). Но как же без денег? — я готов устроиться на любую работу и объявляю родителям это мое решение. *«Результатом было полное смятение родителей. Требуют одного — учиться без всякого. Никаких разговоров о работе не может быть. Стройка! Не взяли в армию, а грузить может!»* /Дневник, 5 сентября 58 г./

Это так же начало «эрмитажной истории». Я начал часто бывать в Эрмитаже еще в период студенчества, — я даже пропускал лекции, чтобы там бывать. И вот теперь прекрасная оказия: выставка Пергамского алтаря в Эрмитаже, перед тем, как он вернется в Берлинский музей:

«Необычная, людная, возбужденная обстановка сразу вывела меня из состояния апатии, я был захвачен и увлечен. Сразу же отправились в Пергам, по дороге заглянули на египетскую Нефертити. У каждого экспоната людно. Люди теснятся, уставив бараньи взгляды, не понимая необычности и все же страшно возбужденные и взволнованные. То же —

в помещении алтаря Зевса. Зал почти битком набит людьми. Верхнее освещение, изысканные наряды, улыбки, нахмуренные типы со скрещенными руками, всепоглощающие писаки, с бегающими карандашами, оживленный гул. Нашли отца с мамой. У отца тоже был сияющий вид, как будто он видел меня впервые. На его лице была тень самодовольства, что его сын так прекрасно осведомлен и разбирается в этой беспричинно возбуждающей всех игре несообразностей». /Дневник, 8 сентября 58 г./

Осенью я начал посещать «эрмитажный университет» и слушать лекции в эрмитажном театре /там читали лекции почти все эрмитажные сотрудники, включая будущего директора Б. Б. Пиотровского/. Настроения того времени: *«В последние дни, отрешившись от «суетности сует», пошлости внешнего мира, я испытываю удивительную гармоничность. Хочется страшно работать. И откуда такая всепоглощающая жажда знаний? Я бросаюсь на все, что мне попадется под руку. Сегодня я был бы глубоко несчастен, если бы мне не удалось выписать читательский билет в библиотеку* (Публичную библиотеку на Фонтанке) *на этот год. Все это почти невероятно. И еще — совершенное равнодушие к девушкам. Столь характерная для меня жажда к обожанию кого-либо исчезла, «как сон, как утренний туман». Вся энергия, весь я — ушли в работу.»* /Дневник, 6 января 1959 г./

Но в конце апреля того же года и там же, в эрмитажном театре, я познакомился с Еленой С., которая была немного старше меня. Мы подружились и после лекций часто прогуливались в Летнем и Михайловском саду, беседовали на разные темы. Лена, талантливая пианистка, в этот период своей жизни работала в торговле, но всегда интересовалась искусством. Ее покладистый, но в то же время — страстный, цельный характер и ее оригинальная внешность, — она была прекрасной еврейкой, — меня притягивали неудержимо, и между нами возникло обоюдное влечение, влюбленность. Но это чувство формировалось постепенно, и мы не утрачивали приятной атмосферы прогулок, рассказов друг о друге…

С Леной мы встречались в залах Эрмитажа и в эрмитажном театре, на этих лекциях по истории искусства; другие встречи проходили в открытых пространствах, — на Марсовом поле, в Летнем саду, на набережной, вблизи Михайловского — Инженерного замка. Я поздно возвращался домой; летом, к 5 часам уже было светло, и я шел пешком через весь Литейный (Лена жила на набережной Фонтанки, не доходя ул. Пестеля) и затем — Владимирский проспект, мимо Кузнечного рынка и по улице Марата до моего дома на Боровой. Там, в подворотне, уже дежурила каверзная дворничиха Маруся с драной метлой; она оглядывала меня с ног до головы в злобном прищуре...

Я входил в квартиру, в свою комнату (иногда отец открывал свою дверь и спрашивал, где я так долго шлялся…), тихо раздевался и ложился на свой топчан: в это время я еще не работал и мог спать до полудня или даже позже, к отчаянию моего отца, который не мог понять, куда же я стремлюсь в этой жизни и зачем провожу на улицах целые ночи.

Лена была у нас, кажется, один или два раза; я у нее был лишь однажды, когда приезжал ее брат — дирижер в уральском городке, и был устроен прием по этому поводу. Меня встретили с явным недоумением и настороженно...

(Из воспоминаний О. Л., 1990 гг.)

Для первого (и предпоследнего!) года эрмитажного университета я выбрал тему для реферата: «Лиссип». В этот период я перечитал массу литературы о древнегреческой скульптуре. Я колебался между Скопасом и Лиссипом, но все-таки предпочел последнего: меня уже тогда привлекал синтетизм. Работа была почти закончена, однако, я не решился ее представить. Возможно, меня это уже не интересовало: мне хотелось теперь хоть как-то обеспечить себя материально, — иметь больше возможностей и средств, чтобы стать независимым. Я начал работать в феврале 60 г., как простой рабочий в Русском музее. Отношения с Еленой развивались и усложнялись: мы часто ссорились, расставались, потом опять встречались <...> она меня обвораживала и отталкивала. Наконец, мы не могли жить друг без друга. Для меня это было слишком серьезно и... опасно!

«Не нужно убеждать себя в равнодушии. А в откровениях не переходить норму заветного. Оттого страсть превращается в материю — возможно ли вдохновляться очевидностью? Вот отчего, сонную и податливую, я держал ее, не испытывая никаких неистовств: мне она казалась видной насквозь. И образ этот был мне неприятен. И отталкивал своей многоопытностью. Ласкать, пользуясь случаем, — это мне внутренне чуждо. Желание должно озаряться светом... Главное, чтобы присутствовал элемент непринужденности, естественности. Его, к сожалению, между нами немного. Ни я, ни она упорно не желаем говорить что-либо о взаимных симпатиях. Я не верю ей, она — мне» / «Ленинградские дневники шестидесятника», СПб., Изд. «Северная звезда» 2011, с. 9, от 4.09.1959/

В «эту эпоху» я старался открыть новых авторов, — так появляются: Г. Келлер («Сельские Ромео и Джульетта», «Кузнец своего счастья»), Конрад Мейер (поэзия и рассказы), Дж. Верга, с его «Волчицей», Харитон, с его «Повестью о любви Херея и Каллирои», Л. Вентури, с его этюдами о больших художниках, опять-таки С. Цвейг, Р. Роллан («Жан-Кристоф», публицистика) и многие другие...

