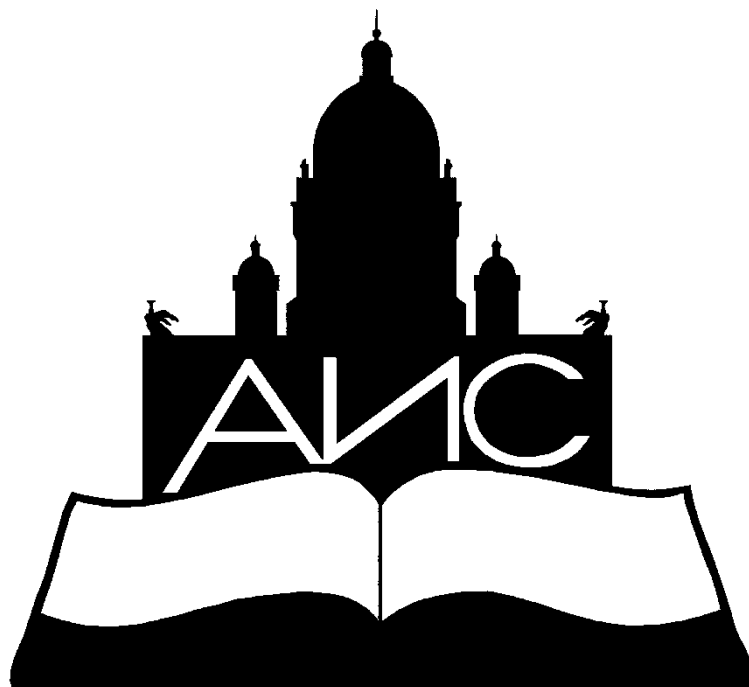


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)  
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА  
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

# ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 49



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018

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

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 49.

Статьи по истории искусства. СПб., 2018. 304 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 978-5-906442-12-3

© Ассоциация искусствоведов, 2018.

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

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

**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.

**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.

**Еремина-Соленикова Евгения Владимировна** — историк, историк искусства, преподаватель истории Санкт-Петербурга в Российском колледже традиционной культуры, аспирантка Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург. Член Ассоциации исторического танца. Организатор международной научной конференции по реконструкции старинных танцев. Темы предыдущих публикаций — танец в искусстве, искусство бального танца, история архитектуры, история танца.

**Крюков Сергей Викторович** — искусствовед, журналист, арт-критик, независимый исследователь. Участник научной конференции «Октябрь 1917 года и судьбы русского искусства XX века».

**Кутейникова Нина Сергеевна** — искусствовед, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ. Член Союза художников России. Член Санкт-Петербургской епархиальной комиссии по архитектурно-художественным вопросам. Автор ряда статей и книг-альбомов о творчестве ленинградских-петербургских живописцев, мастеров современного религиозного искусства. Участник ежегодных выставок Союза Художников, скульптурных симпозиумов Республики КОМИ и др.

**Лебедев Сергей Иванович** — искусствовед. Профиль работы в настоящее время — ООО «ТДН».

**Любин Дмитрий Владимирович** — искусствовед, заведующий отделом Государственного Эрмитажа, преподаватель Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Кандидат искусствоведения. Член Дома Ученых им. М. Горького РАН. Специализируется в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства Европы и Германии.

**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 «семиотическое 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.

**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».

**Михалкова Татьяна Кирилловна** — филолог-германист, журналист, искусствовед, поэт и прозаик. Член Союза журналистов СПб и ЛО, член-корреспондент Академии гуманитарных наук, член ЛИТО «Луч». Автор более сорока публикаций в области изобразительного искусства и двух поэтических книг "Зелёный мир" и "Верлибр". Дипломант

литературного конкурса, посвященного 70-летию снятия блокады Ленинграда, четырежды Лауреат Рубцовских поэтических чтений.

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

**Островская Галина Анатольевна** — искусствовед, профиль работы экскурсионный, педагогический в Государственном Русском музее.

**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».

**Сафарова Яна Рифовна** — художник-модельер, доцент кафедры «Дизайн костюма» ИДПИГО «СПб Институт декоративно-прикладного искусства и гуманитарного образования». С 2016 г. — кафедра искусствоведения СПбИИиР (СПб Институт искусств и реставрации). Член Союза художников России. С 2007 сотрудничество со «Студией Н+Н». Сценарии: «Музыка моды», «Северо-западный ветер свободы», «Пленительная Полония», «Ключ Аполлона», «Пространство Юрия Лотмана». С 1997 по 2012 г. преподавательская деятельность в СПбГУКИ на факультете «История мировой культуры» (лекции «Основы моделирования»). Автор многочисленных учебных программ и лекций по культуре мировой моды, серии научно-популярных статей о моде, издаваемых в Эстонии и СПб, научных публикаций в области искусствоведения и культурологии. Имеет собственные творческие работы (живопись, авторские модели, бижутерия), находящиеся

в частных коллекциях России, Эстонии, Чехии, Японии, Австралии. Участник и постоянный член жюри фестивалей моды в Москве, СПб, Эстонии, Латвии, Литве, на Кипре и конкурсов «Триумф», «Северная Венеция» и др. Участник, лауреат и дипломант международных и российских выставок и конкурсов моды. Участник российских и международных художественных выставок и биеннале дизайна.

**Сильнов Александр Васильевич** — архитектор, доцент кафедры истории и теории архитектуры СПб ГАСУ. Член Союза архитекторов России. Участник выставок, в том числе в Российской Национальной библиотеке, 2016 г. Персональная выставка в Союзе архитекторов СПб, 2013 и 2017 гг. Автор более 20 статей по истории и теории архитектуры. Область исследований — история архитектуры Древнего Мира, теория архитектуры.

**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.

**Тупицын Иван Владимирович** — инженер-гидрограф. Благодарность Российской Академии художеств за издание книги об академике Императорской академии художеств Харламове Николае Николаевиче (2013). Медаль «В память 300-летия Санкт-Петербурга». Профиль работы ОАО «Теплосеть Санкт-Петербурга». Публикации в других изданиях: «Сохранение народных промыслов России»; «История создания Холуйской иконописной школы»; «Участие графа С. Д. Шереметьева в создании Комитета Попечительства о Русской Иконописи»; «Николай Николаевич Харламов. Жизнь и творчество»; «Художник Титов Михаил Архипович. К 150-летию со дня рождения», «Медаль за экспрессию "В воспоминание признательной Лебрен"».

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

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

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

**Шульман Лия Соломоновна** — художник-прикладник по стеклу, член Союза художников России, секретарь Международной еврейской группы «ПЕЛЕ» (Чудо), член "Glassclub", Елагиноостровский Дворец-Музей, российский координатор, куратор Международного выставочного проекта «Единение», Нарва, Эстония с 2009 года, проекта АНО «Центр Культурных программ», Санкт-Петербург и проекта «Ветка Сакуры», 2013–2016 год. С 2017 — директор и создатель проекта «Веер Времени». Студийный художник стекла, преподаватель ИЗО, руководитель студий витражного искусства и искусствовед в системе еврейского образования. Дипломант многочисленных выставок и творческих конкурсов, в том числе «Стекло на траве», СПб 2011–2017, V Российское Триеннале «Стекло-2011», Москва; СХ России, 2012, Москва; Благодарность РАХ, Москва, 2011; «Весенний салон-2012», Москва; СХ России, 2012, Москва; «Единение-2009», Эстония. Победитель творческого конкурса «Весенний салон-2012», Москва. ЗАКС СПб За личные заслуги, 2014; Почетная грамота «За личные заслуги» Муниципального образования, округ №7, 2017. Автор ряда статей по теме современного изобразительного искусства, автор книги стихографики «Дотяни струну до сердца» (2000 г.), дипломант Центра еврейского образования им. Мелтона при Еврейском Университете в Иерусалиме, имеется персоналия Российской Еврейской энциклопедии (т. 3). С 1998 года постоянные стихотворные, литературные и графические публикации в русскоязычном еврейском журнале «Мишпоха», Витебск, Беларусь.



## I

Руслан Бахтияров

### ВЛАДИМИР МАЛЕВСКИЙ. ХУДОЖНИК И ЕГО ВРЕМЯ

Судьба Владимира Евгеньевича Малевского (1925–1981) в координатах советского искусства оказалась драматичной и сложной даже при отсутствии внешне громких, запоминающихся событий (таких, как, например, участие в знаменитых выставках представителей группы «Одиннадцати» или художников, связанных с явлением неофициального искусства в первой половине семидесятых). Малевский в полной мере отразил в живописи и графике присущую искусству 60-х и 70-х атмосферу напряженного поиска, который дал ряд ярких и весомых результатов: это «восстановление в правах» импрессионизма, наследия Сезанна и его русских последователей — мастеров «Бубнового валета» или новаторской линии, открытой художниками Общества станковистов и ленинградского «Круга»; пристальный интерес к наследию мастеров Древней Руси и к фольклору в широком диапазоне этого понятия.

Малевский — мастер, наделенный незаурядным даром подлинного живописца, не мог не откликнуться на этот процесс. С другой стороны, он никогда не выстраивал стратегию самовыдвижения в художественной среде. И это с позиции современных кураторов и арт-дилеров может показаться едва ли не расточительством, недооценкой собственного творческого потенциала. Но для Малевского как раз такое подобное самоустранение от шумихи художественной (или околохудожественной?) жизни оставляло для самого важного силы и время. Время жизни — его замечательному мастеру было отпущено несправедливо мало... Многие из созданного им оставалось неизвестным для коллег и зрителей и, по большому счету, еще ждет серьезного исследования. Здесь мы сразу отметим важную особенность творческой биографии Малевского. Будучи мастером совершенно самобытным, не стремившимся подражать набору проверенных временем или модных приемов, он сполна отразил в лучших своих работах эпоху. Не только «свое время», но и время, имя которому — двадцатый век. Век грандиозных исторических катаклизмов, революционных преобразований и двух страшных разрушительных войн (участником одной из них ему суждено было стать самому). Век, в какой-то момент разломившийся надвое и оставивший первой своей половине ужас трагедии и разрушения и одновременно дух дерзновенных открытий в разных сферах человеческого бытия. Вторая же



половина, начало которой применительно к творчеству Малевского было отмечено завершением его учебы в ленинградской Академии художеств, в какой-то момент оказалась сопряженной с попыткой восстановить преемственную связь с направлениями и явлениями, некогда преданными забвению. И, что еще важнее, подвести итог и дать **личную оценку** тому, что было достигнуто и утрачено прежде. И здесь особенно важной становилась пронизательность творца, способного найти за чередой событий скрытую логику, своего рода тектонические сдвиги и разрывы в толще истории. Они не всегда укладывались в четкие, жесткие идеологические схемы, в принципы «классовой борьбы» или «роли личности» и тем более не сводились к набору сюжетов, которые избирались для историко-революционных полотен. Малевский также обращался к этому жанру, занимавшему важнейшее место в советской живописи. И сумел сказать в этом жанре свое слово картинами «1905 год» и «Революционные дни». Написанные во второй половине шестидесятых, они внешне могут показаться близкими классическим образцам «сурового стиля» или работам младших ровесников — Германа Егошина и Валерия Ватенина. Однако главное для Малевского — не набор канонических приемов, позволяющих уместить событие в схему, задающую некие внешние параметры героического начала. Напротив, автор видит в движении людских масс отзвук движения времени, которое, кажется, лишается точки опоры, вовлекая в себя и пространство города, и зрителя. Это грозное стихийное движение расходится подобно кругам по воде, деформируя объемы зданий и уподобляя людские толпы водным потокам, заполняющим, словно в половодье, городские улицы. И в картинах «Зима в Зеленогорске», «На окраине» и «Солнце над городом» мы отмечаем как раз такое отношение к пространству города, где здания не занимают строго фиксированного места. Напротив, словно отталкиваясь друг от друга под влиянием неведомой силы, создают ощущение напряженного гула, превращающего город в какую-то подвижную субстанцию. В изображении города, озаренного диском февральского солнца, «инициатором» движения коробок домов и огромных сутробов становится... экскаватор, которому под силу сдвинуть с места всю эту громаду.

Работая в традиционных жанрах городского или индустриального пейзажа и натюрморта, Малевский сполна раскрывает исключительно важное качество, которое присуще ему как живописцу — умение мыслить и работать не только цветом, композицией, но и пространством, которое у него порой тоже становится вполне материальной величиной. При этом именно цвет становится главной образной величиной. «Цвет служит ключом к пониманию замысла. Любовь к цвету, его красоте и выразительности — особый способ познания действительности. Каждый оттенок обладал в глазах Малевского особой ценностью и интонацией», — отмечала С. Левицкая, рассматривая специфику творческой манеры художника. В самом деле, цвет может стать не только формо-, но и смыслообразующей величиной. Впрочем, применительно к работам этого мастера было бы правильнее говорить о нерасторжимой

связи этих понятий («работа над строем вещи — это и работа над ее смыслом», — справедливо отмечал Е. Е. Моисеенко).

Примечательно, что в картине «Поруганная святыня» (1968) мы вновь встречаем уже знакомый прием деформации здания — но здесь он выполняет более сложную роль. Величественный белоснежный церковный ансамбль, кажется, когда-то получил удар, от которого он так и не смог оправиться. Отзвук травмы, полученной замечательными архитектурными сооружениями — это и отзвук травмы сознания человека и народа, связавшего себя с незыблемыми духовными ценностями. У Малевского насилие, учиненное над святыней, рушит не только обиталище Бога, но и то, что в представлении верующего человека (не случайно автор вводит в картину образ женщины, застывшей в скорбном молчании) связано с нравственными устоями всей его жизни. Примечательно, что контур, как совершенно справедливо отмечалось в статье, написанной вдовой художника Светланой Левицкой, также выполняет у Малевского важнейшую функцию, сдерживая колоссальную энергию цвета и формы. Эта энергия готова прорвать привычные очертания объема здания, фигуры человека, определенного предмета или цветка — еще одного полноправного героя работ художника. И как раз здесь автор дает свободу такому самодвижению формы, которая уже не сдерживается внешним ее абрисом, зафиксированным прочным контурным рисунком (при том, что некая центростремительная сила, стягивающая друг к другу цветовые пятна разной плотности и разной конфигурации).

В этих работах выходит на поверхность еще одно важнейшее качество творческого мышления Малевского — музыкальность ощущения цвета и формы. Качество это наметилось уже в ранних, студенческих его произведениях, где он выказывает не только уверенное владение рисунком — краеугольным камнем академической системы обучения, но и способность к тому, что можно назвать живописной импровизацией. Это качество заметно в отдельных работах, выполненных в конце 1950-х гг. — в первую очередь, в этюдах, где Университетская набережная и обитающие на ней сфинксы буквально растворяются в потоках дождя. А «Цветы на скамейке» (1954) и «Маки» (1956) как бы намечают две линии дальнейшего развития жанра «цветочного натюрморта». Одна из них, сопряженная с ключевой для импрессионизма борьбой теплого и холодного, впоследствии приведет художника к лирическим абстракциям — натюрмортам, «композициям» и «силуэтам», не имеющим строгой жанровой «привязки», другая — к натюрмортам, сохраняющим всю ту же конструктивную четкость рисунка. Притом импровизации-композиции, близкие прославленным работам Кандинского, часто обнаруживают у него особую подвижность, я бы сказал, неуспокоенность линейной схемы. В нее вводятся и упоительные цветовые растяжки — «растекания», и звучные локальные акценты. Линии — волнистые, диагональные, прямые, сходятся и сплетаются в самых разнообразных комбинациях. Может быть, в таких

сочетаниях линейной и цветовой абстракции в рамках одной работы автор открывает одновременно противостояние и диалог двух образных величин — «первоначал» искусства изобразительного и музыкального. Тонкая нюансированная мелодия сменяется у него мерным ритмом, который иногда кажется несколько жестковатым — но в этой жесткости ощутима поступь железного двадцатого века. Наряду с картиной «Композиция с рыбой и раковинной», вызывающей в памяти волнообразные изыски модерна, можно назвать работу, наделенную иным пластическим содержанием. В работе «Филлокактус зацвел» слышатся громоподобные раскаты, подобные торжественным бетховенским симфониям... И в совершенно ином жанре — индустриальном мотиве («В литейном цехе», 1977) создается пространственно-композиционная структура, которая преодолевает «формы самой жизни» и утверждает свою собственную непреложную логику. Тем самым натуральный мотив постепенно преобразуется в абстракцию, не утрачивая связей с конкретным источником.

Художник умел найти красоту в любом мотиве, что оказывался у него буквально под рукой, в мастерской или за окнами дома — но вместе с красотой цветовых сочетаний на поверхность холста или бумаги порою проступала и подлинная драма. «Призрак фашизма» — действительно трагедийные произведения, где разрушение, насилие, смерть названы своими именами — и сам художественный строй картины не щадит чувства зрителя. Созданный автором образ имеет характерную структуру знака, где чудище, напоминающее то ли гигантского паука, то ли осьминога, заключает в себе узнаваемый символ нацистской Германии.

Однако свою экспрессию Малевский находит и в мотивах, казалось бы, сугубо повседневных. Работы из серии «Силуэты», на мой взгляд, заключают в себе определенное противоречие, которое во многом определит содержание его поисков и открытий 1970-х годов. Это, по сути, наброски и свободные импровизации, где заметна знакомая нам музыкальность цветовых сочетаний и наброшенных на них гибких линий, воссоздающих то абрис одной или нескольких фигур, то целую жанровую сценку. Но здесь и в сюжетах, казалось бы, лирических и сугубо камерных (назовем хотя бы листы под названием «Молодость») есть что-то тревожное, щемящее душу. Такое ощущение, на мой взгляд, пробуждается какой-то уязвимостью фигур перед стихией свободного движения цвета и линии. Его герои кажутся подчиненными воле художника, а вместе с тем — и непреложным законам бытия, где рядом с созиданием, расцветом и радостью скрывается разрушительная работа времени, печаль и скорбь. Не пытаясь достичь экспрессивной силы рисунков и живописных работ Александра Арефьева — легендарной фигуры ленинградского нонконформизма, Малевский (может быть, неожиданно для себя) выходит на рубежи, которые открылись этому художнику еще на рубеже 1940-х и 50-х. Здесь близки даже мотивы — например, изображения обнаженных тел среди банных тазиков или незамыс-

ловатые сценки, что разыгрываются у дверей ленинградских парадных или в салоне троллейбуса — беседы, ссоры или объятия влюбленных. Но сквозь чистую пластику цвета и формы всякий раз прорывается вопрос, который задает художник — а вместе с ним кто-то невидимый, неразличимый: «Нам туда?». Вопрос, обращенный, в какой-то мере к своему времени и к самому себе... Эти изображения будоражат постоянным перетеканием реального, наблюдаемого в игру форм, опять же, выходящих к чистой абстракции...

Примечательно, что рядом с подобными силуэтами и композициями, многие из которых имеют порядковые номера (вновь вспомним работы Кандинского, имеющие точно такие же названия), возникают портреты и жанровые полотна, которые демонстрируют профессиональное владение всеми основными навыками, необходимыми для создания вполне достоверного жанрового или портретного образа. Достоверного — но вместе с тем наделенного той же скрытой энергией формы. Она может покоиться в границах локального цветового пятна, как в написанном в середине 1960-х годов автопортрете с гитарой. Но в любой момент эта энергия готова обратиться в окружающее пространство — формы привычных предметов домашнего обихода перестают уместяться в привычные очертания геометрических фигур — как, например, пластинки, которые начинают изгибаться и словно оживают под кистью живописца. И здесь автор свободно оперирует приемами, характерными, к примеру, для одного из ведущих мастеров «Бубнового валета» Александра Куприна или для аналитического кубизма Пикассо. Такие картины, как «Сирень и женщина» (1972) или «Регата» (1980) не лишены аллюзий на излюбленные мотивы французских мастеров — импрессионистические прогулочные лодки или дама в интерьере, рядом с красочным букетом цветов. И здесь статичный мотив часто обретает жизнь, приходит в движение, как, например, в «Рабочих» — руки и торсы заключают след мускульного усилия самих персонажей и художника, переводящего духовное усилие в материальное измерение также через полное физическое действие...

Созданное Владимиром Малевским в семидесятые годы сложно отнести к какому-то определенному направлению. Художник постоянно ставил и уверенно решал те задачи, которые в те же годы ставили его современники, работавшие в Ленинграде и других городах Советского Союза. Однако, не связывая себя принадлежностью к определенной творческой группе, он дистанцировался от деклараций и рамок, в которые вынужденно ставили себя противоборствующие художественные силы. И, что особенно важно, многомерность его дара никогда не приводила к удовлетворению найденным и освоенным приемом, где момент ученичества одновременно проявлялся — и снимался в конкретном произведении. При этом нежелание мастера знакомить с созданным своих коллег и зрителей (даже в том случае, если оно было вполне допустимым с точки зрения официальных институций и потому допустимым и на выставки) было вызвано, скорее, почти отшельнической углубленностью в проблемы, лежащие исключительно в компетенции эсте-

тики. Но и возможные обвинения в стремлении создать новую башню из слоновой кости с девизом «искусство для искусства» сразу же опровергаются не только напряженной общественной деятельностью на ответственном посту в ленинградском Союзе художников, но и, конечно же, открытостью многих работ Малевского всем ветрам, обретениям и противоречиям времени. Времени, которое ему удалось не только выразить, но и понять. И, в какой-то степени, объяснить. В таком случае и название статьи можно воспринимать не только и даже не столько как пребывание художника «внутри» своей эпохи, сколько как редкий дар преодолеть линейное движение времени и увидеть его скрытые до поры глубины.



## ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬНИЦА

Клавдия Гордеева с детства смотрела в то окошко, которое прорубил Петр I. Она родилась в тридцать седьмом в Ленинграде, когда жить было сложно и страшно: коллективизация, индустриализация, аресты, казни, лагеря. Но вопреки всему Клавдия Павловна оставила своей дочери Насте и внучке Анечке судьбу, которую любила.

В день, когда началась война, четырехлетняя Клавочка была на даче с бабушкой в Стрельне. Вокруг солнечный лес, но играть и бежать ей хотелось к трем великанам — соснам с коралловой чешуей стволов и терпким запахом хвои. Любое проявление живой природы вызывало у девочки умиление и трепет, которые она навсегда сохранила. Ее бабушка, преданная патриархальному укладу жизни, душой притягивала к себе окружающих. Это особое родовое свойство влюблять в себя передалось и девочке. Отец Клавочки, военный, преподавал в Училище им. М. В. Фрунзе. В жаркие июньские дни приближения опасности он успел посадить семью в выделенный состав из теплушек, идущий в Астрахань. В вагоне с маленькими окнами ехали на нарах, и девочка махала рукой другим детям из проходящих поездов. Об этих днях напоминает сохранившийся в доме сундук, в котором бабушка везла теплые вещи. В Тихвине, городке, выросшем из поселения XIV века, издавна богатом мастерами-строителями, плотниками, серебряниками и иконописцами, их застала первая бомбежка. В дальнейшем Клавочке помогли эти детские зернышки выдержки и преодоления первых лишений. С поезда пересели на баржу, которая называлась «Лермонтов», и плыли по Рыбинскому водохранилищу к астраханским берегам, где на причале горой лежали первые арбузы урожая еще мирного времени.

Из Астрахани перебрались в Баку и поселились в доходном доме, построенном в конце XIX века. Утро начиналось с того, что все квартиранты зажигали примусы. Под их сердитое шипение можно было дружить с героями сказок братьев Гримм и пережить приключения с Робинзоном Крузо. Так появилась почти «лермонтовская» привычка к сосредоточенной мечтательности. Ей интересно было ощущать себя в чередке эпох. Ориентиром для Клавы Гордеевой стали познания по истории искусств. После завершения учебы в Ленинградском университете победил максимализм молодости. Она добилась в Министерстве культуры СССР направления на работу в Картинную галерею Свердловска (ныне Екатеринбургский музей изобразительных искусств). Затем Клавдия Павловна преподавала на кафедре истории искусств престижного Свердловского университета. Через девять лет она вернулась в Ленинград, где на общественных началах работала целый год в самой большой картинной галерее мира, Эрмитаже. Ко-

гда Гордееву приняли в штат, то научной темой уже опытного искусствоведа стали памятники культуры Средневековья и Ренессанса.

Клавдия Павловна называла себя европоданной. Ее экскурсии, лекции, а впоследствии и авторские поездки охватывали искусство Италии, Германии, Австрии, Англии, Испании. Ей помогал преподавательский опыт, в процессе обретения которого в совершенстве был освоен метод сравнительного анализа, определение специфики каждого художественного явления. Работа в музее сформировала отточенность ее взглядов. Владея словом и мягкой «музейной» интонацией с акцентами на главном, она быстро завоевывала публику.

Клавдию Павловну можно назвать одним из тех первопроходцев, которые стояли у истоков образования нового жанра – авторских зарубежных поездок. Открытие мира началось в перестроечные годы, которые кто-то остроумно назвал периодом «пост-правды». В программу зарубежной поездки на одну-две недели она включала чаще всего посещение более тридцати географических мест с обзором достопримечательностей страны, осмотром отдельных выдающихся памятников и музейных коллекций. Самоотдача помогала ей делать безупречный «пошаговый» расчет времени.

Особую привязанность Гордеева питала к Италии, язык и обычаи которой быстро освоила, разработав несколько программ поездок. Я познакомилась с ней в 1997 году, как участница путешествия по северной и центральной Италии, во время которого ей сразу удалось передать всей группе любовь к апостольской эпохе. Открытия, сделанные Клавдией Павловной для себя и публики во время чтения лекций, продолжались при встрече с подлинниками. Джотто обжигал, бесконечное любование вызывал Боттичелли и фра Беато Анжелико, а катакомбы пробуждали поклонение. Возвращаясь к коллекциям Эрмитажа, она по-другому видела красоту «Мадонны Литты» и делилась с посетителями богатством своих наблюдений. Эрудированный специалист, Клавдия умела выйти за рамки шаблонов, стандартов, утилитарной информации.

Вместе с «тружениками ног», как Гордеева называла путешественников, можно было любоваться великими соборами и великими алтарями в Баварии, Саксонии, Тюрингии, слушать музыку и отмечать ее воплощение в камне в Вене и Зальцбурге. Она была мастером выбора ландшафтных панорам, культивировала цветочный наряд садов и парков и особо выделяла горные водопады. В маленьких кафе и ресторанчиках Клавдия легко танцевала под любую музыку, вызывая мужское восхищение.

В Лондоне мы вместе искали храм, где служил великий молитвенник XX века Антоний Сурожский. Она хорошо понимала, что время не ждет, и верила чистым сердцем. Иногда Клавдия Павловна размышляла об интеллигенции, включая в это понятие сопереживание другому человеку, понимание общественных запросов и оппозицию к любой несправедливости. Клавдия считала своим долгом спасти от сноса памятники Петербурга,

противостоять постройке Башни Газпрома на территории Ниеншанца, объединяя вокруг себя единомышленников.

В русском искусстве ей был близок классицистический стиль. Клавдия Павловна хотела и могла жить только в России, но, возможно, добавляла она, один годик в Италии. На ее сумке, как бабочка, всегда порхала георгиевская ленточка — символ Победы. Хочется думать, что она ушла к звездам не от болезней, а от переполненности творчеством. Такие личности, как Клавдия Гордеева, восстанавливают сословие интеллигенции и приобщают просветительство к искусству возможностей любви.





## СЕВЕР В ТРЕХ ИЗМЕРЕНИЯХ

Название статьи родилось не случайно. Оно принадлежит организаторам симпозиума скульптура, проходившего летом 2017 г. в одном из самых северных городов России. Этот район принадлежит к арктической зоне и ему уже сейчас приуготовано играть важную роль в развитии страны.

Сама традиция создания парков в России, в которых скульптура не только играла эстетическую роль, но почти всегда несла еще и важную различного свойства информацию, восходит к Петровским временам. XVIII и XIX века дают нам уникальные примеры этого ландшафтного искусства. В нашей видеопамяти всегда присутствуют и Летний сад Петербурга, и уголки неповторимого Павловского парка, и, конечно, великолепный ансамбль Петергофских фонтанов. Наше отечество не может похвастаться такого уровня памятниками советского время, но, начиная с последней четверти XX столетия, мы все чаще и чаще узнаем о проведении симпозиумов скульптуры, призванных внести свою лепту в обустройство новых районов городов, внедрение скульптур в различные парковые зоны и т. п. . . . Одной из первых удач в России, безусловно, стала реконструкция Ярославского губернаторского сада, расположенного в самом центре этого древнего города. С 1994 г. на его территории планомерно создавалась экспозиция «Скульптура в пленэре» (автор проекта Е. А. Серова). Около тридцати произведений пластики ведущих художников Москвы и Санкт-Петербурга украсили сад. Выполненные в разнообразных материалах: граните, мраморе, металле, керамики — они открывали или напоминали зрителям о реальных и вымышленных героях, заставляли радоваться и восхищаться достоинством этих произведений, разнообразием художественных поисков их исполнителей.

Еще в 1970-х гг. в Клайпеде был создан парк скульптуры, включивший около сотни работ разнообразной тематики, стилистики, исполненных в различных материалах. На протяжении 70–90-х гг. регулярно проходят скульптурные симпозиумы в Москве. А в 90-е гг. на площадке у центрального Дома художников на Крымском валу в Москве возник еще один многонаселенный скульптурами зеленый оазис. Попытки создать подобные ландшафтные «организмы» можно встретить с конца 90-х гг. во многих городах России, нередко они определялись конкретными темами.

Скульптурные симпозиумы-пленэры республики Коми имеют свою историю. Она восходит к началу нового столетия. В 2002 г. в Сыктывкаре был проведен первый международный пленэр на тему «Финно-угорский мир. Природа и этнос». Он явился результатом программы «Сад скульптуры», разработанной годом ранее О. В. Орловой, тогда заведовавшей научной работой Национальной галереи республики Коми. Все последующие симпозиумы, так или иначе, были связаны с культурными традициями

республики. Память как отправное, важнейшее понятие для дальнейшего развития общества в разной степени определяла условия пленэров.

Шесть пленэров-симпозиумов проходили на площадке музейного сада-парка. Реализация программы «Сад скульптуры» предусматривала создание в нем экспозиции под открытым небом как составной части скульптурного отдела. В каждой из работ, которые сегодня можно видеть в музейном парке, есть частица любви к родному краю, его обычаям и героям. Обращает на себя внимание сила и мощь характеров «Пророка» (А. Чернышев, гранит, 2002) и Стефана Пермского (В. Рохин, камень, 1955). В лучших традициях камерной лирической парковой скульптуры решены образы Алёнушки (А. Неверов, кварцитопесчаник, 2009) и Ангела-хранителя (А. Неверова, доломит, 2009). Тенденция к обобщению форм и их символическому звучанию явно ощущается в работах скульпторов Финляндии (Ранкка Аарно, 2009), Венгрии (Макольди Шандора Гюла, 2015), ряде работ молодого художника из Петербурга (В. Грибов, 2009, 2011) и др.

Часть произведений, созданных во время этих пленэров, нашла свое место в других районах города или его области. Сам факт существования возможных реальных мест установки скульптур для любого автора всегда важен, как для родителя жизнь его ребенка. Пленэры, безусловно, способствовали творческому росту скульпторов. Их обогащало знакомство с историей края, его искусством, обычаями. Эти пленэры-симпозиумы проходили под непосредственным патронатом руководства Республики, города Сыктывкара и его области, Национальной галереи Республики Коми. Партнерами симпозиума являлись — Финно-угорский центр РФ, агентство республики по туризму, ряд организаций печати и телевидения. Важно подчеркнуть существовавший консенсус всех участников-организаторов симпозиумов, ясно осознающих их значение.

Примечательным событием стал VII международный симпозиум по скульптуре, проходивший в селе Ыб Сыктывкарского района в 2015 г., вновь связанный с темой Памяти. Десять его участников из республик Коми и Удмуртии, Санкт-Петербурга, Норвегии и Венгрии в той или иной степени реализовали свое понимание, размышления о корнях своих народов, о своих предках и более обобщенно — рода человеческого. Они пытались в созданных образах выразить «суть культуры, ее главный смысл и содержание». Само место, выбранное для симпозиума, — Финно-угорский этнокультурный парк — предопределило символический характер многих (большинства) созданных произведений. К этому буквально подталкивал предложенный для работы и доставленный в этно-парк материал — выветренный мраморизированный рифейный доломит серого и розового цветов с красивым рисунком. Сам возраст его отложений, датируемый от полутора до шестисот миллионов лет, кажется, мистическим образом связывал времена минувшие с настоящим. Обобщенность форм скульптурных композиций «Память» (М. Дораев), «Возрождение» (Ю. Шилов), «Тотем» (Д. Демьянов), «Варыш» (С. Разманов)

и ряда других оказалась органичной материалу, пространству парка, его земле. Прочно связаны тысячелетия в работе «Сила вызова» М. Шандора Гюла. Символическое изображение человека-воина несет в себе память наскальных рисунков древних пещер, фаллическая форма напоминает о роде человеческого, а изысканность рельефа — о высокой шкале красоты, которая объединяет все эпохи и понятна во все времена. Современные поиски формы воплотила в своей динамичной, открытой пространству-миру композиции «Ангела-вестника» Ан. Разманова, выполненной из металлической сетки, установленной на невысоком постаменте.

Этот пленэр, как и предыдущие, подтвердил «возможность и продуктивность творческого объединения скульпторов по этнокультурному признаку». Он расширил пространство распространения скульптур на земле Коми. Созданная О. В. Орловой программа «Сад скульптуры» не только была реализована, но и открыла дальнейшие возможные пути ее развития, места применения. Это подтвердил следующий симпозиум-пленэр, проходивший в июле-августе 2017 г. в Ухте.

Его организаторами стали администрация Ухты, Коми региональное отделение Союза художников России и названное ранее ООО «Газпром трансгаз Ухта», отмечающее в этом году свое пятидесятилетие. Фактически именно эта кампания взяла на себя основные вопросы по организации симпозиума. И если член союза художников республики О. В. Орлова вновь стала куратором скульптурного симпозиума, то генеральный директор «Газпром трансгаз Ухта» А. В. Гайворонский реально воплощал его идеи, фактически являясь его «головой, руками, а главное — сердцем». Симпозиум не только проходил в рамках празднования юбилея этого отделения «Газпрома», его тема была связана с годом Экологии в России и подготовкой к 100-летию юбилею Республики Коми.

Название симпозиума «Север в трех измерениях» было остроумно придумано и одновременно абсолютно точно определено. Скульптура действительно вид искусства, создающий форму в трех измерениях — высоте, ширине и глубине, а местом ее исполнения в данном случае стал Север. Привычка А. В. Гайворонского правильно организовывать работу предприятия сказалась и здесь. Был проведен предварительный конкурс эскизных предложений, удачно выбрана удобная площадка для работы, своевременно оборудованы навесы и обеспечена необходимая для скульпторов техника, наконец, вовремя и, можно сказать, щедро предоставлен материал — гранит и необычайный по своей белизне, чуть ли не светящийся мрамор. Эти подробности дают ясное представление о сложностях проделанной работы. В конечном итоге она должна была обеспечить главное — художественное качество создаваемых произведений. Экстремально малый срок, определенный для создания монументальных произведений, — три недели — потребовал от скульпторов напряжения всех сил: их рабочий день нередко доходил до 12–14 часов.

На этот раз в симпозиуме участвовали только отечественные мастера из республики Коми, Санкт-Петербурга, Архангельска и Москвы. Теперь по прошествии конкурса и установки скульптур можно сказать, что Ухта приобрела работы разных художественных школ России, и это симптоматично. Симptomатично потому, что здесь как раз и проявился существующий сегодня в России либерализм или демократизм в понимании иприятии разных форм творческого мышления, различных вариантов их реализации. Заслуга в этом, безусловно, принадлежит и куратору симпозиума, и А. В. Гайворонскому, и членам жюри. Именно поэтому рядом с академическим направлением, тяготеющим к идеализированному изображению людей и животных (Н. Краюхин), существует реалистическое (А. Вырубов), условно символические, нефигуративное искусство (М. Евдокимов, А. Хромых). Это позволит найти себе ценителей в разных группах населения города.

Не останавливаясь подробно на каждом из десяти созданных произведений, все-таки хочу отметить некоторые. Автором одной них является скульптор из Сыктывкара А. Вырубов. Может показаться, что он слишком прямолинейно раскрыл заявленную им тему: «Девочка после долгой зимы радуется первому цветку» (серый гранит). Однако успеху этого произведения способствуют талант и профессионализм автора. Найденная им пластика тела девочки, ее поза, ее достоверность покоряют и убеждают. Верно было подмечено, что «из brutального серого камня рождается нежный образ».

Скульптурная группа И. Мишина (Москва) посвящена молодым людям, смотрящим в небо. Автор связывал эту сцену с северным сиянием, вполне понятным восхищением этим явлением. Впрочем, предложенная сюжетная линия может иметь и более широкую, символическую трактовку. Герои словно прозревают будущее, а белизна и способ обработки мрамора способствуют раскрытию их духовных качеств и душевного состояния. Такая интерпретация, кажется, уместной в молодом, строящемся городе. Несомненно, определение высоты постамента составит трудность при установке скульптуры, так как именно она будет играть важную роль в нахождении смысла композиции.

Скульптурная группа «Святые Петр и Феврония», установленная перед храмом «Новомучеников российских, в земле Коми просиявших», создана известными петербургскими скульпторами Б. Сергеевым и О. Панкратовой. Она органично по смыслу и форме вошла в окружающее пространство. Можно сказать, что строгая архитектура храма нашла в ней свое продолжение. Архитектоничность — определение, редко употребляемое для пластического искусства, здесь вполне уместно.

Скульптура лишена повествовательности. Главная тема — любовь и жертвенность — решена, кажется, предельно просто, минимальными средствами. Однако нужно хорошо знать и чувствовать возможные мельчайшие подробности, которые способны донести и силу чувств, и силу духа. Все это есть в скульптуре, и лишний раз говорит об уровне профессионализма петербург-

ских мастеров и о широких возможностях реализма. Очевидно, не случайно именно Б. Сергеев и О. Панкратова ранее были приглашены для создания таких образов, как Св. блж. Ксения Петербургская (Тверь), Св. прп. Нил Столобенский (Нило-Столобенская пустынь), Свт. Николай (у истока Волги).

Эти три произведения разных авторов, выполненные в разных манерах, убеждают в жизнеспособности реализма.

Открытие памятника проходило при участии священства и стечении большого количества горожан разного возраста. Меня поразили слова одной, стоявшей рядом женщины: «Благолепие-то какое! А у меня два сына только недавно уехали из города, а здесь только все начинается». Это замечание растрогало, но, главное, поразило меня. «Только все начинается...» — в этих словах точно и ясно выражена фактически оценка происходящего в Ухте, определено значение симпозиума. Даже не касаясь других работ, установка этого монумента именно в Ухте — сравнительно молодом, развивающемся городе — имеет особое значение. Для него создание и укрепление молодых семей определяет его будущность, напрямую связано с демографией города, укреплением моральных и этических норм. В этом отношении пример святых весьма поучителен.

Четыре скульптуры (среди которых уже названная мною девочка с цветком) стали частью ансамбля нового городского парка, расположенного на вновь оформляемой набережной, недалеко от нового представительного офисного здания «Газпром трансгаз Ухта». Трудно сказать, что сегодня является аккомпанементом друг для друга, — скульптура или любовно высаженные кустарники и деревья. Посвящение симпозиума году экологии в России в организации этого ландшафта нашло успешное воплощение. Уже сейчас эта часть Ухты приобрела вид нового современного города, в котором приятно жить.

Не сомневаюсь, что журналисты и искусствоведы еще не раз обратятся к материалам симпозиума, и каждая работа найдет своего ценителя. Не исключаю, что абстрактные формы некоторых произведений могут смутить зрителя более консервативных взглядов. Однако замечу, что краткий опрос рабочих, устанавливавших монументы, подтвердил их особый интерес именно к такого рода работам («Застывшие волны» А. Хромых, «Северное солнце» М. Евдокимова).

Соотнося практику проведенных симпозиумов-пленэров, можно выявить их общие черты и результаты. Это формирование новых культурных парковых зон, создание новых туристических объектов, призванных расширять кругозор наших граждан, углублять их знания в области истории и культуры, закреплять национальные и народные традиции, воспитывать чувство патриотизма, любовь к искусству и природе своего края. А для самих художников — расширение их творческих горизонтов, установление и формирование новых связей не только на уровне городов и регионов нашей страны, но и зарубежья.

Определяя уникальность симпозиума в Ухте (а именно так следует его характеризовать), еще раз хочется отметить, что его масштаб, конечно, превосходит предшествующие и по поставленным задачам, и по особенностям самих произведений. Фактически впервые симпозиум решал вопросы градостроительного порядка, пространственного освоения города, его наполнения. Такой опыт бесценен. С другой стороны, сами скульпторы отмечали, что с подобного уровня организацией им еще не приходилось встречаться. Достаточно упомянуть только о предоставленном материале — так, фигуры свт. Петра и Февронии высотой 2,2 м вырубались из 6-тонного блока. Здесь можно говорить и о трудности преодоления материала, и об особом состоянии скульпторов — упоении и восторге от самой возможности работать.

При одном из своих посещений площадки, на которой создавались скульптуры, глава республики Коми С. Гапликов верно подметил: «Очень важно, что крупный бизнес не только помогает творческим людям самореализоваться, но и создает комфортные условия для проживания. И это здорово, что созданными на симпозиуме произведениями искусства смогут любоваться все жители Ухты». Добавлю — не только жители Ухты, но и все те, кто по каким-то причинам посетят этот город.

Еще раз подчеркнем, что активное внедрение этого пространственного вида пластических искусств в городскую среду, благодаря проведенному симпозиуму «Север в трех измерениях», не может не сказаться благотворно на атмосфере города, на улучшении качества жизни его жителей. Это отразится и на формировании его нового имиджа — не только как производственного центра, но и места, в котором создаются новые условия для достойной жизни людей разных социальных слоев и возрастов.

Размышляя о результатах симпозиума, ясно понимаешь, как важна, как значительна может быть роль отдельных личностей в решении поставленных задач. Именно понимание государственного значения такого рода мероприятий, любовь к людям, желание в лучшую сторону изменить их жизнь, наконец, понимание роли культуры в развитии общества в целом, в перспективах его развития — оказались внутренней потребностью организаторов симпозиума — генерального директора ООО «Газпром трансгаз Ухта» А. В. Гайворонского и куратора проекта, искусствоведа, старшего научного сотрудника Национальной галереи Республики Коми О. В. Орловой. Не отметить этого нельзя.

Высоко оценивая результат проведенного симпозиума, необходимо сказать, что его опыт не только важен для характеристики культурного уровня республики Коми, его явно позитивного развития. Ясно, что он должен быть распространен на другие районы нашей страны, где успешно развивается промышленность и где так же, как в г. Ухта, ощущается настоятельная потребность в обогащении духовной среды его формирующегося населения. Результаты симпозиума в Ухте подтвердили, что его организация и проведение — дело государственной важности.

В дальнейшем круг возможных тем может быть расширен. В городе должно найтись место памятникам тем лицам, которые сыграли важную роль в его зарождении и развитии. Здесь могут быть и герои-первопроходцы нефтяных месторождений, и деятели культуры (В. Лыткин, И. Шергин и др.). Постепенно город может наполнить и жанровая скульптура. Небесполезно было бы знакомство с практикой проведения симпозиумов скульптуры в других регионах нашей страны (например, «Сезон искусств в Демидовском крае», Нижний Тагил, 2017). Обобщению такого материала могла бы помочь научная конференция, организованная, скажем, на базе ООО «Газпром трансгаз Ухта» и Национальной галереи Коми.



## ЗАМЕТКИ О ВЫСТАВКЕ «РЕВОЛЮЦИЯ В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

Выставка «Революция в зеркале современного искусства» была открыта в Выставочном центре Санкт-Петербургского Союза художников на Большой Морской д. 38 с 9 по 26 ноября 2017 года. Как явствует из ее названия, она посвящена освещению современными художниками-живописцами, графиками, скульпторами, мастерами декоративно-прикладного искусства, керамистами, фотографами, авторами плакатов и монументальных композиций события столетней давности, события, которое потрясло мир и изменило ход человеческой истории.

Все годы сталинских репрессий, хрущевской оттепели, брежневского застоя, кратко правления Антропова-Черненко, горбачевской перестройки, ельцинского развала Союза — образ революции не уходил с полотен художников, воссоздавался в скульптурных и графических изображениях, «кричал» с плакатов. И каждая эпоха приносила в этот образ СВОЕ — понимание, восприятие, переосмысление.