В этот период отношения с Леной уже приняли страстный характер и было крайне трудно балансировать на полужестах и недоговоренности. Лена иногда мне льстила, называя меня «Омоложенным Фаустом» (в филармонии, на ансамбле города Штутгарта в октябре 59 г.) или же отчитывала меня за мое мальчишество: *«Ты жалок, неловок и мнителен. У тебя еще нет своего лица.»* /Там же, с. 20 — декабрь 1959/

После ссор, недоразумений, взаимных укоров, писем, побочных увлечений роман закончился в феврале 60 г. Трудно было с этим примириться, но это было необходимо и неизбежно...

Я стал работать в Русском музее.

«Даль просветляется. Я обновляюсь. Вот стимулы: в Русском, на работе, скользя взглядом по аканфу коринфской капители, вспомнил Грецию — лучезарное озарение, охватившее меня в начале прошлого года.

Сейчас брел по улицам. Тускло желтели фонари. Кровь переливалась бодро и привычно; вдруг, в этом мелькании теней, люди мне показались слабыми и обезличенными, как карточные персонажи.

Вот моя судьба — играть в карты, — подумал я, — все остальное-второстепенно... Сразу же что-то стаяло вокруг сердца. Стало легко празднично.» /Там же, стр.30, от 5.05.1960/

Чтение: Генрих Белль «И не сказал ни единого слова» /в восторге!/, А. Кронин «Памятник крестоносцу» /»*Удачный роман»* — там же, с. 33/. Ан. Франс «Верлен». Пишется «отрывок к роману» в мае 1960 г. Проект эссе о Врубеле: *«Собираюсь состряпать этюд (аналогия: Тулуз-Лотрек, 1897–1899 — Врубель, 1904–1906. В качестве объекта исследования беру «Видение Иезекииля», 1906 и «Пляска Ла-Гулю, или «Одалиска», 1895).* /Там же, стр. 34, от 28.05.1960/.

Три важных события питерской культурной жизни июня: выставка Святослава Рериха в Эрмитаже (12.06.60.): «*стройный, молодцеватый, застегнутый на все пуговицы своего фирменного кителя»*; концерт В. Клиберна в филармонии (13.06.60) — «*энтузиазм масс», обаятельный молодой музыкант* и спектакль «Идиот» в БДТ, со Смоктуновским (17.06.60): *«Смоктуновский сразу вошел в меня. Лучшее вряд ли увидишь, потому что образ отождествляется с личностью актера. Это — болезненно-умиротворенное в житие в образ...»* /Там же, стр.36, от 22.06.1960/.

Несколько дней спустя я познакомился с Г., которая впоследствии сыграла важную роль в моей жизни.

Об этом я пишу в дневнике 26 июня: «... она очень мила и сентиментальна. Ей нравятся Айвазовский и Фридрих. Она любит Ренуара и Буше. И сама она — ренуаровская.

Я встречу ее на днях. Она долго думала, когда я спросил ее о встрече, потом вышла на лестничную площадку (дело было в поликлинике), и мы стали рассказывать друг о друге. Потом я ее встретил на улице (она шла на флюорографию), и мы расстались»[14].

В июле мы начали встречаться. *«Может быть, я еще не влюблен в нее, но ее обаяние и весь ее облик — залог еще большего, чем влюбленность... Главное, — что она вошла в меня, вошла в мою душу».* /Дневник, от 28 июля 1960 г./

Можно считать началом этого романа — нашу поездку в Павловск 15 августа.

Она — «первая, кто раскрыл меня, удивительно метко и без боязни. Ее полнокровность, энергия, нетерпимость и решительность меня восхищают.

Я ставлю только один вопрос — смогу ли я удовлетворить ее, хватит ли у меня сил противостоять ее стремительности и энергии. Ни о каком блефе не может быть и речи» /Дневник, от 25 августа 1960 г./

В конце июля я, выдержав экзамены, стал студентом ФТИИ (факультета теории и истории искусства) Академии Художеств (в то время она носила официальное название Института живописи, архитектуры и скульптуры им. Репина).

Академия Художеств. Эрмитаж

Я поступил в Академию Художеств в надежде иметь доступ в класс рисунка. Иногда это удавалось. С некоторым интересом я слушал лекции по истории искусства. Для курсовых работ я выбирал знакомые темы, как «Заморские гости» Н. Рериха, «Неву» талантливого живописца Карева, почему-то теперь забытого; позже я писал о Валентине Серове, Конст. Коровине, о периодах М. А. Врубеля; на втором курсе я осмелился темой взять творчество М. Шемякина, с которым мы познакомились, когда я стал подрабатывать в Эрмитаже.[15]

С Мишей мы быстро подружились, и я помогал ему в организации его первой выставки в журнале «Звезда» (1–17 октября 1962 г., датировано по дневнику).

Он познакомил меня со своими друзьями: Е. П. Семеошенковым (мы были у него на Фонтанке), К. Лильбоком, показывал рисунки и акварели А. Арефьева, стихи Р. Мандельштама. Часто мы обедали в Капелле, где Миша заказывал себе картофельные биточки, — в этот период он был вегетарианцем, — и беседовали о религии, о воздержании и об идеальных женщинах, — тогда для Миши ею была Одри Хепберн; после работы мы возвращались через Невский проспект, с заходами в книжные и иные магазины, — антикварные и художественные, рассматривали дивные океанские раковины-жемчужницы, бронзовые подсвечники, ступки и канделябры, старые картины; вдруг, поворотившись, оказывались нос к носу с другими «проклятыми» художниками или поэтами и, обменявшись с ними мало значащими, но звонкими бодрыми фразами, продолжали, — минуя обнаженного укротителя с лошадью, — Клодта, — свой долгий и приятный путь …

В этот период наш роман с Галей продолжался. Эти отношения были совсем другими, чем с Еленой. С Еленой главной была всегда эта атмосфера влюбленности и страстного чувства (с его апофеозом и падением в никуда), — романтическая любовь без каких-либо потуг на большее, на абсолютный телесный контакт. С Галей — это совсем другое: она — сгусток нервов, любопытства ко всему, страсти телесной; так что через Галю (или, — благодаря ей) я как бы вошел в реальную жизнь, с ее напряженностью, непредсказуемостью, оргазмом и ужасом. В этом варианте все казалось возможным, даже — смерть. (И как предостережение — смерть ее отца в самый разгар

наших отношений; он, встречая меня на лестнице, спрашивал всегда «зачем я иду к ней?». Он мог бы каждый раз добавить: «Ты опоздал!», но он этого не говорил (*речь идет о Галиных приготовлениях к женитьбе с французом: она вышла за него замуж и уехала в Париж в 1965 г. — О. Л.).* Затем он встречал своих собутыльников и уходил вместе с ними в мир иной, из которого ему было трудно вернуться в реальный...)

В апреле 1963 г. я написал первые холсты: «Натюрморт с бутылкой, глиняной чашей и коробочкой» и композицию «Девушка с цветком»[16]. Затем следует ряд работ, в том числе, — «Автопортрет», пейзажи, фантастические композиции. Эти произведения можно было увидеть на выставке «художников-работников хозяйственной части. К 200-летию Гос. Эрмитажа» 30-31 марта 1964 г.[17]

Выставка просуществовала два дня. Она послужила предлогом или причиной снятия со своего поста директора Эрмитажа М. И. Артамонова. Художники, — участники этой выставки, вскоре покинули музей, т. к. их стали посылать на унизительные работы, как-то: скалывать лед на Зимней канавке (меня и Валерия Кравченко. Валерий, кстати, провалился в прорубь и потом, мокрый, бежал по набережной Невы; после этого парторг Эрмитажа, Логунов, запретил нам приближаться к Зимней канавке!), загружать мусор или нечистоты в грузовики, поднимать тяжести и т. п. Разумеется, участников вызывали на партийные собрания, спрашивали, кто «распространял» самодельные пригласительные билеты; картины изъяли и опечатали сразу же после внезапного закрытия выставки, но, правда, вернули, т. к. Миша Шемякин, Володя Овчинников и я ходили в Арбитраж на Невском и уточняли, — имеют ли право задерживать или уничтожать наши работы?..

К осени я уже написал ряд новых работ, в частности, — два портрета Лермонтова (теперь оба они находятся в моем личном собрании, во Франции), пейзаж «Боровая» и натюрморты.

Тогда же я написал цикл рассказов, которые вошли в состав «Альманаха». Первый номер под маркой «Парус» вышел летом 1965 г.

Сама идея такого самиздата возникла, конечно, гораздо раньше. Участники: Валерий Петроченков, Анатолий Васильев (мой давний друг: художник и новеллист), Борис Комиссарчук (мы учились в одной школе и вместе — в старших классах, тогда же мы подружились — нас связывала любовь к литературе), Валерий Кравченко — актер и поэт, — он так же участвовал в эрмитажной выставке, как художник; и я, — Олег Лягачев.

Эта группа существовала реально: мы собирались, читали свои опусы, обсуждали их, критиковали. Затем каждый выбирал то, что считал лучшим, чтобы включить в Альманах, и печатал свой текст на пишущей машинке.

Валерий Петроченков, например, хорошо представлен в «Альманахе», как поэт. Я включил туда недавние рассказы и стихи. Борис Комиссарчук также дал для «Альманаха» прозу и поэзию. Анатолий как раз тогда начинал писать, и мы решили включить в «Альманах» наши с ним совместные рассказы.

Валерий Кравченко в «Парусе» представлен рассказами. Есть так же предисловие, где авторы отвечают на составленные ими же вопросы; в тот период я думал, что в литературе наиболее важна аутентичность, «что и цвет, и звук, и слово, и линия — всего лишь эквиваленты душевных глубин». Особенно я ценил рассказ, новеллу: «новелла — синтетический жанр литературы: она включает в себя элементы поэзии и драматического искусства»

В оформлении Альманаха «Парус» использованы линогравюры, гравюры в технике «сухая игла». Холщовый солидный переплет. Но для меня сейчас это скорее курьезная затея, чем творческая, — теперь я от этого далек...

Валерий Петроченков, возможно, разочарованный результатом, покинул группу; оставшиеся, четверо, выбрали имя для группы и Альманаха, — он стал называться «Чертополохом» и вышел в 1967 г. Для этого издания я сделал 3 гравюры /в технике «сухая игла»/, раскрашенные акварелью, а мой брат, Лягачев Владимир, — заглавные буквицы всех рассказов; переплет — это также работа Владимира («Парус» переплетал Валерий Петроченков). Книга, на мой взгляд, — более компактная и приятная.

Наконец, и содержание этого «Чертополоха» — интереснее и современнее: очень хорошие *странные* рассказы Анатолия Васильева, «Убей крестоносца» — почти кафкианская притча Бориса Комиссарчука; пьеса «Канон» Валерия Кравченко, моя — «Вот что происходит», пьеса абсурда, — и мои рассказы, где уже чувствуется вхождение в систему «нового романа»...

В это время я уже писал "Composition": *«Почти неделю (регулярно) пишу одну вещь. Что это? — рассказ, повесть, — не знаю. Я бы назвал "Composition". Это — программная вещь — в смысле стиля, мировосприятия, четкости видения. Большего писать не буду, пока не закончу»* /Там же, стр. 175 от 30.03.1966.). В апреле того же года написано 17 страниц, *«Но каждая страница — сложнейшая по описаниям и по технике; мои описания функциональны, точны по терминологии, объективны»* /Там же, стр. 176 от 3.04.1966./. В сентябре, по-видимому, я близок к окончанию: *«Моя большая вещь (то есть — «Composition» — О. Л.), конечно, — самое серьезное из всего, что когда-либо я писал»* /Там же, с. 179 от 22.09.1966./[18]

Мы собирались продолжить издание Альманаха и начитали новые вещи на магнитофонную пленку (в ноябре 1971 г.); тем не менее, печатный вариант нового «Чертополоха» не вышел...