Так что же сейчас?

Мы по-прежнему видим на полотнах изображение Ленина, собственно говоря, вождь «встречает» нас еще на первом этаже, у гардероба — это работа Б. А. Семенова «Ленин» (2017). Здесь Ильич, так сказать, «традиционный» — в кепке, жилетке, при галстукке; идет уверенным шагом, и над головой его словно «вырастает» «Медный всадник» (что представляется не очень удачным); справа — здания Сената и Синода; слева — Исаакий. Это, казалось бы, камертон, задающий весь настрой экспозиции, которую зрителю предстоит увидеть двумя этажами выше. Но сначала обратим внимание на две картины, помещенные в первом пролете лестницы. Полотно слева (Ф. И. Жданов «Эхо былого», 2017) — практически монохромное: все здесь окрашено серым цветом — серая форма офицеров, силуэты лошадей, фигура мальчика-подростка у дороги, храм вдали. Куда идем, куда придем? Ответ на этот вопрос дает картина на стене напротив (Е. А. Хлюнев «Конец октября», 2017) — «октябрь» здесь написан с маленькой буквы (читай: месяц осени), но мы прекрасно понимаем о каком «Октябре» идет речь. Ильич на плакате «указывает путь» — к полуразвалившимся сараям, недалеко — покосившаяся луковка церкви. Здесь тоже образ дороги — «дороги Ильича»?

Однако, все далеко не так однозначно. «В процентном отношении» образ вождя «уравновешивается» на экспозиции образом последнего российского императора и членов его семьи. И если «новаторское» в изображении Ленина едва ли можно заметить, то фигура Николая Второго подана, безусловно, куда более интересно. Большая живописная работа



Е. А. Ячного, художника молодого, ему еще нет и тридцати («Николай», 2017). Здесь нет ничего лишнего. Спокойный лик императора, печальный храм сбоку. Перед нами мученик в терновом венце — не Ленин, а Николай — Христос нашей эпохи. Н. Д. Цветкова, ровесница предыдущего живописца. Работа «Ники и Аликс», тоже 2017 года. Два строгих профильных изображения, виз-а-ви. Но впечатляют не столько они, сколько воспроизведенные отрывки текста из «Дневников» императора. Последняя запись: прошлое навечно потеряно, будущее неясно, осталось одно настоящее. Это июль 1918 года — император ЕЩЕ ЖИЛ, на что-то надеялся? Но на что? На чудо? Он верил. И вера придавала ему силы. Царская семья могла уехать в Англию, но Николай принял решение остаться со своим народом. Конечно, он знал, что погибнет, и принимал свою судьбу, но это было свойство натур его и преданной ему семьи — царственных страстотерпцев.

Архипова О. В. Художница старшего поколения. «Венценосная семья» (2014) — светлые образы встают перед нами как иконописные лики. В. А. Леднев, художник 1940 г. рождения. Работа его «Благослови молитвой нас» изображает царскую семью перед расстрелом в Ипатьевском доме, и невольно вспоминаются строки Георгия Иванова:

*«Эмалевый крестик в петлице  
И серой тужурки сукно ...  
Какие печальные лица  
И как это было давно  
Какие прекрасные лица  
И как безнадежно бледны,  
Наследник, императрица,  
Четыре великих княжны».*

Вот другое полотно — Иванов Ф. А. «Последний император» (2013) — Николай стоит спиной к зрителю, а на нас смотрит цесаревич Алексей, на плечо которого отец положил руку. Зима, ледостав, стывшая вода и храм.

Но было бы примитивно сводить всю выставку лишь к противопоставлению образов «вождя» и «царя». «Кровавая драма» в работе Г. А. Гукасова «Грызня» (2017) показана образно — дерущиеся волки разрывают на части тело огромного лося. Вот деревянная лошадка Натальи Феофиловой («Кляча истории»). Надпись гласит, что это «передвижной экспонат», и он действительно «кочует» из зала в зал и даже оказывается потом на широкомасштабной ретроспективе «Осень 2017». За внешним легким юмором этой композиции скрыт глубокий смысл — «полосатая лошадка» будит много ассоциаций. Керамическая композиция «Плоды революции» (Т. Л. Солодкова, 2017), представившая нам «наливные яблочки» — тоже из этой же серии иносказаний, метафора здесь очевидна.

Долго стою перед гипсовым «Верным Феликсом» скульптора Ю. Г. Джигбраева. Работа эта 1978 года, то есть относится к тому времени, ко-

гда «Железный Феликс» еще не был развенчан и убран с Лубянки (однако, его «пунктирная», сухопарая, жердеобразная фигура до сих пор стоит в центре сквера на улице Шпалерной в Петербурге, перед «новым» корпусом здания КГБ — это наш, нет, не питерский, ленинградский символ, с которым мы не хотим расстаться). «Верный Феликс» на выставке, может, благодаря материалу, из которого он сделан, вовсе не кажется «железным». Он строг, классицистичен. Это безусловная удача.

Фотографий на выставке относительно немного. С грустью смотрю на снимок, сделанный А. Б. Смирновым «Ильич из Вильповиц». Фото снято в 2016 году — на фоне покинутых, полу разрушенных строений, среди сорной травы, на высоком пьедестале стоит Ленин «с протянутой рукой» — на постаменте граффити, на шее Ильича повязан пионерский галстук ... Автору этой фотографии около пятидесяти, то есть он еще «застал» «ленинское время». Невольно вспоминается Ленин Г. Д. Ястребенецкого, в Ял kale, на лбу которого белой краской написали «бомж». И еще — «маленький» Ленин в Таврическом саду (у входа со стороны Потемкинской улицы), которого облили зеленой краской и стыдливо убрали... Недавно на телеэкраны вышел фильм «Демон революции», он, якобы, о Парвусе, но прозорливый зритель все понимает ... Вождя революции не реанимировать в истории, и лучше, наверное, предать его прах земле, убрав из Мавзолея, и похоронить, как он и просил, рядом с матерью. Но зачем же осквернять то, что было дорого и свято для поколений наших бабушек и дедушек, отцов и матерей — ведь этим мы невольно оскорбляем и память о них ... Стоит задуматься.

Трижды варьируется на выставке тема «Философского парохода». Молодая советская власть решила выслать из страны представителей «контрреволюционной» интеллигенции, отказавшихся принять новый порядок. 29 октября 1922 года из Петрограда в Штеттин (Германия) отплыл пароход, на борту которого находились видные русские философы, профессора, ученые и писатели со своими семьями, всего около семидесяти человек. Среди них: Николай Бердяев, Сергей Трубецкой, Семен Франк, Михаил Осоргин. Долгое время поговаривали даже, что из России «все лучшее» вывезли, что же осталось? Отплытие парохода было сопряжено с большими волнениями, долго откладывалось, на борт его сели чекисты, которые позже уплыли на лодке. Приведу отрывок из книги русского философа и литератора князя Сергея Трубецкого «Минувшее»: «... Вот вырисовываются Кронштадт и Толбухин Маяк. Тяжелый камень сваливается с моего сердца — слава Богу! — мы едем... В то же время нет и легкого чувства радости, щемящая тоска охватывает меня. Сердце сжимается... Неужели навеки?» Подобные записи оставили и другие пассажиры «Философского парохода». Вот, например, что написала Вера Рещикова, дочь профессора Александра Угримова: «Пока мы ехали по морю, и кругом была вода, не было чувства острой разлуки, но, когда мы ступили на немецкую землю, стало очевидно: чужбина». (Цит. по: Телевидение. Радио. №45. 7 ноября 2017. с. 4).

Полотна на тему «философского парохода» привлекли внимание петербургских искусствоведов и критиков, которые собрались на обсуждение выставки 21-го октября, когда экспозиция еще работала. Обсуждение вел председатель творческо-выставочного сектора Союза художников К. К. Иванов, чья работа («Разрушение. Бунт», 1989) тоже была представлена на выставке и отмечена как одна из знаковых. К. К. Иванов говорил, в частности, какого труда стоило скомпоновать в очень короткие сроки (всего за три месяца) подобную экспозицию. В подготовке выставки большая заслуга принадлежит искусствоведу, члену Союза художников, референту творческого сектора Правления, референту секции критики и искусствоведения Л. С. Коновой. Собравшиеся на обсуждение отметили также масштабное полотно М. Ф. Конова «Накануне», над которым художник постоянно работал, начиная с 2000 года, оно передает напряженный ритм революции, ощущающийся в чеканном шаге солдат, освещенных символическим «заревом Октября». Краски на этом полотне темные, красные, коричневые, черные, что придает ему не только высокий пафос, но и скорбную торжественность.

С большим вниманием выслушали участники дискуссии выступление одного из старейших петербургских искусствоведов, члена Союза художников России, действительного члена Петровской Академии наук и искусств Н. Б. Нешатаевой. Выступление ее было кратким, но очень выразительным. Выступавшая сказала, что принадлежит «России прошлого» — в силу своего возраста, но живет «Россией настоящего» и устремляется взглядом в «Россию будущего». И все эти «три России» ей одинаково дороги. Думается, такая точка зрения очень хорошо отражает и основную идею экспозиции: мы не можем просто отрицать, зачеркнуть прошлое, а судить его мы, пожалуй, еще не в праве.

Инициатор и организатор «Круглого стола», известный петербургский искусствовед, заместитель председателя секции критики и искусствоведения М. Д. Изотова активно комментировала речи выступавших. Она обратила внимание собравшихся на тот факт, что недостаточно ярко проявили себя мастера плаката, а ведь этот вид искусства, подчеркнула критик, очень важен для заявленной на экспозиции темы. М. Д. Изотова отметила, каким «говорящим» выступает в ряде работ просто пустое пространство: вот, например, полотно «Крик» — одинокая фигура среди безмолвного ледового окружения — она говорит уму и сердцу больше, чем иное скопище беспорядочно жестикулирующих людей, разбушевавшаяся толпа. М. Д. Изотова выделила работу одного из известнейших петербургских художников И. В. Суворова «Знаменская площадь» (2010): мастер как бы парит над площадью, бросая взгляд на стоящие там еще (пока!) памятники Александру Третьему и Знаменскую церковь: Петербург-Петроград является нам в дымке, тумане, мистический, загадочный — неизвестно, чего можно от него ожидать... К. К. Иванов и М. Д. Изотова подчеркнули

плодотворный, конструктивный характер обсуждения, в котором приняло участие пятнадцать человек.

Еще одна трагедия революции — раскол в семье: противостояние отца и сына; братья, которые оказались в разных лагерях — один «у Красных», другой — «у Белых». Эта разобщенность внутри родственного клана показана на выставке очень выразительно, подчеркнул участник обсуждения, профессор РГИСИ Н. Н. Громов, приведя в пример полотна М. К. Ильина «Отец и сын», Ю. А. Колактионова «Ратники», А. Ю. Новоселова «Братья», А. Г. Фесечко «Брат на брата» — все эти работы 2017 года. Многие критики и художники, участвовавшие в заседании «Круглого стола», выделяли нетрадиционную трактовку Ивана Бунина художником Т. А. Елисеевым, а также работу А. С. Чаркина 1987 года — выполненный из гранита бюст В. В. Маяковского (80-летие со дня рождения А. С. Чаркина, умершего 9 января 2017 года и в течение 20 лет возглавлявшего Союз художников Санкт-Петербурга, 16 декабря 2017 торжественно отмечалось в Академии художеств в Петербурге).

Вековой юбилей революции — это, безусловно, событие. Наш город отметил его световым 3-Д шоу на крейсере «Аврора» и на Дворцовой площади, выставками в больших и малых музеях. Наша страна отметила его серией документальных и художественных фильмов, «Парадом 41-го года» на Красной площади... Но при этом многие «забыли», что 4 сентября 1918 года большевики официально объявили «Красный террор», а вот участники экспозиции «Революция в зеркале современного искусства» не обошли вниманием эту тему. У нас в Ленинградской области местом приведения в исполнение приговоров ВЧК времен Гражданской войны служил Ковалевский лес. Это урочище на территории Ржевского артиллерийского полигона, в четырех километрах к северо-востоку от железнодорожной станции «Ржевка». «Расстрельный» участок леса находился между поселком Старое Ковалево (ныне не существующим) и усадьбой «Приютино». Людей сюда привозили на машинах и держали в пороховом погребе, служившем накопителем. Оттуда выводили потом в лес на расстрел. 4 сентября 2017 года я, с группой местных краеведов, посетила это скорбное место: на сохранившемся здании Порохового склада 25 августа 2001 года установили памятный знак «Жертвам Красного террора». 4 сентября 2018 года мы отметим вековой юбилей и этой даты. Революция и Террор — они стоят так близко, они — рядом...

В памяти жива и еще одна дата — 5 августа 2017 года «исполнилось» 80 лет началу Большого террора (1937–1938 гг.), унесшего жизни 39 488 ленинградцев и жителей Ленинградской области (которая тогда включала нынешние Псковскую, Новгородскую, Мурманскую и часть Вологодской областей). 30 октября по всей России отмечается День памяти жертв политических репрессий. Жители Петербурга приходят к камню-памятнику в сквере у Петровской набережной, совсем недалеко от крейсера «Аврора»... По официальным данным за 1918–1953 гг. в Петрограде-

Ленинграде по политическим мотивам было казнено около 58 тысяч человек! Вот о каких «уроках» революции мы должны помнить.

Собравшиеся в Малом зале Союза художников, в окружении выставленных картин, участники обсуждения подчеркнули, что выставка скорее ставит, задает вопросы, чем отвечает на них.

Что было бы с нашей страной, не будь Октября? Долго ли еще будут помнить эту дату? Как взглянут на деяния дней минувших историки и политики середины XXI века? Жизнь не стоит на месте. Происходят новые события, старое тускнеет и теряет свой трагизм и величие. Я живу рядом со Смольным сквером. В 60–70-е годы прошлого века там, сбоку, стояла большая «говорящая» карта. Каждые полчаса она вещала: «В памяти благодарных потомков навечно останется Октябрьское Вооруженное восстание...» Жителям соседних домов было, наверное, несладко, но они, дети эпохи развитого социализма, конечно же, не смели признаться в этом даже самим себе. Наступили иные времена. Карту демонтировали. На ее месте теперь детская площадка. Экспозиция «Революция в зеркале современного искусства» давно закончила свою работу. Произведения убрали. Эта выставка уступила место другой экспозиции. Но она осталась в памяти тех, кто смог с ней соприкоснуться, тех, кто ее организовывал, кто принес на нее свои работы, тех, кто ее посетил — всех тех, кто откликнулся на призыв сказать свое слово об этом величайшем событии современности и «прокрутить» историю через себя — как творец, как зритель, как критик. Карты в Смольном сквере давно нет. Но есть ПАМЯТЬ ПОТОМКОВ. Не хочется как-то называть их «неблагодарными».



### ЦВЗ «МАНЕЖ». «ПЕТРОГРАД 1917»

Всего две недели (с 22 ноября по 6 декабря 2017 года) в ЦВЗ «Манеж» работала выставка «Петроград 1917. Хроника событий» — хроника жизни города, ставшего центром революционных потрясений, на протяжении двенадцати месяцев революционного года. Но в отличие от большинства музеев Петербурга, «Манеж» сделал основной акцент на февральских событиях. Куратор проекта, заместитель директора ЦВЗ «Манеж» Татьяна Николаевна Ларина подчеркнула, что главным для организаторов экспозиции было показать, как менялась жизнь горожан, какой сдвиг произошел в мировоззрении общества, как неожиданная свобода и раскрепощенность породила одновременно и молодые, новые, пылкие порывы, и распушенность, и грубость. На выставке был представлен столичный город, военный город, промышленный город. «Петроград стал эпицентром политической борьбы и противостояния, поражений и потерь, веры и безверия, боли и отчаяния. Петроград служил эталоном, мерилем новой жизни, своеобразным законодателем революционной моды» — пишет в своем вступительном слове, предваряющем экспозицию, Т. Н. Ларина.

Петроград продолжал оставаться городом высокой культуры, где работали театры, литературные объединения, издавались газеты. Но какие уродливые формы подчас всплывали на поверхность! Поэты ошарашены, опустошены, испуганы, растеряны, пророчат недоброе. Выставка в «Манеже» цитирует Рюрика Ивнева, Игоря Северянина, Осипа Мандельштама, Зинаиду Гиппиус, Вячеслава Иванова, Дмитрия Мережковского, Анну Ахматову... Одни «Дневники» Александра Блока чего стоят! Газеты выходят разного толка, и это тоже наглядно показано на экспозиции — всего использован материал более сорока газет и журналов. Но ничто не выступает на выставке так ярко как театр. Один из критиков даже написал, что выставка в «Манеже» представляет революцию как колоссальный спектакль, вот только последняя его мизансцена оказалась непредсказуемой: занавес опустился, и люди оказались в совершенно новом обществе, к порядкам которого — матросским и пролетарским — надо было приспособливаться.

Режиссер Всеволод Мейерхольд поставил «Маскарад» Лермонтова, художник Александр Головин сделал эскизы костюмов (костюмы из Александринского театра были показаны в «Манеже»). Премьера «Маскарада» состоялась 25 февраля 1917 года, когда на улицах уже стреляли. Современники увидели в этой постановке трагическое предзнаменование грядущих событий. Актриса Екатерина Рощина-Инсарова отмечала, что, когда представление закончилось, по сцене прошла длинная черная фигура в белой маске — «маске смерти». Александр Кугель записал: «Два момента в истории царствования Николая Второго представляют символику последнего из ца-

рей: Ходынка в начале — <...> и гримаса великолепного маскарада накануне детронации. Кровавые крестины и пышные театральные похороны». Мистический смысл этой версии «Маскарада» вызвал шок в зрительном зале.

Когда попадаешь в «Манеж», на первом этаже сразу же оказываешься перед масштабной инсталляцией известного сценографа, народного художника РФ Бориса Асафовича Мессерера. Он оформил около ста пятидесяти оперных, балетных и драматических спектаклей в России и за рубежом. Помимо этого, Б. А. Мессерер еще и архитектор, монументалист, дизайнер, живописец, акварелист, офортист и книжный график. Все эти его дарования в полной мере раскрылись в представленном в «Манеже» проекте. На огромной тумбе декорации Мейерхольда, ряд картин из жизни высшего общества дореволюционной России предстают как фон для революционеров с винтовками и лицами, по словам Мессерера, «с безумной верой в глазах». Для художника — они фанатики («сейчас мы не видим таких лиц» — хочется сказать, и слава богу!) Борис Мессерер — сам человек-легенда: вторым браком он был женат на поэтессе Белле Ахмадуллиной, а Майя Плисецкая приходилась художнику двоюродной сестрой. Творческая биография знаменитого сценографа, безусловно, дает ему право быть «на "ты"» с историей. Итак, вооруженные матросы и фрейлины царицы ... Эта инсталляция предвещает экспозицию первого этажа, где представлены предметы из фондов музеев Санкт-Петербурга, частных коллекций: личные вещи императора Николая Второго, Александры Федоровны, цесаревича Алексея; экспонаты с крейсера «Аврора»; модели кораблей, которые в октябре 1917 года находились в акватории Невы.

На втором этаже двенадцать арок-подворотен рассказывают о двенадцати месяцах 1917-го года. Известные и малоизвестные события предстают в лицах — Антонов-Овсеенко, Свердлов, Зиновьев, Каменев, Коллонтай, Дыбенко — кто были эти люди? Какими являлись эти фигуры для предвоенного поколения, какими являются они для наших современников? Трагедия и фарс были в то время неразделимы — считают авторы проекта Татьяна Ларина и Денис Бажанов (доцент кафедры русской истории РГПУ им. А. И. Герцена), и этот постулат является камертоном всей экспозиции.

Проект «Петроград 1917. Хроника событий» — грандиозный, межмузейный, в нем участвовали порядка 20 музеев, 8 различных архивов, несколько библиотек (прежде всего, РНБ и БАН), в основном, Санкт-Петербурга и Москвы. Над созданием экспозиции ее авторы работали два года. Текстовый материал газет и документов сопровождается фотографиями, дополняется очень интересной документальной кинохроникой. Мы видим революционный Невский со Знаменской площадью, снесенной позже Знаменской церковью и памятником Александру Третьему, Дворцовую площадь, запруженную восставшим народом, разбушевавшуюся Думу у Таврического дворца — все это в движении, в действии. На фотографиях не привычный нам Смольный, Исаакий, Биржа... Фотографий Керенского, пожалуй, чересчур много; Ленина — меньше, но снимки хорошие, без издевки. Есть и вознесен-

ный сейчас на волну популярности Троцкий. Многочисленные снимки «окружения», с той и другой стороны.

С большим интересом, например, посмотрела на две прекрасные фотографии последнего министра внутренних дел Российской империи Александра Дмитриевича Протопопова. Интерес у меня к этой фигуре совсем не праздный — согласно семейному преданию, мой дедушка по папиной линии, Венедикт Николаевич Михалков, первым браком был женат на дочери Протопопова (его отец, соответственно, мой прадедушка, был юристом при царских конюшнях, значился в справочнике «Весь Петербург» — 1913 год, с. 421 — это точно он, так как местом проживания указана Гатчина, а я знаю, что семья Михалковых жила там, и вообще в этом справочнике «Михалков» только один). Понятное дело, при советской власти подобное родство надлежало если и не забыть, то, во всяком случае, запрятать куда-то поглубже, дедушка никогда впоследствии не вспоминал этот эпизод своей биографии, у меня только есть сведения, что его первая жена умерла в этом своем замужестве. Я пробовала наводить кое-какие справки, правда, мои попытки были достаточно робкими и неумелыми. И вот сейчас, уже не в Интернете, а на экспозиции в «Манеже» я впервые увидела, как выглядел А. Д. Протопопов. Благородное лицо.

О Протопопове я читала, в частности, в записках Анны Вырубовой, и вот здесь, на выставке, цитаты из ее «Дневника» — как жило окружение императрицы после февральских событий, и как трогательно Александра Федоровна заботилась о своих бывших приближенных.

Только не надо сюсюкать, пускать скупую слезу о днях минувших, говорить, что «революция — это плохо» (некоторые развивают этот тезис: «а советская власть — хорошо») — выставка к этому не призывает, но, в какой-то степени, это допускает. Недаром один посетитель в «Книге отзывов» определил экспозицию как «однобокую, тенденциозную», где «много про Февраль, но мало про Октябрь». А мне думается, такие акценты расставлены сознательно: про Октябрь мы знаем хорошо — со всех сторон, под разными углами зрения; про Февраль и Июль — гораздо меньше, а ведь, не будь их, не было бы и Октября. Выставка учит, и правы посетители, которые написали, что «сюда надо водить школьников — это живой урок истории»; что надо обязательно на материалах экспозиции издать книгу; что жаль, что выставка проработала так мало и не была предварительно достаточно разрекламирована. Были и такие записи: «История нас ничему не научила». Кто-то даже написал, что «выставку эту полезно посмотреть в преддверии выборов 2018 года».

...Я покидала «Манеж» со смешанными чувствами — я узнала, безусловно, много нового, но это новое не очень-то хотело укладываться в один ряд в сознании со старым, привычным. Видимо, все-таки неслучайно я, чье сознание сформировано эпохой социализма, посетила 4 ноября 2017 года световое 3-D шоу на крейсере «Аврора», а в конце ноября того же года — дом-музей Ленина в Выборге... Мой прадед был дворянских кровей, тестя



моего деда (по первой жене) расстреляли большевики, а я была членом ВЛКСМ и КПСС... Это история, а она, как известно, дама с непредсказуемым прошлым. И еще один известный постулат: история не терпит сослагательного наклонения. Вот сейчас многие говорят: не было бы Первой Мировой войны, не было бы и наших революций. Но все это было — из песни слов не выкинешь. Авторы выставочного проекта считают, что споры о Революциях в России не угаснут никогда, и вряд ли будет выработана однозначная позиция. «Тяжелый, сложный — и вместе с тем великий год — 1917», — сказала в одном из своих интервью Т. Н. Ларина.

...Постоим перед броневладельцем «Руссо-Балт» в зале на первом этаже. Поразмышляем о судьбах тех, кто рушил старое и возводил новое, о героях и антигероях, о победителях и жертвах. Вспомним и судьбу самого «Манежа». Он служил когда-то для выезда конной гвардии, в 1917 году был отдан под нужды различных ведомств, в 30-е годы — стал спецгаражом НКВД (так что броневладельца здесь не случаем!), и теперь уже сорок лет вмещает в себя Центральный выставочный зал — такие вот «трансформации истории».



**ЗВУКИ МОЕЙ ДУШИ. ВЫСТАВКА АХНАФА ЗИЯКАЕВА  
В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА  
(февраль–апрель 2017 года)**

Памятники великим поэтам татарского народа Габдулле Тукаю и Мусе Джалилю и скульптурная композиция «Конка» возле вестибюля станции «Василеостровская» знакомы многим, кто живет в Северной столице или почтил ее своим присутствием. Они настолько органично вписались в пространство нашего города, что сейчас даже сложно представить эти уголки Васильевского острова и Петроградской стороны без монументальных работ Заслуженного деятеля искусств Республики Татарстан Ахнафа Зиякаева. Его имя, его творчество уже стали неотъемлемой частью истории современной петербургской скульптуры. Однако эти и другие произведения (назовем также мемориальную доску великому историку и философу Льву Гумилеву), отмеченные высоким мастерством исполнения и проницательным постижением натуры, раскрывают лишь одну грань дарования мастера. Грань, безусловно, очень важную и уже получившую заслуженное признание у специалистов и зрителей.

На выставке в Петропавловской крепости в Государственном музее истории Санкт-Петербурга наряду с эскизами и вариантами монументальных композиций 1990–2000-х годов скульптор представил новые свои работы. На первый взгляд, они могут показаться непривычными, в чем-то спорными, имеющими мало общего с предыдущими его произведениями, в основе которых — традиции отечественной и зарубежной реалистической пластики. Однако на самом деле эти работы, имеющие сложный философский подтекст или продолжающие столь важную для Ахнафа Зиякаева анималистическую линию, находят истоки в обширном пласте художественной культуры XX столетия, также ставшей своего рода классикой, по праву занявшей достойное место в российских и зарубежных музеях. С другой стороны, эти композиции являются вполне самостоятельными, новаторскими в плане образной задачи и формы ее образного воплощения... Условность формы, где узнаваемое, знакомое рождается из сгустков и разрывов на поверхности металла или извлекается из причудливых комбинаций предметов, часто совсем неэстетичных, взятых напрямую из нашего повседневного быта, созвучна многозначности авторского замысла. Герои скульптурных композиций Зиякаева — мудрая сова и токующий тетерев с великолепным узорчатым оперением, лошадь, застигнутая в момент стремительного бега или горный тур — предстают своего рода емкими выразительными архетипами зооморфных мотивов, которые ранее трактовались автором в реалистическом ключе. Скульптор сознательно стремится к переосмыслению достигнутого ранее. Это путь к некому знаку-символу. И, как итог — к пластическому обобщению формы, к стилизации.

В то же время Ахнаф Зиякаев отнюдь не отказывается от содержательного начала, сюжета. Не случаен здесь и выбор такого материала, как сталь. Материал, обладающий большим сопротивлением и требующий огромных эмоциональных и физических сил при работе над произведением, заставляет находить форму «утяжеленную», акцентирующую вещественное начало образа. По словам скульптора, расплавленный при огромной температуре металл позволяет находить совершенно особенные пластические решения, подчас неведомые даже самому автору. Такой способ исполнения, как ковка металла, с использованием деталей производственных элементов стал для Ахнафа Зиякаева не просто смелым формальным экспериментом. Он отвечает мощному эмоциональному посылу ряда новых произведений скульптора. Его «Восточная песня» может восприниматься как крик, обращенный и ко зрителю, способному сочувствовать и сопереживать, и к современному миру. Это мир неразрешимых проблем и конфликтов, рожденных переплетением и столкновением разных культур, разных религий. А «Шурале» предлагает новый взгляд на прославленного героя татарского фольклора, который неожиданно увидел свое отражение в зеркале искусства двадцать первого века. В этом плане важным и необходимым дополнением к скульптурным работам Зиякаева, в числе которых был и рельеф «Блокада» (2004), переданный в дар музею истории Санкт-Петербурга, выступили в экспозиции его рисунки. Необходимые познания в сфере архитектурной графики, некогда полученные в годы обучения в ленинградской Академии художеств — институте им. И. Е. Репина, проявились в рисунках, которые выступают, скорее не эскизами будущих монументальных композиций, а вполне самостоятельными работами. Это своего рода авторское видение произведений, существующих на стадии замысла, эскиза или модели, в пространстве города или парка, в необходимом масштабном соотношении со зданиями, фонтанами, с окружающим ландшафтом. Фигуры людей, идущих навстречу памятнику, что возвышается на дальнем плане, создают ощущение динамики, ритмики легкого и вместе с тем стремительного движения, присущего эпохе технического прогресса и высоких скоростей. Наверное, и такие графические произведения Ахнафа Зиякаева даже для тех, кто хорошо знаком с его творчеством, стали настоящим открытием и позволили увидеть в новом ракурсе его монументальную и станковую пластику.

Традиция и современность встречаются в пространстве образа, активно взаимодействуют друг с другом, вступая в острый спор или находя гармоничное равновесие. Это взаимодействие у Ахнафа Зиякаева всегда является плодотворным и действенным, помогая автору, если вспомнить высказывание Пабло Пикассо, «искать и находить». И выходить к новым творческим рубежам, сулящим новые обретения — не отменяющие и не отрицающие достигнутое ранее, но раскрывающие то, что принято называть неповторимостью таланта настоящего художника.

## СУРОВЫЙ СТИЛЬ В ГОРОДЕ НОВОКУЗНЕЦКЕ Сталинск–Новокузнецк

Вернее будет начать с небольшого рассказа о городе, расположенном в Кузбассе, на какой почве здесь развивалось изобразительное искусство. В 1929 году началась гигантская стройка металлургического завода, одного из грандиознейших событий первой пятилетки — Кузнецкстрой. Трудиться съехался народ чуть ли не со всей страны, но в большинстве из страдающих безработицей голодных регионов. Ехали целыми семьями с детьми на пустое необжитое место. Жили первые строители в землянках и в наскоро сколоченных многосемейных бараках, рабочий поселок назвали Сад-город. Завод создавался недюжинным колоссальным трудом, и об этом, о Кузнецкстрое скажет Маяковский:

Я знаю — город будет, я знаю — саду цвезть,  
Когда такие люди, в стране Советской есть!

Уже в 1931 году заработала первая доменная печь, а растущему вместе с заводом городу в знак признания и в награду дали имя Сталина, точно олицетворив род его трудового назначения и качества. А строки поэта надолго войдут в гордый девиз горожан. Вместе с тем проявляется внимание к культурной жизни города. В 1933 году первым спектаклем открылся Театр металлургов, строятся Дворец культуры металлургов, детский Дом культуры, Дом пионеров, ТЮЗ.

Приезжают художники из Москвы, Ленинграда. Из них Пётр Котов, здесь он пишет свою известную картину «Кузнецкстрой. Домна №1» (1931), эта работа вошла в историю формирования индустриального пейзажа в советском искусстве. Известно, что здесь работали П. Пожарский, Г. Шегаль, В. Рождественский. Александр Бубнов прожил в Сталинске два года и создал серию портретов строителей Кузнецкстроя. Мастер панорамной живописи Николай Котов создает диораму строительства завода. Художник ведет в школе кружок рисования, а после отъезда высылает ребятам в школу карандаши и краски.

Приезжает работать в Сталинск и некоторое время ведет изокружок в последствии известный мастер плаката Виктор Корецкий.

Значение приезда столичных художников было большое. Стали открываться изостудии для детей и взрослых, проводятся городские выставки учащихся. По инициативе Н. К. Крупской художники Москвы дарят свои работы Дому пионеров и на стенах, где работает изостудия, разместились картины Кончаловского, Машкова, Бялыницкого-Бируля,<sup>1</sup> хорошие фотокопии произведений Рембрандта, Ван-Дейка, Хальса.

Из Государственного Русского музея приезжает выставка русских и советских художников. Она экспонируется во Дворце металлургов, в котором

так же занимается изостудия. Выставку представляла научный сотрудник музея Н. Петошина, рассказывала о художниках и их произведениях в экспозиции, читала лекции по истории отечественного изобразительного искусства.<sup>2</sup>

Приезжают в Сталинск и первые свои профессиональные кадры, художники-преподаватели. Это выпускники Саратовского художественного училища С. А. Бачевский и П. Ф. Бачевская-Беляева, Д. А. Перлов учившийся в Московском художественном училище памяти 1905 года, Н. Г. Воногов с образованием Омского художественно-промышленного техникума им. М. А. Врубеля, Г. Н. Крапивин окончивший Алма-Атинское художественное училище. Занятия в студиях велись по академической программе, рисунок оттачивался в изображении гипсовых голов, копий античных статуй, для цвета ставились натурные постановки, обязательная пленэрная практика. Названные преподаватели, их ближайшие последователи, предоставили первую ступень в образовании многих художников, представляющих изобразительное искусство города в 50–60 годы.

Тяжелые годы войны и послевоенного времени. В Сталинск приезжают в эвакуацию и работают художники-профессионалы из Москвы, Ленинграда, с оккупированных территорий. От них местные художники приобретали опыт и навыки организации и работы художественного коллектива. Из Москвы в 1941 году приехал Иван Фёдорович Смирнов, чья личность будет предана легендам и возвышенным рассказам. Он окончил Строгановское со званием художника I степени, затем Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1915 году. Говаривали, что Смирнов — профессор живописи, а учился у Серова, Коровина, Лансере, Архипова. Сам о себе он эти сведения не распространял, в выставках не участвовал, вел изо-клубную работу с подростками.

1956 год, разоблачение «культы личности», новая эпоха в обществе, начало «оттепели», свежий весенний воздух пьянит и бодрит, настраивает и вдохновляет к другой жизни, созидательной, светлой. Первый съезд Союза художников 1957 года говорит о неверности оценок наследия русских художников рубежа веков и новаторов первых десятилетий... Не такой глухой становится занавеса отделяющая зарубежное искусство. Каким будет оно, наше искусство, созвучное такому современнику? В литературе, поэзии, театре, кинематографе водоворот исканий, проб, открытий. Звучат новые имена.

В художественной практике проявляется, получает отклик и поддерживается изобразительный язык совсем отличный от существующего. Он крепко увязан со смысловым содержанием произведений, но воспринимается непривычно. Так работают В. Иванов, В. Попков, Г. Коржев, П. Никонов, Н. Андронов, П. Смолин, А. Смолин, П. Оссовский, Т. Салахов — художники, идущие в авангарде нового стиля, названного гораздо позже «суровым».

Потепление вскоре закончится, и взмахнувшее новое будет причесываться и браться под идеологические узды, будет и гонимая критика, и исключения из Союза Художников. Но стиль состоялся, провозгласил себя

и тянул ростки в художественные среды регионов. Строящийся и развивающийся угледобывающий металлургический Кузбасс вполне располагал почвой для молодого стиля, ведь первыми героями его полотен был современник — энтузиаст, строитель, производственник.

К завершению пятидесятих годов, в Сталинске серьезный художественный потенциал. Возвращаются после учебы в художественных заведениях воспитанники изостудий. Это выпускники Ярославского, Алма-Атинского, Пензенского, Саратовского художественных училищ. Приезжают жить и работать Аркадий и Людмила Акциновы, мастера живописи высокого уровня, оказавшие значительное влияние на культуру города. Регулярно проводятся городские выставки, сталинские художники участники областных, зональных, региональных. В Москве, на выставке художников РСФСР в 1954 году, представлены работы С. Бачевского, И. Кузнецова, Ю. Лобузнова, а в следующем году А. Ананьин, И. Кузнецов и А. Холодов участники во Всероссийской выставке произведений художников РСФСР.

1957 год стал значительным для Сталинска, его культурной жизни. Открывается городская картинная галерея, которая начинает работу с передвижной выставки московских художников, большой передвижной выставки советских художников, далее выставка Государственной Третьяковской Галереи (Левицкий, Кипренский, Федотов, Мясоедов, В. Маковский, Шишкин, Куинджи, Поленов, В. Васнецов, А. Герасимов, В. Мухина, Осенев), затем экспозиция из Государственного Русского Музея (живопись, графика, скульптура).

В это время в изобразительном искусстве открывается интерес к тематике производственника. В Сталинске началась ударно-комсомольская стройка союзного масштаба, металлургического гиганта Запсиб, и с этим событием связано другое — приезд из Ленинграда по комсомольским путевкам, молодых художников — выпускников Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В письме, посланном в «Комсомольскую правду» в июне 1957 года, они говорили:

«Наши мечты определило время. Мысленно мы уже живем в Кузбассе и все свои силы, способности и знания, полученные за многие годы учебы, отдаем для того, чтобы создать произведения, достойные нашей эпохи.

Дорогие друзья, молодые работники искусства и культуры! Сейчас мы больше всего нужны там, где наш народ создает новые заводы, строит города»<sup>3</sup>.

Это были живописцы А. Гландин, И. Кабанов, В. Овчаров, П. Пислюков, И. Салганик, скульптор Б. Плёнкин, искусствовед Г. Овчарова. Ленинградцев Сталинск встретил с почетом, для них были выделены квартиры для жизни и работы, оказана вся необходимая поддержка. Первые их коллективные выезды на стройку Запсиба сопровождали журналисты. Улица, на которой поселились приезжие художники, получила второе название — «улица академиков». Да и шутка ли, тогда во всем Кузбассе был один выпускник института имени Репина кемеровчанин П. Чернов.

На совместных городских выставках мастерство и школа, приобретенные в Академии выделяли ленинградцев, а местные художники достойно дополняли основу экспозиции. Но независимо от авторов, работы ориентировались на традиционный академизм, а смысловое содержание их было схожим по стране — рассказ об устроенной жизни советского человека, бесконфликтность сюжета, привычность повествования.

Первый пример изобразительного языка нового стиля в Сталинске воспроизвел Алексей Леонидович Гландин — из приехавших ленинградцев. Его работа «Бронебойщики», начатая в 1957 году, уже шла навстречу грядущему стилю, а «Трудовые люди Кузбасса» представленная в 1961 году — одна из множества его олицетворений.

Правда в отличие от первопроходцев стиля в Москве, разгромленных за свои полотна, «Трудовые люди Кузбасса» обладала идеологической благонадежностью, даже напротив, торжественное изображение современной трудовой семьи — ячейки советского общества, не вызывало иных толкований. Да и об огрублении образа или формального к нему подхода здесь говорить не приходилось. Попав на Всесоюзную художественную выставку в 1961 году, работа затем представляло наше советское искусство на Всемирной выставке в Венеции — Биеннале XXXII в 1964 году.<sup>4</sup>

Сегодня, благодаря собраниям музеев Кузбасса, из каталогов выставок, буклетов можно видеть произведения разных лет, кто из авторов и как работал, наблюдать влияние своевременных художественных тенденций.<sup>5</sup>

Первым представителем стиля из кузбасских художников с полным основанием нужно назвать Ивана Александровича Лебедева. В 1961 году его не допускают до защиты с дипломной работой «Наша бригада коммунистического труда» в Казанском художественном училище и отчисляют с пятого курса «за формализм». Годы его учебы как раз пришлись на время «оттепели», а поступал он в училище уже с художественной подготовкой. Сначала изостудия в Сталинске, потом четыре года «корабельный художник» во время службы на Балтике. На старших курсах Лебедев старается работать в волне последних перемен в художественном мире, часто ездит на выставки в Москву. Старейшие преподаватели поддерживают творческие искания студента, они сами свидетели заката свободного искусства в 1920 годы, Казанская школа богата традициями.

Другая половина, заодно с администрацией, наоборот ищет повод избавиться от болемутившего остальных студента. В итоге выгнали. Дипломная работа тогда же и пропала, но фотоснимок сохранился. Написана свежо, весело, хлестко, переключаясь с «Прачками» А. Архипова и переводя сюжет взглядом на свое время, в обобщенной трактовке форм, точно сложенных плоскостями, без оглядки на возможные придирки к намекам, да и скорее даже с желанием прямого вызова или иронии. Ведь просматривается же подобное в известной «Наши будни» Павла Никонова, написанной в том же 1960 году.

К тому времени художественная жизнь Сталинска имела свое устойчивое течение, хорошо отлажена выставочная деятельность, городская картинная галерея преобразовалась в художественный музей, единственный в крае на многие годы и постепенно стало возможным приобретение у художников в музейные фонды лучших произведений. Как правило это происходило после хорошего выступления работы на выставках областного и выше уровня. В областном Кемерово создано отделение СХ РСФСР, откуда осуществляется организация и контроль художественной деятельности в крае, а в самом Сталинске работает отделение Художественного фонда РСФСР, куда поступают заказы на художественно-оформительские работы. Сталинск переименовывают в Новокузнецк.

Вернувшийся в 1961 году в родной город Лебедев продолжает работать в практике, начатой в Казани, но «не тут-то было». Если к Гландину было одно отношение, то к появившемуся своему «выскочке» влиятельные круги художников выстраивают атмосферу непринятия. Да и плакатной бравады работы Лебедева не содержали. «Чтобы этого «левака» тут близко не было! — звучало на выставках, а потом не пускали на другую выставку... Ивану сильно тогда доставалось. Ополчились на него Кирчанов, Бачевский, Холодов и еще мэтры там... Но потом поняли уже, что это современный язык и многие сами так стали работать. Ну и перед Иваном извинились...»<sup>6</sup>

Но были художники, кто сразу отнесся с интересом и одобрением к работам Лебедева. Это в первую очередь Иннокентий Павлович Кузнецов, Константин Михайлович Ананьин, Виктор Сергеевич Зевакин, Юрий Георгиевич Лобузов, Рейнгольд Генрихович Берг, Николай Васильевич Вертков. Начиная с 1965 года работы Лебедева принимают к участию в выставках.<sup>7</sup> «Портрет девушки», «Натюрморт. Лимоны», — Новокузнецк 1965 год; «Хлеб», «Дети», «Подсолнухи», «Скоро новоселье», «Минута отдыха» — Кемерово 1966 год; «Телеут» — Москва 1966 год; «Правда», «Шорская луна» — Омск 1967 год и далее. В современном стилевом ключе был представлен почти весь основной ряд жанров живописи.

С середины шестидесятых годов меняется изобразительный язык в творчестве отдельных кузбасских художников. Природная одаренность Иннокентия Кузнецова, чуткость, смекливость, необыкновенная эрудиция выделяли его в художественной среде. Хорошо разбирающийся в искусстве, Кузнецов всегда внимательно относился к приезжим художникам и выпускникам, чутко улавливая их творческий багаж и способности, Сам он постоянный участник выставок с 1950 года, от городского до всесоюзного уровня, всегда ищущий, пытливо относящийся к всему происходящему новому. Написанная Кузнецовым в 1961 году «Кузнецкие металлурги» говорит об отходе художника от натуралистичности в поиске иных трактовок формы, интонаций, сюжета.

В 1967 году по окончании Московского художественного института им.Сурикова в Новокузнецк приезжает Валентин Владимирович Чепур-



ченко, знающий последние настроения столичного художественного мира. Об этом можно представлять по автопортрету, написанному им в годы учебы.<sup>8</sup> Кузнецова и Чепурченко связывает творческая дружба. В 1968 году художники создают полотна на тему истории Кузнецкстроя, Кузнецов пишет «Габари на котловане», Чепурченко — «Ликбез». Сюжетное повествование работ объединяется в дилогию.<sup>9</sup>

С того же времени меняется изобразительный язык некоторых художников областного Кемерово. Здесь необходимо назвать А. Н. Кирчанова, Н. В. Верткова, чьи работы наглядно подтверждают приверженность творческих поисков, и наконец, раскрытие своего большого художественного потенциала, в рамках именно «сурового стиля»<sup>10</sup>.

В большей мере, новый изобразительный язык проявлялся в сюжетной картине, в портрете. Пейзаж природы практически не поддавался этой стилистике, хотя и в его практике встречаются приемы обобщения, условной трактовки формы, нарочитую плоскостность письма. Более подвержен стилю стал индустриальный пейзаж в работах некоторых кузбасских художников, наполненный энергетикой заводских цехов или ландшафтами угольных разрезов с конструктивной четкостью форм.