Однако, к июлю 1966 г. я закончил институт — Академию художеств. Темой моей дипломной работы был Врубель: «Декоративная живопись М. А. Врубеля 1890–1900 гг.» /Позже я вернулся к Врубелю и написал книгу-эссе «Врубель forever».../

К осени того же года я оказался без работы, но компенсацией (правда, не материальной!) была моя выставка в Гос. Консерватории Ленинграда вместе с Мих. Шемякиным. Эта выставка состоялась с 12 по 24 ноября 1966 г. Там была представлена наша живопись, гравюры, рисунки. Мои работы: портреты, пейзажи, цветы, — несколько сумрачные, с экспрессионистской

тенденцией; Мишины работы — несколько гротескные, *стильные;* там же были его иллюстрации к «Преступлению и наказанию» Достоевского, «галантные сцены», натюрморты. В действительности, это была уже выставка группы «Петербург», манифест которой написан в марте 67 г.

После этой выставки мы съездили с Мишей в Москву и там показывали свои работы в мастерской Анат. Брусиловского. Их видел известный коллекционер Г. Костакис; мы ознакомились так же с его собранием /русских авангардистов начала 20 века/ и посетили ряд мастерских московских нонконформистов: были у И. Кабакова, Свешникова, О. Целкова.

К тому же мы ехали не зря: занесли в Министерство культуры «Прошение» на имя Фурцевой Е. А. с просьбой нас отправить во Францию «для продолжения нашего художественного образования и ознакомления с культурой и искусством дружественной Франции» /датировано 28 ноября 1966 г./

Вернувшись в Питер, в январе следующего года мы составили другое прошение: о мастерской (не менее 60 кв. метров на группу) и праве на выставки и продажу работ в художественных салонах; на возможность выезда в «страны социалистического лагеря для обмена опытом и участия в молодежных выставках».

Это прошение, подписанное членами будущей группы «Петербург» на имя Секретаря ленинградского обкома КПСС Александрова Г. П. было вручено в руки данному лицу, который нас пожурил за отвагу и советовал идти «правильным путем», не минуя членства в Союзе художников.

Вскоре после этого и был написан «Манифест группы «Петербург».

«Текст «Манифеста» написан мной. Я читал отрывки написанного Мише Шемякину, и он делал замечания. В окончательной редакции я учел все идеи и вкусы участников» (мой текст по поводу этой группы в «Петербургских искусствоведческих тетрадях», выпуск 27, стр. 126).

В 1967 г. я интенсивно занимался живописью: писал абстрактные картины, пейзажи; закончил цикл работ, триптих: «Женский портрет», «Адам и Ева» и «Снятие с креста». Об этих работах я тогда писал /в дневнике/, что они — *«наиболее точное выражение моего стиля, который теперь сложился окончательно. Я стремлюсь быть таким же ясным и чистым, как мастера средневековья»*/Там же, стр.188 от 24.09.1967./

К концу 1966 и 67 гг. относятся мои пьесы: «Провалы», «Жизнь, как жизнь» и «Времяпровождение». По духу — это пьесы абсурда, пьесы авангарда.[19]

«Времяпровождение» — пьеса в трех действиях написана в марте-августе 1967 г.

Рукописи (копии) этих пьес были подарены чешскому драматургу, которого я встретил у Мих. Шемякина в 1968 г. — это был период оттепели в Чехословакии, и пьесы, возможно, где-то были сыграны (в Праге или другом городе), но это, конечно, лишь вероятная *рабочая* гипотеза...

В доме на Боровой, кстати, бывали не только друзья: художники (кроме Миши Шемякина и Анатолия Васильева, — Валерий Бугров, москвич; Геннадий Устюгов, Анатолий Путилин, Леонид Борисов, Юрий Дышленко, Андрей Геннадьев и др.), поэты (как Олег Охапкин, Михаил Юпп, Валерий Петроченков), музыканты (Герман Окунев, Ген. Банщиков, Юрий Симонов — дирижер, пианист Уваров; уже после моего отъезда — Юрий Касьяник и другие: виолончелисты и пианисты), актеры (Валерии: Кравченко и Родченко, Нонна М-ва и др.), но также — иностранцы: французы, итальянцы, немцы, югославы и даже — американцы. Это никак не связано с моей работой экскурсовода в Эрмитаже, — там я водил лишь русскоязычные группы, то есть, у меня были русские или говорящие, понимающие по-русски экскурсанты: болгары, чехи, поляки и т.п.

Иностранцы на Боровой — это друзья или знакомые моей бывшей подруги Галины, уехавшей во Францию в 1965 г.; корреспонденты моей сестры Валерии: она переписывалась с югославами, но также — с немцами; наконец, американцы у нас появились, ввиду каких-то параллельных знакомств с французами или немцами.

С некоторыми из иностранцев мы даже подружились, как это было с Джеральдом Миккельсоном, — исследователем и преподавателем русской литературы в Университете штата Канзас; Татьяной Александровной Сизинской, внучкой художника Валентина Серова: она работала в турагентстве Парижа и сопровождала французские группы; американо-голландкой Таней Фуэн, преподававшей русский язык в лицее Парижа /Таня была замужем за французом и после смерти своего мужа в 1990 гг. вернулась в Америку.../.

Разумеется, гости или же -завсегдатаи на Боровой создавали там особую атмосферу дружеского общения и интеллектуальной свободы (*Об этом пишет в своих воспоминаниях «Дом на Боровой» Сергей Сигитов: они являются дополнением в его монографии о Бартоке...)*

Работа в Гос. Эрмитаже

В конце 1967 г. я вошел в эрмитажный семинар, чтобы стать экскурсоводом-внештатным сотрудником музея. После экзаменов и пробных экскурсий я начал там работать с июля 1968 г. Моим методистом был П. Ф. Губчевский — добрый, но требовательный человек, с которым позже мы поддерживали хорошие отношения. Он меня опекал немножко, как отец, и предостерегал от гулянок, алкоголя и даже мне давал советы, на кого из девушек следует обратить особенное внимание: в Эрмитаже и в нашем семинаре было много симпатичных девушек; порою действительно я был кем-то увлечен, но жениться не собирался, — мне всего дороже была моя свобода, творческая и житейская...