Стройку Запсиба освещают не только художники, сюда едут журналисты, писатели, режиссеры, театральные деятели, выпускники журфака МГУ, в Кузбасс прокладывается телевидение. Новокузнецк строится большими темпами, быстро возводятся дома для растущего населения, здания социального и культурного назначения. Появляется потребность в монументально-декоративном оформлении города.

Кроме прямой идейной нагрузки, в монументальной живописи разрабатывается тематика современника, его профессий, идеалов и целей. Эта практика массового воздействия восходит еще к Ленинскому плану монументальной пропаганды, но конечно со своими временными коррективами. В нашем случае важно то, что некоторые художественные росписи стен внутри производственных и различных общественных зданий имеют отношение к «суровому стилю», исполнены его исключительными особенностями и имеют прямую взаимосвязь между станковой и монументальной живописью этого времени.

Необходимым примером стиля в монументальной скульптуре Новокузнецка является памятник Маяковскому исполненный в 1957–1960 годах Борисом Алексеевичем Плёнкиным, одним из группы выпускников Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, приехавших в 1957 году.<sup>11</sup> Судьба монумента, как и многих произведений художников тех лет, с драматической историей. После отливки пятиметровой фигуры в Ленинграде, и доставки в Новокузнецк, местной номенклатурой памятник был отстранен и пролежал на каком-то складе до 1967 года. К 50-летию Октябрьской революции о нем вспомнили, разыскали и монумент был установ-

лен на площади В. Маяковского, названной именем поэта в том же 1957 году, когда Плёткин начал работу над скульптурой.<sup>12</sup>

«Суровый стиль... — с легкой иронией рассмеялся Валентин Чепурченко. — Мы тогда и не знали, что это такое. Да время интересное и работать было интересно! И чувствовали, что это было нужно и важно для всех...»

Да, время было такое, почти после сорокалетнего забвения появилась возможность приобщиться к изобразительному опыту поколений и наслаждаться свободой поиска в выражении своего времени. И действительно, в объятиях «сурового стиля», в его вариациях и преломлениях, угадываются традиции от византийской и русской иконописи до искусства рубежа XIX–XX веков, творческих установок Голубой Розы, Бубнового Валета, ОСТА...

На примере Сталинска–Новокузнецка сокращенно представлена одна из многих версий, как столичными школами современная изобразительная практика передавалась в региональные художественные среды, как «суровый стиль», считающийся наследником ОСТА, осваивался в одном из отдаленных индустриальных городов. Несомненно, это явление выразительного художественного языка, стиля могло возникнуть только на «уникальной почве» нашей страны и принадлежит только нашему отечеству.

*Умирают в России страхи.*

*И когда я пишу эти строки, и порою невольно спешу,  
то пишу их в единственном страхе, что не в полную силу пишу...*

*Евгений Евтушенко, 1962 г.*

#### Примечания

<sup>1</sup> В годы войны произведения бесследно исчезли, известно, что оконные проемы закрывшегося до поры Дома пионеров, хозяйствующие там сторожа или завхозы закрывали холстами из студии, из-за отсутствия стекла.

<sup>2</sup> Откидач В. А. Художники Кузбасса. — Л. : Художник РСФСР, 1984. — С. 17.

Данилова Л. Г. Из истории художественной жизни Новокузнецка. — Новокузнецк, 2013. — С. 29.

Иван Левченко. Мой XX век // Каталог. Авт. вст. ст. Т. М. Высоцкая. — Новокузнецк, 2006. — С. 5.

<sup>3</sup> Комсомольская правда. — 1957. — 9 июня.

<sup>4</sup> 25 лет. Кемеровская организация Союза художников РСФСР. — Кемерово : Кн. Издательство, 1983. — С. 16.

<sup>5</sup> <http://artkuznetsk.ru>; <http://kuzbassizo.ru>

<sup>6</sup> Из воспоминаний новокузнецкого художника Валентина Владимировича Чепурченко.

<sup>7</sup> <http://artkuznetsk.ru/kollekcia/jivopis/nkz/lebed>

<sup>8</sup> <http://artkuznetsk.ru/kollekcia/grafika/nkz/chep>

<sup>9</sup> <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=222>, <http://artkuznetsk.ru/kollekcia/jivopis/nkz/chep> (на сайте музея представлена уменьшенная копия картины, созданной художником в 1974 г.)

<sup>10</sup> <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=15>

<sup>11</sup> <http://www.kultura-nk.ru/pamyatniki1/obekty-kulturnogo-naslediya-regionalnogo-znacheniya/pamyatnik-v.v.-mayakovskogo.html>

<sup>12</sup> <http://nvkz.me/cards/symbols/1417/>

**АРХИТЕКТУРА И ЖИВОПИСЬ  
АЛЕКСАНДРА СИЛЬНОВА И ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА**

25 июня 2017 г. в парадных залах Санкт-Петербургского Дома Архитекторов на Большой Морской, 52, открылась совместная Выставка творческих работ архитектора Александра Сильнова и художника-живописца Евгения Иванова<sup>1</sup>.

Поскольку автор этих заметок является одним из участников этой Выставки, мне кажется важным поделиться своими впечатлениями и рассказать, в первую очередь, о своем друге и коллеге Евгении Дмитриевиче Иванове — на мой взгляд, одном из самых интересных художников нашего города.

Творческий путь Евгения вполне характерен для поколения начала 70-х гг.: художественная школа, служба в Советской Армии, Художественное училище и, как финал становления, — учеба на живописном факультете института им. И. Е. Репина в Санкт-Петербурге, тогда еще Ленинграде. Евгений закончил Академию в 1992 году, выпускник мастерской А. А. Мыльникова (тема дипломной работы: «Летний сад в Санкт-Петербурге»). Дальнейшая творческая жизнь молодого художника совпала с трудными годами перестройки, преодолением различных жизненных препятствий и, тем ни менее, несомненными успехами в профессиональном становлении. Результатом стало участие во многих художественных выставках и вступление в секцию живописи Санкт-Петербургского Союза художников. Поскольку наши жизненные пути во многом шли параллельно — у меня как архитектора и у Евгения как живописца, можно вспомнить много добрых, смешных и грустных событий — и жизнь в Пушкине в старинной мастерской, и совместные выставки, и пленэры, и досадные неудачи, и не очень богатые доходы. Тем ни менее, Евгений всегда поражает меня своей удивительной преданностью профессии, поисками новых стилистических решений в своих работах (то он, понимаете ли, классический академист, то вдруг пламенный импрессионист или глубоко лирическая личность, с уклоном в нежный русский пейзаж)!

Здесь, в этой совместной Выставке в Доме Архитектора, Евгений выставил, наверное, самое лучшее из того, что я видел в его мастерской на Можайской улице в центре города. Здесь, конечно, удивительные пейзажи — Царское Село, озеро Селигер, Алтай... Лиричные женские образы иногда делают эти пейзажи удивительно одухотворенными! Художник не сидит на одном месте в своей мастерской — иногда ранним утром, когда Фонтанка еще зеркально неподвижна, в его работах отражается это хрупкое состояние; или, например, в ночных краткосрочных этюдах рождаются сочные петербургские сюжеты, в чем-то неуловимо напоминающие коровинские виды Парижа!

Совместные выставки мы проводим постоянно: так в Доме Архитектора это уже вторая (первая была в 2013 году). Надо сказать, они вызывают

доброе отношение и внимание публики, потому что на них всегда было много друзей, коллег и даже студентов-архитекторов, привлеченных объявлениями в интернете.

Другой участник этой Выставки (автор этих строк) — старый друг и соратник Евгения еще со времен Детской Художественной Школы, где мы учились у одного педагога — Ивана Ивановича Самозванцева, замечательного барнаульского художника. Таким образом, мое знакомство с Евгением длится, можно сказать, всю творческую жизнь, и поэтому название выставки сформировалось естественным образом: «Архитектура и Живопись».

Что касается моей истории, то она в общем повторяет черты биографии Евгения — художественная школа, служба в Советской Армии и архитектурный факультет Ленинградского Инженерно-Строительного института, который я закончил в 1990 году (диплом в мастерской Б. В. Муравьева «Музей античного мира в Херсонесе Таврическом»). Далее работа в различных проектных институтах и мастерских, множество проектов жилых и общественных зданий, небольшое количество реализованных построек в Санкт-Петербурге и Лен. области. Член Союза архитекторов с 2000 года. Дальше судьба неожиданно вернула меня в альма-матер — на преподавательскую работу. И все же живопись и графика, которым нас с Евгением учили в детские годы — никуда не делась. Работая в вузе и общаясь со студентами-архитекторами, все больше понимаешь, что никакой компьютер не заменит навыки рисунка и живописи, что пленэр и общение с природой — необходимая часть жизни в любой творческой профессии: и для художника, и для архитектора. Так, у нас в архитектурном факультете СПбГАСУ, мы время от времени устраиваем выставки работ преподавателей, выполненные в технике «ручной» графики, и всегда они вызывают повышенное внимание наших студентов, «мастеров» компьютерной графики<sup>2</sup>.

На экспозиции архитектора Сильнова в Доме Архитекторов как раз были представлены графические и живописные работы, сделанные как в проектных мастерских, так и на пленэре. Работа в институте Торгпроект в начале 2000-х запомнилась мне графическими поисками образов Сенной площади, проектом благоустройства которой занималась наша мастерская (под руководством Д. В. Ловкачева). Летние пленэры в Дома архитекторов в Зеленогорске и в подмосковном Суханово оставили о себе память акварельными и масляными этюдами.

В целом мне хочется заметить следующее: жизнь в профессии всегда непроста, чередуется взлетами и падениями. Но, как мне кажется, несмотря на все это, архитекторы и художники, как правило, вполне счастливые люди именно благодаря творческой составляющей нашей профессии.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> <http://arcunionspb.ru/o-nas/novosti/439/>

<sup>2</sup> <http://www.spbgasu.ru/Novosti/2261/>

**СЕВЕР — ВСЕЛЕННАЯ ХУДОЖНИКА**  
**Выставка Юрия Спиридонова в Голубой гостиной СПб СХ**  
**Декабрь 2017 года**

**Анатолий Дмитренко**

Выставка, проходившая в залах Голубой гостиной, акцентировала главное в творчестве заслуженного художника России, народного художника республики Саха (Якутия) Юрия Васильевича Спиридонова и его предшественников и современников — якутских художников. Это понятие Севера как родины, родного порога как средоточия целого мира, мира творческого и вполне реального. Не случайно этот мотив является ключевым и для многих других мастеров отечественного искусства — к примеру, народного художника Чувашии Анатолия Рыбкина. Обитатели его полотен также обращены к миру — они населяют пространство любви, пространство той земли, которая дорога для художника. Это касается земли Саха Якутия и многих других краев России. У Юрия Спиридонова эта любовь, вознесенная в ранг искусства, рождена пространствами Севера, его людьми, его ощущением космического сопряжения, о чем говорит сам автор. Эта любовь абсолютно неподдельна. Это не желание некой экзотики, но естественная среда для таких мастеров, как Юрий Васильевич.

Хочется, во-первых, отметить великолепно выстроенную экспозицию выставки в небольшом зале Голубой гостиной, ее четкость — акцентированность главного в творчестве мастера, что давало возможность концентрированного общения с каждой композицией. Структура каждого большого полотна очень органично сопрягалась со строем самой экспозиции. С большим тактом в нее вошли произведения разного эмоционального накала, разных пространственных ходов.

Мне хотелось бы назвать представленные на выставке портреты не лицами, а ликами людей, которые у Спиридонова олицетворяют представителей якутского народа. К примеру, олениводов, показанных на фоне пространства, где автопортрет художника на фоне гренландских льдов — не только символ, но и живая реальность. Или стоящий посреди негромкого пробуждения природы человек с неизменным псом (а для Якутии этот четвероногий спутник имеет совершенно особое, отнюдь не декоративное значение) — как тут не вспомнить близкие по сюжету произведения Аркадия Пластова! И все это органично сопряжено с землей, где человек стоит на фоне незаснеженных просторов — но это тот же Север с его суровым дыханием. Масштаб этого пространства и величие человеческой фигуры как подчиняют себе природу — они, если так можно сказать, придают окружению лирическую интонацию. Так происходит в картине, где мы словно вторгаемся в пространство, позлащенное изящно написанным фоном. Здесь горнее и долнее соединяются в удивительную поэму. Или другая работа, где

на заснеженные просторы опустился только что прилетевший вертолет — это тоже жизнь человека, где большое рядом с малым позволяет понять, как живет людям на земле. И эта огромность остро ощущается на фоне природы ставшей для них родной. Это удивительное ощущение человека — не декларация, но исповедь человека, влюбленного в свой край. Она показательна сама по себе и побуждает еще больше ценить родную землю.

Все созданное Юрием Васильевичем во многом сочетается и со своего рода научным и творческим подвигом его жены Светланы, написавшей о том, какое духовное, культурное наследие окружает сейчас жителей Якутии. Это, действительно, уникальное явление, когда и в школах республики Саха говорится о мастерах искусства этой земли. И вместе с реалиями Севера с его красотой, его суровостью и тяготами учащиеся получают не просто определенное представление о прекрасном, а утверждение его уже в школьной программе. Может быть, это обстоятельство напрямую и не связано с петербургской выставкой. Однако оно убедительно показывает, какое значение творчество художника имеет для просвещения нынешнего поколения его соотечественников. Здесь важна и красота природы самой по себе, и понимание того, что она способна дать человеку. Вновь назову картину — посвящение Гренландии, где автор показал себя на фоне вечных льдов. Это символически обозначает верность автора этим скалам, камням, где словно вышедшая из-под земли и устремленный к небу утес создает своеобразную раму для картины. Это и приютившиеся на лодке у подножия скалы люди, занятые своими повседневными трудами. А над этим всем — небо, которое там, на Севере является поистине огромным. Именно под знаком этой огромности, бесконечности природы проходит повседневная жизнь людей Якутии — и в борении, и в согласии, в постижении ее и своей душой, и трудом своих рук. Не случайно одна из его работ — триптих «Лики Сибири», выполненный в обобщенном декоративном многоцветье, словно напоминает о многообразии и многоликости прекрасной и неповторимой земли, столь близкой по духу нашим, тоже северным краям.

Юрию Васильевичу подвластны и проникновенные пейзажи, и изысканные декоративные модели, и способность насытить пространство переживанием художника, выраженным в цвете. И, конечно, ему под силу передать самую невероятную впечатляющую силу и величие Севера, где в, казалось бы, вечном ледяном безмолвии живет огромная и неповторимая витальная энергия. Это можно видеть во многих произведениях мастера. Но может быть, с особой силой это чувство воплотилось в картине «В Гренландии». Это, в сущности, автопортрет на фоне грандиозных величественных льдов, которые как вечные пирамиды кажутся извечными. Человек и природа, могучая и гордая... Ее можно постичь, только чувствуя себя ее частицей. Так, как ощущают себя те, кто соприкасался с гордой, неприступной, но все же познаваемой атмосферой Севера. В постижении его пространства в образном смысле входят и формы поэтического преображения, органически связанные с истоками древнейших мифов и верований якутского народа в соединении

с солярной тематикой — и мощная декоративность таких произведений словно впитала в себя органичное чувство веры, которое обрело форму образа. Не случайно, видимо, этим во многом определяется уровень творчества Юрия Спиридонова и искусства других якутских художников, где соединяется пытливый взгляд в свои традиции — самые древние, в народные приметы и мифы, имеющие неисчислимое разнообразие. Это удивительный пример, достойный подражания. Он подтверждает, насколько бережно нужно относиться к тому, что ты имеешь и что ты оставишь другим.

## Руслан Бахтияров

Юрию Васильевичу Спиридонову посчастливилось обрести свою главную тему в искусстве. Тему, а, вернее, образ, созвучный его удивительному дару, счастливо сочетающему трепетную любовь к родной земле и к Северу как всеобъемлющему понятию, вмещающему в себя и человека, и природу, а в какой-то степени — и целую вселенную. Этот образ «озвучен» и в названии выставки, проходившей с 5 по 10 декабря 2017 года в Голубой гостиной Петербургского Союза художников в рамках недели республики Саха (Якутия). «Образ Арктики...» Эти слова в равной степени раскрывают ключевой мотив творчества замечательного мастера якутской живописи и создают своего рода панорамный охват простора земли, на которой он родился и вырос. Сам ландшафт Якутии, который человеку, живущему в большом городе, может показаться пугающе пустынным и однообразным, обретает под его кистью богатство палитры далекого края. Палитры сдержанной, неброской и вместе с тем щедрой, способной вспыхнуть красками северного сияния, чарующим свечением галактического пространства, и нежными оттенками долгожданной весны, порою буквально за одну-две недели меняющей уклад жизни людей, живущих и работающих на этой земле. А вместе с ними — и четвероногих, и пернатых ее обитателей.

Юрий Спиридонов способен сделать «своим», обжитым присутствием человека и берега арктических морей других стран и материков. Не случайно в пространстве петербургской выставки соединились в величественный триптих полотна «В Гренландии» (1998), «Жизнь продолжается» (2002) и «Хозяин Момских гор» (2006). Они, и в самом деле, создают впечатляющий «визуальный ряд» основных творческих устремлений автора — подобно тому, как на географической карте вытягиваются в протяженную линию берега разных континентов, омываемых Ледовитым океаном. Север для Юрия Спиридонова, равно как и для многих его соотечественников — современников и предшественников, становится единым пространством, своего рода философским понятием, имеющим не только территориальное, природное, но и культурное измерение. Вспомним, что на рубеже 50-х и 60-х годов именно в арктических мотивах Рокуэлла Кента находят точки соприкосновения рос-

сийская и американская живописная традиция, где значительная роль принадлежала как раз реалистической школе, крепкой профессиональной традиции.

Классики сурового стиля — московские художники братья Смолины и ленинградский мастер Андрей Яковлев, с которым, по счастью, был близко знаком Юрий Васильевич, а вместе с ними и другие талантливые живописцы, графики, скульпторы открывали для себя и для нашего искусства далекие северные края. И, конечно, лики ее людей, хранящих обычаи и жизненный уклад предков, но открывших для себя и новый мир технического прогресса, освоения природных богатств, которые длительное время оставались достоянием сибирской земли... Преобразования, затронувшие родной край художника, конечно же, получившие отражение в ранних живописных работах Юрия Спиридонова, никогда не заслоняли для него красоту того, что не могло — и не должно было измениться в своей основе. Это, в первую очередь, красота искренности, сердечности и душевного тепла. Они всегда наполняли взаимоотношения тех, кому было суждено из поколения в поколение продолжать и поддерживать жизнь в неласковых условиях Крайнего Севера, и также в полной мере были раскрыты в его произведениях. Быть может, вполне закономерно впоследствии автору открылась и иная сторона прогресса, который принес с собой немало ценных новшеств, но также — нарушение природного равновесия, а вместе с ним и равновесия душевного... На выставке не было пронзительной картины «Могилы предков» (1990), которая была рождена неуспокоенностью художника, переживанием участи этой земли и участи тех, кто ушел, но дал жизнь тем, кто населяет якутские просторы. Однако и представленные в экспозиции полотна, и графические работы в полной мере раскрыли широту жанрового, пластического диапазона поисков Спиридонова — и, что особенно важно, значительность этического содержания его искусства. Мы рассматриваем ранние рисунки — выполненные в Ленинграде академические штудии обнаженной натуры и вновь переживаем вместе с автором радость встречи с Родиной («Возвращение», 1981), видим масштаб ее обновления (диптих «Будни родной земли», 1987), наконец, восхищаемся вселенским размахом просторов, озаренных росчерком следа пролетающего самолета («Розовый след», 1983).

А рядом — образы людей Якутии, ее рядовых тружеников и хранителей духовных основ ее культуры («Портрет Иннокентия Слепцова»). Важно, что Юрий Спиридонов не разделяет в человеке эти качества — подростком познав нелегкий труд оленевода, он сохраняет в своем творчестве и делает нашим достоянием почтительное отношение к тем, кто не порвал связь с родными пенатами и занят созиданием. Эта идея по-своему отразилась в центральной части триптиха «Мой путь», где нарты, установленные рядом с мольбертом художника, создают особое пространство смысла, открывающее путь для предположений, ассоциаций и следующих за ними глубоких, сложных выводов. Предоставим слово автору картины: «в тундре



нарты никогда не ставят вертикально. Обычно их приставляют к чуму, чтобы их покрытие не сдуло ветром. Но в моей картине вертикальные нарты около этюдника символизируют наследие древних корней этой земли и тягу к культуре человека тундры. А белый холст, как белый снег тундры, еще многообещающе чист... чист, как начало жизни, как начало творческого пути».

Любопытно, что, вспоминая историю создания этого произведения, Юрий Спиридонов отмечает еще одно обстоятельство, на которое мы уже обращали внимание ранее, и которое важно напомнить, рассматривая его пейзажные произведения: «В тундре особенно остро ощущаешь космическое пространство. Может, оттого, что неба там больше, чем земли под ногами. Возможно, поэтому у большинства моих картин низкий горизонт». В самом деле, достаточно сравнить знакомые нам полотна «Жизнь продолжается» и «Хозяин Момских гор», и такие картины, как «У Черских хребтов» (2011), «Кочевье» (2017), чтобы уяснить характерное качество художественного решения произведений Спиридонова (и тем самым лучше осознать философию его искусства). Человек посреди этого безбрежного пространства отнюдь не кажется одиноким, потерянным, остро переживающим ощущение малости, даже ничтожности перед лицом вечности. Напротив, здесь и сам художник, и его герои кажутся подлинными хозяевами своей земли. Они, скорее, осознают собственное величие, усиленное монументализацией композиционного строя картины, построенной на протяженных горизонталях, где фигура или лицо также взяты крупным планом. Эти приемы, знакомые нам по произведениям мастеров советской живописи рубежа 1950–60-х годов, обретают новую жизнь в картинах Спиридонова. Здесь героическое, лишенное внешнего пафоса и показной эффектности, обретает не столько социальное, сколько более сложное, духовное измерение, обращенное к мифопоэтической традиции якутского народа. К ней в контексте выставки оказываются «подключенными» и более скромные по размеру пейзажные произведения — к примеру, «Скалы у Лены» (2016). И кромка горизонта, и спокойная водная гладь, уступы скал, упирающихся в самый край холста, создают особое одушевленное пространство, где, кажется, до сих пор жив дух персонажей олонхо — эпического жанра якутского фольклора.

Мир народного эпоса также обретает свое отражение и новое прочтение в творчестве Юрия Спиридонова. Это выполненный в технике аппликации «Якутский мотив» (1992) и мотив другой, эскимосский в великолепной серии рисунков, где образ, выделенный среди черноты фона (как бы концентрирующего мрак полярной ночи), тяготеет к выразительному, пластически емкому знаку. Художник обращается к иной грани культурного наследия своих предков, где мы различаем также скрытую под толщей времен символику петроглифов, оставленных первобытной эпохой, и традиционные зооморфные и орнаментальные мотивы, бытующие в искусстве народов Севера («Якутский мотив. Сенокос»). Назовем, конечно, полотна «Древо жизни» и «Лики Сибири». Рядом с включенными в экспозицию произведениями, свя-

занными с реалистической линией, они могут показаться несколько экстравагантными, неожиданными. В самом деле, цветное, пластическое решение «Древа жизни» близко, скорее, языку американского поп-арта — явления сложного и неоднородного. Но, что любопытно, не обошедшего стороной традиционные мотивы искусства коренных народов Северной Америки (напомним о таком художнике, как Роберт Индиана, выставка которого проходила в Русском музее в 2016 году). Отзывчивость художника к направлениям и творческим инсталляциям, которые, на первый взгляд, расходятся с принципами академической школы, в контексте петербургской выставки воспринимаются вполне закономерными и даже необходимыми.

Образ Арктики является поистине всеобъемлющим, открытым для разных концепций видения и отображения мира, порою обретая точки соприкосновения с практиками актуального искусства, далекими от традиционных техник и материалов. Кстати, Юрий Спиридонов в свое время создал ряд инсталляций, развивающих уже привычный для нас жанр ледовой скульптуры. Вспоминая об этих работах, репродуцированных в монографических изданиях, мы словно добавляем к выставке еще одну часть поисков мастера, связанную с «новейшими течениями». Однако под его рукой и природный материал, и мотивы абстрактные или связанные с многообразием практик contemporary art наделяются живительной силой первозданной природы — и прочно связанных с нею преданий великого народа с древней культурой. Такое под силу только мастеру, не только имеющему прочную профессиональную базу, но и не утратившему связей с корнями этой культуры, с ее устоями. И, главное, с самими людьми земли Саха — ушедшими, живущими ныне и теми, кому суждено осваивать ее в будущем. В таком случае само творчество Юрия Васильевича Спиридонова и выставка, проходившая в декабрьские дни в Северной столице, выступают как «веков связующая нить», позволяющая соединять времена и поколения, территориальные пространства и масштабные философские понятия. По счастью, это вполне под силу искусству и лучшим его мастерам.



## МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ ВАСИЛИЯ ВОРОНЦОВА

Василий Воронцов — корабел, художник-фотограф, искусствовед, не чужд философских размышлений о смысле жизни, о долге, о чести — о многом достойном и искреннем, по-настоящему человеческом. Он, уже перешагнувший шестидесятилетний рубеж, во многом остается и пытливым ребенком, и пылким спорщиком, стремящимся до истока причин и следствий поступков и явлений. Это есть и в его стихах. Стихах лирических, все больше о природе, о сельской жизни, о бесконечных российских дорогах и человеческих судьбах. Вот одно из них, под названием «Мираж»:

*Осенним вечером привиделась весна  
Порывом ветра муза неземная  
В холодный лес стремительно вошла,  
Листву с деревьев весело срывая,  
Темнея быстро, таял первый снег  
Блестели лужи синей глубиной  
Янтарный месяц, набирая бег,  
Вставал над оживающей землей  
Дрожала пожелтевшая трава  
От теплого дыхания стихии,  
Кусты, очнувшись, словно ото сна,  
При лунном свете были голубыми  
На звездном небе грезились цветы  
Танцующими бликами в тумане  
Природы увядающей мечты  
Осколками в небесном океане*

И, вместе с тем, его не покидает неизбывный интерес к жизни города. К сожалению, Петербург, воплощенный в его фотографии и в парадном, торжественном и в интимном облике, с большой душеной интонацией, еще не получил отражения в книге, где визуальный ряд нашел бы авторское стихотворное сопровождение. Было бы интересным увидеть такое небольшое издание, где есть не только масштабные панорамы, но и камерные, внешне невзрачные уголки. Это сочетание образа и поэтического слова было бы весьма интересным в таком сочетании, дающем, на мой взгляд, весьма высокий эстетический результат.

Воронцов, конечно, не единственный, кто обращался к нашему городу в фотографиях — но он находит подчас подчеркнутое ощущение его особой атмосферы. Можно упомянуть ряд произведений, где и у читателя, и зрителя, и у человека, который обращается к автору художественной фотографии возникает, в общем-то, закономерный вопрос: «почему художественной?» Но тут мы обратимся к названию статьи, взятому у А. С. Пушкина.

Объектив — это всегда объектив, и чем он совершеннее в техническом отношении, тем лучше. Но, строя композицию, выбирая мотив и сюжет, автор — художник-фотограф (а он является членом Союза художников — мне в свое время довелось давать ему рекомендацию) способен увидеть его сквозь своего рода магический кристалл. И, находясь в таком поэтическом очаровании, достигает того, где вполне подходит немецкое слово "nobel" (туман, а точнее, некая окутанность, погруженность).

Воронцов может дать образ, где солнце пробивается сквозь силуэты деревьев и нависшие ветви. Кажется, что это — живые существа, которые притихли в ожидании того, что еще произойдет. Природа готова преобразиться каким-то сокровенным своим чувством. И, чтобы достичь такой достоверности, фотограф должен быть художником. Это — та же композиция, то же сочетание масс, когда дерево кажется легким, а дома тяжелыми, и солнце словно расплавляет деревья. Все сделано так, как это сделал бы именно художник. Вспоминаются слова Э.Делакруа, который говорил: я пишу не саблю, а блеск сабли. Свет создает не только сам мотив, но ощущение внезапной радости, когда сквозь прозу обычного дня вдруг пробивается солнце. И это увидено и взято как образ именно художником! Это — весьма сложная задача. Она поставлена и в такой более ранней работе, как «Первый снег», где мы видим автомобиль, деревце и сиротливый дом. Они одиноки. Но у них есть некое состояние, как у человека — вспомним о том, сколько песен создано об окраине (напомним, что есть понятие окраины как места и целого мира)! И посреди этого одиночества возникает дом — один, как человек, оставшийся без самых близких. И автомобиль — отнюдь не сверкающий и не обгоняющий кого-то в гонках. Такие чисто человеческие моменты во взаимодействии предметов не случайно сочетаются с брызгами солнца. Он словно пожалел этот дом и одиночество запечатленных им предметов — и дал им горстку солнца. Потому словосочетание «магический кристалл» — не столько объектив цейссовского стекла, но, скорее, то, чем просветляет мир сам автор. Главное здесь — не технический смысл понятия фотографии, а преобразование чувством художника, ищущего этого тепла, этого света и солнца. И в этом лиризме нет ничего механического (хотя аппарат, конечно, отщелкивает кадры чисто механическим способом).

Или работа «Одиноко в Петербурге» — контраст фигуры и высоких окон в сочетании с темным силуэтом собаки дает ощущение внутренне напряженного состояния, будто человек оказался перед зияющей пустотой, когда черное и белое рожают остроту напряжения. И когда близкий автору мотив — интерьер обычного подъезда в Коломне — становится углубленностью куда-то в непонятность. Это подъезд, в котором столько могло произойти, и который готов стать сценой для человеческой драмы? Мы еще начинаем мысленно подниматься по ступеням, а кадр уже задает настроение тревожной пустоты. Ведь каждый подъезд в нашем городе и его проходные дворы — все это создает свой мир... А собака, может

быть, кого-то ждет или ищет — это не просто натура, но состояние. Это состояние и интерьера, и животного, которое тут оказалось. И вдруг в темноту парадной снова вторгается солнце. Фотограф будто жалеет эти лестницы, и дарит им солнце. Конечно же, тут есть несколько парадоксальная поэтизация ленинградских дворов-колодцев — те, кто жил в них, знают ощущение, когда взор из окна упирается в стену противоположного дома. Но автор, подсвечивая верхние крыши, дает и этому мотиву луч или отблеск надежды. Его мотивы всегда сопровождает гуманистическое начало, которое может вызывать и ощущение торжественного величия в «Васильевском острове», где великолепно небо с полной луной. Здесь есть ощущение торжества, царящего над городом — тоже волшебным по своей архитектуре. И таинственный свет облаков, и луна, которая у него не является зловещей — все это очень важные интонационные моменты. И вид светящихся окон создает своего рода мелодию ночного города. Жизнь притихла, но она все же есть. Она — в ладном стройном облике города, который у него остается поэтичным. Можно было бы бесконечно говорить о том, как он находит и знакомые, и незнакомые и самые простые уголки, не просто фиксируя какое-то место в Петербурге, но соотнося его с душевным состоянием человека (который, конечно, совсем необязательно должен присутствовать в кадре). Это также жизнь известных памятников, которые предстают в своем совершенстве и величии как замечательные авторские творения. Но одновременно и творения самого Василия Воронцова, когда, к примеру, знаменитый мореплаватель Крузенштерн появляется в цепком морозном мареве закатного краткого питерского вечера — и ты невольно представляешь его не только там, на его пьедестале, но и во время его великих путешествий и открытий. Он, как и иные творения города, предстает в различных своих ипостасях. И многотысячелетние сфинксы, показанные в туманной дымке, рожают своего рода аберрацию, когда мы чувствуем, что это не только снежный или дождливый туман, но и тот, что в нестерпимой жаре встает в извечно раскаленном дыхании пустыни. Воронцов, кажется, улавливает то, что обозначил в своих строках Александр Блок: «о, город мой неуловимый...» Мастерство, вкус (а мастерство без вкуса мертво) придает особую выразительность смысла и чувства парадным видам бывшей имперской столицы и города, исполненного изысканной душевной элегичности. Города, в облике которого нет заносчивости. Но есть достоинство и гордая красота, и изысканная романтичность, и подлинная поэзия.

В его фотопортретах найдена та композиция, которая позволяет найти состояние человека — это касается и портрета Саши Воронцова, и такой работы, как «Возвращение», и лирической сюжетной фотографии, где мы видим задумавшуюся девочку-подростка и школьное окно, которое является настоящим действующим лицом — подобно храму за окном. Те приемы, которыми пользуются живописцы и графики, присутствуют и здесь. Однако отсылать достигнутое фотографом только к возможностям

объектива вряд ли правомерно. То, что увидено и затем выстроено в пространстве снимка, позволяет автору не прибегать к трюкам, деформирующим объемы фигур или предметы. Воронцову не нужно примерять на себя роль сюрреалиста, чтобы передать определенную грань переживания мира — казалось бы, колючую, взламывающую привычные представления о том или ином душевном состоянии. Выразительность достигается выверенным сочетанием света и тени или ракурсом как инструментом создания полноценного художественного образа.

Нужно сказать, что не случайно деятельности Воронцова как мастера художественной фотографии предшествовала солидная работа в качестве фотокорреспондента институтской газеты. Будучи корабелом, он занимался и такой деятельностью. И как он сам признается, это оказало большое влияние на формирование гуманитарных интересов и выбор творческой профессии в области искусства. Он гранил свой литературный дар, когда писал статьи о корабелях в момент окончания института. Воронцов получил искусствоведческое образование (он — автор диплома о творчестве замечательного живописца Любви Костенко) и дружит с теми, кто наделен художественным даром — к примеру, с Народным художником России, вице-президентом Академии художеств Валентином Михайловичем Сидоровым, работам которого он также посвятил проникновенные строки.

Очевидно, можно пожелать Василию Воронцову, чтобы магический кристалл видения не тускнел, и чтобы он обратил внимание на город как предмет поэтического выражения не только в фотографии, но и в стихах. В них, конечно, заметно влияние народных поэтов, начиная от Алексея Кольцова. Но у него нет никакой подражательности. Думаю, что есть еще один важный момент, который ему в этом поможет. Когда человек выговаривается, он не накапливает, а, скорее, теряет — это проявляется и в стихах, которые он читает часто, и от этого, наверное, порой уходит природа стиха как откровения. У Василия Воронцова есть талант и умение, и, главное, стремление совершенствоваться в этой области. У него, несомненно, мы видим дар и способность его реализовать. Да, как творец он прибегает к помощи фотоаппарата, но его технические возможности подтверждаются душой художника и поэта. Успехов ему в постижении нашего города, нашей природы и, конечно же, человека. Путь такого постижения неизбежен... Но ведь дорогу осилит идущий.



## ФОТО-ГРАФФИТИ

*Сохрани мою тень. Не могу объяснить. Извини.  
Это нужно теперь. Сохрани мою тень, сохрани.  
За твоею спиной умолкает в кустах беготня.  
Мне пора уходить. Ты останешься после меня.  
До свиданья, стена. Я пошел...*  
И. Бродский из «Письма к стене»

В любой области человеческого бытия, в том числе и в фотографии есть разные уровни мастерства, востребованности, и ни один не может существовать без другого. Элитарный уровень — без массового, поскольку массовость в известной мере его питает, а массовый не может существовать без элитарного, иначе он захлебнется сам в себе. Временами фотография перестает быть собой в традиционном, классическом понимании этого термина: иногда становится компонентом неких медиа-течений, приемов дизайна, способа самовыражения, максимально используя технические приемы, или... произведением искусства. Современники, наконец-то, признали, что фотография — не отдельный снимок, а целый комплекс составляющих, и не всегда это только визуальные компоненты, но некая субстанция. Фотография не существует без развития, это непрерывный процесс. Идет фото-эволюция! И никуда от этого не деться...

Данное положение подтверждается необычной выставкой, организованной Союзом фотохудожников Санкт-Петербурга в галереи Библиотеки Кировских островов. Основным объектом данного фото-мероприятия является элемент городской субкультуры — граффити. Автор работ Валерий Дегтярёв, название выставки — «Цветные сны Петербурга».

Валерий Константинович — уважаемый мэтр питерской (ленинградско-петербургской) фотошколы, занимается художественной фотографией с 1969 года, с 1992 года — член Союза фотохудожников России. Дегтярёв — лауреат многих Всесоюзных и зарубежных выставок. Его работы находятся в коллекциях Русского музея, Музейно-выставочного центра Росфото, музея «Царскосельская коллекция» и в частных собраниях США, Германии, Греции. Помимо фотографии Валерий увлекается живописью. Видимо, это его занятие и подтолкнуло к экспериментальной серии работ в стиле уличного искусства — «стрит-арт».

Поиски новой фотографической реальности обычно идут в двух-трех направлениях: либо ищут новые объекты съемки, либо новые способы съемки и печати, иногда одновременно экспериментируют и с формой, и с содержанием.

В представленных на выставке работах зритель видит не классическую, культурно-интеллектуальную сторону Северной столицы, а далеко

выходящую за рамки туристических проспектов обратную сторону Питера. Что это? Далеко не элитные дома в центре города с анфиладами проходных дворов, подворотни, дворы-колодцы, со смотрящими в них окнами коммуналок. К атипичным видам Петербурга относятся обшарпанные заборы и стены, стены, стены — с отвалившейся штукатуркой, когда обнажается старая кирпичная кладка, и с неограниченным пространством для стихийного рисовального творчества, конечно, не всегда вписывающегося в рамки цензуры, но бывает и что-то этакое, новенькое, неожиданное... Валерий Дегтярёв — автор фотографий серии «Цветные сны Петербурга» — объясняет, почему его «зацепило» дворовое городское граффити:

*«Через шероховатость облупленных стен проглядывают кирпичи с черно-белыми, ультрамариновыми, желтыми иероглифами, в преломлении света эти загадочные знаки придают неповторимость рисунку. Что-то отдаленно напоминает японскую живопись. Идет активное движение снизу-вверх, и неожиданно возникает энергия. Все это андеграудное величие отражается в сером асфальте, мокром от дождя. Прохожие в цветных одеждах мимолетно вписываются в стенную композицию и исчезают. Секундное наложение несоединимых материй — и пазл сложился.*

*Другой двор и другая стена. Геометрические фигуры — черно-красные, серо-белые, голубые — выстроились во весь рост и смотрят на вас. На мощном цветовом фоне своей тихой жизнью живут дворовые коты-собаки. На солнце краски буйно горят, но и в тени в них есть своя прелесть. Вы знаете, конечно, как непритязательно подчас смотрятся дворы-колодцы, так что яркие райтерские<sup>1</sup> краски им даже очень к лицу. Хотим мы или нет, но это — искусство. Уличное искусства граффити. Порой удивляет наблюдательность ночных самородков, нашедших неожиданные сочетания цветов и форм, отыскавших стены с необычной текстурой, которые так и хочется пощупать».*

Фото-граффити? Что это? История граффити начинается в далеком прошлом. Ведь наши предки тоже делали рисунки и надписи, только в основном на скалах. Да и слово "graffiti" на итальянском языке означает «нацарапать». Значит, граффити — изображения или надписи, выцарапанные, написанные или нарисованные краской или чернилами на стенах и других поверхностях. К граффити можно отнести любой вид уличного раскрашивания стен, на которых можно найти все: от просто написанных слов до изысканных рисунков. Следует заметить, что в исторической науке этот термин используется в более узком значении. Когда заходит речь о древних эпиграфических памятниках, то разделяют понятия «граффити» и «дипинти». Если последнее обозначает надписи краской, то «граффити» — процарапанные надписи. Но в стрит-арте эти нюансы не учитываются.

Познакомиться с данным видом современного визуального искусства можно практически в любом городе: разрисованные стены домов, ограждений, даже сараев помогут в этом. И если сразу категорически не отвер-



гать такой способ самовыражения молодых людей, а внимательно приглядеться к рисункам, то можно убедиться, что кое-что выглядит интересно, ново. В настоящее время широкое распространение получил спрей-арт, то есть рисование граффити с помощью аэрозольной краски.

В России граффити появилось в 90-х годах. Кстати, вместе с брейк-дансом. Все это — части молодежного направления «хип-хоп». Если быть точным, то граффити — лишь надписи на стенах с использованием объемного изображения букв алфавита. Но граффити постоянно развивается. Совершенствуются старые и придумываются новые оригинальные стили букв, модернизируются баллончики с краской. К надписям добавились полноценные рисунки. Теперь некоторые художники с помощью баллончиков с краской создают настоящие произведения искусства, картины, композиции. Существуют разные виды граффити. Например, к виду Tagging относят подписи авторов. Такой тег может быть самостоятельной работой, а может быть подписью к работе другого вида. К Writing, собственно, и относят то, что мы чаще всего сейчас понимаем под граффити — выполненные в различных стилях рисунки на стенах; более изощренные, чем просто теги, они отличаются продуманностью, объемным изображением. Bombing рисуют на транспорте и в прочих экстремальных местах, а художников называют бомберами. Такое граффити не отличается сложностью и аккуратностью выполнения, ведь главная задача бомбера — сделать так, чтобы его не поймали при нанесении рисунка. Не каждое граффити можно загнать в рамки конкретного стиля; существует множество уличных работ, которые иногда поражают своей красотой и выглядят как настоящие картины, со своим оригинальным смысловым наполнением. Валерий Дегтярёв отмечает:

*«Я и не заметил, как цветовой хаос взял меня в плен. Явилось свету то, что было сделано украдкой, в темноте и тишине. Композиции, в которых граффити совмещались с редкими прохожими и моими рисунками, создали некий синтез фото и граффити. Мне кажется, в нашем меняющемся мире надо с терпением относиться ко всему неожиданному и необычному, смотреть на мир с любопытством»*

Автор использует различные приемы при реализации своих идей: оригинальный монтаж, фильтры, например, в работах «В ритме джаза», «Танцор». Валерий применяет метод впечатывания своих графических рисунков в снимках «Явление», «Белая ночь», «Реинкарнация» или наложения карнавальных масок в фотокомпозиции «Колыбельная». В фотографию мастер вводит и элементы графики («Подсознание», «Интродукция»), причем это могут быть как изобразительные, так и не изобразительные. Даже шрифтовые элементы («Литейный меридиан»), они могут идти рядом с фотоизображением («Свет в заточении») или накладываться на него («Столкновение форм»), даже разрывать, делить кадр на части («Шинуазри», «Палитра»)...

Эти приемы создают НЕЧТО, рождающее неожиданные сравнения, особенно

при использовании автором цветовой гаммы («Ангел», «Ночная кардиограмма», «Возвращение солнца»).

И полученные результаты удивляют: проявляются фантазийные, туманные и нереальные образы, которые вызывают различные визуальные, смысловые ассоциации. На некоторых работах уже видны фигуры, уже создано пространство, почти упорядочено существование — но остается текучесть и подвижность кадра. Если не удерживать эти конструкции в фокусе, то кажется, что они тотчас примут другие формы и воплотятся в новых мирах. Образы фоторабот проявляются из плотной информационной массы, показываются и снова пропадают в ней.

Все картины, по сути, объединены одним Нечто, их всех связывает субстанция пространства дворов, переулков и тупиков!

Интересно, что композиционно подборка фотографий свидетельствует о продуманном сценарии, причем каждая работа представляет собой законченный сюжет. Это некая игра тенями и отражениями, когда свет пробивается сквозь темноту. Фотография показывает авторское видение, передает чувства и личное отношение к окружающему миру, художественно и эмоционально интерпретированное.

Как возникла идея конкретной работы? Возможно, это образы, порожденные жизненными переживаниями автора, всплывшие из его памяти? Человек и дом, где он живет, двор через который он каждый день проходит... Мастер в своих произведениях оригинально преподносит эти образы как мгновения жизни, заполненные символами.

Валерий Константинович создал свое пространство, наполнил его, дал понять, что это — не история отдельно взятых, а единство «параллельных» миров, где все и все, что однажды посетило этот двор, осталось там навсегда.

Мастер своими фотографиями подталкивает зрителя к размышлению о двойственности нашего мира, о том, что наша реальность, и особенно ее восприятие, относительно. Данной серией работ Валерий Дегтярёв подтверждает постулаты трансерфинга — учения, которое поддерживает идею мультивариантного мира, в котором события происходят в бесконечном числе пространств одновременно. Ключевая мысль теории: *«Реальность существует независимо от вас. До тех пор, пока вы с этим согласны».*

На поверхности земли, разбитого асфальта проходных дворов или бульжной мостовой забытого городского тупика сохранились не только следы обуви живущих здесь людей, но и следы самой цивилизации. Архитектура арок, отражения в лужах оконных решеток и водосточных труб образуют неповторимый ансамбль, возможно, неправильный и ассиметричный, но Рисунок.