Я был особенно дружен с Ларисами — Соколовой /мы с ней учились в Академии и подрабатывали, как декораторы в Невском райпищеторге;

она часто бывала у нас, на Боровой/ и Шостак, испытывал симпатию к Лене Станюкович и к Ире Шалыт, дочери актера Гая. Что касается самих экскурсий, они у меня были не всегда удачными, т.к. я плохо чувствовал контакт с группой, особенно — агрессивной или же — туповатой. Правда, в некоторых случаях, особенно, когда это были одиночные или «избранные» экскурсии в Золотую кладовую, все складывалось очень хорошо, иногда — по-дружески (так было с чехами после событий 68 г.: они видели, что я им открыто выражаю сочувствие и поддержку. Я об этом не боялся сказать вслух!)

В период 1968–1975 гг. я провел так же несколько тематических экскурсий: по искусству Франции X–XVIII веков, по временной выставке из Франции «французского романтизма XIX в.», но большего не успел, хотя меня особенно интересовала голландская живопись XVII в. и Рембрандт, — один из моих предпочитаемых художников, наряду с Вермеером из Делфта.

&&&

Эрмитаж. Большой двор Зимнего дворца.

«Обычно экскурсоводы отдыхали на Большом дворе. Должно быть, ***некогда*** *ухоженный и регулярный (парадный), он теперь являл печальное запустение: разросшийся посреди двора тенистый садик, с двумя бронзовыми аллегориями ящероподобных ню, с темнобронзовым лучником Штробля на передке, вокруг которого была устроена клумба, с чахлыми анютиными глазками и двум-тремя скамеечками по сторонам. Посредине садика был старый фонтан, который лишь в сильную жару пускался (и вокруг него, как бабочки, порхали бабешки), чаще же напоминал раскопанный антик, и над ним сильно провисала ветка (спиленная позже) липы; по периметру садик был укреплен гранитными (?) плитами, на которых обычно, положа дощечку или газету, сидели рабочие в перекур. Перед садиком, со стороны расстреллиевского подъезда, выбивались ковры, а зимой мы там играли в хоккей* (это воспоминание о периоде, когда я работал в хозяйственной части Эрмитажа, т. е. о 1962–1964 гг.); *позже в 70 гг. на дворе натянули волейбольную сетку, но там не столько играли, как потихоньку глушили водку и потягивали пивко.*

Вдоль фасада лежали обычно бревна и доски; напротив, ящики громоздились в западинах, — там порою можно было увидеть и листовое железо, и плотницкие козлы, и ящики со стеклом.

На противоположной /от расстреллиевского подъезда/ стороне, у Салтыковского подъезда сохранились полосатые шлагбаумы, и зимой, в снегу, они трогательно волновали: печальные заметки канувших в небытие годин. Над высокими деревьями кружили каркающие вороны, а под деревьями можно было собрать множество желудей, с зелеными чашечками, из которых моя знакомая мастерски делала наперстки-коробочки.

На всей территории было обширное поле кошачьей охоты: коты, расплодившиеся в подвалах, — тощие, серые или рыжие, полосатые были всегда начеку и ловко хватали зазевавшихся птиц, — голубей или даже — ворон; с довольным урчанием они скрывались с птицею в зубах в лабиринтах подвала, в одиночестве, — если это удавалось, — справляя свою удачную трапезу.» /Из воспоминаний 1978 г./

&&&

Эрмитажные знакомства:

С Валентиной я познакомился на обзорной экскурсии: она была из группы туристов-студентов небольшого городка: тоненькая блондинка, с очень светлыми волосами, синеглазая. Ей было тогда двадцать лет, но она казалась почти подростком, — в этом, по-видимому, и было ее очарование. Она была непосредственна, мечтательна и подвижна, вместе с тем, — очень сообразительна, умна.

Я ею сразу же увлекся. Мы встречались потом в Москве, я был у нее, и мы съездили в Ясную поляну. Родители ее были уверены, что я приезжал, чтобы сделать ей предложение. Однако, я на это не решился. Так что, наш роман долго не продолжался; ее мать, к тому же, прятала от нее мои письма и вернула их Валентине, когда та вышла замуж — за сверстника и перспективного парня.

Этот отрывок относится к нашей поездке в Петергоф, к лету 1972 г.:

«Я выходил из воды, издалека присматриваясь к островкам одежд на рыхлом сероватом песке. Редкие пляжники сматывались: вечерело.

Сторож в одежде ходил по песку, позвякивая колокольцем.

Она, маленькая, застывшая, как гусеница, в серых нейлоновых трусиках; в таком же лифчике, с крошечными плоскими кружками на грудях, тускло смотрела на меня, боясь скользнуть взглядом пониже трусиков.

Я подошел и несколько вяло и без интонации спросил, — не замерзла ли она? Она сказала, что нет. Тогда я сказал, что вода холодная и что надо идти далеко, чтобы плавать: везде мелкота.

Потом мы еще обменялись двумя-тремя фразами; стали одеваться. Она была худенькая, тонкокостная. Тельце ее совсем жаленькое, но не угловатое — округленное, и на лице, как сапфиры, сияют глаза.

Эти глаза: из длинных, стручкообразных век выпрыгивают кружки ирисов, завораживая меня магически. Когда я смотрел в эти глаза, она улыбалась, растягивая свои полные губы, отчего и лицо ее приобретало лучезарную ясность.

Ее поцелуи были скорее поцелуями феи, но может быть, это были поцелуи медузы.

«Ты меня не знаешь, — говорила спорадически она мне, — меня называют кошка-тигр!»

&&&

Первые семиотические работы. Выставки 1970 гг.