«Цветные сны Петербурга» можно отнести к одному из видов вернакулярной фотографии — то есть, любительской, бытовой. Как раньше говорили, «на память», то, что долгое время считалось слишком обыденным предметом для изучения. Теперь же, в новом цифровом времени, ис-

кусттвоведы и культурологи активно исследуют снимки (фотокарточки) — как точное зеркало общества и эпохи.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> От слова «райтеры», как называют художников, рисующих в стиле граффити.



## СОЗИДАТЕЛЬНОЕ ЕДИНСТВО — ВЕЧНО ЖИВОЙ СИМВОЛ ВСЕЛЕННОЙ

В середине мае 2017 года АНО «Центр культурных программ» в рамках сотрудничества с Генеральным Консульством Японии на 17 Фестивале «Японская Весна в Санкт-Петербурге» представил новый проект «Веер Времени».

Символом этого проекта стал «белый веер», тот символ с помощью которого японские художники и артисты обычно представляют себя и свое искусство. Новый проект с помощью своего «веера» знакомит широкую общественность Петербурга с творчеством российских художников, влюбленных в японскую культуру. Первыми участницами проекта «Веер Времени» стали две русские художницы, живущие в разных уголках Эстонии. Именно их выставками проект и открылся.

Выставки открылись вместе и одновременно. Хотя каждая из выставок оригинальна и самодостаточна, но совместная экспозиция все равно казалась неделимой. Так, выставка Ольги Тюриной «Игра в Японию» с авторской рисованной графикой, батином и одноименным любительским фильмом плавно перетекала в выставку Ольги Логиновой «Красная нить Судьбы» с живописью, каллиграфией и детскими работами...

Оператор Григорий Серебряков, снимая фильм — «Две первые выставки нового проекта» — заметил: *«сразу ясно, что эти художницы влюблены в японское искусство. Видно, как японская традиция наполняет их творчество и влияет на их жизненный путь. И игра в Японию становится их судьбой, которая для них является смыслом жизни».*

Одновременный показ сразу двух выставок, знакомство сразу с двумя художниками — не случайность, как не случайна одинаковость их имен и переплетение творческих судеб в их многолетней дружбе. Творческое содружество «двух Оль» — яркий пример существования «инь-ян» — вечно живого символа созидательного единства противоположностей во Вселенной.

И, хотя в Каталоге Генерального Консульства Японии о 17 Весеннем Фестивале значилось — «выставки в экспозиционных залах Юношеской Библиотеки им. Островского будут работать с 11.05 — 31.05.2017», но посмотреть их можно было до середины августа. По желанию посетителей библиотеки работа выставок была продлена...

Невольно возникает вопрос: в чем причина этого успеха? Ответить и легко, и сложно...

С одной стороны — возможно, это связано с все возрастающей популярностью Японских сезонных Фестивалей. С другой — прослеживается связь с тем, как *«японская традиция наполняет творчество художниц»*, влияя *«на их жизненный путь»* (Г. Серебряков) ...

Но, нам кажется, что в этой успешности есть и другие причины.

Несомненно, присутствует и все вышеназванное, и то, что Г. Серебряков называет *«четко выстроенным проектом согласно кураторской идее»*, и то, что Михаил Пиотровский, Директор Государственного Эрмитажа, называет *«ощущением современного контекста»*. Расшифровывая это определение, как *«предоставление зрителю новых ощущений и впечатлений»*, и, конечно, и то, что Анна Клюкина, директор Государственного Дарвиновского музея, определяет *«обязательным условием успеха»*, когда *«любой культурно-образовательный центр становится притягательным местом, особенно для семейного посетителя»* ...

Нам думается, что первые выставки проекта «Веер Времени» вызвали такой интерес, поскольку они имели для этого все нужные составляющие. В результате чего получился четко выстроенный кураторской проект с *«ощущением современного контекста»* и, в то же самое время нашлось *«притягательное место ... для семейного посетителя»*. Кураторский проект и экспозиционная работа, разработаны и проведены куратором, автором и руководителем проекта «Веер Времени» Лией Шульман совместно с авторами выставок. Тогда, как *«притягательным местом»* для выставок стала Юношеская Библиотека им. Н. Островского под руководством ее директора Ирины Артемьевой...

Но, конечно, немаловажную роль сыграла, и сама творческая атмосфера, царящая на выставках, созданная благодаря незаурядности каждой из художниц в единстве и взаимосвязи их творчества...

К этому *«единству и взаимосвязи»* художницы шли достаточно долго. Обе они — наши русские соотечественницы — дружат с детства. Обе, живя в приграничной Нарве, занимались в Ивангородской художественной школе. Позднее, обе одновременно закончили Московскую государственную текстильную академию им. Косыгина, чтобы также вместе, начать свой творческий путь на «Кренгольмской мануфактуре» дизайнерами по тканям...

Обе художницы, постоянно выставлялись, чаще всего с батиком и обе имеют равное количество, как персональных, так и групповых (эстонских, российских, международных) выставок. Обе — члены Нарвского Объединения Художников «Vestervalli» (Вестервалли) и Объединения Русских Художников Эстонии. И еще, каждая из них много преподает, имея огромное количество учеников, постоянных участников и победителей городских, республиканских и международных конкурсов в самых различных номинациях. Обе не только любят японское искусство, но и практически живут в нем, пытаясь говорить в своем творчестве почти японскими «символами и знаками» ...

Необходимо упомянуть и о существующих различиях, которые накладывает не только жизнь в разных городах Эстонии, но и личность каждой.

Так, в основе творчества Ольги Тюриной, продолжающей жить в городе Нарва, лежит трепетное отражение окружающего ее мира. Возможно, поэтому она так увлечена средневековыми танцами. *«Танцую в нарвской группе*

*«Полонез» исторические танцы от средневековья до XIX века», — делится она. И добавляет: «У меня есть графические работы, в которых я «говорю» о других эпохах и странах. Это — рефлексия каких-то знаний и впечатлений от образов разных времен. О них хочется говорить скорее символами и знаками с недосказанностью и возможностью что-то домысливать, соединяя их вместе, как коллаж разных мыслей и впечатлений».*

Примерно из такого же «коллажа разных мыслей и впечатлений» состоят и ее фильмы, которые «снимает мой муж», а «я сценарист и постановщик». (О. Тюрина). Таких фильмов у семьи пока два, но они оба показывают и рассказывают про «путешествия в какую-то иную эпоху или страну», оставаясь в стране «родной и близкой». Один фильм «о девочках, играющих у озера в дам в кринолинах, другой — «Игра в Японию» — тоже о них же, этих девочек, играющих с японскими куклами на фоне эстонской природы». Отрывок фильма «о Японии в родной Эстонии» и был показан на Открытии ее персональной выставки...

А еще она много преподает. О серьезности отношения к этому виду деятельности говорит Диплом Таллиннского университета по специальности «преподавание искусства». Кроме Нарвской художественной школы, Ольга Тюрина ведет занятия в ряде других мест: местная Гимназия, студия, частные ученики, занятия и мастер-классы в Художественной Галерее Нарвского Музея...

Не меньше времени посвящает преподаванию и Ольга Логинова. Начиная давать уроки рисования в Нарвском училище Легкой промышленности еще в 90-е, она и сейчас продолжает обучать «изобразительному искусству» детей в Линнамяэском Русском Лицее г.Таллинна. В этом Лицее у нее, кроме плановых занятий, есть занятия и студийные. Все они, в основном практические с обязательным вкраплением знаний теоретических. Впрочем, именно с теории всегда начинается любая творческая работа у О. Логиновой Теория для нее — основа и всех ее лекций, докладов, сообщений, занятий в студии, и, в то же самое время, подготовка к выставке, к проекту, к конкурсу или Конференции. Так случилось у нее и при создании батика «А. С. Пушкину посвящается...», участвовавшему в конкурсе «Мой Пушкин». Когда наградой стала персональная выставка во Всероссийском музее А. С. Пушкина... А изучение древнерусского искусства стало основой творческой коллекции в батике (платки, шарфы, палантины) вместе с докладом на Пярнутской Конференции — 2010. Как и ее близкая подруга и тезка Ольга Тюрина, Ольга Логинова много выставляется, имея в своем портфолио такое же количество участия, как в выставках, так и в международных проектах. Кроме батика, О. Логинова много времени отдает живописи. И именно занятия последней помогли художнице, по-новому взглянуть, понять и оценить красоту линии, что и подтолкнуло ее к занятиям по каллиграфии. А, уже обучаясь каллиграфии, О. Логинова (с 2013 года) активный участник пяти международных каллиграфических выставок,

прошедших в Таллинне и Санкт-Петербурге. Интерес к этому виду изобразительного искусства стал своеобразной закваской и для ее выставки «Красная нить Судьбы». На этой выставке, О. Логинова с помощью специально для этого придуманного каллиграфического языка, собственными знаками и символами показала не только содержание древней японской легенды о взаимосвязи всех людей мира, но и рассказала о своей собственной жизни. Ее *«красная нить судьбы, предназначена понять человека, как часть огромной Вселенной. Это переплетение судеб и судьбоносных встреч»* (О. Логинова) и легло в основу этой ее выставки. Интересно другое — в своих каллиграфических произведениях Логинова все время идет вперед, не останавливаясь на каком-то одном виде письма. Она последовательно, целенаправленно и терпеливо разрабатывает несколько изобразительных шрифтов сразу: кириллицу, латиницу, иероглифическое письмо. Примером таких разработок может служить серия «Проект «Веер Времени»», с текстом, написанным не только по-русски и по-эстонски, но и по-японски ...

Впрочем, противоположности обеих художниц в разнообразии их выставок идут, как от сродства, так и от творческих пристрастий каждой. Например, решение дополнить показ собственных работ на *«японских персональных»* работами своих учеников пришло к художницам одновременно. Но, Логинова, комплектуя и создавая свою выставку предварительно «проиграла» всю ее со своими студийцами, чтобы дополнить свои работы работами учеников. А, Тюрина решившись показать процесс точно такой же студийной работы созданием фото коллажа, в последний момент отдала предпочтение показу «семейного» фильма «Игра в Японию». Если занятия Ольги Логиновой каллиграфией подвели ее к созданию своего нестандартного графического языка, то увлечение Ольги Тюриной *«говорить о других эпохах, странах и мирах символами и знаками»* помогло воссоздать в выставке «Игра в Японию» мир ее детской мечты, легко перенося зрителя в страну *«далекую и загадочную, словно звезда на небосклоне»* (О. Тюрина). И, если в экспозиции О. Логиновой ее тонкие каллиграфические разработки подчеркивает собственная живопись и графика ее учеников, то Тюрина оттеняет свою монументально-ассоциативную «японскую» рисованную графику авторскими батиками, показывая на экране любимый фильм — «Игра в Японию».

Но, главное и основное в рассказе об этих выставках то, что обе художницы влюблены в японское искусство, преклоняясь, как перед ним, так и перед всей японской культурой. Идея — провести обе выставки «одновременно и вместе» — изначально их общая идея. Это, при том, что несмотря на все их творческое сродство, каждая из них глубоко индивидуальна. Поэтому каждая из них подошла к поставленной задаче по-своему, со своей собственной, глубоко продуманной концепцией, своим отличным от подруги решением в поиске индивидуального изобразительного языка.

Потому-то их содружество в творчестве-жизни и есть подлинный «инь-ян» в единстве и противоположности.

## Источники

1. Что такое успешный Музей? // Европейский Музейный Форум, 2010.  
Электронный ресурс: <http://amcult.ru/index.php/en/knowledge/articles/292-bestmuseums.html>
2. Культурная жизнь культурной столицы. Две художницы из Эстонии привезли в Санкт-Петербург свои работы // Всероссийская газета "Арсеньевские вести". — №1 (1294). — 2017. Электронный ресурс: <http://www.arsvest.ru/rubr/6/41254>
3. Каталог 17 Фестиваля «Японская Весна в Санкт-Петербурге» : Электронный ресурс: [https://vk.com/jspring\\_in\\_spb](https://vk.com/jspring_in_spb). Сайт Японского Консульства в Санкт-Петербурге, 2017.
4. Электронный ресурс: <http://ianews.ru/articles/91689/>, 2017.
5. Электронный ресурс: <https://ianews.ru/articles/98781/>, 2017.
6. Видеофильм «Проект "Веер Времени". Первые выставки», оператор Григорий Серебряков, VideoArt, 2017.  
Электронный Ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=89j7QKr3Zc4&feature=youtu.be>





## ПОРТРЕТ ГЕОРГИЯ ГУРЬЯНОВА

(Е-Е) Евгений Козлов, «Гурьянов»

Холст, фотопечать, см. техника, 60 × 40 см, 2017 г.

Этот необычайно выразительный портрет Георгия Гурьянова стилистически перекликается с портретами «Новых художников», которые Козлов рисовал в 80-е годы. Среди прочих, к ним относятся портреты Георгия Гурьянова, «Новых композиторов» Валерия Алахова и Игоря Веричева, Олега Котельникова, а также знаменитый «Портрет Тимура Новикова с костяными руками». С технической точки зрения в портрете 2017 года присутствуют и новые художественные приемы — Козлов любит экспериментировать с разными техниками, чтобы максимально раскрыть их возможности.

«Гурьянов» основан на фотографии, которую Козлов сделал во время концерта «Поп-механики» 20 октября 1986 года в Ленинградском дворце молодежи. В архиве Козлова сохранился целый ряд снимков, сделанных на этом концерте. Еще на этапе проявления пленки художник «рисовал» по влажной эмульсии черно-белого негатива скальпелем, остро заточенным карандашом и иголкой. Этой техникой он часто пользовался, чтобы подчеркнуть или видоизменить отдельные элементы изображения и дополнить композицию новыми деталями. На фотографии Георгия Гурьянова такой обработке подверглась верхняя часть негатива: на фотоотпечатке процарапанные места видны в виде обрамляющей голову черной штриховки<sup>1</sup>.

Ту же фотографию Георгия Гурьянова Козлов использовал в 1987 году в качестве основы для портрета под названием «Густав №85» (63 × 49 см, лаковые краски, спрей, разбавленные спиртовые чернила, тушь, акварель, цветной карандаш, бумага). На этом портрете штриховка превращается в ауру вокруг головы. Козлов подчеркивает легкую асимметричность глаз, благодаря чему взгляд становится очень живым и в то же время обращенным в себя. Глубокое художественное воздействие портрета усиливается за счет ярких красок — Козлов говорит, что при взгляде на черно-белую фотографию сразу же «видит» цвета. В 1989 году галерист Кай Форсблом включил этот портрет вместе с другими работами Козлова в выставку «Будка»<sup>2</sup> (*Galerie Grafiart, Турку*); сейчас портрет находится в коллекции Мари-Лизи Лаппалайнен.

В портрете 2017 года Козлов воспользовался другой техникой. Для начала художник распечатал на холсте основной элемент фотографии — фигуру Гурьянова, — а затем преобразовал ее с помощью сложной техники. Некоторые аспекты нового портрета вдохновлены работой 1987 года, как то: цветовая гамма (желтый, точнее охра, ярко-розовый и голубой), обрамление головы и слегка намеченная надпись на футболке. Надпись представляет собой верхнюю часть букв «АСС». Это начало слова «асса» —

лозунга «Новых художников», который был призван выражать их необузданную энергию<sup>3</sup>. Примерно в это же время (1986–1987 гг.) Козлов изготовил футболку с портретом Гурьянова, под которым поместил буквы АСС-Е, добавив к ним слово «СМЕРТЬ»: «АСС-Е СМЕРТЬ». Тем самым художник хотел уничтожить эту, по его мнению, дикость, которую Гурьянов позже определил как «фриковство»<sup>4</sup>.

По размеру портреты также схожи, зато в сюжете имеются значительные различия. На более раннем портрете Гурьянов изображен по грудь, на более позднем — почти по колени, поэтому при его создании художник дополнил нижнюю часть фотографического изображения. В первую очередь это касается правой руки Гурьянова, а также предметов, которые он держит в левой: барабанные палочки с фотографии превращаются здесь во флейту. Гурьянов, барабанщик группы «Кино», был склонен к дендизму, что Козлов и передал посредством флейты, которая, по словам художника, гораздо изысканнее и сексуальнее по звучанию, чем ударные инструменты.

Важную роль играет поза портретируемого. Расположенная слегка по диагонали и словно бы шагающая фигура создает ощущение динамики. Динамика эта усилена за счет руки и флейты, которые вместе образуют точку схода, находящуюся как бы перед плоскостью картины, то есть между холстом и зрителем.

Хотя фигура наклонена в сторону зрителя, портретируемый кажется отстраненным. Впечатление это создается, во-первых, за счет белого фона, а во-вторых, за счет ауры, окружающей уже не только голову, но и верхнюю часть туловища: от плеч фигуры отходит пять несимметрично расположенных ярко-розовых лент. Там, где они переходят в белый фон, образуется светлая кайма, сквозь которую просвечивает плетение холста. Ленты эти напоминают красноватые лучи на предрассветном небе. Восходит богиня зари Эос — «розоперстая Эос» (*Rhododaktylos Ēōs*), как называет ее Гомер в «Илиаде» и «Одиссее»: «ἤμος δ' ἠριγένεια φάνη ροδодάκτυλος Ἠώς» («Когда же ранняя показалась розоперстая Эос»<sup>5</sup>).

Основное ощущение от композиции — чистота и прозрачность. Козлов наносил разведенные красные спиртовые чернила на обратную сторону холста, где они выглядят намного ярче. При нанесении чернила просачивались на противоположную сторону — здесь их цвет проявляется более нежно и прозрачно. Эту технику, предполагающую, что рисунок создается на задней стороне холста и зеркально проступает на передней, Козлов впервые использовал в цикле картин 2016 года<sup>6</sup>. Параллельно «основным» лучам расположены дополнительные. Их цвет настолько бледен, что они едва различимы. Благодаря им основные лучи обретают пластичность.

Большая часть груди выполнена в той же технике: голубые чернила придают антрацитовому корпусу серебристый блеск и, что еще более важно, подчеркивают область сердца как главного элемента реальности.

На самом деле Козлов художественно переработал практически всю фотографию, пользуясь при этом целым рядом техник: жидкими чернилами для лессировки (в особенности что касается оттенков кожи) и лаковым фломастером для штриховки (черты лица, тени), а также для обширных и неравномерно покрашенных поверхностей. Проводя тонкие линии, например, очерчивая контуры пальцев, художник пользовался простым карандашом. Карандаш применялся также для создания похожих на орнамент линий из точек: точки обведены им по контуру.

При изображении правой руки использована новаторская техника. Рука сразу же приковывает взгляд. Ее покрывает мелкая сеть тонких пересекающихся линий. Линии эти нанесены не впоследствии, как в случае с другими техниками, а стерты с фотографии. С помощью ватной палочки, смоченной в растворе ацетона, Козлов удалил с холста фотопигмент. В результате получился филигранный узор, которому на противоположной стороне картины соответствует нечто вроде дворянского герба внизу белого рукава. На самом деле это недорисованная третья рука: какое-то время Козлов размышлял, закончить ее или нет, однако в итоге отказался от этой идеи, чтобы сохранить слегка окрашенное, почти белое поле под гербом. Его едва различимый оттенок оживляет белый фон.

Если присмотреться повнимательнее, станет заметна главная линия узора, тянущаяся вдоль руки от тыльной стороны ладони. От нее ответвляются другие линии. С технической точки зрения художник осторожно обнажил изначальную структуру холста, с метафорической — субстанцию, которая, подобно — но лишь подобно! — системе кровеносных сосудов («вен», как выражается сам художник), формирует и питает материальное тело. Анатомическое вскрытие не выявило бы ничего похожего, поскольку способно обнажить только все ту же материю.

Однако цель этой техники состоит не в том, чтобы заставить материю испариться, а, как ни парадоксально, в том, чтобы ее уплотнить, добавив к ней «ничто». Художник уплотняет материю с помощью «ничто». Говоря диалектическим языком, можно также сказать, что художник уплотняет материю с помощью чего-то меньшего, чем ничто, а именно с помощью негативной материи, или антиматерии. Зрителю это поначалу кажется распадом материальности, однако прорехи в материи обладают определенной структурой, и, сетеобразно пробивая поверхность вещей, демонстрируют сущность и действие «ничто».

На самом деле в теле человека есть место, где физическая оболочка пробита как раз таким образом: глаза. Именно поэтому Евгений Козлов говорит, что главное в портрете — это выражение лица. И от руки Гурьянова взгляд зрителя переходит вверх, к его сияющим глазам. Затем он снова опускается и останавливается на руке с флейтой. Каждый палец и ноготь выделен широкой белой дугой, невольно ассоциируясь с остальной перчаткой или даже латной рукавицей рыцаря — в любом случае с чем-то во-

инственным. Рука эта передает ощущение силы. Именно здесь, вне всякого сомнения, находится гравитационный центр композиции.

Технику стирания и одновременного уплотнения Е-Е использовал и в другом портрете Георгия Гурьянова 2017 года, в два раза большем по размеру (80 × 60 см). Для этого разрисованного фотоотпечатка он использовал фотографию из серии «Гуд Ивнинг Густав» (1984 г.)<sup>7</sup>. Тем самым художник показал, что художественная цифровая печать может послужить основой для новой техники, которая расширяет возможности изобразительного искусства и при этом отличается от того, что делал, к примеру, Энди Уорхол в своих шелкографиях. Энди Уорхол также брал фотографии за основу портретов (в его случае это фотографии знаменитостей, тогда как Козлов рисовал практически исключительно людей своего круга).

Разница проявляется в том, как именно художники пользуются данной техникой. Уорхол создает вариации на тему: он разделяет фотографию на более светлые и более темные сектора и присваивает им определенные цвета, которые могут зависеть от тиража. При этом собственно изображение, то есть композицию фотографии, Уорхол не меняет вообще.

Портреты Козлова — не вариации одной и той же композиции, а стадии непрерывного преобразования, в котором каждый предшествующий этап обогащает каждый последующий. Представленный здесь портрет Георгия Гурьянова — уже четвертая стадия превращения. Стадии эти таковы: 1) фотоснимок, 2) обработанный негатив, 3) портрет 1987 года и, наконец, 4) портрет 2017 года. Существенно, что каждая отдельная стадия процесса значима сама по себе.

Вкратце разницу между Козловым и Уорхолом можно сформулировать так: Козлов индивидуализирует личность, Уорхол создает вариации типажа. При этом на каждом этапе Козлов как художник сохраняет свою автономность. Начинается это еще на стадии фотографии, которую он сделал сам, и которая представляет для него особую ценность, что станет ясно из приведенных ниже объяснений самого художника. Речь идет о фрагменте размышлений Евгения Козлова в беседе со мной<sup>8</sup>.

Е-Е: В результате фотографии-эскиза получились портреты, которые, по существу, относятся к разряду медитации, а не просто к фиксации реальности. Мои портреты ведь не реалистичны. В них всегда есть добавление элементов иного порядка — не реализма.

Эти портреты заключают в себе нечто новое в русском искусстве — может быть, и в мировом. Когда я снимал людей, я инспирировался. То есть я не просто нажимал на кнопки, хотя, разумеется, просто на них нажимал. Но инспирация была определенным способом, потому что я же чувствовал как чувствительный организм, что существует взаимосвязь между мной и снимаемым объектом. Потому что снимаемый объект был не просто телевизором или растением. Он был личностью, которая обладает определенной силой. Я же снимал, Ханнелоре, не просто людей на улице. Я снимал силовые объекты. Те,

кого я снимал, были силовыми объектами. Новиков, Гурьянов, Курехин, Цой, Веричев, Алахов и так далее. Они же все сила. Это же не просто люди, это глубокая энергетика. А когда снимаешь энергетику, — если вообще понимаешь, что делаешь с ней, — то получается определенный момент, так сказать, эксклюзива. Или художественного процесса.

Потому что снимая людей, находишься в состоянии не только взаимосвязи с ними и между ними — хотя фотографу неизвестно, на самом деле, что они чувствуют, когда это происходит. По легенде, высказанной духовными инспираторами этого мира, существует возможность проследить цепочку под названием пунктир между человеком, который смотрит на другого человека, и одновременно наоборот — между этим другим человеком и первым. Всегда существует между людьми взаимопритягивающее расстояние. Расстояние между людьми представляет собой очень важную вещь под названием... не скажу «любовь», но скажу «взаимосвязь». Фотоаппарат, который я держу в руках, в смысле, держал в руках в то время, был важным — необходимым — объектом, который фиксировал эти расстояния, сближавшие объект, который я фиксировал, со мной. Это происходило в процессе съемки. Не просто нажимая на кнопку, я подчеркиваю, а фотоаппарат фиксировал расстояние, пунктир между мной и объектом и наоборот. То есть это такое интересное энергетическое развитие. Взаимосвязь.

А уже в одиночестве, печатая фотографические объекты, можно было видеть реализацию. То есть можно было видеть уже законченный элемент фиксации, а не просто нажимания кнопки, потому что в момент нажимания кнопки не видно ничего. Типа, нажал, и все. И в глазок фотоаппарата видна лишь только маленькая такая... маленький импульс. Потому что раньше фотоаппараты были же не эти, где все видно сразу. А там еще другая инспирация, другая энергетика была. Поэтому изначально, перед тем как нажать на кнопку, нужно было в миллионную долю секунды понять, а нужно ли нажать, а не просто так — «Др-р-р», как сейчас делают все на съемках суперзвезд. Они же не смотрят уже в глазок. Они просто нажимают систему: «Др-р-р». И система снимает автоматически.

Х: Быстро.

Е-Е: Естественно, быстро.

Х: Много кадров.

Е-Е: Ну да, потому что потом можно выбрать из них один. А там была другая система. Нужно было сначала кадр выстроить и еще к тому же его почувствовать и понять, когда нажать на спуск, чтобы был реальный продукт. А это разница. К тому же это разница в энергетике и в духовном процессе. Это не машина, где можно нажимать, и все идет. Это о'кей. Но это уже не выбор человека. В смысле, не выбор художника. Это машина. Она, разумеется, хорошо работает, форсирует, снимает все правильно, как есть, но только выбора нет. В другом варианте существует выбор. В этом заключается разница между

искусством и техникой. Или между духовностью и дизайном. Разумеется, дизайн тоже духовен, но только в меньшей степени.

Х: А вторая степень — это когда само изображение уже в фотолаборатории?

Е-Е: И вот тогда возникает интересный момент инспирации, потому что художник, в данном случае я, находится в состоянии появления или, так сказать, фиксации ... в смысле, в поиске им же выбранного гениального момента. Как правило, они у меня возникают в процессе съемки, потому что я же не просто, как робот, «тр-р-р», фиксирую. Ну, как современный фотограф. И вот тогда уже возникала инспирация для того, чтобы...

Х: Значит, она уже была в тот момент, когда ты снимал?

Е-Е: По идее, да.

Х: Однако ты, конечно, выбирал из всех фотографий потом еще.

Е: А потому что мне не нужно... В смысле, Ханнелоре, я же не портретист. Я же был не портретист и не фотограф одновременно. Для меня же это были просто дополнительные формы поддержки или дополнительные возможности, а искусство же, Ханнелоре, было иного порядка.

Перевод Татьяны Зюликовой  
Репродукции картин и фотографии: [www.e-e.eu/Guryanov](http://www.e-e.eu/Guryanov)

#### Примечания

<sup>1</sup> Подробнее о технике см. <http://www.e-e.eu/E-E/intro.html>

Некоторые фотографии из этой серии Козлов впоследствии разрисовал. Например, фотографию Олега Котельникова, позднее послужившую основой для «Портрета Олега Котельникова с усами, крокодиллом и точкой». В 2016 году портрет вместе с разрисованной фотографией был представлен на выставке *Notes from the Underground* (Музей искусства, Лодзь).

<sup>2</sup> Совместная выставка финских и ленинградских художников. Ленинград представляли Тимур Новиков, Евгений Козлов, Евгений Юфит, Вадим Овчинников и Сергей Бугаев.

<sup>3</sup> О возможном происхождении лозунга «Асса» см. <http://www.e-e.eu/ASSA-Gallery/index.htm#ASSA-E-E>

<sup>4</sup> Цитата Георгия Гурьянова из интервью с Екатериной Андреевой (2000 г.): «От моды, которую Тимур пропагандировал в галерее «АССА», где практиковали всечество и фриковство, от фриковства Гарика Асса, которое называлось стиль «ай-люли», стилиаги отличались красотой». Критика Гурьянова распространяется также на культовый фильм 1987 года «Асса», в создании которого он сам принимал участие (Г. Г. — Георгий Гурьянов, Е. А. — Екатерина Андреева):

Г. Г.: Приходилось выкручиваться. Работал я только однажды, снимаясь в ненавистном фильме «Асса».

Е. А.: За что вы так не любите этот фильм?

Г. Г.: За то, что он совершенно бездарный. Ужасный.

<sup>5</sup> Все цитаты на древнегреческом см. по ссылке: <https://en.wiktionary.org/wiki/Citations:ῥοδοδόκτυλοσ>

<sup>6</sup> «E-E WEIGHT. SLEEP»

<sup>7</sup> Оригинальные (винтажные) фотоотпечатки из серии «Гуд Ивнин Густав» Козлов использовал в 1984 году при создании складывающегося в виде гармошки фотоальбома из 20 листов. Страницы альбома представляют собой раскрашенные фотографии с элементами коллажа. Альбом находится в собрании семьи Тимура Новикова.

<sup>8</sup> Беседа велась 07.10.2017, 22:16 на русском языке.

Эмма Анненкова  
Вера Соловьёва

## VI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ. РАМОНСКИЕ МОТИВЫ

В Санкт-петербургском Доме ученых им. Горького 18 ноября 2017 года в рамках VI Международного культурного форума состоялось открытие художественной выставки «Рамонь. Ольденбургские».

Имя принцев Ольденбургских, «русских Ольденбургских», как назвал их Иван Бунин, удивительным образом более двух столетий соединяет наше Прошлое с Настоящим, с видимой перспективой нашей жизни и в Будущем. Социальная, культурная и творческая деятельность Ольденбургских, воплощавшая идеи просветительства, добра и милосердия, являющиеся непреложной истиной существования человеческого общества, являет сегодня пример бескорыстной службы во благо ближнего. Почти все члены семьи Ольденбургских в той или иной степени были художественно одаренными натурами, проявляли себя как в музыкальном творчестве — принц Петр Георгиевич Ольденбургский, так и в изобразительном искусстве: принцесса Тереза — скульптор, принцесса Евгения Максимилиановна и великая княгиня Ольга Александровна — художники.

Ольга Александровна с детства увлеченно занималась на уроках рисования академика и действительного члена Императорской академии художеств К. В. Лемоха. Позднее она совершенствовала свое мастерство живописца под опекой художника-пейзажиста К. Я. Крыжицкого. После замужества Ольга Александровна не оставляла занятий живописью, посвящая любимому делу немало времени.

В 1913 году в Петербурге состоялась выставка картин учеников и учениц студии художника-пейзажиста, на которой экспонировались и работы Ольги Александровны «Река Воронеж», «Этюд мальчика», «Натюрморт с цветами». Выставка проходила в память о трагически ушедшем из жизни наставнике. Ольга Александровна очень переживала смерть любимого учителя и друга, она решила создать «Общество помощи нуждающимся художникам в память академика К. Я. Крыжицкого». Заседания этого общества проводились во дворце Ольги Александровны на улице Сергиевской, который стал в Санкт-Петербурге известным художественным салоном, собиравшим на свои вечера знаменитых живописцев того времени.

После 1917 года, находясь в эмиграции в Дании, а затем в Канаде, Ольга Александровна продолжала писать портреты, бытовые сцены. Ее работы экспонировались на выставках в Копенгагене, Париже, Лондоне, Берлине и всегда высоко оценивались критиками и знатоками живописи. Творчество Ольги Александровны как художницы достойно оценили и ее потомки. Одна из выставок ее картин состоялась в ноябре 2001 года в Ва-

шингтоне в старинном особняке резиденции российского посла. На ней были представлены 37 работ великой княгини — пейзажей и зарисовок с натуры, выполненных акварелью и маслом.

В 2005–2007 гг. в Петербурге и Москве любители живописи и поклонники таланта Ольги Александровны имели возможность более полно ознакомиться с ее творчеством на выставках, организованных родственниками ее детей, создавших «Благотворительный фонд Ее Императорского Высочества Великой Княгини Ольги Александровны». На этих выставках особое внимание привлекали пейзажи, изображавшие заповедные места Воронежского края, виды окрестностей Рамони и Ольгино — имений Ольденбургских.

Имение Рамонь принадлежало супругам Ольденбургским — принцессе Евгении Максимилиановне, урожденной княжне Романовской, герцогине Лейхтенбергской, принцессе Богарне и принцу Александру Петровичу. Для владельцев имения был построен дворец — великолепное архитектурное сооружение из красного кирпича с характерными стрельчатыми окнами, башнями с бойницами, с кружевной чугунной оградой балконов, повторяющей изгибы виноградной лозы. Из окон верхнего этажа открывалась чудесная панорама равнины с пересекающей ее рекой и уходящего далеко за горизонт заповедного леса.

Перед дворцом простирался изумительной красоты верхний парк, а в восточной части, за дворцом, на круто сбегавшем вниз склоне реки — нижний парк, где росли как местные породы деревьев — дубы, липы, клены, березы, так и специально высаженные — пирамидальные тополя, лиственницы, придававшие ландшафту южный колорит. Среди этих лесных красавцев выделялись садовые деревья — яблони и груши. Их бело-розовое цветение весной придавало особую романтическую и жизнеутверждающую красоту и самому парку, и дворцу, возрождающимся с началом весны к новой жизни, к новым встречам с хозяевами и их гостями. Осень же одевала парк в золото и багрянец, эти яркие краски символизировали всплеск жизни растений перед уходом в зимний сон.

Из нижнего парка к реке спускалась пологими ступенями каменная лестница, украшенная декоративными элементами — решетками, каменными шарами. На одной из ее площадок построили трехарочный грот с фонтаном, на главной арке установили фигуру металлической золотой рыбки, выпускающей фонтанчик воды.

Сказочный замок-дворец с башней в староанглийском стиле, образец архитектуры позднего романтического направления 80-х годов XIX века, стал украшением усадьбы и производил неизгладимое впечатление на гостей. Гостеприимную Рамонь не раз посещали члены императорской семьи: вдовствующая императрица Мария Федоровна, великая княгиня Ольга Константиновна; сестра Евгении Максимилиановны — Мария Максимилиановна, герцогиня Баденская; великие князья Петр Николаевич, Михаил Александрович, Константин Константинович и др.



После визита в Рамонь великий князь Константин Константинович (поэт К. Р.), очарованный и самой усадьбой, и окружающим ландшафтом, и гостеприимными хозяевами, выразил свои впечатления в посвященном принцессе Евгении Максимилиановне стихотворении:

*Мне бессильным не выразить словом,  
Как у Вас отдыхает душа,  
Как под Вашим приветливым кровом  
И как Ваша Рамонь хороша!  
Хороша она далью лесною  
И дворцом над обрывом крутым,  
Хороша тихострунной рекою  
И привольным простором степным.  
Но милее и лучше, и краше  
Гор, оврагов, озер и полей  
Дорогое радушие Ваше  
С простотой деревенской своей.*

В Рамони провели свой медовый месяц молодожены — сын Евгении Максимилиановны принц Петр Александрович и великая княгиня Ольга Александровна. По желанию Ольги Александровны для нее рядом с Рамонью в имении Ольгино был выстроен на холме дом с видом на реку Воронеж и на видневшиеся вдали купола монастыря св. Тихона Задонского. Впечатления от знакомства с деревенской жизнью и чарующие виды окружающей природы вдохновляли великую княгиню на творчество. Недаром именно в Ольгино она много рисует. Здесь написала самые романтические и проникновенные картины: пейзажи, крестьянские типы — целую галерею картин — «Сельская школа», «Крестьянка с ребенком», «Дети у хаты» и др. Особенно нравилась Ольге Александровне устраиваться с этюдником на небольшом холме («Ольгин бугор» — так местные жители называют это место сегодня), с него открывалась восхитительная панорама долины реки Воронеж. Весной, когда цвела сирень, в сиреневой дымке скрывались деревенские дома, воздух был наполнен ароматом белых, бледно-сиреневых и почти фиолетовых соцветий. Осень дарила другие краски и запахи: торжественное золото и величественный багрянец лесных деревьев, пьянящий запах спелых яблок и увядающих листьев.

Неудивительно, что и в настоящее время Рамонское имение Ольденбургских привлекает внимание художников своими живописными видами, необычным по архитектуре дворцом, великолепным старинным парком, бытующими легендами и тайнами из жизни его владельцев, возбуждающими воображение творческих личностей и желание отразить свои впечатления на бумаге или холсте. Поэтому вполне закономерным стал выбор Воронежской области для творческой работы участников объединения Международный академический пленэр — художников из Москвы, Санкт-

Петербурга, Липецка, Тамбова, Курска, Воронежа, среди них и гостья из Франции художница Эмили Старк. Очарованные живописной природой этого удивительного уголка Воронежского края, они запечатлели на своих полотнах виды берегов реки Воронеж, волшебные пейзажи вокруг сказочного дворца-замка, сам дворец, места, связанные с жизнью бывших владельцев имения — Ольденбургскими. Результатом этой творческой работы художников на пленере стала представленная в Петербурге выставка «Рамонь. Ольденбургские», которая, как отметила на ее презентации руководитель департамента культуры Воронежской области Эмилия Сухачева, является значимым событием не только для России, но и для мировой культуры, в ней *«заложены основы новой традиции — академический пленэр в Рамони в окрестностях легендарного старинного замка. Замечательные работы, созданные участниками пленэра за 10 осенних дней, уже вошли в современную галерею российского изобразительного искусства».*

На открытии выставки выступили также ректор Московского государственного академического художественного института им. Сурикова Анатолий Любавин, заместитель директора Санкт-Петербургского Дома ученых им. Горького Ирина Хмельницкая, член-корреспондент Российской академии художеств, директор Воронежского художественного училища Сергей Гулевский.

Народный художник России Олег Михайлович Савостюк очень образно и точно подвел итоги данного мероприятия:

*«Пленэр — неотъемлемая часть творческого процесса художника. Это его общение с природой, скажем, с природой вещей. Это плод его раздумий, концентрация творческих замыслов и определенное размышление по поводу мира искусства... Замок Ольденбургских в Рамони — сказка из прошлого и фантазия настоящего. Отличный парк, возникающий, как в «Лебедином озере», замок, мысли о прошлом, о людях, которые тогда жили и творили. Конечно, это не могло пройти мимо глаз художника и не вызвать у него внимание и интерес к красоте прошлого. Создан ряд интересных произведений, отражающих величие этого места, наполненных некой грустью, а вместе с тем чувством восторга. Дремучие сосновые леса прошлого сохранили до сих пор тайну и обаяние Рамони. Каждый пленэр, следуя традициям, несет в себе новые качества. Нынешнему мероприятию свойственны свежесть и непосредственность восприятия».*

Следует напомнить, что Рамонский район находится в северной лесостепной части Воронежской области, территорию пересекают реки Дон и Воронеж, временами с крутыми склонами, изрезанными оврагами, балками, логами. В Рамонском районе сохранилось несколько усадебных комплексов XVIII–XIX веков. Дворцовый комплекс Ольденбургских называют жемчужиной Воронежского края

Гости вернисажа, рассматривая выставленные картины, с воодушевлением погружались в удивительный мир живописной природы Воронежского

края с его архитектурными достопримечательностями, связанными с судьбой Ольденбургских, с жизнью и творчеством поэта Дмитрия Венивитинова.

Участники пленэра, познакомившись с уникальной архитектурой Дворцового комплекса, запечатлели в своих работах русскую провинциальную усадьбу, живописные места и достопримечательности Рамонской земли: виды берега реки Воронеж, загадочный дворец Ольденбургских, пейзажи окрестностей, красоту лесов и парков.

Многие работы современных художников, представленные на выставке «Рамонь. Ольденбургские», заслуживают внимания и отдельного изучения. В данной статье можно сделать только общий обзор наиболее интересных картин практически всех известных жанров академической живописи. Но жанр пейзажной лирики не удалось обойти ни одному настоящему художнику, ибо природа сама по себе — уже учитель, идеальный учитель. Кстати, все работы выполнены не любителями, а профессионалами — членами Союза художников России.

Один из участников выставки — Иван Александров показал, помимо внешнего вида замка Ольденбургских, изумительную работу «Грот в старой усадьбе» (х. м.; 50 × 60). Загадочная дымка чуть закрывает от зрителя заброшенный уголок дворцового парка. Всматриваясь в картину, попадаешь под обаяние таинственного флера ушедших времен... Но «Водонапорная башня в Рамони» (х. м.; 50 × 50) у Александра смотрится очень современно, ярко, солнечно и чем-то напоминает подобное здание в Санкт-Петербурге, в котором ныне находится Музей Воды. Красным кирпичом? Или особой архитектурной формой в виде средневековой башни? Или окошками-бойницами? Имеется даже что-то похожее на кронверк, наружное укрепление для усиления крепостных сооружений.

Преподаватель Воронежского художественного техникума Максим Аникандров в своих работах переносит зрителя в заповедную Россию. «Уставшая переправа» (х. м., 50 × 60), «Яблонька» (х. м., 30 × 40), «Пейзаж» (х. м., 30 × 40) и «Гуси-лебеди» (х. м., 50 × 60) передают восторг и преклонение перед пространством и гармонией матушки Природы. Его работы воздушны, наполнены живой атмосферой, а живописнейшие, летящие над рекой «Гуси-лебеди» еще и волшебной русской сказкой.

Ирина Берлизева, создавая картины в классической академической технике, по-своему передает очарование живописных уголков Рамони. Рассматривая работы Ирины, попадаешь в атмосферу грез, волшебства и старинных романсов. «В парке» (х. м., 40 × 60), «Ольгино. Свитский корпус» (х. м., 55 × 70), «Полдень. Рамонь» (х. м., 60 × 70).

Александр Богданов своими работами, выполненными также маслом на холсте, увековечил и «Охотничий домик» (х. м., 50 × 60), погруженный в хрупкую тишину лесных угодий, и «Тропу к источнику» (х. м., 40 × 60) на фоне маковок местной часовни, и, конечно, легендарное место «У двор-

ца принцессы Ольденбургской (х. м., 60 × 70)». Все его работы отличаются лиричностью и некой напевностью.

Отметим, что фасад Дворца Ольденбургских стал своего рода «визитной карточкой» данного пленэра. Его запечатлели, помимо упомянутых художников Ивана Александрова и Александра Богданова, практически все участники: Владимир Шкалин, Светлана Зиненко, Андрей Дубов, Константин Финаков, Ирина Токарева, Олег Савостюк, Дмитрий Савенков, Олег Малявкин, Татьяна Киргизова — и каждый в своем авторском, неповторимом и оригинальном стиле. Авторы обращаются к творческому и художественному исследованию и визуальной фиксации Замкового комплекса и его окрестностей как некоего модуля, то есть составной части единой исторической структуры, как страницы истории России.

Свитский корпус, дом лесника, старинный грот, охотничий дом, старый лесной кордон и другие сохранившиеся до наших дней постройки входят в усадебный комплекс, в его ансамбль и составляют с ним гармоническое единство пространственной композиции.

Живописные архитектурные детали и богатство окружающей природы не могли не привлечь внимание участников пленэра. Это запечатлено на холстах Андрея Дубова, Александра Лаврова, Олега Малявкина, Виктора Микитюка, Николая Третьякова, а «Вид реки Воронеж с Ольгинова бугра» (х. м., 60 × 70) Константина Финакова потрясает не только ракурсом, но и своим объемом, пространством, размахом широкой русской души, этаким воли вольной...

Акварельные работы Сергея Гулевского, присутствовавшего на открытии выставки в Доме ученых, несомненно, привлекают взгляд зрителя своей графичностью, романтизмом и утонченной техникой — «Осень» (бум. акв., 20 × 30), «Подсолнухи» (бум. акв., 50 × 40), «Зимний пейзаж» (бум. акв., 29 × 22).

Холсты Татьяны Киргизовой «Ольгино» (х. м., 50 × 60), «В гроте» (х. м., 40 × 60), «Рамонь» (х. м., 65 × 70) утопают в цветущем шиповнике, красных розовых кустах, живописных цветочных клумбах... Они отличаются яркостью, оптимизмом, залиты солнечным светом и дарят зрителю восторг и наслаждение от красоты Дворцового комплекса. Даже пасущиеся на Ольгиной лужайке козы несут зрителю пасторально-романтический напев.