К лету 1968 г. относятся мои первые *семиотические* рисунки. Об этом я так писал в дневнике: *«Это совершенно оригинальные, необычные рисунки. Там важны не сами изображения, но элементы; это их я ищу. (Вначале это были как бы бациллы или палочки-микробы; теперь все становится более геометричным и более простым) Сегодня закончил важный рисунок «Жизнь» и подписал Helgi.»* / «Ленинградские дневники шестидесятника», стр. 190 от 20.8.1968 г./

Несколько позже, в начале 1970 гг. я перешел к *семиотическим* акварелям и живописи того же толка. В настоящее время эти работы находятся в частных и музейных собраниях: «Семиотический круг», 1968 г. — в музее нонконформистского искусства, СПб.;»Кафка»,1973 г. — в ГРМ; «Голова соседа», 1973 г. — в собрании А. Васильева; «Композиция-канон», 1975 г. — в К-Галерее, СПб.; «Композиция-пространство-1», 1974 г. — в частном собрании , США и т. д....

В июне 1973 г. состоялась выставка графики, фотографики и акварели на психологическом факультете ЛГУ, на Красной ул. Там были уже хорошо представлены мои *семиотические опусы*: офорты (некоторые раскрашены акварелью, как «Бодлер», «Театр»), линогравюры, литографии и уже — темперы и акварели, как «Франц Кафка», «Торс», «Сосед». Много рисунков, в т. ч. — «Св. Себастьян», «Рыцарь», «Канон» и «Прогулка в Летний сад» /вариант «Прогулки...» экспонировался в Париже на выставке в Палэ-де-Конгре в 1976 г./... Всего — 27 работ. Эта выставка несколько раз перетряхивалась, прежде чем открыться 12 июня, но уже через день была запрещена: повторилась эрмитажная история много лет спустя... /среди участников были Анат. Белкин, А. Иванов, Ю. Петроченков, Ник. Сажин и др. Плакат к выставке работы Б. Чупова, — мужа моей сестры, Валерии... Интересно, что в тот же день 12 июня в Эрмитаже принимали Марка Шагала и две его картины вывесили в Русском музее, рядом с Альтманом. /

Осенью 1974 г. /с 5 по 13 октября/ поэт К. Кузьминский организовал добротную выставку 23-ех «подпольных» художников у себя на квартире: он жил тогда на Бульваре Профсоюзов, дом № 15, — недалеко от конногвардейского манежа /теперь это просто «Манеж»/. Там впервые встретились многие художники, которые впоследствии участвовали в выставках в д. к. Газа и «Невский». Там же я познакомился с Анат. Путилиным, Иг. Россом, Ю. Дышленко: это те художники, к которым я чувствовал тогда творческую близость. Включая Анат. Васильева и Леонида Борисова, мы представляли тогда группу новаторов абстрактного искусства. В этом качестве воспринимались наши работы на этих выставках, а также на Бьеннале в Венеции и Турине /1977–1978 гг./.

В этот период в искусстве меня особенно интересовала проблема ЗНАК-МЕТАЯЗЫК. Я сам об этом так писал: *«Мое искусство... метаязычно. Но меня интересует растворившийся в знаке элемент. Однако, этот «знак — элемент» у меня не строго геометричен, но прихотлив, подвижен. Простейшие знаки — круги, квадраты, кресты, треугольники — это в то же время древнейшие символы. Поэтому мой стиль и знàков, и символичен».* /Из записей 1974 г./

Т. о. мои знаки — это знаки «созидания», а не знаки реальности /не «образы» в традиционном смысле, не впечатления.../; они имеют отношение с идеями, спроектированы умом и в этом смысле соприкасаются с письменностью /система письменности покоится на знаках-солдатиках, которые выполняют свою функцию — служить смыслу/.

Этим, возможно, объясняется, что, наряду с картинами я продолжаю писать в конце 1960 – нач. 1970 гг. тексты: повести («Рыцарь твой», 1969 — не опубликовано, но сохранено), рассказы и роман (незавершенный роман, 1974 г. — текст утрачен).

В начале 1970 гг. я не писал стихов, но я к ним вернулся после моего отъезда из СССР: поэзия в большей мере связана с миром эмоций /как музыка!/ и языка; она становится очень важной, когда чувствуешь перелом в жизни и отрыв от чего-то важного, привычного...

После моего возвращения из Крыма[20] /из Семеиза, где мы отдыхали с другом, Борисом Комиссарчуком/, летом 1974 г. я познакомился с француженкой Мари-Терез, которая приехала на стажировку в Ленинград и зашла на Боровую по просьбе одного знакомого. Она хорошо говорила по-русски, мы нашли общий язык и общие интересы — любовь к русской литературе. Отважная, обворожительная /голос сирены, длинные золотистого оттенка волосы, профиль египтянки, синева глаз.../и добрая Мари-Терез быстро меня очаровала и к концу ее пребывания в Питере я сделал ей предложение. В марте 1975 г. мы поженились. Она приехала так же летом следующего года, большую часть которого мы провели в Москве.

Осенью того же года состоялась большая выставка неофициальных художников в доме культуры «Невский» /на проспекте Обуховской обороны, 32, с 10 по 20 сентября 1975 г./ Я был участником этой выставки; после ее окончания я получил официальное разрешение на выезд из СССР.

15 ноября 1975 г. я вылетел самолетом в Париж.

&&&&

(Продолжение следует)

Примечания

[1] Лермонтов, с его активным восприятием жизни и в то же время — максимализмом и космичностью мировосприятия был мне уже тогда особенно близок...