Ольга Дмитриенко представила оригинальные карандашные работы на бумаге. Изумительные портреты хозяев замка — Принца Александра Петровича Ольденбургского на охоте и Принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской с букетом цветов на фоне замка. И хотя работы выполнены в черно-белой гамме, они по-своему красочны, утонченны, также и объемны, и, несомненно, передают благородство изображенных личностей.

Также интересно смотрится «Портрет принцессы Ольги Александровны Ольденбургской» (х. м., 40 × 60), выполненный Владимиром Пименовым, но уже в отличной от Ольги Дмитриенко манере. Он сделал по

правилам классической академической школы живописи статичный портрет. На заднем плане картины зритель видит мчащихся во весь опор всадников, изображенных в красных и оранжевых бликах заката.

Рассматривая данную работу, зритель может увидеть некоторые знаковые, даже мистические детали, которые придают портрету пророческо-философский смысл...

Род Ольденбургских отличился на почве благотворительности. И это говорит о многом: чувство сострадания неразрывно связано с нравственностью. В сострадании есть сознание своего единства с человечеством и миром — не только людьми, народами, но и с животными, растениями, природой и... историей страны.

Поэтому, независимо от осознания данного факта, сострадание и нравственность, подвигли художников пленэра «Рамонь. Ольденбургские» запечатлеть исторические уголки Воронежской области как части России.

Это своего рода борьба. Борьба за памятники культуры, за их сохранение, за природу, за уважение к памяти. Все представленные на экспозиции художники — опытные мастера своего дела, их произведения являются отражениями индивидуальности и самобытности, живой реакцией на современность в диалоге с культурным пространством.





## II

Иван Тупицын

### МЕДАЛЬ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ «ЗА УСПЕХИ В МЕХАНИКЕ», УЧРЕЖДЕННАЯ НА СРЕДСТВА ДЕМИДОВА Н. А.

Демидов Никита Акинфиевич<sup>1</sup> — младший сын Демидова Акинфия Никитича<sup>2</sup> и внук Антюфеева Никиты Демидовича<sup>3</sup>.

«Основатель династии, Никита Демидов, был талантливый организатор и предприимчивый делец. Из бедного ремесленника он вырос в богатейшего промышленника. Дети его стали дворянами, а внуки считали себя прирожденными аристократами»<sup>4</sup>. Демидов Н. А. был в родственных отношениях с Кокориновым А. Ф.<sup>5</sup>, в дружеских отношениях с основателем и первым президентом Академии художеств Шуваловым И. И.<sup>6</sup>, с которыми неоднократно встречался в Италии во время своего путешествия.

Демидов Н. А., собираясь в дальний путь<sup>7</sup>, для лечения своей супруги Александры Евтихиевны Демидовой, урожденной Сафоновой (1745–1778) в декабре 1770 года написал в Императорскую Академию художеств письмо без подписи, в котором, в частности, говорится: «Взирая на великодушные установления <...> от Августейшей нашей Самодержицы <...>; а ваши — высокочтимые господа, премудрым Ея намерениям соответствующие человеколюбивые <...> труды, — и далее в письме; — я намерен положить, на предбудущие времена бесповоротно в банк 1000 руб., дабы на проценты с сей суммы, ежегодно благоволили давать, по две золотые медали отлично успевающим в механике и когда сие мое приношение и меня, в числе усердствующих, благопрятия вашего удостоите, предстану пред вас с глубочайшим к вам почитанием Высокопочтенные Господа наиусерднейший ожидатель»<sup>8</sup>. Предложение было рассмотрено и принято решение: «Собрание уважа таковое усердие, которое для пользы и одобрения художеств определило оные деньги принять отдать в банк и на проценты с сей суммы в благодарность сему усердствующему о общем благе, те две золотые медали с вырезанием его имени на обороте учредить, и отныне в предбудущие времена по желанию его ежегодно с прочими раздавать, чтоб изволил себя Академии объявить, о чем для известия и в ведомостях пропечатать»<sup>9</sup><sup>10</sup>. В ответ на сообщение газеты Демидов Н. А. написал следующее письмо: «Ваше <...> ве-

ликодушие <...> благоволили предать на сих медалях, имя мое на веки, зная колико таковые одобрения действуют над благородными душами; а тем обязали чувствительную мою к вам благодарность, усердие посвятить на всю мою жизнь. Высокочтенные Господа, повинуюся вашей воли, с искреннею моею преданностью добродетелей ваших усерднейший почитатель Никита Акинфиев сын Демидов. Генваря 16 дня 1771 года»<sup>11</sup>. Медаль Демидова Н. А. «За успехи в механике» стала первой медалью Императорской Академии художеств, учрежденной на деньги частного лица.

Практически одновременно с медалью «За успехи в механике» была учреждена медаль «За экспрессии с природы»; на деньги, завещанные Ржевской А. Ф.<sup>12</sup>. «Покойная Александра Федотовна Ржевская <...> при смерти определила тысячу рублей <...> в Академию Художеств для награждения учащихся живописи и скульптуры <...> каждый год давать в награждение одному отличившемуся ученику в живописи и одному в скульптуре по медали в 30 р. под ея именем <...>»<sup>13</sup>. На основании этого письма собрание Императорской Академии художеств: «уважа столь похвальное усердие <...> определило те тысячу рублей принять, отдать в банк и на проценты с сей суммы <...> две золотые медали с вырезанием на обороте имени сей покойной г-жи Ржевской учредить, и отныне в предбудущие времена ежегодно с прочими раздавать в награждение тем, которые окажут себя отличными на экзамене в изображении головы с природы по задаваемым характерам и экспрессиям живописцы красками, а скульпторы на глине вокруг видимую; о чем для известия в ведомостях отпечатать<sup>14</sup>»<sup>15</sup>.

Капиталы Демидова Н. А. и Ржевской А. Ф. в бухгалтерском учете Академии художеств не разделялись, по этой причине я буду описывать их вместе.

Штемпели для изготовления медали Демидова Н. А. и медали Ржевской А. Ф. вырезал медальер Монетного двора Гасс И. Б.<sup>16</sup> в 1779<sup>17</sup> году. За изготовление штемпелей этих двух медалей «онный Гас просил шест сот рублей»<sup>18</sup>. Эти деньги ему были выплачены.

В том же году были выбиты первые золотые медали<sup>19</sup>, которые выданы «пятого возраста ученикам <...> за успехи в механике Василию Свешникову<sup>20</sup> и Осипу Шешолину<sup>21</sup>»<sup>22</sup>. Медалью «За экспрессии с природы» были награждены ученики живописного исторического класса Тупылев Иван Филиппович (1758–1821)<sup>23</sup> и скульптурного Прокофьев Иван Прокофьевич (1758–1828). Фотографии и описания медалей имеются в каталоге Дьякова М. Е.<sup>24</sup>

Сведений о награждении медалями Демидова Н. А. и Ржевской А. Ф. за период с 1779 по 1795 год автору обнаружить не удалось.

5 октября 1795 года почетный вольный общник Лампи Старший Иоганн Баптист<sup>25</sup>, по предложению Президента Академии художеств Мусина-Пушкина А. И. (1744–1818), за написание портретов графа Завадовского П. В. (1739–1812), князя Юсупова Н. Б. (1751–1831) и самого Мусина-Пушкина А. И. получил в подарок от Академии художеств собра-

ние медалей: «одну золотую инаугурационную, одну большую даваемую за композиции, одну такую же меньшую, одну золотую даваемую за механику, одну золотую даваемую за экспрессии, одну серебряную большую и одну серебряную меньшую даваемую за рисунки»<sup>26</sup>.

В 1865 г. государь император Александр II утвердил решение Государственного Совета о том, что воспитанники Академии художеств «окончившие свое художественное образование по архитектуре и удостоенные звания классного художника 1 степени, обязаны держать экзамен на должность Губернского Инженера <...>»<sup>27</sup>, в связи с чем, были введены новые предметы в архитектурный курс, включая механику. Совет Императорской Академии художеств решил вновь присуждать золотую медаль Ржевской и Демидова за лучшие проекты по механике.

Штемпель новой медали Ржевской и Демидова был изготовлен в 1868 г. Медаль описана в каталоге Смирнова В. П.<sup>28</sup> Обратная сторона этой медали чеканилась тем же штемпелем, что и медаль 1779 г. Первый вариант штемпеля этой медали был изготовлен «с ошибкою в надписи «ДЕМИДОВА», вместо ДЕМИДОВ, которая потом исправлена»<sup>29</sup>. В этом, обновленном варианте медали Ржевской и Демидова лицевая сторона не соответствовала старой — обратной стороне. В 1870 г. Академия художеств заказала новый вариант медали, который описан в каталоге Иверсена Ю. Б.<sup>30</sup>

В 1870 г. «Профессор Александр Романович Фон-Бок<sup>31</sup> <...> вылепил голову Аполлона для лицевой стороны медали Ржевской и Демидова, присуждаемой Академиею в награду за экспрессию»<sup>32</sup>. Штемпель медали в том же году<sup>33</sup> вырезал медальер Брусницын П. Л.<sup>34</sup>

Сведений о награждении медалями Демидова Н. А. «За успехи в механике» за период с 1795 по 1868 год автору обнаружить не удалось.

Краткие сведения об учениках, награжденных медалью Ржевской А. Ф. «За экспрессию с натуры» в период с 1795 по 1870 годы приведены в таблице 1.

Таблица 1.

Год	Ф.И.О., годы жизни	Специализация	Краткое название произведения	Источник
1818	Брюллов (Брылло) Карл Павлович (1799–1852)	Художник	Улисси Навсикая	Кондаков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 25
1833	Теребенев (Теребенин) Александр Иванович (1815–1859)	Художник	Иосиф, толкующий сны хлебодару и ви- ночерпию	Кондаков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 273



1835	Захаров (Чеченец) Петр Захарович (1816–1852)	Худож- ник	Старуха, гадаю- щая в карты	Конда- ков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 74
1839	Ставассер Петр Андреевич (1816–1850)	Скуль- птор	Скульптура «Удильщик»	Конда- ков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 272
1845	Горецкий Фаддей Антонович (1825–1872)	Худож- ник	Исповедь девуш- ки у католич. священника	Отчет ИАХ с1872 по 1873. // СПб.:1874. С. 121
1853	Мартынов Дмитрий Никифорович (1826–1889)	Худож- ник	Эсфирь перед Артаксерксом	Конда- ков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 125
1854	Страшинский Леонард (Вильгельм Давид) Осипович (1827–1878)	Худож- ник	Смерть Риччио	Конда- ков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 190
1855	Трутнев Иван Петрович (1827–1912)	Худож- ник	Крестьянин благословляет сына своего в ополчение	Конда- ков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 200
1860	Волков Адриан Маркович (1827–1873)	Худож- ник	Прерванный брак	Конда- ков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 41
1862	Песков Михаил Иванович (1834–1864)	Худож- ник	Кулачный бой при Иоанне Грозном	Конда- ков С. Н. Указан.

				произв. Ч. 2. С. 150
1864	Максимов Василий Максимович (1844–1911)	Худож- ник	Деревенская сцена	Конда- ков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 120
1865	Чижов Матвей Афанасьевич (1838–1916)	Скуль- птор	Скульптура «Бегущий киев- лянин»	Конда- ков С. Н. Указан. произв. Ч. 2. С. 277
1867	Брызгалов Валентин Александрович (1841–?)	Худож- ник	Читальщик	Отчет ИАХ с 1866 по 1867 г. // СПб.:1870. С. 16.

В 1868 году медали Ржевской и Демидова не выдавались: «На % с капитала А. Ф. Ржевской и Н. А. Демидова, учреждены две золотые медали за экспрессию и за проект по механике. Обе остались без назначения, за неимением достойных»<sup>35</sup>. В 1869 году медали так же не выдавались.

В 1870 г. золотую медаль Ржевской А. Ф. и Демидова Н. А. «За успехи в механике» получил «Роберт Банистер — за модель оранжереи собственного сочинения и работы»<sup>36</sup>.

Золотую медаль «За экспрессию» получил Ремер Павел Густавович (1834–?) «за экспрессию в картине «Исповедь»<sup>37</sup>. Картина «Исповедь» выставлялась на выставке в Академии художеств в 1870-м году. Ремер П. Г. С 1876 года преподавал рисование в Виленской (с 1940 года город носит название Вильнюс — И. Т.) рисовальной школе, образованной в 1866 году.

В 1871 г. медалями Ржевской А. Ф. и Демидова Н. А. «За успехи в механике» награждены Карпов В. И.<sup>38</sup> и Мельников Н. А.<sup>39</sup>. «За технические чертежи, расчеты и вычисления постройки обрушившейся церкви в г. Серпухове (Московской губернии)»<sup>40</sup>. Медаль «За экспрессию» не вручена никому.

В следующем году медаль «За экспрессию» снова никто не получил. Медалью. «За успехи в механике» награжден Пруссаков В.А.<sup>41</sup> «за сочинение усовершенствованного им ватерпаса, с показанием отклонения»<sup>42</sup>.

В 1873 г. медалью «За экспрессию» награжден академик живописи Беккер фон Адольф<sup>43</sup> за картину: «Партия в пикет во французском кабаке», написанную им в 1868 г. Медаль «За успехи в механике» не выдавалась.

В 1874 г. медалью «За успехи в механике» были награждены архитекторы братья Насоновы Андрей и Сергей «за модель театра». Медаль «За экспрессию» получил скульптор Чижов М. А.<sup>44</sup> «За группу из мрамора «Крестьянин в беде»<sup>45</sup>».<sup>46</sup>

Следующее награждение медалью «За успехи в механике» состоялось через год, в 1876 г. Награжден был Леонов В. П.<sup>47</sup> «За расчет устойчивости одноглавой, с 4 аспидами, каменной, крепостной церкви»<sup>48</sup>.

Следующую медаль Ржевской А. Ф. и Демидова Н. А. «За экспрессию» получил художник 2 степени Платонов Х. П.<sup>49</sup> в 1879 году «за этюд: мальчик болгарин»<sup>50</sup>.

Правила награждения учеников медалями Демидова Н. А. и Ржевской А. Ф. впервые были внесены в Устав Академии художеств отдельной главой только в 1893 году: «В конце учебного года двум ученикам архитектурного отделения, оказавшим отличные успехи по механике, могут быть выданы по постановлению Совета, золотые медали имени Н. А. Демидова (медаль учреждена 9 января 1771 года), — и ниже — Осенью, во второй половине октября месяца производятся три конкурса на золотые медали: 1) имени А. Ф. Ржевской (медаль учреждена 29 января 1771 года), за изображение какой-либо экспрессии, по заданию Совета. Требуется: а) от живописцев написать красками голову в натуральную величину; б) от скульпторов вылепить круглую голову в натуральную величину»<sup>51</sup>.

Сведения о следующих награжденных удалось найти только в документах за 1911 год. В отчете Академии художеств сказано: «Советом Высшего художественного училища, 31 января 1911 г., постановлено: «возобновить ежегодную выдачу имеющихся в Академии медалей, — и дальше в отчете, — 19 октября 1911 г. совет Высшего художественного училища, по рассмотрению всех выставленных работ, постановил выдать золотую медаль имени Ржевской вольнослушателю Семену Зенкову<sup>52</sup> за экспрессию «смех» <...> золотая медаль «за успехи в механике» имени Н. А. Демидова, советом Высшего художественного училища 17 мая 1911 г. присуждена Фельшеву Вильгельму<sup>53</sup>»<sup>54</sup>.

15 мая 1912 г. «медаль «За успехи в механике» имени Демидова <...> присуждена ученику Борису Криммеру<sup>55</sup>»<sup>56</sup>. 26 октября того же года медаль Ржевской «За экспрессию» была присуждена «ученику скульптурного класса Яковлеву Борису<sup>57</sup> за экспрессию «Скорбь»<sup>58</sup>. Сведений о награждении медалью Ржевской «За экспрессию» других учеников Академии художеств у автора нет.

«Золотая медаль «За успехи в механике» имени Н. А. Демидова <...> 16 октября 1913 года, присуждена ученикам: Кракау Виктору<sup>59</sup> и Сластину Николаю<sup>60</sup>»<sup>61</sup>.

В следующем, 1914 году медаль «За успехи в механике» «присуждены: Розову Дмитрию<sup>62</sup> и Серковой Марии<sup>63</sup>»<sup>64</sup>. Совет Высшего художественного училища принял это решение 22 декабря 1914 года.

«Золотая медаль «За успехи в механике» имени Н. А. Демидова Н. А. советом Высшего художественного училища, 14 октября 1915 г., присуждена Купчинскому Сергею<sup>65</sup>»<sup>66</sup>.

Уверенности в том, что перечень художников, награжденных медалями Демидова Н. А. и Ржевской А. Ф., — полный, у меня нет, однако сведений о других награжденных этими медалями мне обнаружить не удалось.

После 1917 года награждение медалями Академии художеств не производились.

В 1918 году капитал Ржевской и Демидова был национализирован. На начало 1916 года он составлял — 5 802 рубля 13 копеек<sup>67</sup>. Стоимость одной золотой медали в начале XX века, до первой мировой войны, составлял от 55 до 60 рублей.

## Примечания

---

<sup>1</sup> Демидов Никита Акинфиевич (1724–1789) — горнозаводчик, покровитель наук и художеств, коллекционер. Владелец нижнетагильских заводов. Первый из Демидовых начал собирать художественные и исторические ценности. Из заграничной поездки (1771–1773 гг.), которую Демидов Н. А. описал в «Журнале путешествий» (1786), привез картины, скульптуры, предметы прикладного искусства, заложив основы фамильной коллекции. При его покровительстве в Нижнем Тагиле активно развивались художественные промыслы, особенно художественное чугунное литье и лаковая роспись по металлу. Немало крепостных художников по его указанию было направлено на учебу в Москву и в Петербург, в Императорскую Академию художеств, и даже за границу. Никита Акинфиевич отличался любовью к наукам, жертвовал деньги на строительство Московского университета. На его деньги Академия художеств учредила медаль «За успехи в механике». Почетный член Императорской Академии художеств с 1774 года. // [сайт]: <http://www.indf.ru/demidoff.asp?m=6&sm=31&t=16> (дата обращения 26.09.2017).

<sup>2</sup> Демидов Акинфий Никитич (1678–1745) — горнозаводчик, металлург-практик, талантливый организатор производства, смелый и удачливый предприниматель. Старший сын родоначальника династии Демидовых — Никиты Демидовича Антюфеева (Демидова). Родился в Туле. В 1702 г., после передачи Демидовым казенного Невьянского завода, прибыл на Урал. В 1725 г. вводит в строй крупнейший в Европе Нижнетагильский чугуноплавильный и железоделательный завод. Демидовский металл с маркой «Старый соболю» считался лучшим в России. Он экспортировался в Европу и в Америку. Его покупала даже Англия — давняя монополистка в области металлургии. // [сайт]: <http://www.indf.ru/demidoff.asp?m=6&sm=31&t=14> (дата обращения 26.09.2017).

<sup>3</sup> Антюфеев Никита Демидович (1656–1725) — родоначальник династии Демидовых. Горнозаводчик, мастер-оружейник. Родился в Туле. В молодые годы работал подмастерьем у кузнеца Оружейной слободы. С 90-х гг. XVII века — оружейник-предприниматель, позднее мануфактурист-металлург. Первый металлургический завод Никиты Антюфеева, построен в Туле в 1695 г., Петр I по достоинству оценил мастерство и деловые качества Никиты Акинфеева. Во время войны со Швецией за выход России к Балтийскому морю, нужда в железе была острейшая. Петр I создавал собственную металлургическую базу и искал талантливых, мыслящих по-государственному людей. Именно таким человеком стал Никита Антюфеев,

---

получивший от Петра I потомственное дворянство и фамилию Демидов и ставший одним из активнейших сподвижников царя по переустройству России. // [сайт]: <http://www.indf.ru/demidoff.asp?m=6&sm=31&t=13> (дата обращения 26.09.2017).

<sup>4</sup> Крашенинников А. Ф. Архитектор Александр Кокоринов. // М.: Прогресс-Традиция, 2007. — С. 60.

<sup>5</sup> Кокоринов Александр Филиппович (1726–1772) — архитектор, ректор Академии художеств, автор проекта здания Академии художеств. Барельефный портрет Кокоринова А. Ф. имеется на памятнике 1000-летия России в Великом Новгороде, среди 16 фигур писателей и художников. С мая 1762 года был женат на племяннице Демидова Н. А. — Пульхерии Григорьевне (1741–1781), дочери Григория Акинфиевича Демидова (1715–1761).

<sup>6</sup> Шувалов Иван Иванович (1727–1797) — фаворит императрицы Елизаветы Петровны последних лет ее царствования. Обер-камергер императрицы Екатерины II и действительный тайный советник. Основатель и первый куратор Московского университета, покровительствовавший М. В. Ломоносову, первый президент Российской Академии художеств.

<sup>7</sup> Путешествие Демидовых длилось 2 года и 8 месяцев: «Учредя 1771 года все свои дела и испросив высочайшее позволение от ее императорского величества все милостивейшей нашей государыни, удостоены были к руке, после чего марта 17-го числа пополудни в три часа из Санкт-Петербурга выехали». / Журнал путешествия Никиты Акинфиевича Демидова (1771–1773). / Екатеринбург.: ИД Сократ, 2005. / [сайт]:

[http://az.lib.ru/d/demidow\\_n\\_a/text\\_1786\\_zhurnal\\_puteshestviya.shtml](http://az.lib.ru/d/demidow_n_a/text_1786_zhurnal_puteshestviya.shtml) (дата обрац. 05.10.2017).

<sup>8</sup>Цит. по: Кондаков С. Н. Императорская Санкт-Петербургская Академия Художеств 1764–1914. // СПб.: 1914. — Ч. 1. — С. 87.

<sup>9</sup> Выписка из журнала больших собраний от 9 января 1771 г. п. 6. / Цит. по: Кондаков С. Н. Указан. произв. Ч.1. С. 87.

<sup>10</sup> Текст решения, вероятно, был опубликован на 2-й странице газеты «Санкт-Петербургские Ведомости» от 14 января 1771 года. / Газета XVIII века «Санкт-Петербургские Ведомости». Указатели к содержанию (1761–1775 гг.). / [сайт]:

<http://ved.infotec.ru/?r=201&f=0&w=&id=1056&p=12> (дата обращения 08.10.2017).

<sup>11</sup> Цит. по: Кондаков С. Н. Указан. произв. Ч.1. С. 87.

<sup>12</sup> Ржевская (урожденная Каменская) Александра Федотовна (1740–1769) — писательница. В 1766 г. вышла замуж за Ржевского А. А. Получила домашнее воспитание, владела несколькими иностранными языками, занималась живописью и музыкой. Завещала в Академию Художеств 1000 руб., с тем, чтобы Академия ежегодно давала лучшему ученику в живописи и скульптуре по золотой медали за экспрессию. Умерла в Санкт-Петербурге 7 апреля 1769 г. после родов. Погребена в Лазаревской церкви Александро-Невской Лавры. / Большая биографическая энциклопедия / [сайт]:

[https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_biography/106562/Ржевская](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/106562/Ржевская) (дата обращения 09.10.2017).

<sup>13</sup> Письмо поверенного в делах завещания Ржевской А. Ф. // Цит. по: Кондаков С. Н. Указан. произв. — Ч. 1. — С. 88.

<sup>14</sup> Выписка из журнала больших собраний от 28 января 1771 г. / Цит. по: Кондаков С. Н. Указан. произв. — Ч. 1. — С. 87

<sup>15</sup> Текст решения был опубликован на 1-й странице газеты «Санкт-Петербургские Ведомости» от 4 февраля 1771 года. / Газета XVIII века «Санкт-Петербургские Ведомости». Указатели к содержанию (1761–1775 гг.). / [сайт]:

<http://ved.infotec.ru/?r=201&f=0&w=&id=1056&p=12> (дата обращения 08.10.2017).

<sup>16</sup> Гасс Иоганн Балтазар (Gass Johann Balthasar) (1730–1813) — ювелир и медальер; немец, уроженец гор. Зуль. В 1760 г. принят в Петербургский иностранный цех ювелиров, в 1768 г. поступил на Монетный Двор по контракту, для приготовления секретных штемпелей. В 1772 г. принят в службу на правах чиновника с жалованьем по 1200 руб. в год и в 1773 г.

---

пожалован званием Императорского медальера. Изготовил штемпели для медалей: в честь графа А. Г. Орлова, Аша, Ланского, Вейсмана, на рождение Великого Князя Александра Павловича. Выполнил 20 медалей из серии медалей, выбитых при Екатерине II, с изображениями русских великих князей, царей, императоров и 12 медалей из серии медалей в память событий из древней русской истории, чеканенных по повелению Екатерины II. // [сайт]: <http://www.biografija.ru/biography/gass-iogann-baltazar.htm> (дата обращения 08.10.2017).

<sup>17</sup> Во многих работах, посвященных Демидовым, ошибочно говорится, что медаль «За успехи в механике» была учреждена на деньги Демидова Н. А. в 1779 г. На самом деле в 1779 г. был изготовлен штемпель медали.

<sup>18</sup> Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. // СПб.: Типография Гогенфельдена и К°, 1864. Т.1. С. 229.

<sup>19</sup> Художникам вручалась медаль, изготовленная из золота. Других (не золотых) медалей для награждения не было, но за плату на Монетном дворе можно было заказать серебряную или медную копию любой медали, в том числе и медалей Демидова Н. А. и Ржевской А. Ф. Золотая копия, по правилам того времени, была выбита для Императорского Эрмитажа. В настоящее время в Государственном Эрмитаже хранятся: медаль «За успехи в механике» Демидова Н. А.: золотая — инв. № ОН-М-Аз-1037; серебряная — РМ-8508; медная — РМ-7715. Медаль «За экспрессию с натуры» Ржевской А. Ф.: серебряная — РМ-8506; медная — РМ-8507. Объединенная медаль «За экспрессию» Ржевской и Демидова: золотая — инв. № ОН-М-Аз-1038; серебряная — РМ-8509; медная — РМ-10582.

<sup>20</sup> Свешников Василий Константинович (1758 — не позднее 1817) — русский механик. В 1779 г. окончил Академию художеств с золотой медалью «За успехи в механике» и получил 4-х летнюю командировку в Англию. Руководитель (совместно с Шишориным О. И.) инструментального класса Академии художеств (1785–1794), главный мастер «математико-физических мореходных инструментов» Черноморского флота (1794–1816). // [сайт]: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Свешников,\\_Василий\\_Константинович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Свешников,_Василий_Константинович) (дата обращения 09.10.2017).

<sup>21</sup> Шешолин Осип Иванович (в последствии — Шишорин) (1758 — после 1811) — инструментальный мастер. В шесть лет попал в Воспитательное училище при Академии художеств (1764). В 1779 г. окончил Академию с золотой медалью «За успехи в механике» и получил 4-х летнюю командировку в Англию. Возглавил инструментальный класс Академии художеств совместно со Свешниковым с 1785 г. делал множество разнообразных инструментов, в том числе по заказу Зубова П. А. выполнил в 1793 году 36 термометров для кораблей российского флота. В 1796 году, по заказу того же Зубова, Осип Иванович занимался секретным и оригинальным заказом, он изготовил персидскому чиновнику, служившему в свите Муртазы-Кули-хана искусственный нос вместо носа, отрезанного Ага магоммет-ханом. Этот заказ был описан в бухгалтерских документах Екатерины II и через пол века стал основой для сюжета повести Гоголя «Нос». / Крашенинников А. О реальности основы сюжета повести Н. В. Гоголя «Нос». / Вопросы литературы, 2001. № 5: [сайт]: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/5/kpas.html> (дата обращения 09.10.2017).

<sup>22</sup> Петров П. Н. Указан. произв. // СПб.: 1864. Т.1. С. 140.

<sup>23</sup> В юбилейном справочнике: Кондаков С. Н. Императорская Санкт-Петербургская Академия Художеств 1764–1914. СПб.: 1914. Ч.2. С.200. ошибочно указано, что Тупылев И. Ф. получил медаль «За экспрессию» в 1778 г. На самом деле Тупылев И. Ф. награжден медалью Ржевской А. Ф. «За экспрессию с натуры» 13 августа (ст. ст.) 1779 г.

<sup>24</sup> Дьяков М. Е. Медали Российской империи, часть 1, 1672–1725. // М.: ЗАО Духовная нива, 2004. С. 176.

<sup>25</sup> Лампи Старший, Иоганн Баптист (нем. *Johann Baptist von Lampi der Ältere*; 1751 — 1830) — австрийский живописец. Член Веронской академии художеств. Профессор и член Совета Венской академии художеств. В январе 1792 г. был приглашен Екатериной II в Санкт-Петербург, где пробыл пять лет. Пользовался покровительством графа Зубова П. А. В 1792–1793 г. написал портрет Екатерины II, за который, кроме вознаграждения в 12 000 руб., ему была назначена пенсия — 1000 руб. в год. В 1794 г. получил звание почетного вольного общника Императорской Академии художеств. Произведения Лампи находятся во многих музеях Европы, в том числе в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее, Государственном Историческом музее, Национальном музее в Варшаве, Академии изобразительных искусств в Вене и других.

<sup>26</sup> Петров П. Н. Указан. произв. Т.1. С. 344–345.

<sup>27</sup> Отчет Императорской Академии Художеств с 10 сентября 1867 г. по 15 сентября 1868 г. // СПб.: Типография Морского Министерства в главном Адмиралтействе, 1870. С. 10.

<sup>28</sup> «№ 681 ОТ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ. Лиц. Ст. Надпись: 1868; надпись по окружности: А. Ф. РЖЕВСКАЯ \* Н. А. ДЕМИДОВ \*. Об. ст. Зубчатое колесо, винт с гайкой, домкрат и клин. — Надпись по верху: ЗА УСПЕХИ В МЕХАНИКЕ; под обрезаем: С. П. Б. 1779; на обресе слова: I. V. G.» (Смирнов В. П. Опись русских медалей. // СПб.: Издание С-Петербургского монетного двора, 1908. С. 348.)

<sup>29</sup> Иверсен Ю. Б. Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц. // СПб.: Типография Императорской Академии Наук. 1880. Т.1. С.197.

<sup>30</sup> «Лиц. Ст.: Грудное изображение Аполлона Бельведерского <...>. Под ним: В. НИКОНОВ Р. Об. Ст.: \* А. Ф. РЖЕВСКАЯ \* Н. А. ДЕМИДОВ. В середине: ЗА ЭКСПРЕССИЮ» (Иверсен Ю. Б. Указан. произв. Т.1. С.197.)

<sup>31</sup> Александр Романович фон Бок (1829–1895) — Российский скульптор немецкого происхождения. Учился у скульптора Клодта П. К. С 1864 г. профессор Академии художеств. Главные произведения — монумент князя Паскевича-Эриванского в Варшаве, памятник М. И. Глинки в Смоленске, группа «Минерва, окруженная мальчиками-гениями искусств», украшающая купол здания Академии художеств в Санкт-Петербурге. Статуи «Амур» (1862) и «Психея» (1864), обе в Русском музее, принадлежат к лучшим скульптурам 60-х годов XIX века.

<sup>32</sup> Отчет Императорской Академии Художеств с 04 ноября 1873 г. по 04 ноября 1874 г. // СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1875. С. 50.

<sup>33</sup> Там же. С. 107.

<sup>34</sup> Брусницын Павел Львович (1816–1871) — медальер, академик Академии художеств. Обучался медальерному искусству у медальера монетного двора А. И. Губе. В 1836 г. посещал рисовальные классы Академии художеств, где работал под руководством профессора П. П. Уткина. С 1847 по 1854 год состоял учителем медальерного искусства в Горной технической школе. В это время завершил изготовление медали Русского географического общества. С 1852 г. Брусницын состоял на Санкт-Петербургском монетном дворе медальером. В 1859 г. получил звание академика. 1 марта 1861 г. назначен главным медальером Санкт-Петербургского монетного двора. С 1869 г. состоял в Академии художеств преподавателем медальерного искусства в звании адъюнкт-профессора. Умер 15 февраля 1871 г.

<sup>35</sup> Отчет Императорской Академии Художеств с 10 сентября 1867 г. по 15 сентября 1868 г. // СПб.: Типография Морского Министерства в главном Адмиралтействе, 1870. С. 11.

<sup>36</sup> Отчет Императорской Академии Художеств со 2 ноября 1869 года по 4 ноября 1870 года. // СПб.: типография Второго Отделения Собственной Е. И.В. Канцелярии, 1871. С. 15.

<sup>37</sup> Булгаков Ф. И. Наши художники. // СПб.: Типография А. С. Суворина. 1890. Т. 2. С.118.

<sup>38</sup> Карпов Владимир Ильич (1850–1911) — Архитектор. Автор проекта каменной колокольни Церкви ап. Матфия - Покровская церковь (1889–1890 гг.). Взорвана в 1932 г. Построил церковь во имя Сретения Господня в Полюстрове (1886–1887). В 1933 г. закрыта и снесена. Построил доходный дом по адресу СПб, Дмитровский пер. 6 (1883–1887).

<sup>39</sup> Мельников Николай Алексеевич (1846–1911) — академик архитектуры. Строил и перестраивал ряд доходных домов в СПб. Проектировал церкви в 3-х селах Волховского района: Верховине, Заречье и Воронове.

<sup>40</sup> Отчет Императорской Академии Художеств с 4 ноября 1870 года по 4 ноября 1871 года. // СПб.: Лито-типографии В. Грацианского и Ко, Невский пр, д. № 46, 1872. С. 14.

<sup>41</sup> Пруссаков Василий Агатонович (1854 – между 1918 и 1924) — академик архитектуры (1885). С 1883 г. — архитектор при С-Петербургском Доме милосердия где за постройку Храма Преображения Господня в 1888 г. получил бриллиантовый перстень от императора Александра III. В 1884 и 1885 г.г. совместно с архитектором Тургеневым В. Г. перестраивал особняк графа Шереметева А. Д., был ремонтным архитектором по постройкам в имении графа — Ульяновке и в С-Петербурге. Перестроил и построил в Петербурге 30 каменных домов. С 1885 г. преподаватель Института гражданских инженеров, где преподавал до 1917 г. По его эскизам и проектам построено и перестроено 56 зданий судебных палат с окружными судами во многих городах России.

<sup>42</sup> Отчет Императорской Академии Художеств с 4 ноября 1871 года по 4 ноября 1872 года СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1873. С. 18.

<sup>43</sup> Адольф фон Беккер (англ. Adolf von Becker) (1831–1909) — финский художник, профессор живописи. Основатель первой школы живописи в Финляндии. Самые известные работы Беккера: «Радость матери» (1868), «Партия в пикет во французском кабаке» (1868), «Перед охотой» (1880), «Одна партия выборов» (1869).

<sup>44</sup> Чижов Матвей Афанасьевич (1838–1916) — скульптор, академик. Единственный человек в истории Академии художеств, награжденный тремя медалями за экспрессии. Медалью Ржевской А. Ф. «За экспрессии с натуры» (1864). Медалью Ржевской А. Ф. и Демидова Н. А. «За экспрессию» (1874). В следующем, 1875 г. награжден золотой медалью «В воспоминание признательной Лебрен» за экспрессию в статуе «Резвушка».

<sup>45</sup> Отчет Императорской Академии Художеств с 04 ноября 1873 года по 04 ноября 1874 года. // СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1875. С.10.

<sup>46</sup> Чижов М. А. Крестьянин в беде. 1873. Мрамор 112 × 82 × 82 Гос. Третьяковская галерея Лаврушинский пер., 10, зал 17. // [Сайт]:

[http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/\\_show/image/\\_id/3306](http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/3306) (Дата обращения 26.06.2016).

<sup>47</sup> Леонов Владимир Петрович (? – 1878) — академик архитектуры. В 1876 г. под руководством академика Даля, вместе с академиком Веселовским участвовал в командировке по сбору материалов о русской художественной старине в Москве и ее окрестностях, в Вологде, в губерниях Владимирской, Нижегородской, Казанской и Олонецкой. 36 рисунков Леонова с древних русских построек приобретены музеем и библиотекой Академии (1877) В 1877 году назначен рисовальщиком на строительстве храма Христа Спасителя в Москве. Выполнил конкурсные проекты особняков Дунаевой (2-я премия) и Субботина (2-я премия) в Самаре.

<sup>48</sup> Отчет Императорской Академии Художеств со 04 ноября 1875 года по 04 ноября 1876 года. // СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1877. — С. 12.

<sup>49</sup> Платонов Харитон Платонович (1842–1907) — академик живописи. Его картины хранятся в Государственном Русском музее, Екатеринбургском музее изобразительных искусств, Иркутском областном художественном музее им. В. П. Сукачёва, Новгородском гос. объединенном музее-заповеднике, в других музеях и частных собраниях.



---

<sup>50</sup> Отчет Императорской Академии Художеств с 04 ноября 1878 года по 04 ноября 1879 года. // СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1881. — С.15.

<sup>51</sup> Правила о приеме в число учеников и вольнослушателей Высшего Художественного Училища, глава 5, Конкурсы на соискание денежных премий, наград и золотых медалей. Цит. по: Кондаков С. Н. Указан. произв./ СПб.: — Ч. 1. — С. 62.

<sup>52</sup> Зенков Семен Николаевич (1877–1941) — русский, советский живописец. Учился у профессора Маковского В. Е. В 1912 г. получил звание художника за картину «Товарищи». В 1913 г. был на острове Капри у Максима Горького, написал его портрет и портрет его сына. В советское время писал картины: «В лаборатории геологического института» (1924), «Спуск лесовоза на Балтийском заводе» (1926), «Лампочка Ильича» (1937). Исполнил портреты адмирала Исакова И. С. (1941), матроса Сладкова И. Д. (1941). Умер 31 декабря 1941 г. в блокадном Ленинграде.

<sup>53</sup> Фельшев Вильгельм Фридрихович (1887–?) — сын купца. Ученик Академии художеств с 1904 г. В 1913 г. получил звание художника-архитектора за «проект железнодорожного вокзала».

<sup>54</sup> Отчет Императорской Академии Художеств за 1911 год. // СПб. Типография «Сирус», 1913. — С. 20–21.

<sup>55</sup> Криммер Борис Рудольфович, Krümmer Boris-Aleksander-Emil (1884–1941) — архитектор, художник-прикладник и акварелист. Сын статского советника Р. А. Криммера. В 1914 окончил Академию художеств. В 1918 эмигрировал в Эстонию. По его эскизам отчеканены первые эстонские монеты в 1 марку (1924). Автор домов в Таллинне, церкви в Тапа (совместно с Подчекаевым А. А.), здания Кайтселийта в Печорах (1930). Принимал активное участие в художественной жизни русских в Эстонии в 1919 — 1926. Один из оформителей журнала «Облака». В 1930 покинул Эстонию. С 1931 жил в Париже. Похоронен на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа.

<sup>56</sup> Отчет Императорской Академии Художеств за 1912 год. // СПб.: Типография «Сирус», 1913. — С. 20.

<sup>57</sup> Яковлев Борис Иванович (1884–1963) — русский и советский скульптор, Доктор искусствоведения, педагог. Лауреат Сталинской премии второй степени 1945 года «за внутреннее архитектурное оформление Мавзолея В. И. Ленина». В 1911 г. окончил С-Петербургский университет, в 1917 году — Академию художеств. Ученик Зелемана Г. Б. и Беклемишева В. А. Наиболее известны работы: «Скорбь» (1912), «Персей с головой Медузы» (1917), бюсты Воровского В. В. (1924) и Богдана Хмельницкого, «На страже» (1929), «Голова красноармейца» (1932). Яковлев Б. И. умер в Москве. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

<sup>58</sup> Отчет Императорской Академии Художеств за 1912 год. // СПб.: Типография «Сирус», 1913. — С. 20

<sup>59</sup> Кракау Виктор Александрович (1889–1919) — архитектор, художник. Внук профессора архитектуры Академии художеств Кракау А. И. (1817–1888). Одновременно с учебой в Академии занимался практической деятельностью. С 1909 г. работал помощником у архитекторов: Трамбицкого А. Г., Мунца О. Р., Константиновича Е. И., Бенуа Л. Н., Щуко В. А. Под руководством Бенуа Л. Н. разрабатывал чертежи здания Учетно-Ссудного банка гор. Киева. Принимал участие в исполнении конкурсных заданий: Николаевского вокзала для Петрограда, Земской управы для Киева и др. В мае 1915 г. удостоен звания художника-архитектора. Кракау В. А. построил церковь в Ялте (освящена в октябре 1916). Дальнейшая деятельность протекает в мастерской академика Покровского В. А. (1871–1931) в качестве его главного помощника. Кракау В. А. проектирует здания Политехникума Нижнего Новгорода, здания Силовой Станции и гражданских сооружений на р. Волхов (Волховской ГЭС). Здоровье Кракау В.А, уже в 1917 г. совмещавшего болезнь с выполнением заданий, медлен-

---

но, но неуклонно ухудшается. Голод и напряженная работа убивают его. Несмотря на усилия Покровского В. А. и Кракау Е. А. (1891–1968) — сестры архитектора, 18 июня 1919 г. Кракау В. А. скончался от истощения и малокровия. Информацию подготовила Кобец В. Н., внучатая племянница Кракау В. А. [сайт]:

[http://www.kmay.ru/sample\\_pers.phtml?n=1627](http://www.kmay.ru/sample_pers.phtml?n=1627) (дата обращения 08.10.2017).

<sup>60</sup> Сластихин Николай Иванович (1884 – ?) — ученик Архитектурного отделения Академии художеств, мастерская профессора Преображенского М. Т. с 1907 г. по 1914 г. 28 мая 1914 г. дано звание художника-архитектора за проект «здания Государственного Совета».

<sup>61</sup> Отчет Императорской Академии Художеств за 1913 год. // СПб. Типография «Сириус», 1914. — С. 23.

<sup>62</sup> Разов Дмитрий Васильевич (1892–1952) — архитектор. Окончил Академию художеств в 1916 г. В 1926 году проживал по адресу: Москва, Новинский бульвар, дом 117, кв. 7. Автор и соавтор проектов зданий и жилых домов Плановой Академии имени Молотова Госплана СССР на Спартаковской улице г. Москвы (1935–1940).

<sup>63</sup> Серкова Мария Владимировна (1885–1942?) — архитектор, дочь архитектора Серкова Владимира Ивановича (1843–?), обучалась в Академии художеств с 1910 по 1917 год. Вероятно, погибла в блокадном Ленинграде. Место проживания: ул. Скороходова, д. 22, кв. 4. Дата смерти: ноябрь 1942. Захоронение: Пискаревское кладбище. [сайт Возвращенные имена. Книга памяти России.] <http://visz.nlr.ru/blockade/140> (дата обращения 08.10.2017).

<sup>64</sup> Отчет Императорской Академии Художеств за 1914 год. // СПб.: Типография «Сириус», 1915. — С. 29.

<sup>65</sup> Купчинский Сергей Васильевич (1881–?) — архитектор. Учился в Академии художеств в мастерской Бенуа Л. Н.

<sup>66</sup> Отчет Императорской Академии Художеств за 1915 год. // СПб.: Типография «Сириус», 1916. — С. 16.

<sup>67</sup> Отчет Императорской Академии Художеств за 1915 год. // СПб.: Типография «Сириус», 1916. — С. 39.



**О СУНДУКАХ С РОСПИСЬЮ «ПОД ГРЕБЕНКУ».  
ВОЛОГОДСКАЯ ГУБЕРНИЯ  
II ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX ВЕКА**

В настоящее время научная литература, посвященная северным росписям по дереву, огромна. В трудах В. М. Вишневецкой, Н. В. Тарановской, О. В. Кругловой, С. К. Жегаловой, М. И. Мильчика, А. А. Глебовой, О. В. Алексеевой, Т. М. Олейник, М. Д. Урюпиной и многих других исследователей анализируются те или иные аспекты художественных росписей Русского Севера, определяются основные особенности различных центров, исследуются творческие манеры народных мастеров.

Несмотря на достигнутые успехи, еще остается множество нерешенных вопросов и проблем. В частности, это касается такого вида декоративного оформления поверхности предметов быта, как роспись «под гребенку» (другое название — «под резинку»). На сегодняшний день нет ни одной работы, посвященной конкретно этому виду росписи. И это тем более удивительно, что сохранилось весьма значительное количество изделий, известны имена мастеров и некоторые обстоятельства поступления произведений в музейные собрания.