[2] Надо сказать, что деловая жилка или даже — вирус предпринимательства всегда оставалась в менталитете омичей: в семейных сундуках хранились пластмассовые пупсы, собачки, кошки, забавные фигурки из мира мультяшек, которые предназначались для продажи в ближайших деревнях или на барахолках; женщины пекли огромные капустные пироги или пироги с маком, которые моментально съедались по праздникам или — воскресеньям.
[3] интересно, что «Красный уголок» сохранялся до середины 1950 гг. Зал исчез. «Красный уголок» стал комнаткой с портретом Ленина, — не хватало только лампады перед портретом. В такой комнатке можно было читать газеты или биографии вождей и революционеров. В классах, особенно в сталинскую эпоху, на уроках истории или литературы читались вслух такие биографии, — был популярен, например, образ Сережи Костикова: Кирова в детстве. Такие рассказы и повести писались профессионалами.
[4] кино играло важную роль в жизни советского человека. Старались не пропустить ни одного порядочного фильма. Так, после войны огромный успех имели «трофейные» фильмы: фильмы, захваченные в фондах побежденной Германии. Там были фильмы американские (например, с Гретой Гарбо, — особенно «Дорога на эшафот» о Марии Стюарт), немецкие, английские; фильмы приключенческие, на темы истории, эпоса, легенд, как, например, — фильмы о Робин-Гуде или о пиратах, с несравненным Эрролом Флином или же — романтические, с Марлен Дитрих.
[5] в «Британском союзнике», который издавался по инициативе консульства Великобритании в 1947–1948 гг. публиковались материалы об английских писателях, художниках, музыкантах. Там были иногда прекрасные рисунки-комиксы; особенно я запомнил сериал на тему «Острова сокровищ» Р. Л. Стивенсона...
[6] стихотворение «Пусть время течет», с. 51 в книге «Минимум минуем». — Литера плюс. — СПб., 1999)
[7] отрывок из романа «Генезис», с. 26–27. Эти приезды отца относятся больше к лагерю на поселке «Мыс», вблизи Вуоксы, т. е. к 1950 гг.
[8] *из книги «Минимум минуем», стр. 165*
[9] *из книги «Реконструкции» Изд. «Литера плюс». — СПб., 2000, стр. 54.*
[10] Я стал пропускать лекции и готовился к экзаменам в сумасшедшем ритме: хотел все освоить за одну-две ночи, при этом выкуривая пачки сигарет. Не удивительно, что мое здоровье так пошатнулась, и я с трудом уже выдерживал нормальный ритм жизни.
[11] *В 1957 г. в Русском музее была большая выставка Врубеля. Там, кстати, я познакомился с искусствоведом Евг. Фёдоровичем Ковтуном, сотрудником этого музея. Позже мы встречались неоднократно.*
[12] *Эмоция Александра Блока: тонкая, глубокая, трагическая, рыцарская, неземная. Это как будто волны иных планет, иной цивилизации, недоступной нам, землянам. Отсюда — его ужас перед действительностью, ее разоблачение и влипание в революцию (в отличие от Вл. Маяковского и даже Велимира Хлебникова, для которых революция была нормальным процессом), — быстро осмысленное самим Блоком заблуждение и преждевременная (с оттенком трагизма) смерть...*
[13] *Первые стихотворения я написал в 13 лет; правда, они не были лирическими, но, скорее, — «гражданскими». До 20 лет, однако, я написал ряд удачных стихотворений, как это, например:*

Томно-грустно
Сердце словно сжато
Зароненные печали
Только им поняты
Слезы, слабость
Струйкой сякнут силы

Зараженные тоскою
Мысли бродят хило
Сердце! Слово
Жду твое с тревогой
Назови причину
Моей тихой скорби.
/август 1956 г./

[14] *В тот же день Г. так пишет об этом же знакомстве и обо мне:*
«Элегантен, по-спортивному худощав и подтянут, сложен хорошо. Нервное, одухотворенное лицо, необыкновенно мягкая, привлекательная улыбка... Нас, как по волшебному мановению, сразу же притянуло друг к другу. Я чуть не затрепетала, сердце сжималось!... Видно, он чувствовал тоже самое, так как не мог оторвать от меня глаз. Мы, как сумасшедшие, были. Это первый раз в моей жизни!
Мы улыбались друг другу без всяких причин. Потом разговорились об искусстве — о живописи. Он очень эрудированный в этом отношении и стоит выше меня....
Конечно же, обоим в душе было страшно расставаться навсегда. И он... спас нас, выразив желание снова меня увидеть. Я дала ему адрес свой и назначила rendez-vous на 1 июля в 19 ч. Как долго ждать! Все время думаю о нем. Ясно, что через несколько встреч (если ни при первой) я до безумия в него влюблюсь...»
В другой записи она уже на страже: «Виделась с Олегом... Совершенно необыкновенная, одухотворенная и романтическая натура.
Шел дождь, и мы гуляли в метро. Боже! Какой ум, мягкий и иронический. Я в него почти влюбилась, но буду всячески сопротивляться этому начинающемуся чувству...»
Надо сказать, что не это фиктивное «сопротивление» (которое быстро растаяло), но идея фикс, — выйти замуж за иностранца и уехать заграницу, — сыграла решающую роль в нашем разрыве. Ей все удалось, и она уехала из СССР в августе 1965 г.

[15] *Об этом я так писал: «... я рад, что не сделал уступку самому себе (то есть, в соответствии со своими замыслами, проведу шесть экспериментальных месяцев на работе в качестве рабочего. Необходимо провести анализ своих ощущений..., впитать в себя как можно более впечатлений, и все это зафиксировать. Кроме того, возможность свободного времени мне как раз кстати. Вчера провел первый такой день» — начало работы в хозяйственной части Гос.Эрмитажа. /Там же, стр. 98-99; 24.02.1962./*

[16] *Картина «Девушка с цветком-черепом» — масло, холст 78Х50,5 находится в моем собрании во Франции.*

[17] *Участники выставки: Валерий Кравченко, Олег Лягачев, Владимир Овчинников, Владимир Уфлянд, Михаил Шемякин. Выставка была просмотрена и одобрена зам. директора по научной части Вл. Франц.Левинсоном-Лессингом. Она была открыта 30-31 марта 1964 г. в Расстреллиевской галерее Гос. Эрмитажа.*

[18] *Этот текст (в первой редакции) закончен в 1967 г. Позже я к нему возвращался и назвал иначе. Теперь это — «Одиссея Л.» — текст, пока не опубликованный... В этот период я ознакомился и был увлечен идеями французского «нового романа». Особенно мне был близок А. Робб-Грийе, с его «Лабиринтом».*

[19] *Об этом я тогда же писал: «Старый театр зиждется на реакции героя. Если его трогают, он должен возмущаться; если ему что-то говорят — он должен ответить. Это характерно для* ***прошлой*** *психологии людей; в XX веке все изменилось. Нет надобности в реакции, в контакте героя с внешним миром, — он отгорожен от него. Герой современной пьесы может говорить, но не отвечать; может думать на сцене, но опять-таки — невпопад. Он сам универсален. Его мир — замкнутая система. Он — вселенная.*

Вот почему сюжетная пьеса, пьеса действия, интриги, — безнадежно устарела, ушла в небытие.
Надо представить, прежде всего, бездействие и рефлексию нынешнего человека...» /Там же, стр.184 от 5.02.1967./

[20] В 1960 гг. я почти каждое лето бывал в Кишиневе: там жил и преподавал в Политехническом институте мой отец (после того, как потерял работу в центральном Гидрографическом управлении в Ленинграде).
Но впервые я съездил за границу в ноябре 1972 г.: в Польшу, — там жил мой брат, женившись на польке. Я был в Люблине, Варшаве и некоторых исторических местах. Я был удивлен большой свободой в искусстве, разнообразием поисков, а также приятной атмосферой открытости и деятельной торговли в Варшаве.

СОДЕРЖАНИЕ

I

Наталья Дружинкина
О ГРАФИКЕ БЛОКАДНОГО ХУДОЖНИКА ПАВЛОВА (1899–1968) 8

Анатолий Дмитренко
ДОРОГИ ЖИЗНИ — ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ 11

Вера Соловьёва
ИЗЫСКАННАЯ РОМАНТИКА МЗИИ САМАДАШВИЛИ 16

Александр Александров
ВОССТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНОГО ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ
В СЕЛЕ ДУНИЛОВЕ ШУЙСКОГО РАЙОНА ИВАНОВСКОЙ ОБЛАСТИ 23

Анастасия Великанова
В ПРЕКРАСНОМ ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВА…
К открытию выставки «Отражение души» 34

ВЕЧНОЕ — СОВРЕМЕННОЕ
Круглый стол по материалам выставочного проекта
«Международное биеннале искусства горячей эмали "Зеркало мира"»
(май–июнь 2017)
А. Дмитренко, Р. Бахтияров, Я. Александрова, А. Рычков, А. Попова 38

Маргарита Изотова
«ЦИФРА И РОЗА»
Размышления в поле выставки 43

Франциска Фуртай
«Готика» в современном искусстве 49

Вера Соловьёва
ФОТОВЫСТАВКА К 80-ЛЕТИЮ ВАЦЛАВА ГАВЕЛА 51

II

Светлана Махлина
РУССКАЯ ФИНИФТЬ 58

Глеб Пудов
О ПРЯНИЧНЫХ ДОСКАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Н. П. ЛИХАЧЁВА
В ОТДЕЛЕ НАРОДНОГО ИСКУССТВА РУССКОГО МУЗЕЯ 66

Ольга Кривдина
Борис Тычинин
ОБНАЖЕННАЯ НАТУРА
В РОССИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА 76

Ольга Кривдина
МАРК МАТВЕЕВИЧ АНТОКОЛЬСКИЙ И ПАРИЖ 83

Ольга Кривдина
ПРЕЗИДЕНТ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
ГЕРЦОГ МАКСИМИЛИАН ЛЕЙХТЕНБЕРГСКИЙ
И РОССИЙСКОЕ ИСКУССТВО ВАЯНИЯ 90

Дмитрий Начев
ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ,
В РАБОТАХ КОТОРЫХ НАТЮРМОРТ И ПЕЙЗАЖ ВЗАИМОДЕЙСТВУЮТ
В ОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ 95

Эмма Анненкова
ПАМЯТНИК ПРИНЦУ П. Г. ОЛЬДЕНБУРГСКОМУ 102

III

Вера Смирнова
ТИНТОРЕТТО — ПОРТРЕТИСТ
(к 500-летию со дня рождения) 114

Вера Смирнова
ОДИНОКИЙ, КАК ВСЕ ГЕНИИ…
К 220-летию со дня рождения Э. Делакруа 120

Екатерина Вереш
МИХАИЛ ЗИЧИ. УБЕЖДЕННЫЙ РОМАНТИК 125

Чжан Биюнь
БЕРТА МОРИЗО — РОМАН НА ХОЛСТАХ 129

Анастасия Татарникова
ИКОНОГРАФИЯ ИИСУСА ХРИСТА В МОЗАИКАХ РАВЕННЫ.
КАК СКЛАДЫВАЛАСЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМУЛА
ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА 138

Анна Шадрина
ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ 154

Наталья Дружинкина
СЛОВО О ТВОРЧЕСТВЕ ЦИ БАЙ ШИ 184

Алексей Парыгин
СЕТЧАТЫЕ ТРАФАРЕТЫ В ВОСТОЧНОМ ИСКУССТВЕ 200

IV

Алексей Парыгин
ИСКУССТВО И СЕТЧАТЫЕ ТРАФАРЕТЫ XIX ВЕКА 203

Владислав Бушуев
ЭНКАУСТИЧЕСКАЯ РОСПИСЬ ГОРЯЧИМ СПОСОБОМ..... 208

V

Людмила Митрохина
ДОБРЫЙ ДОМ
Впечатления о книге Анатолия Рыбкина
«Мой старый добрый дом… Записки художника»..... 220

Ольга Кошкина
ИСТОРИЯ ОДНОГО НЕОПУБЛИКОВАННОГО СТИХОТВОРЕНИЯ.
К 80-летию А. П. Зайцева..... 227

Руслан Бахтияров
О КНИГЕ АНДРЕЯ ЛАРИОНОВА
«ИСКУССТВО АНТИЧНОЙ НАПОЛЬНОЙ МОЗАИКИ»
(СПб: Издательство им. Н. И. Новикова, 2014 г.)..... 236

Анатолий Дмитренко
Руслан Бахтияров
ХУДОЖНИК. ВРЕМЯ. ОБЩЕСТВО
О книге Т. В. Горбуновой «В эпоху перемен. Наши ленинградские художники»..... 240

Олег Лягачев-Хельги
ОПЫТ АВТОМОНОГРАФИИ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО (часть I)..... 245

Ассоциация искусствоведов (АИС)

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 48

Составители А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина
Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина
Корректура и компьютерная верстка В. А. Богородицкая
Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — январь 2018.
Цифровая печать. Уч.-изд. л. 16
Тираж 150 экз.
Отпечатано в ООО "Спектр"
191002, Санкт-Петербург, а/я 10

Для заметок

Для заметок