Цель настоящей статьи — определение основных центров росписи «под резинку», анализ ее художественных и технических особенностей. При работе над темой привлекались сведения из специальной литературы. Материалом исследования послужили, в основном, произведения из различных музейных собраний Вологодской области.

\* \* \*

Суть «росписи под резинку» — нанесение узора по непросохшей масляной краске при помощи особого приспособления. Им может быть гребень (отсюда и название) или специальный инструмент, изготовленный из резины. Могли использовать и другие подручные средства, например, салфетку. Роспись выполнялась непосредственно по деревянной основе.

Довольно часто при помощи такого типа росписи имитировали текстуру дерева. Но в большинстве случаев об этом можно говорить с большой долей условности, поскольку речь идет лишь о работе «по мотивам», т. е. о росписи под впечатлением от красивых естественных узоров на дереве.

По большей части этот тип росписи использовался при украшении бытовых предметов — сундуков, шкафов, и в домовых росписях. Однако надо отметить, что наибольшего расцвета данный вид росписи достиг при орнаментации сундуков (на сегодняшний день в музейных собраниях Вологодской области авторам известно более семидесяти предметов, украшенных росписью «под резинку», из них сундуков подавляющее большинство — око-

ло шестидесяти). К тому же если в домовых росписях он выступал лишь как часть общего декоративного решения (например, украшал основной фон или края предметов), то при росписи сундуков становился главным средством орнаментации<sup>2</sup>. Стало быть, с уверенностью можно утверждать, что как самостоятельное художественное явление роспись «под резинку» характерна для декоративного оформления сундуков<sup>3</sup>.

Большинство доступных для исследования материалов имеют вологодское происхождение, но можно предположить, что ареал распространения такого типа декоративной отделки домашней утвари несколько шире (как вспомогательное средство роспись «под резинку» часто встречается, например, на вятских сундуках<sup>4</sup>). Обстоятельства приобретения большинства музейных предметов указывают на период их производства — II половина XIX – начало XX века<sup>5</sup>.

В настоящее время можно выделить два крупных центра, в которых изготавливали сундуки с росписью «под резинку»: село Сизьма и город Великий Устюг (варианты орнаментации в других местах носят стихийный, произвольный характер). Возможно, это связано с более серьезной организацией в этих местах сундучного производства, в то время как в других районах оно носило домашний, «любительский» характер. Здесь «в силу специфики исторических и социально-экономических условий, относительной замкнутости и отсутствия прочных связей между ними создавались благоприятные условия для сложения самостоятельных школ и направлений на фоне общей традиции»<sup>6</sup>.

Сизьма — старинное село на северо-востоке Шекснинского района Вологодской области. Через Сизьму пролегла дорога на Вологду. По этой причине село было богато и многолюдно. До революции 1917 года здесь проживало несколько тысяч человек, среди которых было множество не только мастеров (пивоваров, ткачей, пряничников), но и купцов. Поэтому существование тут производства сундуков с росписью вполне объяснимо.

Местные сундуки с росписью «под резинку» представляют собой ящики среднего размера, стенки которых скреплены «в ласточкин хвост» (крышка и дно сложены из двух досок, боковые стенки выполнены из одной доски). Крышка — плоская, ручки фигурные, литые, ножки отсутствуют. Небольшие петли для замка расположены вертикально по центру лицевой стороны. Конструкция сундуков, форма петель подтверждает их вологодское происхождение, рассматриваемым изделиям находят аналогии среди сундуков других уездов губернии, в частности, Грязовецкого<sup>7</sup>.

Роспись коврообразно покрывает все поверхности сундуков. Цветовая гамма, как правило, строга и лаконична. Использовалось ограниченное количество красок. Они не смешивались, мастера писали чистым активным цветом. Краски не накладывались плотным слоем, под ними просвечивает деревянная основа. Когда мастер использовал охристые тона, это смягчало резкие контрасты. Для росписи характерна легкая, импровизаци-

онная манера исполнения и разнообразие декоративных композиций. Волнистые линии складываются на поверхности сундуков в различные геометрические фигуры и отмечают края, подчеркивая формы сундуков. Иногда они имитируют «сетки» — композицию из тонких полос, которая встречается на сундуках многих других центров, например, уральского и вятского. Композиции росписи «под резинку» несколько напоминают роспись грязовецких сундуков, их роднит четкое разделение декорируемых поверхностей на большие геометрические фигуры, широкая полоса под петлями, подчеркнутое выделение краев изделий.

Для примера рассмотрим два сундука из Музея хлеба (с. Сизьма). Первый имеет средние размеры, конструкция его типична для сундуков этого центра: прямоугольный ящик, плоская крышка на шарнирных петлях. Ножки или какие-либо подставки отсутствуют. Украшение сундука представляет один из вариантов композиции местной росписи: лицевая стенка и крышка разделены на полосы одинаковой ширины, при этом на крышке их семь, на лицевой стороне — шесть. Внутри широких полос находятся волнистые линии, делящие их пополам. Эти же линии обрамляют композиции, подчеркивая ясность формы изделия. Снизу от петель, то есть точно посередине лицевой стороны, расположена широкая полоса, имитирующая жестяные полосы других типов сундуков (если в последних они часто служат для защиты ключевого отверстия или механизма замка, то здесь они в этом отношении бесполезны и представляют просто декор). Мастер легко и свободно, в импровизационной манере, воспроизвел знакомые композиции. Роспись отличается благородством цветовых сочетаний, охристые тона придали ей особую декоративность.

Второй сундук демонстрирует разнообразие росписи «под резинку», богатство ее декоративных возможностей (конструкция подобна рассмотренному выше). Его лицевая сторона разделена на два поля, украшенные по-разному: одно представляет типичную роспись «под резинку», выполненную на высоком профессиональном уровне, а другое, крестообразной формы, декорировано волнистыми полосами, напоминающими по форме и расположению железные решетки на окнах церквей. Мягкие цветовые сочетания росписи, ее быстрый, импровизационный характер, придали общему художественному решению сундука легкость и декоративность. Украшение вещи обогащает текстура дерева, просвечивающая сквозь тонкий слой краски. Композиция росписи сообщает сундуку зрительную устойчивость, солидную основательность. Рассматриваемому сундуку свойственны декоративность, конструктивность и орнаментальность, о которых писал В. С. Воронов. «Эти основные художественные черты... сливаясь в каждом отдельном памятнике воедино, дают крестьянскому бытовому творчеству твердое и крепкое художественное основание, утверждают за ним неоспоримое право именоваться искусством»<sup>8</sup>.

Великий Устюг — один из древнейших городов Русского Севера. Он располагается в 450 км к северо-востоку от Вологды на берегу реки Сухоны. Издавна Устюг был не только крупным купеческим городом, но и центром различных промыслов, в том числе художественных. Далеко за пределами города известны устюжские чернь на серебре, ковка железа, «мороз» по жести, резьба и роспись по бересте. Также здесь делали расписные сундуки и шкатулки.

О давней традиции изготовления здесь сундуков неоднократно писалось в литературе. Еще Ф. А. Арсеньев в своем «Очерке кустарных промыслов», изданном в 1882 году, отмечал, что «в Великом Устюге с незапамятных времен существует производство сундуков, все в одной издревле установившейся форме...». Он также писал о разделении труда по столярной и слесарной специальностям. «За пятерку деревяшек (пять штук — одна в одну) Шемогодские мастера берут цену сообразно наружной окраске сундука: за писанные от 1 р. 20 к.—1 р. 30 к., крашенные от 80—90 к. ... В Устюге десять самостоятельных мастеров занимаются обивкой и сборкою сундуков; число рабочих у них до 36 человек. Совсем обитые и сложенные сундуки идут из мастерских на продажу — писанные по 3 руб., крашенные по 2 р. 60 к. за пяток. Сбыт на местном рынке в Устюге и главным образом скупщикам в уезды Яренский, Тотемский, Вельский, Никольский, Кадниковский, Устьсыольский и в Вологду»<sup>9</sup>.

Устюжские сундуки, декорированные росписью «под резинку», имеют средние размеры, вполне стандартные для этого вида изделий. Крышка их покатая (состоит из 3—4 досок), ножки или подставки отсутствуют. На боковых сторонах — литые ручки, на лицевой — кольцо для открывания крышки. Крепление сундуков отличается простотой: они обивались со всех сторон тонкими железными полосами. Таким образом конструкция изделий вступала в противоречие с их росписью. Стенки и крышка сундуков расписывались заранее и только позднее скреплялись полосами.

Надо отметить, что на сундуках этого вида заметен сборный характер их производства: иногда волнистые полосы не совпадают на крышке и боковых сторонах. Роспись, как правило, состоит из двух-трех цветов. Замки на таких сундуках всегда защищались металлическими пластинами разных форм (сегодня на большинстве изделий замки сняты). Иногда на крышке, по углам, прикреплялись дополнительные пластины для укрепления сундука.

Прекрасные сундуки этого типа находятся в коллекции Тотемского музейного объединения и Великоустюжского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника<sup>10</sup>. Рассмотрим для примера два из них. Первый находится в собрании тотемского музея<sup>11</sup>. Форма и размеры его типичны для рассматриваемых изделий. Стенки скреплены железными полосами, и если на боковой стороне они просто повредились в процессе бытования вещи и исчезли, то на лицевой срезаны специально. Маленькое кольцо, укрепленное на крышке, облегчает открывание сундука. Замок защищен трапециевидной железной пластиной.

Роспись состоит из нескольких волнистых полос коричневого и светло-зеленого цветов, образованных волнистыми линиями (сундуки с аналогичной росписью хранятся в музее фресок Дионисия<sup>12</sup>). Звучная мажорная гамма построена на использовании ярких локальных цветов. Мастер точными движениями нанес рисунок по непросохшей краске. Непринужденность исполнения, четкость и уверенность движений свидетельствует о большом опыте автора росписи. Композиция с полосами, расположенными под углом, часто встречается в таком типе сундуков. Из-за подобного расположения полос форма изделия несколько «смазывается». В целом такую композицию можно назвать универсальной, поскольку она может быть использована для любого объемного предмета. Кроме того, она свидетельствует о неисчерпаемом богатстве вариантов росписи «под резинку». Несмотря на то, что отправной точкой для мастеров, вероятно, была текстура дерева, творческая фантазия часто уводила их далеко от этого естественного узора. Используя лишь несколько красок и самые простые технические приемы, автор росписи рассматриваемого сундука сумел добиться цветовой гармонии, четкости рисунка и, в общем, выразительности художественного решения.

Второй сундук находится в Великоустюжском музее-заповеднике<sup>13</sup>. Его форма и размеры аналогичны другим рассмотренным изделиям. К числу отличий можно отнести расположение ручки на верхней поверхности крышки, а не на ее лицевой стороне. Ручки для держания, обычно расположенные по бокам таких изделий, отсутствуют. Пожалуй, именно этот сундук наиболее ярко характеризует одну из особенностей производства подобных изделий, имеется в виду его «сборный» характер.

Несмотря на весьма высокий уровень исполнения росписи, мастер мало задумывался об общем художественном решении сундука. Он соединил его стенки механически. Поэтому железная пластина «повисла» на поверхности лицевой стороны. Вероятнее всего, роспись и сборку сундука делали разные люди. При этом, как отмечалось выше, роспись выполнена на высоком художественном уровне. Она декоративна и динамична. Это достигается звучным сочетанием цветов и волнистой формой полос, образующих клетки на всей поверхности сундука. Такая вещь вносила яркий эмоциональный акцент в интерьер крестьянской избы. Художественные особенности рассматриваемой росписи таковы, что с другими произведениями этого вида ее роднит только технология.

Интересный пример соединения росписи «под резинку» с т. н. «шемогодской» росписью представляет сундук из коллекции Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника<sup>14</sup> (надо отметить, что он лишней раз доказывает устюжское происхождение рассматриваемых сундуков). Конструкция вещи соответствует конструкции великоустюжских изделий. Роспись состоит из волнистых и прямых полос, расположенных под углом приблизительно 45 градусов. При этом цвета характерны для «шемогодской» росписи. Несколько гибридный характер сунду-

ка<sup>15</sup> не мешает назвать его прекрасным произведением народного искусства, обладающим своими художественными достоинствами.

Кроме Сизьмы и Великого Устюга сундуки с росписью «под резинку» делали в Харовском районе. Именно при рассмотрении харовских росписей А. А. Глебова впервые упоминала о существовании такого типа росписи, как имитация «под дерево»<sup>16</sup>. Однако сундуков с росписью «под гребенку» в этом районе на сегодняшний день известно слишком мало. Основным мотивом в данном регионе является сплошное покрытие всей поверхности сундука таким узором. Известны имена мастеров, например, Николай Александрович Скородумов, место рождения — хутор за деревней Есюнихой Лещевской волости, дата рождения — 12 июля 1919 года. В своих работах он чаще всего использовал «волны».

В качестве примера харовских изделий можно привести сундук<sup>17</sup>, декорированный росписью, которая состоит из петлеобразных мотивов на темно-коричневом фоне. Сундук представляет собой ящик со стенками, соединенными креплением «ласточкин хвост». Крышка — плоская, на шарнирах. Четкий, уверенный характер работы, основанной на импровизации, свидетельствует о значительном опыте мастера (при этом, возможно, он был левшой). Несколько рядов «волн» полностью покрывают все стенки сундука. Однако ни ковровообразное заполнение больших поверхностей росписью, ни ее динамичность не «скрадывают» форму изделия.

Интересен также сундук больших размеров, находящийся в частной коллекции жителя Харовска. Его форма несколько отличается от рассмотренных выше: он имеет значительно удлиненный корпус и меньшую высоту (но общая конструкция типично харовская). Увеличение длины «ящика» дало возможность мастеру более свободно располагать живописный орнамент на поверхности сундука. Подчеркнем, что роспись «под гребенку» хорошо приспособлена именно для больших плоскостей, т.е. более органично смотрится на предметах значительного размера, что обусловлено свободной техникой исполнения<sup>18</sup>. Мастер легко и свободно нанес «волны» на все стенки сундука. Роспись ковровообразно заполняет плоскости предмета, даже между большими «потоками» мастер разместил небольшие «ручейки». Каждая деталь изделия украшена, не оставлена без внимания. Думается, что некая музыкальность, свойственная росписи «под гребенку», позволяет уподобить волнообразные декоративные мотивы рассматриваемого изделия народной песне.

Что касается происхождения росписи на сундуках «под резинку», то возможны на сегодняшний день несколько выводов.

1. Роспись на бытовых предметах и роспись интерьеров делали зачастую одни и те же люди. Роспись каждой избы необходимо рассматривать как единый, цельный стилистический комплекс. «Многokrратное варьирование орнамента на разных вещах подчеркивало их родство, взаимосвязь, включало в общее соподчиненное круговое действие интерьера избы»<sup>19</sup>.



Поэтому истоки росписи «под резинку» необходимо искать в декорировании крестьянских изб. Имитация ценных пород дерева как дополнительный орнаментальный мотив встречается в домовых росписях Русского Севера, например, Поважья<sup>20</sup>. Этот факт подводит в свою очередь к необходимости более внимательного рассмотрения интерьеров городских особняков, поскольку известно, что народные «маляры» ориентировались в своем творчестве на «высокое» искусство.

2. Уже хрестоматийным стало утверждение о значительной роли костромских отходников в развитии вологодских росписей. Среди них было множество специалистов по имитации ценных пород дерева, работавших в конце XIX — начале XX века в городах как «комнатные живописцы»<sup>21</sup>. Возможно, что именно посредством костромских живописцев через домовые росписи (вернее, как часть домовых росписей) роспись «под резинку» распространилась в сундучном промысле Вологодчины. М. И. Мильчик справедливо писал, что «у костромских мастеров окончательно взяло верх декоративно-орнаментальное начало»<sup>22</sup>, именно оно ярче всего и проявляется в росписях «под резинку». Можно предположить, что это был экономичный вариант декорирования бытовых предметов, поскольку в некотором смысле представлял часть домовых росписей.

3. Необходимо учитывать и другие источники, влиявшие на развитие росписи «под гребенку». Известно, что во II половине XIX — начале XX века стены крестьянских изб оклеивались обоями<sup>23</sup>. Исследователь истории русских обоев И. А. Киселев писал: «В последней трети XIX века получили широкое распространение обои, имитирующие деревянную фанерованную поверхность. На бумагу наносился рисунок текстуры дерева той или иной породы (дуба, березы, красного дерева), а затем поверхность ее покрывали лаком»<sup>24</sup>. Известно, что одни и те же мастера расписывали интерьеры, украшали предметы быта, писали иконы, а некоторые еще и работали на Терменьгской бумажной фабрике.

Кроме того, ситцы, которые в тот период приобрели популярность в крестьянской среде и оказывали влияние на роспись северных прялок<sup>25</sup>, вероятно, имели значение и для росписи сундуков. Следует также учитывать большое распространение в деревенском и городском быту кубовой набойки, чьи орнаментальные мотивы и цветовые сочетания могли сыграть некоторую роль в развитии росписи «под резинку».

Перечисление источников, которые, возможно, оказали влияние на развитие рассматриваемой росписи, можно было бы продолжать почти бесконечно. Причина этого состоит в том, что каждый крестьянский дом, как указывалось выше, — единый стилистический комплекс, объединяющий многие виды народного искусства. Это — целостная система, каждый элемент которой находится в активном взаимодействии с другими. Поэтому неудивительно, что роспись «под резинку» обнаруживает родство со многими художественными явлениями.

Надо также учитывать тот факт, что «формирование локальных вариантов инноваций в севернорусской культуре XVI — XIX вв. опиралось на комбинацию традиций, сложившихся в предшествующую эпоху. Непрерывность культурных традиций обеспечила неразрывную связь в одной структуре хронологически разновременных элементов, причем более древние стимулировали или корректировали появление более поздних...»<sup>26</sup>. Таким образом, поиск источников росписи «под резинку» следует вести не только «вширь», но и «вглубь», среди художественных явлений предшествующих периодов<sup>27</sup>.

\* \* \*

В качестве заключения необходимо отметить следующее. Роспись «под резинку» не является изобретением вологодских мастеров, а представляет собой один из местных вариантов распространенного способа украшения. При этом он был распространен не только в России, но и других странах, например, Польше, Беларуси и Украине, где назывался фляндровкой<sup>28</sup>. Однако в данном случае вряд ли возможно предположение о взаимовлиянии различных культур. Думается, речь здесь может идти о стадильном совпадении в развитии народного искусства разных стран и о подобии условий, в которых создавались рассматриваемые сундуки.

Как для любого вида народного искусства, для росписи «под резинку» характерны разные художественные уровни и разные манеры исполнения. Одни отличаются небрежностью, порой даже неряшливостью исполнения, «кричащими» сочетаниями цветов, другие выполнены на очень высоком профессиональном уровне, выделяются гармонией красок и продуманностью композиций. Несмотря на кажущуюся простоту художественных решений изделий, для них характерно разнообразие композиций и цветовых сочетаний (это просматривается на примере даже одного собрания — музея фресок Дионисия, филиала Кирилло-Белозерского музея-заповедника). Думается, что со временем, при обнаружении большего количества изделий, будет возможно разделить роспись «под резинку» на несколько подвидов, отличающихся только им присущими чертами и манерами мастеров. Это поможет не только систематизировать знания о художественной и технической стороне росписи, но и более корректно оценить ее как художественное явление.

Уже на сегодняшний день возможно выделить творчество нескольких мастеров, чьи манеры отличаются ярким своеобразием. Например, два сундука (из музея фресок Дионисия и Великоустюжского музея-заповедника<sup>29</sup>), вероятно, являются произведениями одного мастера. В этом убеждают подобие конструкций сундуков и одинаковая манера исполнения росписи (включая декоративные мотивы, т.н. «кавычки»).

Главная особенность вологодской «росписи «под резинку» формулируется как «максимум художественного эффекта при минимуме художественных

средств», что, впрочем, характерно не только для рассматриваемой росписи, но и для традиционного искусства в целом. И для подлинного искусства вообще.

#### Примечания

<sup>1</sup> Сергей Дмитриевич Оленев. Научный сотрудник, хранитель Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

<sup>2</sup> Хотя есть и исключения (например, в коллекции ВГИАХМЗ, инв.№ 23042).

<sup>3</sup> Отметим, что, хотя при работе над темой использовались по большей части вещи из музейных собраний Вологодской области, такие сундуки нередко сегодня встречаются в старых домах, на интернет-сайтах, в частных коллекциях.

<sup>4</sup> Для примера можно указать на сундуки из ОНИ ГРМ и Костромского музея-заповедника.

<sup>5</sup> В инвентарных книгах музеев такие вещи обычно датируются II половиной XIX-началом XX века; как правило, это дары — местных жителей или поступления из экспедиций в Вологодскую область. Благодарим за содействие И. С. Савкову — зав. отделом учета, хранения и систематизации музейных фондов ТМО.

<sup>6</sup> Олейник Т. М. Народные росписи по дереву Верховажского и Грязовецкого районов Вологодской области второй половины XIX – начала XX в. //Искусство современной росписи по дереву и бересте Севера, Урала и Сибири. Сборник научных трудов. НИИХП. М., 1985, С.66.

<sup>7</sup> В коллекции ВГИАХМЗ: ВОКМ 5615, ВОКМ 23344, ВОКМ 24433, ВОКМ 20686 и др.

<sup>8</sup> Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. — М., 1972. — С.46.

<sup>9</sup> Арсеньев Ф. А. Вологодская губерния. Очерк кустарных промыслов по изделиям, собранным вологодским губернским земством. Вологда, 1882. — С. 31–32.

<sup>10</sup> Есть они и в других собраниях музеев Русского Севера, например, в Архангельском государственном музее деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы» (инв. №№ Д-3544, Д-5441). Пожалуй, самым богатым собранием сундуков с росписью «под резинку» обладает Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (музей фресок Дионисия: инв. №№ Д-2388, Д-2389, Д-2392, Д-2393, Д-2404, Д-2409, Д-3032 и мн.др.).

<sup>11</sup> Инв. № ТМО 33897, Д-1778. Поступил в музей в 1992 году от С. Л. Бачалдиной. Размеры: высота — 67 см., ширина — 35 см., длина — 40 см.

<sup>12</sup> Инв. №№ Д-2389, Д-2392, Д-2409, Д-3035.

<sup>13</sup> Инв. № НВ 3388/1.

<sup>14</sup> Инв. № Д-2431 (музей фресок Дионисия). Есть и другие примеры подобного рода.

<sup>15</sup> Говоря о гибридном характере вещи, мы подразумеваем только общее художественное решение. Технологии росписей значительно отличаются.

<sup>16</sup> Глебова А. А. Вологодские свободно-кистевые росписи. Экспедиционные и учебно-методические материалы (1995–2005 гг.). Вологда. — С.78.

<sup>17</sup> Находится в частной коллекции.

<sup>18</sup> Однако роспись «под резинку» характерна не только для сундуков средних и крупных размеров, рассмотренных в настоящей статье, но и для небольших изделий. Однако принципы их декорирования почти не отличаются, поэтому они остались вне рамок работы.

<sup>19</sup> Каткова С. С. Народные монументальные росписи Костромской области//Искусство современной росписи по дереву и бересте Севера, Урала и Сибири. Сборник научных трудов. НИИХП. — М., 1985. — С. 104.

<sup>20</sup> Мильчик М. И. Росписи крестьянских домов на Ваге: традиции и новации//Народное искусство. Исследования и материалы. Сборник статей. К 100-летию Государственного Русского музея. — СПб., 1995. — С. 38. См. также шкаф, находящийся ныне на экспо-

зиции ОНИ ГРМ (инв. № Р-2927). Такая роспись встречается и в других регионах, например, в Приуралье и на Урале (см.: Барадулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988. — С.118).

<sup>21</sup> Каткова С. С. Указ. соч. — С. 96, 99, 101, 103. Разумеется, они работали и в костромских деревнях.

<sup>22</sup> Мильчик М. И. Указ. соч. — С. 39.

<sup>23</sup> В 1849 году в «Отечественных записках» указано: «крестьянские избы оклеены ныне красивыми обоями, каковых прежде не бывало в городских домах». Цит. по: Мильчик М. И. Указ. соч. — С. 29.

<sup>24</sup> Киселев И. А. Русские обои трех минувших столетий (XVIII–XX). — М., 2007. — С. 45.

<sup>25</sup> Олейник Т. М. Указ. соч. — С. 64.

<sup>26</sup> Шелег В. А. Крестьянские росписи Севера//Русский Север. Ареалы и культурные традиции. — СПб., 1992. — С. 144.

<sup>27</sup> Например, среди икон Русского Севера (особенно в одеждах, нимбах святых) просматривается то же понимание декоративности. См.: Иконы Вологды XIV–XVI веков. — М., 2007. — кат. №№ 66, 96, 98; Куликова О. В. Древние лики Русского Севера. Из музейного собрания икон XIV–XIX веков города Череповца. — М., 2009. — кат. №№ 15, 18, 21, 28.

<sup>28</sup> См.: Ганцкая О. А. Народное искусство Польши. — М., 1970. — С. 158–160; Reinfuss R. Elementy renesansowe w polskim meblarstwie ludowym//Polska sztuka ludowa. 1953, № 6, гус. 1; Сахута Я. М. Беларусь. Дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва. — Т. 8. — Мінск, 2005. — С. 328; Будзан А. Ф. Яворівські мальовані скрині. — С. 49–53, см. также: Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. — Київ, 1979. — С. 74–77.

<sup>29</sup> Инв. №№ Д-2397, НВ-3388/1.

### **Принятые сокращения**

ВГИАХМЗ — Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

НИИХП — научно-исследовательский институт художественной промышленности

ОНИ ГРМ — отдел народного искусства Государственного Русского музея

ТМО — Тотемское музейное объединение



## ЛЕТНИЙ САД, ЛЕТНИЙ ДВОРЕЦ И ДОМИК ПЕТРА I В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Тема настоящего исследования возникла в связи с тем, что история Летнего сада и коллекции скульптуры, Летнего дворца и Домика Петра I, которые являются частью музейного комплекса, в 20–40-е годы XX века оказалась крайне недостаточно изученной. Это связано, прежде всего, со сложностью политических реалий указанного периода, а также с важными трагическими событиями военного времени, от которых осталось мало документальных материалов. Обратившись к изучению немногочисленных литературных источников этого времени, мы обнаружили отрывочные сведения о Летнем саде и музейных предметах Летнего дворца в мемуарах музейных работников. Поиски архивных данных, соответственно, принесли некоторые результаты в виде документов как общемузейного характера, так и вполне конкретных данных о событиях и обстоятельствах, касающихся именно Летнего сада, Летнего дворца и Домика Петра I. Отмечая — увы — скромный объем выявленных сведений, мы попытались из полученных свидетельств, упоминаний, описаний событий и имевших место фактов, — сформировать примерную картину существования музейного комплекса петровских памятников, делая особенный, понятный акцент на временном отрезке 1941–1945 годов.

После 1917 года вместо Дворцового ведомства садом стал заниматься Отдел коммунального хозяйства Петроградского Совета. Распоряжение о закрытии на зиму скульптуры выдавал садово-парковый отдел Изботкомхоза. В 1925 году использование Летнего сада и вопросы реставрации скульптуры во многом зависели от Ленинградского Управления Главнауки, размещавшегося в Мраморном дворце.<sup>1</sup>

В это сложное и смутное для музейного дела время, когда происходили жесткие сокращения персонала и урезание средств на содержание памятников, Летний сад все же пользовался определенным вниманием. История доносит сведения о некотором движении в восстановлении его скульптурного организма. В саду, серьезно пострадавшем во время наводнения 1924 года, ведутся работы по сосредоточению поврежденных статуй в Кофейном Домике. Все мероприятия производятся при тесном сотрудничестве Музея города и Общества старого Петербурга.<sup>2</sup>

Акт осмотра Летнего сада в июне 1925 года представителями нескольких организаций (пестрый состав комиссии выразительно демонстрирует определенную ведомственную бесхозность Летнего сада) воссоздает безрадостную картину: «...поломанные фигуры находятся в Кофейном Домике и, главным образом, в подвалах Прачешного дома. Решено оттуда все разрозненные части, скульптуры перенести в Кофейный Домик, предварительно осво-

бодив его от хранящихся там лодок. Разборка скульптуры поручена специалистам Музея истории города П. В. Ильиной и В. П. Зубову, а также работнику реставрационных мастерских Н. А. Рассадину»<sup>3</sup>.

Организация с таинственным названием «Подъотдел благоустройства» приступила к приведению в порядок дорог и газонов, выборочной посадке деревьев в соответствии со старой планировкой. «Не имея возможности заниматься реставрацией скульптуры, подъотдел просит отделение Главнауки, которая ведает теперь Летним садом как памятником, произвести своими средствами реставрацию всех этого требующих статуй...»<sup>4</sup>.

По решению специальной комиссии произведена перестановка скульптуры так, что большинство памятников сосредоточили в северной части сада, дабы приблизить его облик к 1771 году. В 1930 — годы многие поврежденные скульптуры были отреставрированы и установлены в саду. Как сообщает Т. Б. Дубяго, в реставрационной мастерской, организованной в павильоне Росси, «молодые советские ваятели» занимались восстановлением скульптурного убранства сада в строгом соответствии с историческими данными.<sup>5</sup>

Состояние скульптурной коллекции было весьма тяжелым, о чем можно судить по смете на реставрацию, заранее составленной скульпторами Д. Н. Малашкиным и Г. А. Симонсоном. В 1939 году реставрация началась в мае со статуи «Антиной», разбитой на 12 кусков. Затем последовала реставрация остальных произведений согласно «Описи дефектов и повреждений мраморной скульптуры Летнего сада и необходимых работ по реставрации с указанием стоимости по отдельным объектам». В реставрационных мероприятиях, продолжавшихся около двух лет, вплоть до весны 1941 года, были задействованы скульпторы И. В. Крестовский, В. В. Лишев, а также Д. Н. Малашкин.<sup>6</sup>

Что касается Летнего дворца, то, судя по архивным данным, в 20-е годы он странным образом рассматривался как бы отдельно от Летнего сада и скульптуры. Сохраняясь как памятник архитектуры, не имел статуса музея и находился в ведении комиссара Мраморного дворца. Штат дворца состоял из четырех сторожей, круглосуточно охранявших здание. Наконец, весной 1925 года Летний дворец передается в историко-бытовой отдел Государственного Русского музея, после чего там открывается выставка «Петровская эпоха во дворце Петра I в Летнем саду». На выставке были представлены гравюры, портреты, мебель, бытовые предметы, архивные документы из различных музеев города и частных коллекций. Пребывание Летнего дворца в составе Русского музея было недолгим. В 1934 году Летний дворец стал самостоятельным учреждением в ведении Управления ленинградскими и пригородными дворцами и парками массового отдела Ленгорсовета. Создана дирекция Летнего сада и Летнего дворца Петра I, признанного историко-бытовым мемориальным музеем. Нижний этаж дворца по-прежнему занимала выставка, посвященная петровской эпохе, комнаты верхнего этажа считались мемориальными, однако в экспозиции находилось еще немало вещей, которые не имели никакого отношения ни

к Петру I, ни к историческим событиям и культуре петровского времени. В конце 30-х годов началась работа по изысканию и накоплению профильных экспонатов. Перед научным коллективом встала задача — вернуть интерьерам первоначальный вид, однако, осуществление намеченных планов было прервано: началась Великая Отечественная война.

Яркие, наполненные болью и тревогой воспоминания о самых первых днях войны и новых заботах музейных сотрудников Ленинграда принадлежат перу музейного работника Веры Владимировны Лемус.<sup>7</sup>

Ценность оставленных ею Записок, кроме всего прочего, в том, что в них содержатся конкретные сведения об установочных правительственных документах в области культуры, вслед за которыми и следовали соответствующие организационные мероприятия. Итак, В. В. Лемус пишет:

«В воскресенье, 22 июня 1941 года, когда, привлеченные солнечной погодой ленинградцы и приезжие из других городов веселой нарядной толпой заполнили аллеи парков и музейные залы, мирная жизнь советских людей продолжалась только до полудня... С первых слов правительственного сообщения, обращенного к народу, встать на защиту Социалистического отечества, все сразу изменилось». По указанию центральных партийных и правительственных органов была объявлена эвакуация музейных ценностей в глубокий тыл. «Вся документация, связанная с этим ответственным мероприятием, была **засекречена**, да и сама работа по подготовке к вывозу экспонатов велась при закрытых дверях», — отмечает автор. Далее Вера Владимировна сообщает, что в объединенном архиве Главного Управления культуры Ленгорсовета сохранился первый приказ УКППЛ (Управления культурно-просветительскими предприятиями исполкома Ленгорсовета), связанный с началом войны (подписанный начальником Управления Семёном Львовичем Беспрозванным): «На основании решения исполнительного Комитета Ленинградского Городского Совета депутатов трудящихся (№ 46 11/о и 12/о от 24 июня 1941 г., приказываю:

1. Закрывать для общественного пользования все дворцы-музеи, выставки, павильоны музейного значения... Летний дворец Петра I в Летнем саду, домик Петра I на Петроградской стороне и Антирелигиозный музей (бывш. Исаакиевский собор).

2. Директорам предприятий на основе указаний, данных Управлением (совещание директоров в УКППЛ 22 /VI-с. г.), приступить к консервации музеев и музейных вещей, скульптуры, фонтанов, павильонов, с принятием по предохранению их от последствий бомбардировок (перевод в особые хранилища, подвалы, нижние этажи зданий, устройство ставен, укрытие мешками с песком и т. д.).

3. Установить бесплатный вход во все сады и парки УКППЛ за исключением Зоосада и Госнардома. Парки закрывать для гуляющих в 22 час. 30 мин.

4. Запретить в садах и парках устройство массовых гуляний, карнавалов, митингов, шествий и сосредоточивания больших масс, гуляющих на открытых площадках...»<sup>8</sup>

Все эти пункты, естественно, касались Летнего сада, Дворца-музея и Домика Петра. Спешно проводились работы по подготовке эвакуации экспонатов. Согласно сведениям в записях Лемус, значительная часть фондов Музея истории Ленинграда, Летнего Дворца и Домика Петра I до лета 1945 года хранились в городе Сарапуле, в хранилище Краеведческого музея Удмуртии. Решение Ленсовета о реэвакуации музейных фондов из Сарапула будет принято 25.07.1945 года.<sup>9</sup>

Пронзительные подробности спасения музейных ценностей приведены в воспоминаниях Анатолия Михайловича Кучумова «Эвакуация»: «Подъезжаем к Свердловску, огромной станции, здесь должна решиться наша судьба — Сибирь или Удмуртия... Станция забита составами, говорят, ожидают отправки на неделю, надо терпеливо ждать, путь в Сибирь один... Ждать нам нельзя, возврата не должно быть... Решил пойти к начальнику товарной станции... не менее двух километров от нашего эшелона... Представился и объяснил цель визита: холод губелен для многих ценностей, к примеру, английской оловянной посуды из дворцов Петра I, да и живопись может пострадать; необходимо как можно скорее отправить эшелон к месту назначения... Начальник бывал в Ленинграде... обещал при первой возможности отправить нас... Действительно, не позднее, чем через час мы тронулись в путь... 22 декабря прибыли в «столицу Сибири» <...> эшелон подали к берегу Оби... по сторонам путей лежал белый чистый снег. «Вот здесь и разгружайтесь», — сказали железнодорожники! Мне стало плохо. Все мои объяснения, что снег через щели попадет в ящики, в теплом помещении начнет таять, были безуспешны... С директором Третьяковки отправились в Обком партии... решали, как выйти из сложного положения... Секретарь отдал распоряжение «немедленно собрать в театрах брезенты, ковры, большие полотна декораций, все, что может укрывать ящики, и доставить их к составу»... С обеих сторон (состава) были поставлены часовые. К утру вагоны были свободны и их увезли под погрузку в сторону фронта... А пока утром прибыли грузовые машины, лошади, запряженные в сани — розвальни и грузчики-студенты — началась перевозка ящиков в хранилище. Каждую машину и лошадь сопровождали сотрудники — ленинградцы и помогающие им москвичи... Начался второй, не менее сложный и ответственный этап сохранения музейных ценностей из пригородных дворцов — музеев, который длился три года»<sup>10</sup>.

Параллельно с вывозом экспонатов из Летнего Дворца Петра I, решались задачи сохранения оставшихся на месте музейных предметов и памятников — все это потребовало от работников музея немалого труда и сил. Окна нижнего этажа дворца закрыли щитами; чердачные перекрытия обмазали суперфосфатом — от древесных вредителей и от пожара; в коридорах, в комнатах здания, на чердаке поставили бочки с водой и ящики с песком. Впоследствии на крыше здания Летнего Дворца регулярно дежурили работники сада.



С первых дней войны устанавливается систематическое наблюдение за Летним садом, принимаются срочные меры по охране зеленых насаждений, коллекции скульптуры и маскировке архитектурных сооружений. Памятник И. А. Крылову укрыт деревянными щитами и мешками с песком... ваза у Карпиева пруда также укрыта песком. Война неузнаваемо изменила Летний сад: убиралась с аллеи скульптура. С 26 июня по 13 августа 1941 года восемьдесят мраморных памятников были сняты с постаментов, и надежно укрыты в земле, рядом с местом экспонирования. Лишь одна скульптурная группа «Амур и Психея», вместе с постаментом, была оставлена на своем месте и защищена двойным слоем деревянных щитов, проложенным мешками с песком. Остальные скульптуры были опущены в вырытые ямы, размерами 2,5 × 3 метра и 1 × 1,5 метра. На дно каждой такой ямы насыпался песок, а затем укладывался настил из досок. Скульптурные бюсты устанавливались вертикально, в стоячем положении, а статуи укладывались в лежачем положении, за исключением тех, которые имели сильно изрезанный контур и выступающие детали в виде вынесенных в сторону рук и развевающихся драпировок. По бокам скульптур помещались щиты, а пространство между щитом и скульптурой засыпалось доверху песком. Сверху на получившийся своеобразный ящик укладывался щит — крышка и затем все засыпалось землей. Статуи, помещенные в стоячем положении, несколько возвышавшиеся над поверхностью земли, получали скатную крышу, которая покрывалась толем и также засыпалась землей. Работами по сохранению памятников и мраморной скульптуры сада руководили скульптор Г. А. Симонсон, умерший в 1942 году, и инженер — архитектор Управления ленинградскими пригородными дворцами и парками Ленсовета Н. У. Малейн. Несмотря на сложную обстановку, было создано «Объединенное хозяйство садов и парков» и в саду числился 21 человек — 14 человек охраны, бухгалтер, 4 садовых рабочих и 1 садовый ремонтник. Показательно, что в холодную блокадную зиму, ежедневно, как и до начала войны, приходил на работу садовод П. К. Лобанов, тревожась за судьбу сада и дворца. Жизнь теплилась, работа продолжалась... Опустевший сад стал территорией для размещения воинских частей: были вырыты траншеи, различные военные сооружения для укрытия. В саду располагалась зенитная батарея, а в павильоне «Кофейный Домик» плотными рядами стояли раскладушки для солдат. Артобстрелы города, начавшиеся осенью 1941 года, продолжались по 1 мая 1943 года. Они не миновали Летний сад, — в документах зафиксированы попадания снарядов и разрывы бомб на его территории. В результате были полностью уничтожены целые группы деревьев и кустарников, повреждены ограда и решетки, основания дорожек, газонные ограждения, ливневая и водопроводная сеть сада.<sup>11</sup>

Весной 1942 года голодные, исхудалые школьники и учителя расположенных вблизи школ пришли сюда, чтобы на газонах вырастить овощи.

В память об этих блокадных огородах одна из аллей (между главной и Лебязьей) с тех пор так и называется — Школьная.

«В белые блокадные ночи, — вспоминает Всеволод Азаров — я служил на военном корабле, стоявшем у набережной, возле Летнего сада. В саду тогда не было видно пленительно-наивных статуй Флоры, Антиноя, Утра, Ночи. Не было и лебедей на глади озера. А по обе стороны сада, вблизи прекрасной фельтеновской решетки, в первых этажах чернели бойницы. Соседствуя с вековыми деревьями, в небо устремлялись зенитки. А по городу — военному лагерю — словно проверяя ночные патрули и посты зенитчиков, суровая и тревожная, шагала фронтовая белая ночь»<sup>12</sup>.

1 октября 1943 года на основании приказа Управления по делам искусств № 157 от 20 сентября.1943 г. на базе ликвидированного Музея городской скульптуры был организован Отдел музеев и памятников. В его ведении находились «Литераторские мостки», Тихвинское и Лазаревское кладбища Александро-Невской лавры, законсервированный музей истории и развития г. Ленинграда, Антирелигиозный музей (бывший Исаакиевский собор), Летний дворец и Домик Петра I, Ораниенбаумский дворец — музей и дирекции пригородных дворцов-музеев. Отдел музеев просуществовал до 1945 года и был преобразован в Отдел культурно-просветительной работы Исполкома Ленгорсовета. В апреле 1944 года начальником Отдела музеев и памятников назначен А. М. Кучумов.<sup>13</sup>

В воспоминаниях известной в музейном сообществе Марины Александровны Тихомировой вскользь упоминается об экспонатах из Летнего Дворца Петра I, хранившихся под сводами Исаакиевского собора среди музейных ценностей пригородных дворцов, а также многих вещей Музея истории Ленинграда которые не удалось отправить в тыл.<sup>14</sup> Тихомирова отмечает, что работавшие в этот период в соборе сотрудники вели как работы общего характера, так и наблюдение за «своими» экспонатами. Относительно произведений из Летнего Дворца и Домика Петра I, работы осуществляла опытный хранитель Анна Константиновна Сементовская, которая занималась в начале войны подготовкой экспонатов к эвакуации, а после, уже в 1944 году, снова вернулась в Летний Дворец Петра I возродить музейную экспозицию. Директором музея стала опытный сотрудник музея Елена Николаевна Элькин. Именно на их долю и выпали самые первые послевоенные заботы по устройству музея, а также освобождение из земли мраморных скульптур. К сожалению, подробных записей об этих работах не сохранилось. Известно только, что в сложных трудоемких мероприятиях музейным работникам активно помогала военные.<sup>15</sup>

В частном письме, написанном в Ленинграде 14 мая 1944 года, А. М. Кучумов, рассказывая своим родным о производственных заботах, между прочим, сообщает: «Много времени отнимают комиссии по выявлению ущербов. На днях ездил по пригородам с митрополитом Киевским и Ростовским Николаем, членом Чрезвычайной Комиссии, затем, через несколько

дней с А. Н. Толстым. Очень интересны их замечания по поводу наших музеев и дальнейшего их существования, мы уже разрабатываем проекты восстановления отдельных объектов. Сейчас же пока идет только консервация сохранившегося. Начинаем подготовку к открытию Домика Петра Великого на Петроградской стороне, это моя идея, думаю, выполнить»<sup>16</sup>.

Выполнить — удалось, что подтверждают архивные документы, хранящиеся в ЦГАЛИ. Так, просматривая «Отчет по ремонтно-строительным и реставрационным работам, произведенным в 1944 году» по Объединенному хозяйству музеев города, читаем: «Работы III квартала, главным образом, были приновлены для открытия Домика Петра I на Петроградской стороне, где произведены были работы по внутренней штукатурке и окраске стен футляра Домика, с последующей разделкой его под кирпич. Внутренние помещения Домика Петра очищены были от пыли и грязи. Отремонтированы и остеклены оконные и дверные переплеты футляра Домика, а также частично исправлена кровля на нем»<sup>17</sup>.

Нелишне добавить, что, по словам директора Лединкиной, общая стоимость строительно-ремонтных работ (по Домику Петра и остальным объектам — Исаакиевскому собору, Музею города на Красной улице), — за весь 1944 год выразилась в сумме 137 тысяч рублей. Работы производились хозяйственным способом, а часть их исполнена была силами сотрудников Дирекции, так, как ввиду сравнительно незначительного объема работ не удалось сдать для исполнения подрядным способом.<sup>18</sup>

И это — далеко не все сделанное, потому что в «Отчете о работе Объединенного хозяйства музеев за 1944 год» (по всем видам музейных работ) прослеживается особенное внимание именно к Домику Петра. (Летом 1945 года создается единая дирекция с научным отделом, которая вновь объединяет Летний сад, Летний дворец и Домик Петра I.) Совершенно понятно, что этот маленький, но важный идеологически музей целенаправленно готовился к открытию; был открыт; и вскоре даже успешно функционировал. В разделе «Научно-исследовательская работа» значатся пункты:

«1. Проработана литература по теме экспозиции Домика Петра I — 12 названий.

2. Составлен тематический план экспозиции Домика Петра I.

3. Произведен отбор мебели и графического материала для экспозиции Домика Петра I».

В разделе «Экспозиционная работа» видим: «1. Произведен монтаж вводной выставки в Домике Петра I, расставлена историческая мебель и скульптура. 2. Составлен этикетаж и размещен на экспонатах в Домике Петра I. 3. Составлена топографическая опись и подробное описание экспозиций в Домике Петра I»<sup>19</sup>. И, наконец, по разделу «Массово-лекционная работа» — в 1944 году(!) — <...> «3. Подготовлена экскурсия по Домику. Петра I. 4. В Домике Петра I проведено 150 экскурсий с охватом 4638 человек».

Кроме указанных мероприятий, 1944 год ознаменован еще одной интересной акцией: произведена контрольная раскопка захороненной скульптуры Летнего сада, что, безусловно, свидетельствует о сдерживаемом нетерпении музейных сотрудников приступить к дальнейшим действиям по восстановлению нормальной жизни музея.<sup>20</sup>

Как полагал А. М. Кучумов, «Можно было бы открыть и Летний дворец, несмотря на то, что большая часть прикладного увезена, но там нужен ремонт, здание дрожало, как больной, поэтому многое требует укрепления... Часть плафонов из-за этого пришлось снять», — сетует он.<sup>21</sup>

Г. Р. Болотова отмечает, что сохранить Летний Дворец Петра в годы войны удалось исключительно благодаря самоотверженной работе всех служителей Летнего сада.<sup>22</sup>

О ходе расстановки скульптур на аллеях сада рассказывает интересный архивный документ. От дирекции Летнего сада в Управление по делам архитектуры, мастерскую № 13 профессора А. С. Никольского и архитектора В. В. Степанова 25 июня 1945 года поступило следующее обращение: «14 мая сего года при городском Отделе Культурно- Просветительской работы Ленгорисполкома состоялся доклад Профессора Мацулевич о новой расстановке скульптуры в Летнем саду. Пояснительная записка Профессора Мацулевич и схема расстановки скульптуры по новому плану представлены Вам для ознакомления.

Ввиду постановления Ленгорисполкома о восстановлении всей скульптуры в Летнем саду к 1 июня сего года, Дирекция Летнего сада просит Вас указать №№ и наименования скульптур, которые могут быть установлены в настоящее время в той части Летнего сада, где, по Вашим предположениям, не будет ответственных изменений в планировке, чтобы не задержать работы по устройству фундаментов под пьедесталы и установку самой скульптуры.

Вместе с тем Дирекция просит Вашего содействия и распоряжения ГРИИ произвести поверку и закрепление углов пересечения отдельных аллей Летнего сада для точной разбивки мест установки скульптуры и Вашей консультации на месте по этому вопросу.

Директор (Лединкина)  
Главный архитектор (Малеин)»<sup>23</sup>

Как видим, сроки приведения сада в порядок с установкой скульптуры были необычайно краткими, а работа — весьма напряженной и технически многосложной. Из литературы известно, что тогда, в весенние майские дни, многие десятки ленинградцев приходили после работы, чтобы возродить Летний сад: сажали молодые деревья, засыпали щели (укрытия от вражеских бомб) и траншеи, занимались восстановлением газонов. Сад помолодел, забелели мраморные статуи и бюсты на его аллеях, зацвели цветы. К началу первой послевоенной зимы для скульптур были сделаны новые деревянные футляры, которые с начала девятнадцатого века

традиционно являются единственной гарантией правильного хранения мраморных скульптур в осеннее — зимний период.

Реставрационные работы после извлечения скульптур из земли проходили в 1946–1952 годах. Имеются данные о применении в ходе реставрационных работ так называемого «флюатирования» под руководством И. В. Крестовского. Способ состоял в том, что, после очистки сухими щетками от пыли и грязи, промывки теплой водой с нейтральным мылом, покрытием 10% раствором формалина и последующей промывкой чистой водой мрамор покрывали при помощи кистей раствором  $MgCl$  25 градусов по БОМЭ.

Летний Дворец, после небольшого ремонта, открылся в 1947 году и тогда же принял первых посетителей.<sup>24</sup>

Жизнь, с ее заботами, радостями, сложностями — уже мирного характера — продолжалась... Выразительная картина обстановки в послевоенном Летнем саду — складывается при чтении одного из документов 1947 года. Это — АКТ, который достоин полного воспроизведения:

***Государственная Инспекция по охране памятников Ленинграда при Управлении по делам Архитектуры Ленгорисполкома.***

### ***АКТ***

***Ленинград 1947 г. мая 12 дня***

*Я, районный архитектор Государственной Инспекции По Охране Памятников Ленинграда Варданыц В. А. в присутствии директора Летнего сада Элькин Е. Н. произвела осмотр Летнего сада*

При осмотре обнаружено следующее:

1). *Неизвестными лицами сброшена с пьедестала статую Цереры, что было обнаружено служебным персоналом сада утром 12/IV с/г. В результате падения статуя получила повреждения — откол части одежды.*

2). *Отдельные группы детей играют футбольными мячами и бегают по газонам. При разъяснении мною о недопустимости проведения подвижных игр в Летнем саду, игра в мяч была прекращена.*

3). *Работы по ликвидации разрытой аллеи и откоса берега Лебяжьей канавки, отмеченные в акте от 7/ IV — 1947 г., не выполнены. По сообщению директора сада, эти работы обязалась выполнить своими силами и средствами, но производит работы очень медленными темпами.*

Предложения и сроки исполнения 1). *Дирекции Летнего сада обратить внимание на необходимость усилить бдительность охраны в ночное время. Вывесить объявление о правилах поведения посетителей Летнего сада и строго следить за их выполнением.*

2). *Установить статую Цереры на место после полной ее реставрации. До реставрации закрыть статую деревянными щитами.*

3). *Дирекции Летнего сада обеспечить выполнение работ, указанных в акте от 7/IV — 1947 г. к дню открытия сада.*

4). *Произвести укатку дорожек катком и своевременную посыпку их песком.*

Составлено в 2 экземплярах

1. *Дирекции Летнего сада*

2. *Государственной Инспекции по Охране Памятников Ленинграда.*

Отметки о выполнении

*Районный архитектор И. Варданянц*

*Директор Летнего сада Элькин»<sup>25</sup>*

Любопытным документом послевоенного времени является Паспорт Летнего сада по состоянию на 01 октября 1948 года, утвержденный Статистическим управлением РСФСР и Комитетом по делам культурно — просветительских учреждений РСФСР 25–28 августа 1948 года. В нем даны сведения о территории, благоустройстве и сооружениях: вся площадь — 11,6 гектара, лесные массивы — 6,5 гектара, водоемы — 3542 кв. метра, строения — 976 кв. метров, протяженность аллей и дорог в погонных метрах — 5000 метров, площадь — 44.492 кв. метра, в том числе со щебеночным покрытием — 44492 кв. метра, экспозиционная площадь — Летний Дворец Петра — 675 кв. метра, павильон Росси — 162 кв. метра, Чайный Домик — 160 кв. метров.<sup>26</sup>

#### Примечания

<sup>1</sup> Архив КГИОП. 1923–1940. Д. 165–1. Л. 213.

<sup>2</sup> Архив Октябрьской революции и социалистического строительства. Ф. 2555. Оп. I. 1925. Д. 1277. Л. 52.

<sup>3</sup> Архив КГИОП. 1923–1940. Д. 165–1. Л. 231.

<sup>4</sup> Там же. Л. 234.

<sup>5</sup> *Дубяго Т.Б.* Летний сад. М. — Л. 1951. — С. 136.

<sup>6</sup> *Хвостова Г. А.* Скульптор Д. Н. Малашкин и его роль в истории реставрации скульптуры Летнего сада. Материалы к биографии. Ассоциация искусствоведов (АИС) Творческий союз историков искусства и художественных критиков России. Петербургские искусствоведческие тетради. — Вып. 46. — Санкт-Петербург, 2017. — С. 165.

<sup>7</sup> *Лемус В. В.* Эвакуация музейных ценностей из г. Пушкина. (1941–1945). Историческая справка. (Архив ГМЗ «Царское Село». НВК № 1316. 1980. г. Подготовила к печати Г. Д. Ходасевич.) // Государственный музей — заповедник «Царское Село». Хранители. Материалы XI Царскосельской научной конференции. — СПб., 2005. — С. 375–394.

<sup>8</sup> Там же С. 377.

<sup>9</sup> Там же. С. 388.

<sup>10</sup> *Анатолий Михайлович Кучумов.* Статьи Воспоминания Письма. — Санкт-Петербург : Арт-Палас, 2004. — С. 79–82.

<sup>11</sup> ЦГАЛИ. Ф. 276. Оп. 1. Д. 73. Л. 3.

<sup>12</sup> *Семенникова Н.* Летний сад. — Л. 1970. — С. 74.

<sup>13</sup> *Анатолий Михайлович Кучумов.* Статьи Воспоминания Письма. — Санкт-Петербург: Арт-Палас, 2004. — С. 84.

<sup>14</sup> Емкую характеристику ее деятельности дал современник, также легендарный специалист, чтимый коллегами, А. М. Кучумов: Тихомирова Марина Александровна (1911–1992), историк-лингвист. До 1941 г. работала в Музее истории города, Военно-Морском музее. С 1935 г. — экскурсовод и методист в Петербургских дворцах-музеях. В 1943–1944 гг. работала хранителем в Хранилище музейных фондов в Исаакиевском соборе. В 1945–1948 гг. — главный хранитель дворцов-музеев г. Петродворца. С 1948 г. главный хранитель Летнего сада, с 1950 зав. отделом музеев Управления Культуры Ленгорисполкома. (Анатолий Михайлович Кучумов. Статьи Воспоминания Письма. — Санкт-Петербург: Арт-Палас, 2004. — С. 110.)

<sup>15</sup> Тихомирова М. Памятники, люди, события. Из записок музейного работника. — Л.: Художник РСФСР, 1970. — 283 с. — С. 7–8.

<sup>16</sup> Анатолий Михайлович Кучумов. Статьи Воспоминания Письма. — Санкт-Петербург: Арт-Палас, 2004. — С. 109.

<sup>17</sup> ЦГАЛИ. Ф. 276. Оп. 1. Д. 79. Л. 4.

<sup>18</sup> Там же. Л. 5.

<sup>19</sup> ЦГАЛИ. Ф. 276. Оп. 1. Д. 79. Л. 1.

<sup>20</sup> Там же. Л. 3.

<sup>21</sup> Анатолий Михайлович Кучумов. Статьи Воспоминания Письма. — Санкт-Петербург, Арт-Палас, 2004. — С. 109.

<sup>22</sup> Болотова Г. Р. Летний сад. — Л., 1988. — С. 36.

<sup>23</sup> ЦГАЛИ. Ф. 339. Оп. 1. Д. 8. 1945–1956. Л. 3.

<sup>24</sup> Кузнецова О. Н. Летний сад и Дворец Петра I. — Лениздат. 1973. — С. 42–43.

<sup>25</sup> Научный архив музея. №466. Реставрация мраморной скульптуры Летнего сада. Акты ГИОП. 1947–1965 гг. Л. 54.

<sup>26</sup> ЦГАЛИ. Ф. 277. Оп. 1. Д. 686. ЛЛ. 1–4.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

(Приведены с точным соблюдением особенностей выражений, применения заглавных букв в названиях, не соответствующего современным правилам. Документы — не рукописные, напечатаны на пишущей машинке.)

### Приложение 1

ЦГАЛИ. Ф. 339. Оп. 1. Д. 6. 1945. 68лл.

«Материалы к расстановке скульптуры Летнего сада. Л. 2.

Объяснительная записка

к плану расстановки скульптуры Летнего сада, составленная

Проф. Ж. Мацулевич.

14. 05. 1945 г.

Новая расстановка декоративной скульптуры в Летнем саду основывается на следующих принципах: возможное приближение к тематической расстановке, характерной для времени создания Летнего сада при Петре I. Воссоединение сохранившихся сериальных подборов скульптуры (возвращение нескольких статуй, вывезенных из Летнего сада в б. Царское село), расстановка лучших произведений на центральных местах и, по возможности, объединение произведений одного мастера.

В целях достижения общего декоративного эффекта, характерного для XVIII века, чередование статуй и бюстов при расстановке вдоль больших аллей, где они воспринимаются как единое декоративное целое и при таком чередовании создают необходимое разнообразие и волнообразную линию верхнего уровня.

---

Вся имеющаяся скульптура (около 100 произведений) располагается, в основном, по следующему циклам.

На первой поперечной дорожке (вдоль набережной Невы) — Война и Слава, бюсты полководцев, Судьба и Возмездие, процветание Земледелия и Мудрое Правление.

На средней главной аллее: — Навигация, Архитектура, История, 4 времени суток, Процветание искусств (Музы), Возрасты человека и пороки.

На правой продольной аллее: Справедливость и Милосердие, Добродетель и Истина, группа Мир и изобилие.

На партере у набережной: Двуликий Янус и бюсты темпераментов;

Посреди партера налево: группа Похищение сабинянки.

У балюстрады по Лебяжьей канавке: группа Амур и Психея.

Посреди восьми дорожек (у пруда) Аполлон Бельведерский.

По левой продольной аллее у Летнего дворца в Голландском садике-группа Сатир и вакханка.

Вдоль аллеи: бюсты Христины Шведской и Яна Собеского, статуи Флоры и Вакха, статуи, подражающие античным Аполлону и Флоре.

У павильона Росси по поперечной дорожке: серия Сивилл и бюсты римских императоров и императриц. В конец Первого сада, замыкая главную аллею, обращенные лицом ко Второму саду: подражание античным — Диана и Антиной.

Вместе с тем необходимо поставить вопрос о переносе статуи Крылова из первого сада, где она является резко несовременной всему единому декоративному комплексу начала XVIII века, во II сад, где она получит прекрасное место посреди восьми дорожек, являющихся уже сейчас местом средоточия советской детворы.

Проф. Мацулевич».

## Приложение 2

ЦГАЛИ Ф. 276. Оп.1. Д. 73. Л.3.

### «Экспертное заключение

о стоимости восстановления древесных насаждений и благоустройства Летнего сада, сооруженного по проекту архитектора Леблона, частично поврежденного в результате военных действий.

Расчет стоимости произведен в соответствии с «Инструкцией для экспертов по определению восстановительной стоимости уникальных, художественных и имеющих историческое значение зданий, пострадавших от вражеских бомбардировок, обстрелов, а также от других причин, вызванных условиями военного времени», рекомендованной Городской Комиссией по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков и утвержденной Исполкомом Ленинградского Совета Депутатов Трудящихся/решение № 97-19 от 15. VII-1943 года/.

Летний сад постройки 1711 г. по проекту архитектора Леблона находится под Государственной охраной, согласно протокола ЦИК РСФСР от 20/III- 1943 года. Площадь сада — 11,40 га.

При осмотре и обследовании Летнего сада в натуре и в результате анализа документации, имеющейся в Управлении Коммунального обслуживания установлено, что в результате разрывов фугасных авиабомб и артиллерийских снарядов на территории сада древесным насаждениям, сформированным в ряд отдельных ландшафтных картин, насчитывающим до 100-200- летней давности, а также отдельным элементам благоустройства, как водопроводной сети, электросети, газонным ограждениям, дорожкам



---

и т. д. нанесены значительные повреждения, размеры и стоимость которых приведены в приложениях 1, 2, 2. и 4.

Оценочно-Экспертное бюро Городской Комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков определена стоимость древесных насаждений и элементов благоустройства садов, согласно разработанной и утвержденной Ленинградской городской комиссией номенклатуры и возрастной школы древесных насаждений.

Учитывая исключительную художественно-историческую ценность Летнего Сада, являющегося одним из ценнейших памятников садово-паркового искусства и вместе с тем связанного с историей развития города, резиденцией его основателя — Петра I и его продолжателей, решением Оценочно-Экспертного бюро утверждено специальное представление экспертов о необходимости применения коэффициентов художественного К/1–15 и исторического К/2–10, в произведении равного — 150 и начисляемой выше восстановительной стоимости сада в компенсацию за повреждения национальной художественной и исторической ценности./ протокол № 26 от 1/ XII — 1943 года/.

Таким образом, полная стоимость ущерба и повреждений, причиненных Летнему Саду будет равна:

$$115800+10800+16000=\text{Руб.}:142.600.$$

$$142.600 \times 150 = 21.390.000 \text{ руб.}$$

Председатель Комиссии  
Директор Объединенного Хозяйства  
Дома Занимательной Науки: /Гончаров И. Г./

Члены Комиссии:  
Ученый Садовод Ботанического Сада  
Академии Наук СССР, орденосец: /Курнаков Н. И./

Садовод Объединенного Хозяйства /Лобанов П. К./

Эксперт Оценочно-Экспертного Бюро  
Городской Комиссии Архитектор : /Дмитриев К. М./»

### Приложение 3

ЦГАЛИ. Ф. 276. Оп.1. Д.73. ЛЛ.4-5.

«Экспертное заключение  
о стоимости восстановления Ограды Летнего Сада  
со стороны Реки Невы и ограды со стороны  
Реки Мойки частично поврежденных, а также Решетки  
на Набережной Лебяжьей Канавки, находящейся  
на территории Сада, уничтоженной в результате военных действий.

Расчет стоимости произведен в соответствии с «Инструкцией для экспертов по определению восстановительной стоимости уникальных, художественных и имеющих историческое значение зданий, пострадавших от вражеских бомбардировок, обстрелов, а также от других причин, вызванных условиями военного времени», рекомендованной Городской Комиссией по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков

---

и утвержденной Исполкомом Ленинградского Совета Депутатов Трудящихся/ решение № 97-19 от 15. VII -1943 года/.

Ограда Летнего Сада сооружена в 1783 году по проекту архитектора Фельтена — литая с гранитными монолитными столбами и гранитным цоколем.

Ограда Летнего Сада со стороны Реки Мойки, сооружена около 1817 года — литая, с литыми столбами на цоколе сложенном из бутовой плиты.

Решетка на Набережной Лебяжьей Канавки Архитектора К. Росси около 1823 года, литая.

При осмотре и обследовании в натуре выше решеток, установлено, что, в результате разрывов фугасных авиабомб и артиллерийских снарядов на территории сада и вблизи него пострадали: 1/ Ограда Летнего Сада со стороны Реки Невы и 2/ Ограда Сада со стороны Реки Мойки, причем выбиты как отдельные части звена, так и целые звенья, особенно в ограде со стороны Реки Мойки. 3/ Решетка на Набережной Лебяжьей Канавки — погонных метров в 21,0 полностью уничтожены.

Оценочно — Экспертным Бюро Городской Комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков определена цена восстановления ограды со стороны Реки Невы, ограды со стороны Реки Мойки и решетки Набережной на Лебяжьей Канавке/протокол № от XII -1943 года/:

1/ Ограда Летнего Сада со стороны Реки Невы пог. метр. 225,0  
стоимость — 15.154.960 рублей.

2/ Ограда Летнего Сада со стороны Реки Мойки пог. метр. 125,0  
стоимость — 137.500 рублей.

3/ Решетка Набережной Лебяжьей Канавки — пог. Метр. в 21,0  
стоимость — 37.800 рублей.

Процент повреждений каждой ограды и решетки с отдельности составляет:

1/ Ограда Летнего Сада со стороны Реки Невы 5%, что составляет около 9 пог. метр. полн. ограды (решетки) — 767.747 руб.

2/ Ограда Летнего Сада со стороны Реки Мойки — 20%, что составляет около 25% пог. метр. ограды (решетки) — 27.800 руб.

3/ Решетка Набережной Лебяжьей Канавки — 100%, что составляет около 21 пог. метр. решетки — 44.100 руб.

Учитывая исключительную художественно-историческую ценность 1/ Ограды Летнего Сада со стороны Реки Невы, являющуюся уникальным произведением этой области искусства, ее особую значимость в ансамбле города и Набережной Реки Невы; 2/ Ограды Летнего Сада со стороны Реки Мойки, являющуюся образцом высокого мастерства, с отливкой — скульптурной техники и 3/ Решетки Набережной Лебяжьей Канавки, одной из простых, но исключительной по рисунку Зодчего Росси решетки, Оценочно — Экспертного Бюро Городской Комиссии утверждено специальное представление экспертов о необходимости принятия коэффициента историко- художественного значения  $K_1=10$  для ограды Летнего сада со стороны Реки Невы,  $K_1=4$  для ограды со стороны Реки Мойки и  $K_1=3$  для решетки Набережной Лебяжьей Канавки и начисленной восстановительной стоимости в компенсацию за повреждение национальной художественной ценности/ протокол №26 от 1-го декабря 1943 года/.

Тогда полная стоимость восстановления каждой ограды решетки Набережной в отдельности будет:

1.  $757.747 \times 10=7.677.470$  рублей.

2.  $27.500 \times 4=110.000$  рублей.

3.  $44.100 \times 3=132.300$ рублей.

---

Суммарная же стоимость всех поврежденных оград и решеток Сада будет — 7.819.770 рублей.

Председатель Комиссии  
Директор Объединенного Хозяйства  
Дома Занимательной Науки: /Гончаров И. Г./

Члены Комиссии:  
Садовод Объединенного Хозяйства /Лобанов П. К./

Эксперт Оценочно-Экспертного Бюро  
Городской Комиссии Архитектор /Дмитриев К. М./»



## ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ ИНОСТРАНЦЕВ О БАЛАХ В ПЕТЕРБУРГЕ

Санкт-Петербург — столица Империи — был и столицей ее светской жизни. Приемы, рауты, балы, выезды в театры как отдельные кусочки составляли громадную мозаику жизни аристократического Петербурга. Мозаику роскошную, богатую и великолепную. Но, с другой стороны, бывшую для всех представителей высшего света рутиной, привычным ходом жизни. И поэтому (что неудивительно!) в документах, оставленных самими участниками этих празднеств, мы не найдем многих важных подробностей, необходимых, чтобы полноценно восстановить светскую жизнь прошлого. Так, официальные документы по подготовке балов в Зимнем дворце дадут нам полный список приглашенных, меню обеда, но ничего не скажут об атмосфере на балу, порядке танцев, настроении танцующих. Танцевальные учебники опишут, как правильно танцевать, но не зафиксируют реальной танцевальной практики того времени.

Большую роль в восстановлении целостной картины прошлого, несомненно, играют письма и мемуары, доносящие до нас многочисленные подробности, восприятие балов их участниками. На особом положении здесь всегда будут стоять путевые заметки иностранцев: смотря на русский быт вообще и на бал в частности со стороны, гости нашего города, сами того не замечая, подчас отмечали такие вещи, которые ускользали от пера наших соотечественников, считавших эти мелочи само собой разумеющимися, и не обращавших на них особого внимания.

Описания балов и танцевальных мероприятий в исполнении иностранцев встречаются на протяжении всей истории Санкт-Петербурга. Первый (и наиболее известный) пример — это материалы из подробнейших дневников Берхгольца. Фридрих-Вильгельм фон Берхголец — камерюнкер из свиты герцога Карла-Фридриха Голштинского, сопровождавший герцога в его путешествии-сватовстве к дочери Петра Первого цесаревне Анне. Герцог поручил Берхгольцу вести хроники своего пребывания в России. Юноша отличался наблюдательностью и оказался идеальным протоколистом. Во всех мелочах он описывал места, где бывал, одежду и манеры встречавшихся ему людей, убранство домов, подаваемые яства. Записи велись в форме дневника и отличались такой живостью, что слава о них распространилась довольно широко. Не мог автор обойти своим вниманием и ассамблеи, составлявшие важную часть придворного быта своего времени. Ассамблеи были учреждены Петром I после поездки в Западную Европу в 1710-х гг., и активно насаждались монархом. Берхголец упоминает и правила ассамблей, предписывавшие приготовить комнаты для собрания и находиться среди гостей, а не встречать каждого пришед-

шего, и обстановку — игры в шахматы, разговоры, прибытие на ассамблеи императорской четы, и гостей (и их наряды), и, конечно же, танцы. В отличие от нашего современного восприятия, при прочтении дневником становится понятно, что танцы не составляли основного занятия на ассамблеях, и под них освобождалось место, если кто-то собирался танцевать. Иногда подобных желающих бывало всего несколько человек. И именно дневники камерюнкера позволяют нам восстановить репертуар ассамблей — большое количество польских танцев (что было не характерно для Европы того времени), англезы, менуэты, игровые танцы<sup>1</sup>. Мы видим, что в традиции ранних русских балов сплелись три основные формирующие силы: западные образцы (принесшие менуэты, англезы и правила их исполнения), местные привычки (степенные польские танцы были известны еще при дворе Алексея Михайловича), личная инициатива царя (активно поддерживавшего игровые танцы — цепочечный и арлекинский).

К сожалению, в дальнейшем иностранные путешественники не оставляли настолько подробных отчетов о русских балах.

В Петербурге бывали разные по своему положению люди — послы при дворе, иностранные дипломаты, художники, ученые, просто обычные путешественники из средних слоев общества. Многие из них оставляли свои записки, в том числе и о балах. Причем, чаще всего рассказы были посвящены Императорским балам — прежде всего в Зимнем дворце. Т. к. попадание на такой бал было, несомненно, Событием, украшавшим путешествие. Кому-то (например, Джакомо Казанове, посетившему маскарад) удавалось потанцевать самому, кому-то (например, англичанке Марте Вильмот и писателю Теофилю Готье) досталась роль зрителей.

Путешественники второй половины XVIII века чаще описывают маскарады, отмечая невероятное разнообразие костюмов и масок:

**Бернули** (1777 г.) «Многие были в костюмах отдаленных наций Российской империи, и казалось, что свой маскарад они заимствовали из гардероба Академии наук<sup>2</sup>».

**Кокс** (1778 г.) «Представители дворянства явились в домино, лица низшего сословия в русских национальных костюмах, несколько приукрашенных... такое разнообразие пестрых фигур, какого не создавала самая причудливая фантазия в маскарадах других стран<sup>3</sup>».

В XIX веке нам чаще встречаются отчеты о посещении балов (не маскарадов), но при этом разнообразие и богатство костюмов по-прежнему, привлекает внимание почти всех иностранцев:

**Виже-Лебрен** (1795) «Я побывала на одном из сих балов и была поражена количеством очаровательных молодых особ. То же самое могу сказать и о прекрасном бале, куда меня приглашала маршальша Салтыкова и где почти все молодые женщины блистали редкостной красотой. Они были одеты в античные кашемировые туники, расшитые золотой бахромой, по примеру того, что я предложила великой княгине Елизавете...<sup>4</sup>»

**Марта Вильмот** (1803) «Вообрази это обилие драгоценных камней!.. Однако часто они не выглядят как украшения, подобранные со вкусом, а подобны витрине ювелирной лавки<sup>5</sup>».

**Теофиль Готье** (1858) «Все это сплошь были военные мундиры, золотые позументы, эполеты, усеянные бриллиантами, орденские планки, знаки отличия, украшенные эмалью и драгоценными камнями и образующие на груди очаги света. Некоторые лица из самых высочайших чинов на входе носят орден почетный, но еще более свидетельствующий о дружеском расположении к ним; портрет царя в оправе из бриллиантов, но таких орденов мало, их можно сосчитать<sup>6</sup>».

**Алмира Ван Несс Лотроп** (1886) «Напротив нас за проходом располагались первые дамы русской империи. Они, конечно, были прекрасно одеты и все в великолепных драгоценностях, что делало эту группу чрезвычайно блестящей. Офицеры, сановники и дипломаты, все, кроме нас, были в форме. Мундиры весьма красивые, не гнущиеся от золотого шитья, и все, как помню, украшенные орденами, иные были покрыты ими — широкими лентами и орденскими знаками с драгоценными камнями<sup>7</sup>».

Под стать людям были и залы, в которых они танцевали: блеск и богатое убранство, многочисленные яства, роскошные дворцы поражали всех, видевших их и занимали в описаниях значительное место.

**Казанова** (1765) «Я посылаю за маской, и носильщики посылают меня ко двору, где вижу великое множество людей, танцующих в комнатах, где играли всякие оркестры. Я обхожу комнаты и вижу буфетные, где все, кто желал утолить голод и жажду, пили и ели. Вижу всюду веселье, непринужденность, роскошь, обилие свечей, от коих было светло, как днем, во всех уголках, куда б я не заглядывал...<sup>8</sup>»

**Теофиль Готье** (1858) «Весь зал походил на жаркое сверкающее пламя, пламенеющее сияние — можно даже подумать о пожаре. Огненные руки тянулись по карнизам, в простенках между окнами торшеры в тысячу свечей горели как неопалимая купина, сотни люстр спускались с потолка словно созвездия, горящие фосфоресцирующим туманом. И все эти огни, скрещивая свои лучи, создавали самую ослепительную иллюминацию, "a giorno", которая когда-либо зажигала свое солнце над каким-либо праздником<sup>9</sup>».

**Алмира Ван Несс Лотроп** (1886) «Пальмовый бал был похож на бал, который я описывала, только столовая была более красивая. Пальмы и другие растения были расставлены группами по всей зале, а не на столах. Как только распахнулись двери, и мы вошли, все выглядело так, будто столы расставлены в великолепном саду; из-за большого числа пальм и других растений они едва были заметны. Это определенно самая восхитительная картина, которую я когда-либо видела. Напротив императорского стола под огромным портретом Императора Николая был покатый пласт мха с утонченными цветочными композициями. Повсюду изобилие цветов. Стол, за которым я сидела, находился в укромном уголке или нише из ли-

стьев. Электрический свет в больших стеклянных абажурах был превосходен; вы с трудом могли осознать, что это не дневной свет<sup>10</sup>».

Впрочем, русские и сами осознавали красоту и великолепие своих балов:

**Новости и биржевая газета** от 25 января 1886:

«Бриллианты, жемчуг и другие камни при феерическом блеске свечей, обливавших колонны громадной Николаевской залы, казались чем-то волшебным. Ни один европейский двор не представляет такого величия и грандиозной роскоши, как русский. Многие дамы были буквально залиты бриллиантами. Нам не раз приходилось слышать от иностранных дипломатов выражение изумления при виде такого громадного количества драгоценных камней<sup>11</sup>».

Но для исследователя важнее не восхищение великолепием петербургских балов, а те детали, которые можно найти в путевых заметках.

Так, Казанова упоминает, что Екатерина II посещала маскарады инкогнито<sup>12</sup>. Виже-Лебрен описывает места для зрителей из высшего общества, с которых наблюдали за балом Екатерина II и ее семья<sup>13</sup>, Франц Габриель де Брэ (1801) рассказывает о запретах, введенных в Петербурге Павлом I: запрете на вальс и запрете военным посещать балы<sup>14</sup>; Марта Вильмот не танцует полонез, потому что не все имели право танцевать один танец с императором<sup>15</sup>; Теофиль Готье наблюдает за балом с баллюстрады<sup>16</sup>. Именно эти мелочи и позволяют достоверно представить петербургский императорский бал.

Однако бал — это, прежде всего, танцы. И здесь записки иностранцев оказываются особенно ценным источником наших сведений. Для России собирание сведений об исторических бальных танцах, рассеянных по различным документам, особенно важно, поскольку в Российской Империи издавалось мало книг, посвященных танцам, умению танцевать. Практически отсутствовали также и распространенные в других странах сборники схем танцев. На данный момент известно всего о 6 изданиях, увидевших свет с 1790 по 1827 гг. Сведения о более ранних источниках отсутствуют. Позже книги по танцам стали выпускаться чаще, но все равно достаточно обеспеченными источниками можно считать только период с 1860-х по 1910-е гг.

Чаще всего иностранцы описывают русский полонез. Практически не известный в Западных странах, для них он был настоящей экзотикой. Благодаря этому до нас дошли очень интересные описания полонеза XIX века:

**Виже-Лебрен (1795):** «Танцевали только полонезы, в коих и я приняла тоже участие, сделав тур по залу с молодым князем Барятинским, после чего села на банкетку, чтобы лучше рассмотреть танцующих<sup>17</sup>».

**Марта Вильмот (1803):** «В первой паре шел император с моей знакомой красавицей Ададуровой, они не танцевали, а именно шли под музыку, выписывая по залу восьмерку, а за ними чинно выступали еще пар

шестьдесят: это было похоже на прогулку, и каждый вельможа прошествовал передо мною несколько раз...<sup>18</sup>»

**Ансело** (1826) «По знаку императора [Николая I] начались танцы, но исключительно полонезы. Польский только условно заслуживает название танца, представляя собой прогулку по залам: мужчины предлагают руку дамам, и пары степенно обходят залу и прилегающие к ней комнаты. Эта долгая прогулка дает возможность завязать беседу, однако любой кавалер может менять партнершу, и никто не может отказаться уступить руку своей дамы другому, прервав едва завязавшуюся беседу. Признания, готовые сорваться с уст, замирают, и не однажды, думаю, любовь проклинала это вынужденное непостоянство, сохраняющее для благоразумия сердца, уже готовые с ним проститься<sup>19</sup>».

**Теофиль Готье** (1858) «В России балы при дворе открываются полонезом. Это не танец, а нечто вроде процессии, имеющей свой ярко выраженный особый колорит. Присутствующие теснятся по сторонам, чтобы освободить середину бального зала, где образуется аллея из двух рядов танцующих. Когда все занимают свои места, оркестр играет музыку в величественном и медленном ритме и процессия начинается. Ее ведет император, дающий руку княгине или даме, которой он желает оказать честь... Процессия продвигается, и к ней присоединяются новые пары: какой-нибудь господин отделяется от ряда зрителей, подает руку даме, стоящей напротив, и новая пара пускается в путь, замедляя или убыстряя шаги, в ногу с теми, кто идет впереди.

Наверное, не так-то просто идти, касаясь друг друга лишь кончиками пальцев под огнем тысячи глаз с такой легкостью становящихся ироничными: здесь видны как на ладони самая малая неуклюжесть в движениях, самая легкая неуверенность в ногах, самое неуловимое непопадание в такт. Военная выправка спасает многих, но какая трудность для дам! Однако большинство превосходно выходит из положения, и о многих из них можно сказать "Et vera incessu patuit dea" /Богиню видно по походке/...

Пройти с благородством, изяществом и простотой, когда со всех сторон на вас смотрят! Даже большим актрисам не всегда это удавалось<sup>20</sup>»

**Алмира Ван Несс Лотроп** (1886) «Оркестр заиграл полонез из "Жизни за царя", и они сделали тур по залу. Вернувшись, они построились снова. Императрица танцевала со своим сыном, а Император с мадам Аппер, женой французского посла, которая в отсутствие мадам Швейниц является первой дамой дипломатического корпуса. На третий тур Император пригласил леди Мориер, жену британского посла<sup>21</sup>».

Другие танцы реже привлекали внимание иностранных путешественников, но и немногие упоминания оказываются подчас крайне ценными. Так, **Казанова** сообщает нам о популярности в России кадрилией «Я вожу в зал, где танцуют кадрили, и с удовольствием вижу, что ее танцуют изрядно, на французский манер...»<sup>22</sup> (в русских источниках кадрилию



называются театрализованные группы танцующих, и нигде не говорится о распространении в России танцев в квадратном сете). А **Теофиль Готье** — единственный, кто рассказывает нам о популярности в Петербурге танца редова: «Когда в полонезе пройдены зал и галерея, бал начался. Танцы ничем характерным не отличались: это были кадрили, вальсы, редовы, как в Париже, Лондоне, Мадриде, Вене, повсюду в высшем свете. Исключение, однако, составляет мазурка, которую танцуют в Санкт-Петербурге с невиданным совершенством и элегантностью. Национальный колорит повсюду склоняется к исчезновению, и прежде всего он дезертирует из высших слоев общества. В поисках его нужно отдалиться от центров цивилизации и спуститься в народные глубины!<sup>23</sup>»

Неожиданным является то, что, кроме Теофиля Готье никто не оставил отзыва о русской мазурке — одном из самых характерных и самых интересных танцев русских балов, вплоть до наших дней вызывающем восхищение у тех, кто его видит.

Завершить этот краткий обзор хочется цитатой из **Теофиля Готье**, показывающей все чары петербургского императорского бала: «Впрочем картина перед моими глазами была очаровательна: среди огромной расступившейся толпы фигуры танца образовывали симметрии. Вихри вальсов раздували платья, и в быстроте движений бриллианты, серебряное и золотое оружие у мужчин, словно молнии сияют зигзагообразными линиями. Маленькие, затянутые в перчатки руки, положенные на плечи вальсирующих мужчин, имели вид белых камелий в вазах из массивного золота<sup>24</sup>».

#### Примечания

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Sandler E.C. Social dancing in Peter The Great's Russia. Hildesheim. Zürich. New York, 2007. — P. 45–80.

<sup>2</sup> Елисеева О. И. Бал эпохи Екатерины II как культурно-исторический феномен. // Е. Р. Дашкова в науку и культуре. — М., 2007. — С.116.

<sup>3</sup> Комелева Г. Н. Публичные маскарады в Зимнем дворце в XVIII столетии // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. — СПб, 1993. — С.23.

<sup>4</sup> Елисеева О. И. Бал эпохи Екатерины II... С. 96–97.

<sup>5</sup> Письма Марты Вильмот (1803–1805 гг.) // Екатерина Дашкова. Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. — М., МГУ, 1997. — С.220.

<sup>6</sup> Готье Т. Путешествие в Россию. — М., «Мысль», 1988. — С. 118.

<sup>7</sup> Плешков В. Н. Петербург глазами американцев. Придворные балы и карусель. 1886, 1887 гг. Из писем Алмиры Ван Несс Лотроп. // История Петербурга. — № 6 (10), 2002. — С. 29.

<sup>8</sup> Елисеева О. И. Бал эпохи Екатерины II... С. 111.

<sup>9</sup> Готье Т. Путешествие в Россию. С. 116.

<sup>10</sup> Плешков В. Н. Петербург глазами американцев. С. 29–30.

<sup>11</sup> Новости и биржевая газета. 25 января. 1886 № 25 с.3, цит. по: Плешков В.Н. Петербург глазами американцев. С. 31.

<sup>12</sup> Елисеева О. И. Бал эпохи Екатерины II ... С. 111.

<sup>13</sup> Елисеева О. И. Бал эпохи Екатерины II ... С. 96–97.

---

<sup>14</sup> [Де Брэ Ф. Г.] Записка баварца о России времен императора Павла. (Перевод с французской рукописи). / Сообщ. Е. Шумигорского // Русская старина, 1899. — Т. 99. — № 9. — С. 553.

<sup>15</sup> Елисеева О.И. Бал эпохи Екатерины II ... С. 98; Письма Марты Вильмот (1803–1805 гг.). — С. 220.

<sup>16</sup> Готье Т. Путешествие в Россию. — С.120.

<sup>17</sup> Елисеева О.И. Бал эпохи Екатерины II... С. 96–97.

<sup>18</sup> Письма Марты Вильмот (1803–1805 гг.). — С. 220.

<sup>19</sup> Ансело Ф. Шесть месяцев в России // Новое литературное обозрение. — М., 2001.

<sup>20</sup> Готье Т. Путешествие в Россию. С. 118.

<sup>21</sup> Плешков В.Н. Петербург глазами американцев. С. 29.

<sup>22</sup> Елисеева О.И. Бал эпохи Екатерины II... С. 113.

<sup>23</sup> Готье Т. Путешествие в Россию. С. 119.

<sup>24</sup> Готье Т. Путешествие в Россию. С. 120.



## ТРАФАРЕТ В РУССКОМ ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Анализируя историю трафарета, как метода создания художественных, прикладных и агитационных изображений, стоит отметить, что русскоязычный термин «трафарет» является транскрипцией от итальянского *traforetto*, в буквальном переводе — продырявленное. Энциклопедический словарь 1981 года раскрывает его значение следующим образом: «Тонкий лист из картона, металла, пластмассы и т. д. с отверстиями, форма которых повторяет несложные орнаменты, буквы, цифры, топографические знаки, условные графические обозначения... применяют при чертежно-графических, малярных и других работах для получения повторяющихся рисунков или сложных фигур»<sup>1</sup>.

В середине XIX века в профильной литературе давали следующие рекомендации: «Живопись в комнатах делают клеевыми красками от руки или по трафаретам. Они делаются из толстой картузной бумаги, пропитанной олифой, или вымазанной воском на горячей плите. На этой бумаге прорезывается (по сделанному прежде рисунку) узор, арабеск, или какие другие желаемые фигуры. Бумага прикладывается к стене или потолку, мажется кистью с довольно густой краской, которая, сквозь прорезанные места оставляет след свой на стене весьма чисто»<sup>2</sup>.

Итальянское происхождение термина наводит на мысль о том, что его появление в России относится к началу XVIII века, времени доминирования итальянского вектора в отечественном искусстве и архитектуре. Тогда по орнаментальным трафаретам расписывали декоративные бордюры в шикарных интерьерах дворцов, строившихся по берегам Невы в Санкт-Петербурге и его окрестностях. В XVII–XVIII веках при посредстве трафарета иллюминировали лубочные картинки, ставшие за последние сто лет заветным предметом коллекционирования любителей графики всего мира. До появления на текстильных мануфактурах деревянных клише, как отмечал в своей монографии, написанной в самом начале XX века, Николай Соболев<sup>3</sup>, узоры на ткани набивались по специально вырезавшимся трафаретам.

Несомненно, что в народном искусстве и ремеслах разрисовывание по образцу существовало на Руси и в более ранний период (кстати, термин «образец», почти синонимичный «трафарету», явно старше его по возрасту и связан с такими словами, как образ и образок — миниатюрная иконка у православных и католиков). Так, например, до начала XX века народы Нижнего Амура и Сахалина набивкой через берестяные трафареты украшали лодки и деревянные постройки<sup>4</sup>.

Необходимо отметить особую популярность трафарета у художников авангардных течений 1910–1930-х годов. Так, участник «Бубнового вальса» известный кубофутурист Николай Кульбин видел в этом методе возможность удачного соответствия авангардным пластическим задачам.

Впоследствии, хотя и очень опосредованно, эта привязанность повлияла и на зарождение интереса к шелкографии в Европейском искусстве.

Значительный интерес к трафарету, как выразительному и современному на тот момент приему в работе художника, проявляли Наталья Гончарова (1881–1962) и Михаил Ларионов (1881–1964). В начале 1910-х годов Н. С. Гончарова работала над эскизами узоров для обоев Московской обоевой фабрики, некоторые из которых сохранились в пробных трафаретных образцах. Также известна серия орнаментальных эскизов художницы (происходящая из коллекции Сергея Лифаря)<sup>5</sup>, созданная в 1920-е годы под впечатлением от японских трафаретов катагами. По мнению авторов каталога, прошедшей в 2014 году выставки, Николетты Мислер и Джона Боулта эскизы, возможно, предназначались для росписи стен трафаретами или для выпуска обоев, некоторые — для печати на ткани<sup>6</sup>.

В Советской России трафаретный метод до 1945 года активно использовали профессиональные графики-плакатисты и оформители («Окна РОСТА», «Окна Главполитпросвета», «Окна ТАСС»).

Осенью 1919 года Российское телеграфное агентство (РОСТА) начало выпуск политических плакатов.

Руководителем РОСТА в то время был литератор, заместитель редактора «Известий» П. М. Керженцев (Лебедев) (1881–1940), главой художественного отдела — художник М. М. Черемных (1890–1962). Издателем плакатов, с января 1919 года по январь 1922 года, выступал Главполитпросвет Наркомпроса РСФСР. Уже через полгода, после образования художественного отдела, весной 1920-го, плакаты начали тиражировать при помощи вырезных трафаретов (делалось по 100–200 экземпляров на сюжет), распространявшихся затем в 47 региональных отделениях.

Трафаретные плакаты РОСТА создавали художники: Бродаты Л. Г. (1889–1954), Козлинский В. И. (р. 1891), Лавинский А. М. (р. 1893), Лебедев В. В. (р. 1891)<sup>7</sup>, Левин А. С. (р. 1893), Маяковский В. В. (1893–1930)<sup>8</sup>, Милютин И. А. (1889–1930), Моор Д. (Орлов Д. С.) (1883–1946)<sup>9</sup>, Нюрнберг А. М. (р. 1888), Радаков А. А. (1879–1942). Выпускались «Окна РОСТА» не только в Москве и Петрограде, но и во многих провинциальных городах России.

Примечательно, что в столь сжатые сроки художники, смогли найти в трафаретном методе простые и эффектные приемы работы, позволившие скудными средствами добиться мощной пластической выразительности, монументальности образов.

В 1923 году В. В. Маяковский, принимавший активное участие в становлении плакатного проекта РОСТА<sup>10</sup> писал: «<...> Ночь ерзали по полу над аршинными листами художники, и утром, часто даже до получения газет, плакаты-окна сатиры вывешивались в местах наибольшего людского скопища: агитпункты, вокзалы, рынки и т. д. Так как с машинами считаться не приходилось, плакаты делались огромных размеров, 4 × 4 арш., многоцветные, всегда останавливающие даже бегущего.

<...> Началось, естественно, с РОСТА <...>. От первого "плакатного отдела" в Москве, худ. Черемных, пошли разветвления в Питер, Харьков, Ростов, Баку и до самых мелких городов. Часто даже получались сведения из деревень об организации отдельчиков. К этому делу пришли лучшие наши художники в Москве: М. М. Черемных, И. А. Малютин (теперешние крокодилы), Лавинский, Моор, Левин, Нюрнберг, Маяковский и мн. др. В Питере — бывшие сатириконтцы: Лебедев, Козлинский, Бродатый, Радаков.

<...> Необходимо было изобретать размножение. Художником мюнхенцем Шиманом был предложен трафаретный способ. После некоторой практики трафаретщики стали давать от 50 до 200 оттисков.

<...> в месяц работали 5 художников, давая по 10 (десяти) плакатных "окон" (всего 500 плакатов), считая в среднем 100 оттисков каждого. Итого — 50000 ручных плакатов ежемесячно!

К сожалению, сейчас от всего архива этих плакатов остались после всяческих "реорганизаций" и "сливаний" одни лохмотья.

<...> Только в нэпских киноафишах, сделанных по трафарету, видишь разлив армии трафаретчиков.

Занятно, что в Париже сейчас художники иллюстрации к книгам, авторисунки и живопись делают часто трафаретным путем. То, что мы делали от машинного голода, Европа делает с жиру — ведь машины под рукой»<sup>11</sup>.

Во второй половине 1920-х годов, в период относительной политической и экономической стабилизации в стране, наступивший после ожесточенных и голодных лет гражданской войны, искусство трафаретной печати не было забыто, но перешло в иную область.

Трафареты стали популярным средством агитации и воспитания подрастающих поколений. Так, издание 1925 года с интригующим названием «Искусство в быту» содержит лист «Трафарет для детского дома», разработка композиций которого принадлежит руке Веры Мухиной. В сопровождавшем изображение тексте значилось: «...Для того, чтобы помещения детских домов носили возможно более жизнерадостный характер, их можно расписать с помощью трафаретов. <...> куски общего трафарета, которые можно помещать в любой композиции и в любом сочетании красок. Одна из таких композиций — целый фриз...»<sup>12</sup>. В 1931 году известный ленинградский художник Александр Громов (1886–1956), много и удачно занимавшийся печатной графикой (ксилографией, офортом) нарисовал и выпустил (тираж: 30000 экз.) показательную для времени книжку «для детей среднего возраста», под названием «Трафареты»<sup>13</sup>. В ней автор, посредством самодельных вырезных шаблонов, показывал возможные варианты создания лаконичных цветных изображений животных и советской символики. Тремя годами позже, аналогичную тему, но несколько менее выразительно, развивает в рисованной книжке, с призывным названием «Вырезай, печатай»<sup>14</sup> Константин Кузнецов (текст комментария — Александра Абрамова).

Во время Второй Мировой войны в Москве была организована выпускавшая плакаты трафаретная мастерская «Окон ТАСС», размещавшаяся в залах выставочного центра на Кузнецком-20.

По свидетельству участника тех событий Мая Митурича, работа в мастерской строилась так: «<...> Оригинал плаката поступал в цех, где «раскладывался» на трафареты. Причем, если понимающие специфику трафаретной печати плакатисты рисовали лаконичные оригиналы, которые укладывались в три-пять трафаретов, произведения живописцев вроде Савицкого, Соколова-Скаля требовали тридцать и более трафаретов. Там же у резчиков трафаретов делался и пробный оттиск, который утверждался и служил для нас образцом.

<...> Монотонная работа трафаретчика приводила к тому, что к концу двенадцатичасовой смены начинались ляпы, краска затекала под трафарет, шел брак. А с увеличением тиражей до пятисот иногда экземпляров бумага не выдерживала. Трафареты рвались, приходилось срочно изготавливать новые»<sup>15</sup>.

Факты успешного применения художниками с мировым именем трафарета для создания произведений искусства говорят о значительном потенциале выразительных возможностей, заключенных в этом технически простом способе, во многом близком пластическому языку шелкографии. К этому можно добавить, что собственный (довольно разнообразный) опыт автора данной статьи по использованию вырезных трафаретов в станковой графике и авторской книге привел его к мысли о недооцененности этой техники современными отечественными художниками (вероятно, здесь играет роль распространенное представление о трафарете как исключительно «низком», грубом, вульгарно-прикладном методе).

#### Примечания

<sup>1</sup> Советский энциклопедический словарь. — М., 1981. — С. 1359.

<sup>2</sup> *Краткое практическое наставление для постройки сельских жилых зданий*. Составители: А. Сапожников, П. Таманский. — СПб: Издательство книгопродавца А. Иванова, 1845. — С. 55.

<sup>3</sup> Соболев Н. Н. *Набойка в России*. — М., 1912.

<sup>4</sup> *Декоративное искусство народов Нижнего Амура и Сахалина*: сб. ст. — СПб., 1995. — С. 111.

<sup>5</sup> 16 эскизов Н. С. Гончаровой экспонировались на выставке: *Работа над орнаментом*. 13.02-20.04.2014. Москва. Галерея Наши художники.

<sup>6</sup> Гончарова. *Следуя узорам* (каталог выставки). Вст. статья Мислер Н. и Боулт Дж. — СПб: Петроний, 2014. — 36 с., 16 ил.

<sup>7</sup> Напр.: Лебедев В. *Рабочий с молотом*. 1920, 75,3 × 63,3 см, б., трафарет.

<sup>8</sup> Напр.: Маяковский В. *Эй! Товарищи, подходите и глядите*. 1921, 49 × 41 см, б., трафарет.

<sup>9</sup> Напр.: Моор Д. *Влетает в ухо муха, выходит вон слон*. 1941, 44 × 62 см, б., трафарет.

<sup>10</sup> Эвентов И. *Маяковский — плакатист*. — Л. — М., 1940. — 74 с.

<sup>11</sup> Маяковский В. *Революционный плакат* // Красная нива, М. — 1923, №8, 23 февраля.

<sup>12</sup> *Искусство в быту*. — М.: Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1925. — С. 36 (таблица №25).

<sup>13</sup> Громов А. А. *Трафареты*. — М.: ОГИЗ — Молодая гвардия; Гос. литография им. Томского в Ленинграде, 1931. — 11 с., ил.

<sup>14</sup> Абрамов А. Кузнецов К. *Вырезай, печатай*. — М.: ОГИЗ — ДЕГТИЗ, 1934. — 6 с., ил.

<sup>15</sup> Чегодаева М. А. *Заповедный мир Митуричей-Хлебниковых. Вера и Пётр*. Серия «Символы времени» — М.: Аграф, 2004. — С. 195.



### III

Дмитрий Любин

#### **«НАШИМ ГЕРОЯМ». ВОИНСКИЕ ПАМЯТНИКИ В ГЕРМАНИИ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА**

«Растет печальный ряд могил,  
Но множатся дела героев.  
Пусть рейха слава в них живет —  
Его рождение второе».  
Э. Юнгер. *«В стальных грозах»*

Надпись, процитированную в эпитафии, лейтенант германской армии Эрнст Юнгер — впоследствии один из крупнейших немецких писателей первой половины XX века — прочитал на надгробии на солдатском кладбище в Тьокуре (Лотарингия) в июле 1917 года. Под старой могильной плитой покоились останки тех, кто пал полвека назад в ходе победоносной войны с Францией, после которой на карте мира появилась Германская империя (Лотарингия, как известно, стала ее частью). Немецкое государство было сплочено, по меткому выражению Бисмарка, «железом и кровью», и потому многочисленные воинские памятники служили проводником имперской идеологии.

Воинский памятник — одно из тех проявлений культурной политики государства, которые оказывают наиболее значительное воздействие на широкие слои населения. Функция монумента — «служить увековечению лиц или событий, являющихся в каждый конкретный отрезок времени олицетворением важнейших социальных и этических ценностей»<sup>1</sup>. Воинский памятник как особая форма монументального искусства — очень действенный инструмент культурной пропаганды, необходимым для формирования определенного восприятия тех или иных исторических событий, для утверждения их требуемой трактовки. Ведь воинские памятники, в какой бы манере они не были созданы, носят, прежде всего, символический характер. Они представляют собой визуальное воплощение одной или нескольких программных идей, воздействующих на патриотические чувства зрителя, задающих направление его размышлений о прошлом. В зависимости от характера памятника это прошлое может восприниматься и широко, в общем — как прошлое страны и народа, нации, и подчеркнуто конкретно — как прошлое родного города, его жителей. Но его восприятие будет, безусловно, одинаковым<sup>2</sup>.

При этом памятники тем, кто пал в войнах, завершившихся победоносно, являются не только данью памяти о погибших. В восприятии и современников запечатленных в монументах событий, и зрителей следующих поколений они воплощают идею свершившейся исторической справедливости. Эта справедливость воспринимается с особой остротой, так как она подкреплена понесенными во имя ее жертвами. Образ павших предков, осознание их мужества и героизма, кроме того, наделяет потомков чувством ответственности за завоеванное, пониманием необходимости свято хранить его и при необходимости защищать не менее истово и самоотверженно. Вместе с тем, по меткому выражению известного прусского военачальника и военного историка К. фон Клаузевица, «война есть продолжение политики иными средствами». Поэтому воинские памятники также представляют собой утверждение и увековечение достигнутых политических целей (мы говорим о случае победоносной войны; в случае же, если война была проиграна, воинские памятники служат однозначным и ясным напоминанием о том, что эти цели должны быть достигнуты в будущем для восстановления status quo, отмщения за павших и т. д., то есть о необходимости и неотвратимости реванша).

Увековечение достижений политики оказывается прочнее и действеннее, если в его основе лежат благородные идеи самопожертвования и ответственности за судьбу родины. Воплощенные в произведениях искусства, эти идеи вызывают у патриота и гражданина полную гамму сильных чувств. Государству манипулировать этими чувствами несложно и выгодно, ведь победа, достигнутая дорогой ценой, крепко объединяет потомков победителей, а именно победители, как известно, пишут историю, на которой затем воспитываются следующие поколения. Речь идет о сотворении исторической мифологии, об определенной — нужной — трактовке событий, о стремлении заместить в восприятии гражданина знание и размышление патриотическим чувством. Грань между искренним восхищением подвигом павших и использованием этого восхищения во имя достижения политических целей тонка и, конечно, легко преодолима.

Говоря о воинском памятнике, мы имеем в виду произведение монументальной скульптуры или архитектурное сооружение, которое носит общественный характер, установлено в общедоступном месте в городской среде (площадь, парк, сквер, кладбище и т. д.) или непосредственно на поле сражения и выполняет мемориальную функцию, то есть посвящено военной победе, воинскому подвигу, личности полководца, государя или рядового воина. Такие памятники могут быть предельно конкретны, а могут носить обобщенный или символический характер.

Диапазон форм, используемых скульптором или архитектором при создании воинских памятников, весьма широк. Наиболее часто встречаются скульптурные группы и одиночные фигуры, колонны, обелиски, пирамиды. Как правило, воинские памятники дополнены фигурами, носящими второстепенный характер, рельефными композициями, раскрывающими суть



наиболее значительных событий, связанных с монументом, снабжены пояснительными и посвятельными надписями, аллегорическими и геральдическими изображениями. Стилистические и художественные особенности воинских памятников, как правило, отражают черты господствующего на момент их создания художественного направления.

В XIX столетии в Германии, как, впрочем, и во всей Европе, можно отметить, во-первых, значительный рост числа таких монументов, а во-вторых — принципиальное изменение их характера. Если ранее подобные памятники посвящались военачальникам, то теперь в них все более отчетливо звучит тема подвига солдата — гражданина, отдавшего жизнь за Отечество. В основе этой общеевропейской тенденции лежит эстетика эпохи Просвещения, а также события Великой Французской революции, изменившие восприятие роли простого человека в истории своей родины. Во второй половине XIX — начале XX века памятники павшим воинам количественно, безусловно, преобладают над монументами полководцам, а в ряде случаев соперничают с ними по степени художественной выразительности.

В германских государствах традиция устанавливать воинские памятники имеет давнюю историю. В XVIII веке это памятники полководцам и правителям. Например, в Дрездене с 1730-х годов стоял «Золотой всадник» — конная статуя Августа Сильного. Берлин же украшали мраморные памятники прусским генералам Семилетней войны<sup>3</sup>. Эти монументы сформировали на Вильгельмплатц (ныне не существует, а в то время на ней проводились военные смотры и парады) своеобразную галерею славы эпохи «Старого Фрица»<sup>4</sup> и пользовались большой популярностью у жителей города.

В конце XVIII века в германских государствах создаются первые памятники павшим воинам<sup>5</sup>. Наиболее ранним из них был монумент во Франкфурте-на-Майне. Он создан в 1793 году по указу прусского короля Фридриха-Вильгельма II в память о защитниках города, погибших годом ранее в боях с французскими войсками. После завершения войн с Наполеоном в Германии возведены многочисленные монументы, а также архитектурные сооружения, в которых увековечены события 1813–1815 годов. Лучшие из них украсили Берлин: это и скромный монумент жителям Шпандау, и величественный памятник в готическом стиле на холме Темпельхоф — ныне Кройцберг (оба созданы по проектам К. Ф. Шинкеля).

Закладка этого «Национального памятника» (именно так называли монумент) состоялась 19 сентября 1818 года в присутствии короля Фридриха-Вильгельма III и российского императора Александра I и сопровождалась масштабным военным парадом. В августе 1820 года была завершена его архитектурная часть, спустя несколько месяцев установлены скульптуры. Спустя ровно семь лет после торжественного вступления союзных армий в Париж, 30 марта 1821 года, монумент, вознесшийся над холмом почти на 19 м, был открыт. Благодаря изображению знака ордена Железного креста, увенчавшего памятник, с этого времени холм Темпель-

хоф получил новое название — Кройцберг. Посвятительная надпись, помещенная на памятнике, отражает упомянутые выше перемены в отношениях «правитель — подданные». Она гласит: «Король — народу, который по его зову благородно принес в жертву Отечеству свое имущество и кровь. В память о павших, в знак признательности живущим, для подражания грядущим поколениям». Берлинскому монументу отведена главная роль в комплексном проекте: он был памятником «первого класса», кроме того, были возведены несколько монументов «второго класса»<sup>6</sup>.

В 1816–1818 годах в Берлине рядом с королевским дворцом по проекту К. Ф. Шинкеля построено здание Новой вахты. Изначально оно было задумано как место для размещения караула, обеспечивавшего охрану короля, а также как памятник прусским военным, павшим в сражениях Освободительной войны. Фронтон здания украшает рельеф с изображением богини победы, останавливающей битву. Напротив Новой вахты расположены статуи прусских полководцев — мраморные фигуры Г. Шарнхорста и Ф. В. Бюлова, а также бронзовые изваяния Г. Л. Блюхера, Л. Йорка и А. Гнейзенау. Все эти памятники созданы по проекту Х. Д. Рауха — одного из лучших немецких скульпторов того времени. Шинкель был автором еще одного важного комплексного проекта, посвященного памяти Освободительной войны, — скульптурного оформления Замкового моста в Берлине<sup>7</sup>.

Главный столичный памятник, в котором доминирует идея воинской славы, — знаменитая квадрига Бранденбургских ворот. В судьбе этого творения И. Г. Шадова как нельзя более полно нашел отражение сам дух эпохи рубежа XVIII и XIX столетий — для Пруссии времени трагедии и последовавшего затем триумфа. Как известно, после катастрофических для прусского королевства поражений при Иене и Ауэрштедте (1806) по распоряжению Наполеона берлинскую скульптуру демонтировали и направили в Париж, где, к слову, уже находилась другая знаменитая квадрига — кони с фасада собора Святого Марка в Венеции. В 1814 году в Париже квадригу обнаружили прусские солдаты, и вскоре она была отправлена обратно в Берлин. После триумфального возвращения на Бранденбургские ворота богини, стоящей в колеснице, ее облик претерпел изменения: вместо трофея, украшенного лавровым венком, она держит копьё, которое венчают заключенное в венок из дубовых веток изображение знака ордена Железного креста и одноглавый прусский орел под короной. Изменение содержания скульптуры Бранденбургских ворот было частью «наполнения» Берлина знаками памяти Освободительной войны. В 1814–1815 годах были переименованы три площади в центре города, их новые названия — Бель-Альянс, Лейпцигская и Парижская.

Назовем несколько важных проектов, разработанных для прусской столицы, но оставшихся неосуществленными. Вскоре после победы над Наполеоном Шинкель получил указание разработать программу переустройства берлинского цейхгауза в зал военной славы Пруссии и разместить в нем многочисленные военные трофеи. Этот проект тогда не был осуществлен и полу-

чил воплощение уже в имперский период (зал Славы бранденбургско-прусской армии). С темой Освободительной войны был связан еще один проект архитектурного памятника: речь идет о созданной в 1837–1838 годах модели колонны, посвященной памяти добровольцев, принимавших участие в боевых действиях против Наполеона<sup>8</sup>. Выполнить колонну предполагалось из бронзы переплавленных трофейных французских орудий.

Память о победе над Наполеоном увековечена во многих других немецких городах. Она нашла отражение в топонимике (особенно много названий городских улиц и площадей названо в память о битве при Ватерлоо), в облике довольно многочисленных памятников. Так, в Ганновере существует площадь Ватерлоо, на которой установлена триумфальная колонна. Ее венчает бронзовая фигура богини Виктории, а на ее пьедестале помещена надпись: «Героям Ватерлоо — благодарное Отечество» — и закреплены доски с именами павших воинов. В Оснабрюке на средства одного из состоятельных горожан возведены «Ворота Ватерлоо», напоминающие античную триумфальную арку, на их аттике — посвящение жителям города, сражавшимся в этой битве. Аналогичное посвящение можно прочесть на обелиске, возведенном в Висбадене.

Особенностями немецкой истории начала XIX века обусловлено появление монументов, поставленных в память о немцах, павших под знаменами французского императора. Эти памятники находятся на территориях германских государств, бывших союзниками Наполеона и по требованию Франции выставлявших в случае необходимости определенный воинский контингент. В многочисленных битвах, но прежде всего — в Русском походе войска немецких государств понесли тяжелейшие потери. Тридцатитысячный баварский корпус погиб в России почти полностью, как, впрочем, и вюртембергские, баденские, вестфальские, саксонские, мекленбургские и другие германские части. Неудивительно, что в этих странах (больше всего — в государствах бывшего Рейнского союза) стали устанавливаться памятники павшим в императорских кампаниях. Этот процесс происходил уже после смерти Наполеона. Определяющую роль в создании памятников играли союзы ветеранов наполеоновских войск. Первый из таких союзов появился в Майнце в 1833 году, здесь же был установлен и первый памятник погибшим (1834). Наиболее значительные монументы воздвигнуты в Мангейме (1848), Вормсе (1848), Дармштадте (1852 — последний «наполеоновский» памятник). В Мюнхене по проекту Л. фон Кленце возведен обелиск (высота 29 м), посвященный баварцам, которые погибли в Русском походе. Многие памятники украшены вензелем Наполеона и французскими военными символами. Возле них отмечались дни рождения и смерти французского императора, однако главная задача монументов заключалась в увековечении памяти павших немцев. Поэтому, как правило, на памятник крепились доски, на которых упомянуты поименно (нередко имена и воинские звания писались по-французски) жители того или иного города, погибшие

в многочисленных сражениях 1806–1813 годов (впоследствии их нередко дополняли именами павших в ходе Освободительной войны, то есть тех, кто воевал уже против Наполеона III).

Подводя итог обзору воинских памятников, установленных в германских государствах до возрождения империи, отметим их локальный характер. Они посвящены жителям конкретного королевства, герцогства и т. д., павшим в сражениях наполеоновской эпохи, но не немцам в целом. Это связано с политической раздробленностью Германии, с отсутствием единого национального государства. Даже памятник на холме Кройцберг в Берлине, хотя и был провозглашен «национальным», таковым по сути не являлся и был глубоко прусским монументом. Вместе с тем попытки создания общенационального воинского памятника предпринимались. К. Ф. Шинкель в 1814–1815 годах выполнил эскиз готического «национального прусского» (sic!) собора<sup>9</sup>, который служил бы памятником Освободительной войне. Предполагаемым местом для строительства была определена Лейпцигская площадь в Берлине. Тогда же, в 1814 году, К. Сивекинг — в будущем сенатор в Гамбурге, выступил с идеей строительства на поле битвы при Лейпциге «Немецкого собора», который должен был стать «церковью для всех немцев»<sup>10</sup>. Эти проекты не были осуществлены.

Общегерманский национальный памятник, в котором идея военного братства является главной, был открыт в 1863 году, в год полувекового юбилея Битвы народов. Это зал Освобождения<sup>11</sup> близ города Кельхейм, созданный по заказу баварского короля Людвига I выдающимся баварским архитектором Л. фон Кленце. Фасад величественного сооружения украшают восемнадцать статуй, которые символизируют немецкие народы, победившие в борьбе с Наполеоном: здесь и швабы, и австрийцы, и пруссы, и тирольцы и многие другие. Внутри здания, в центре круглого в плане зала, вошедшего встречает надпись на мозаичном полу, воспроизводящая слова Людвига I: «Да не забудут немцы, что сделало необходимой борьбу за освобождение, и благодаря чему была достигнута победа». Общенациональный характер носит и памятник Битве народов в Лейпциге. Торжественное открытие этого грандиозного монумента состоялось в день столетия битвы, 18 октября 1913 года, и широко отмечалось во всей Германии<sup>12</sup>. Названные монументы — наиболее яркие, но далеко не единственные примеры увековечения памяти немцев, павших в наполеоновских войнах. Во многих церквях (а в Пруссии — во всех без исключения, согласно указу короля Фридриха-Вильгельма III, изданному 5 мая 1813 года) были помещены памятные доски, на которых перечислены имена павших<sup>13</sup>.

Как бы ни были многочисленны монументы, посвященные войнам с Наполеоном, но наиболее масштабно в Германии была увековечена память о войне против Франции 1870–1871 годов. В период второго рейха практически в каждом, даже самом небольшом населенном пункте был установлен монумент в честь победы в войне и в память о солдатах (в подавляющем

большинстве случаев речь идет о павших воинах), чье мужество позволило воплотиться мечте нескольких поколений немцев — созданию новой Германской империи. Точное число этих монументов неизвестно. Некоторые исследователи пишут о «бесчисленных» памятниках, другие — о сотне тысяч памятных мест<sup>14</sup>. В том, что военных памятников появилось так много, нет ничего удивительного: в ту эпоху возведение монументов в Германии велось очень интенсивно. Вильгельм I и Бисмарк — создатели империи — были запечатлены в бронзе и камне сотни раз. Память о простых немцах, сражавшихся за будущую Германию и павших за нее, была увековечена столь же прочно и широко. Влияние, которое военные памятники — как правило, довольно скромные — оказали на формирование мировоззрения нескольких поколений немцев, было ничуть не меньшим, чем роль подчас поистине циклопических национальных монументов, прославлявших Германию и ее императоров. С мощной волной мемориализации последних событий военной истории, возникшей после 1871 года, в немецком искусстве можно сравнить лишь еще одну. Она связана с Первой мировой войной, завершившейся для Германии трагически, и потому имеет иную смысловую и эмоциональную окраску<sup>15</sup>.

Война с Францией так же, как и предшествовавшие ей войны с Данией (1864) и Австрией (1866), имели ключевое значение в процессе создания Германской империи и получили название «Объединительные войны». Некоторые памятники посвящены всем трем кампаниям, но тех, которые возведены в память о войне с Францией, несравнимо больше. Военные победы, сделавшие возможным появление нового рейха, воспринимались в немецком обществе с небывалым воодушевлением. Поэтому в большинстве воинских монументов тема солдатской доблести, подвига на поле брани, идея памяти о павших объединены с темой создания империи, которая зачастую занимает доминирующее положение: памятник воинам (Kriegerdenkmal) имеет значение памятника победе (Siegesdenkmal).

В Германии воинские монументы создавались и по заказу государства или монарха (только наиболее значительные, например, колонна Победы в Берлине), и по инициативе воинских союзов — объединений, состоявших поначалу только из ветеранов, а затем вообще из военных (так называемые союзы воинов и солдат)<sup>16</sup>. В первые годы после франко-прусской войны создание воинских союзов пережило необычайный подъем (история подобных объединений в Германии берет начало после войн с Наполеоном, но это были единичные случаи). Теперь союзы существовали даже в самых небольших городах и поселениях империи — война с Францией чрезвычайно широко затронула немцев, почти в каждом населенном пункте были те, кто принимал в ней участие. В 1873 году большинство воинских объединений вошли в состав «Германского воинского союза». С 1900 года роль главной ветеранской и воинской общественной организации стал играть «Союз немецких воинских обществ "Киффхойзер"», объединивший союзы, существовавшие в разных государствах им-

перии. Военские организации были самыми многочисленными общественными объединениями в Германии. В 1888 году в них состояли 900 тысяч человек, в 1900-м — около полутора миллионов, а накануне Первой мировой войны, в 1913-м, — три миллиона бывших военнослужащих, а также лиц, поддерживавших это движение<sup>17</sup> (всего в Германии в это время проживало около 68 миллионов человек). Так же, как и вооруженные силы, воинские союзы были важной опорой власти императора. Государство всячески поощряло деятельность таких организаций и использовало их во внутривластной борьбе (главным образом с партией социал-демократов).

Роль, которую воинские союзы играли в общественной жизни страны, была очень заметной. Наряду с заботой о семьях павших товарищей и популяризацией военной службы одним из главных видов их деятельности было возведение памятников. Как правило, церемонии закладки и открытия таких монументов назначались на торжественные даты — дни рождения императоров или правителей того государства, на территории которого возводился памятник, и, конечно, дни, когда отмечались годовщины сражений последней войны<sup>18</sup>. Особое значение имел день битвы при Седане. Его годовщина, так называемый *Sedantag*, широко отмечалась в Германии, прежде всего в Пруссии<sup>19</sup>. Это был первый общенациональный праздник в Германской империи. Датой праздника было выбрано 2 сентября — день, когда после поражения, полученного накануне от объединенных германских войск<sup>20</sup>, капитулировала французская армия, а император Наполеон III сдался в плен прусскому королю Вильгельму I. В этот день проходили парады, выступления военных оркестров и состязания спортсменов, открывались новые памятники. Например, колонна Победы в Берлине была открыта в 1873 году именно 2 сентября. Во времена Вильгельма II в день Седана, как правило, также проходили церемонии открытия монументов Вильгельму I и, гораздо чаще, Бисмарку. И, конечно, по всей стране, как в больших городах, так и в малых (в них — особенно), главные торжества проводились возле воинских памятников.

При всем их многообразии такие монументы можно разделить на две большие группы: скульптурные (групповые или одиночные фигуры) и архитектурные. В скульптурных памятниках главную роль играет, как правило, аллегорическое изображение. Это, например, фигуры богини Виктории или Германии (в зависимости от местонахождения памятника это также может быть персонифицированный символ какого-либо германского государства, например, Бруссии или Баварии), а также Девы Марии<sup>21</sup>. Один из наиболее значительных памятников — колонну Победы в городе Зигбург, торжественно открытую 18 августа 1877 года, в седьмую годовщину битвы при Сан-Приват, — венчает фигура Виктории. Образцом для нее, как и для многих других подобных изображений, послужила известная скульптура Х. Д. Рауха. Крылатая богиня держит в правой руке лавровый венок. Ствол колонны украшают посвячительные надписи: «Господь был с нами, Ему вся честь»<sup>22</sup>, «Храбрым сыновьям Германии» и другие. Убранство подчеркнута

массивного пьедестала типично для военных памятников: на нем помещены изображения знака ордена Железного креста и доски с именами погибших в боях жителей города. Фигуру Виктории с лавровым венком можно видеть и на колонне в Нюрнберге (установлена в 1876 году, скульптор И. Рёснер). А в памятнике во Фрайбурге (открыт в 1876 году, скульптор К. Ф. Моест). богиня простирает лавровый венок над скульптурами немецких солдат, помещенными по углам пьедестала. Такой прием — сочетание аллегорической фигуры с реалистично переданными образами воинов встречается в воинских памятниках довольно часто.

Самая известная фигура Германии-победительницы возвышается над Рейном, в парке Нидервальд (об этом национальном памятнике уже было рассказано). Так же, как и рауховская Виктория, она послужила источником вдохновения для многих скульпторов. Один из наиболее выразительных памятников в этом ряду находился в Лейпциге. Созданный знаменитым скульптором Р. Симерингом, он был открыт 18 августа 1888 года, в годовщину сражения при Гравелотте. МонуMENT не сохранился. Почти без повреждений переживший две мировые войны, он был разобран в 1946 году по решению немецких властей как символ милитаризма. На ступенчатом постаменте из темного гранита возвышалась почти четырехметровая фигура Германии в доспехе и крылатом шлеме, со щитом в одной руке и мечом (не обнаженным, а вложенным в ножны) в другой<sup>23</sup>. Ее взгляд был обращен, разумеется, на юг — в сторону поверженной Франции. Под ней, в нише пьедестала, располагалась фигура Вильгельма I. Над головой кайзера было помещено изображение имперской короны. Напротив четырех углов пьедестала находились конные скульптуры рейхсканцлера О. Бисмарка, фельдмаршала Г. фон Мольтке, императора Фридриха III и короля Саксонии Альберта. На трех сторонах цоколя между фигурами размещались доски с надписями, в которых, по сути, запечатлена содержательная программа подобных монументов. Первая из них была посвящена объединению немецких государств: «Пламенная мечта наших отцов — единство Германии — осуществлена». Вторая — павшим воинам: «Наши братья с радостью приняли смерть за империю». В третьей содержался завет будущим поколениям: «Внуки могут полноценно править, сохраняя с трудом достигнутое [нами]». Содержание надписи на упомянутом выше памятнике во Фрайбурге примерно то же: «Победителям — честь, павшим — память, потомкам — образец [для подражания]».

Военные памятники, в которых доминирует фигура Германии, демонстрируют различные варианты символического воплощения идеи рождения империи на поле боя. Например, в Крефельде находился монумент (открыт в 1875 году, скульптор Г. Вальгер; не сохранился), в котором Германия, вооруженная мечом, простирает вперед руку с имперской короной. Постамент украшала военная арматура, составленная из предметов вооружения современных немецких солдат — монумент был создан в память о павших крефельдцах. В руке крылатой Виктории, установленной на триумфальной колонне в Нюрн-

берге, — также германская имперская корона. Не менее выразительный памятник находился в столице Саксонии Дрездене (открыт в 1880 году, в день битвы при Седане, скульптор Р. Хенце, не сохранился). Статуя Германии была высечена из мрамора, ее голову венчала имперская корона. Одной рукой прекрасная воительница опиралась на щит, другой поднимала знамя. Вокруг постамента располагались фигуры, символизирующие военную силу, мир, а также науку и религию (то есть содержание этого памятника не ограничивалось типичной для военных монументов тематикой).

Идея национального триумфа, безусловно, доминировала в большинстве воинских памятников, посвященных франко-прусской войне. Но наряду с ними были созданы и такие, в которых весьма отчетливо звучала тема скорби о погибших воинах. Она могла быть составляющей частью содержания монумента, а могла играть и самостоятельную роль (несравненно большую значимость эта тема приобретет в памятниках событиям Первой и Второй мировых войн). Посвятительные надписи, размещенные на таких памятниках, как правило подчеркивали идею о том, что гибель солдата, павшего за короля, императора, родину или народ, не была напрасной. В Ганновере находился замечательный памятник (открыт в 1884 году, скульптор Г. Фольц; не сохранился). Главную роль в нем играла фигура Германии-победительницы, над головой которой две женские фигуры держали имперскую корону. Лицевую сторону постамента, решенную в виде ниши, украшала статуя скорбящей Ганноверы — аллегии бывшего королевства, после прусско-австрийской войны ставшего провинцией Пруссии.

Наиболее отчетливо тема оплакивания павших звучит в монументе на кладбище в Бад-Киссингене, посвященном жертвам войны 1866 года с Австрией. Скульптор М. Арнольд изобразил Германию сидящей. В одной ее руке — меч в ножнах, который она держит так, что он возвышается над ее головой и напоминает крест; в другой, бессильно упавшей, — пальмовая ветвь, символ мира. В монументе нет никакого торжества, это настоящий надгробный памятник, посвященный жертвам войны, произошедшей между немцами.

Выразителен, хотя и скромный, памятник в Дортмунде, установленный возле евангелической церкви. Германия, опечаленная и строгая, простирала руку над умирающим воином, который с благоговением смотрит в ее лицо. Аналогичный памятник установлен в городе Вассербург-на-Инне (открыт в 1876 году, скульптор Т. Хаф). Фигуру скорбящей Германии можно видеть и в Вормсе, где монумент установлен в память о воинах, умерших от ран в местном лазарете (открыт ок. 1900 года, скульптор И. Е. Ридмиллер). «Жертвам войны» посвящен монумент в Хокенхайме (открыт в 1896 году, автор неизвестен). На фоне стелы, на вершине которой сидит орел, изображен раненый знаменосец. Образ знаменосца, в знак траура наклонившего знамя, является центральным и в монументе в Бер-



лине (открыт в 1888 году, скульптор И. Боесе). Ряд памятников, в которых воплощена тема скорби о павших, довольно велик.

Аллегорические фигуры — символы немецкой победы и создания новой Германии — доминируют в воинских памятниках. Вместе с тем существовало немало монументов, в которых главную роль играли изображения воинов, притом, как правило, не абстрактных антикизированных героев, а вполне конкретных солдат, облаченных в униформу того или иного полка, установившего знак памяти своим павшим товарищам. Характерные примеры — монументы в городе Хельмштедт (открыт в 1897 году, скульптор Хейльман), в Бремене (открыт в 1872 году, автор неизвестен), в Ашхейме (открыт в 1901 году, скульптор А. Кайндль). Это изображения солдат, победоносно поднимающих немецкие (или, в некоторых случаях, трофейные<sup>24</sup>) знамена (в бременском памятнике бравый пехотинец попирает ногой французское знамя).

Наряду с многочисленными изваяниями, воспроизводившими облик военных того времени, существовали и другие, в которых образ воина не был связан с эпохой объединительных войн. По проекту крупного мастера неоклассицизма Ф. Климша создан памятник подвигам 7-го уланского полка. Он находится в Саарбрюкене и был торжественно открыт в 1913 году — случай почти уникальный, к этому времени после франко-прусской войны прошло более сорока лет. Столь большая дистанция до событий, которым посвящен памятник, надо думать, и позволила скульптору избрать решение, в принципе нехарактерное для воинских монументов, воздвигнутых в конце XIX века. Не улан в униформе, а обнаженный атлет сидит на вставшей на дыбы лошади, его голову венчает античный шлем. Полный особой пластики, в основе которой лежит красота обнаженного тела человека и грация лошади, не обремененной седлом и поводьями, этот памятник близок таким работам, как «Амазонка» или «Выводящий коня» Л. Туайона, «Юный всадник» Г. Хана. Образ, созданный Климшем, менее всего ориентирован на конкретную историческую эпоху и поэтому, возможно, более удачен для увековечения воинских подвигов, чем монументы, выполненные в реалистическом ключе. Перед нами фигура воина в принципе, и лишь небольшая надпись на грани высокого постамента указывает на то, какому подразделению посвящен памятник.

Отнюдь не все воинские монументы украшали скульптурные группы или фигуры, хотя именно такие произведения представляют наибольший интерес с художественной точки зрения. Очень многие памятники имеют более скромный характер — это архитектурные сооружения, в которых использованы традиционные формы: обелиски, пилоны, пинакли, стелы, камни и т. д. В них главную и самостоятельную роль играют те элементы декора, которые присутствуют и в более значимых монументах, но занимают там второстепенное положение. Это характерные символы доблести: фигуры могучих орлов, распростерших крылья, или грозных львов, а также лавровые венки, дубовые листья и пальмовые ветви, военная арматура или изображение солдатской каски. Почти в каждом случае в памятниках при-

сутствует изображение знака ордена Железного креста, изначально прусской награды, которая во времена империи приобрела значение общегерманской. Если монумент имеет отношение к военнослужащим той или иной части (а не к жителям населенного пункта), то обязательно наносилось ее наименование. И, разумеется, на небольшие памятники, как и на более значительные, укреплялись доски с именами погибших.

Судьбы воинских памятников эпохи Германской империи сложились по-разному. После 1918 года по всей стране были возведены новые монументы, а многие существовавшие приобрели значение знаков памяти жертвам и Первой мировой войны. На такие памятники были укреплены новые доски с посвятельными надписями и именами павших. В годы Второй мировой войны часть военных монументов была утрачена. Они или погибли в ходе боевых действий, или были демонтированы и переплавлены для нужд немецкой военной промышленности. Многие, однако, сохранились. В современной Германии время от времени возникают дискуссии о допустимости существования в общественном пространстве памятников военного характера. По большому счету, существующие монументы представляют собой лишь напоминание об исторических событиях полуторазековой давности. Во многих случаях их даже называют не так, как раньше: памятники победы и воинские памятники именуется теперь «памятниками миру». Эти монументы уже не имеют прежнего актуального значения, когда они служили важным средством государственной политической пропаганды, утверждая идею справедливой войны как «продолжения политики иными средствами» во имя общенациональной победы.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Кириченко Е. И.* Запечатленная история России. Кн. 1. Москва, 2001. С. 7.

<sup>2</sup> См.: *Pötzold K.* Kriegerdenkmale in Deutschland. Eine kritische Untersuchung. Berlin, 2012.

<sup>3</sup> В центре города, на Вильгельмплатц, был создан оригинальный скульптурный ансамбль. Первоначально его составили четыре памятника: генерал-фельдмаршалам Курту Кристофу графу Шверинскому (скульпторы Ф. Адам и С. Мишель, год установки 1769) и Джеймсу Кейту (скульптор Ж.-П. А. Тассерт, 1781), генералам Гансу Карлу Винтерфельдту (скульпторы братья И. Д. и И. Л. В. Ренц, 1777) и В. фон Зейдлицу (скульптор Ж.-П. А. Тассерт, 1786). В последнее десятилетие XIX в. ученик Тассерта и основатель берлинской скульптурной школы И. Г. Шадов создал памятники Фридриху II в Шарлоттенбурге (1792), гусарскому генералу Гансу Иоахиму Цитену (1794) и Леопольду I, князю Ангальт-Дессау (1800). Последние два были установлены на Вильгельмплатц, расширив существовавший скульптурный ансамбль.

<sup>4</sup> *Arndt K.* Denkmaltopographie als Programm und Politik. Skizze einer Forschungsaufgabe // Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich / Hrsg. von E. Mai und S. Waetzold. Berlin, 1981. S. 166.

<sup>5</sup> См. об этом, например: *Rehmann K.* Der Toten Tatenruhm. Kriegerdenkmdler aus zwei Jahrhunderten. S. 1., 2002.

<sup>6</sup> Памятники «второго класса», также выполненные в форме готического табернакля, но меньших размеров и без скульптурного убранства, были установлены на полях семи сражений — при Гросгёршен, Ханау, Кацбахе, Гросберен, Кульме, Денневице и Ватер-

---

лоо. В каждом случае памятник украсила посвятельная надпись: «Король и Отечество с благодарностью чествуют павших героев. Да покоятся они с миром». Ниже указывались место и дата битвы.

<sup>7</sup> Проект убранства моста появился в 1813–1815 гг., однако сами скульптуры были выполнены лишь в середине XIX в. (1847–1857). Их создали берлинские художники — ученики И. Г. Шадова и Х. Д. Рауха — Э. Вольф, А. Вольф, К. Г. Мёллер, Ф. Драке, Г. Шивельбайн, Л. Вихман, Г. Блезер и А. Вредов.

<sup>8</sup> Модель, созданная скульпторами А. Киссом (1802–1865) и Г. Хоссауэром (1794–1874), представлена в экспозиции Немецкого исторического музея в Берлине.

<sup>9</sup> Hansen W. Nationaldenkmäler und Nationalfeste im 19. Jahrhundert. Lüneberg, 1976. S. 22.

<sup>10</sup> Ibid. S. 21.

<sup>11</sup> Подробнее о зале Освобождения см.: Fischer M. (Bearb.). Befreiungshalle in Kelheim. Amtlicher Führer. München, 1971 (издано в разные годы общим тиражом более полумиллиона экз.); Wagner Ch. (Hrsg.). Die Befreiungshalle Kelheim. Geschichte — Mythos — Gegenwart. Regensburg, 2012.

<sup>12</sup> В это же время в Берлине установили памятник барону А. Бломбергу. Бломберг стал первой жертвой Освободительной войны: он пал 20 февраля 1813 г. при попытке штурма Берлина, занятого французскими войсками. В память об этом архитектор О. Кульман воздвиг стелу из ракушечника, увенчанную античным шлемом. На ее лицевой грани помещена дата «1813» и надпись, посвященная обстоятельствам гибели Бломберга. Памятник выполнен в неоклассической манере, его отличают ясность силуэта и сдержанная гармония.

<sup>13</sup> Королевский указ определял общий принцип оформления таких досок. Под надписью «В этом церковном округе за короля и Отечество умерли» шли имена павших, прежде всего тех, кто был награжден орденом Железного креста. Примечательно, что речь шла только о павших в годы Освободительной войны, но не тех, кто сражался с Наполеоном в 1806–1807 гг.

<sup>14</sup> Koch J. Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens. Darmstadt, 2013. S. 70.

<sup>15</sup> Несравнимы масштабы и потеря, и остроты памяти о павших. Соотношение таково: сорок с небольшим тысяч погибших в 1870–1871 гг. и почти два миллиона — в годы Первой мировой войны.

<sup>16</sup> Лица, не имевшие отношения к воинской службе, со временем также получили право входить в состав этих организаций, но на правах «сверхштатных» или «пассивных» членов.

<sup>17</sup> Koch J. Op. cit. S. 37.

<sup>18</sup> А также, впрочем, очень редко, дни сражений Освободительной войны, прежде всего — Битвы народов.

<sup>19</sup> В некоторых частях империи (но не во всей Германии) день битвы при Седане даже был официальным государственным праздником. В Пруссии с 1873 г. в годовщину сражения проходили торжественные мероприятия в университетах и школах. Еще раньше, с 1872 г., празднование стало обязательным в школах Гессена.

<sup>20</sup> Прусских, баварских, вюртембергских и саксонских.

<sup>21</sup> В Гросмеринге военный памятник выполнен в форме колонны, на которой установлена фигура Девы Марии с Младенцем на руках. Надпись на лицевой стороне монумента является выражением благодарности Всевышнему за достигнутую победу.

<sup>22</sup> Тема воли Всевышнего, даровавшего немцам победу и империю, звучит в воинских памятниках довольно часто.

<sup>23</sup> Схожую трактовку имеет образ Германии-победительницы в памятнике в Эссене (открыт в 1880 г., скульптор Л. Мюш).

<sup>24</sup> Памятник в Монсхейме (открыт в 1903 г., автор неизвестен).

**«ВСПАХИВАЙ СВОЮ ЗЕМЛЮ!»  
ГРУППА «DIE SCHOLLE»**

Ярким явлением в художественной жизни Германии было творчество мастеров группы "Die Scholle". Она образовалась в 1899 году в Мюнхене и традиционно рассматривается немецкими специалистами в контексте «искусства стиля». Большинство членов группы активно сотрудничало с журналом "Jugend" в качестве иллюстраторов. Именно выставки оригинальной графики — рисунков и акварелей сотрудников "Jugend", — организованные в 1899 году создателем журнала Г. Хиртом, принесли художникам громкий успех и обусловили появление "Die Scholle".

Название группы с самого начала воспринималось по-разному. Дело в том, что слово "die Scholle" в немецком языке имеет несколько значений, в том числе «кочок своей (родной) земли» — и именно в этом смысле современники зачастую трактовали название нового товарищества. Так, редактор журнала "Jugend" Ф. фон Остини, который был хорошо знаком с художниками, писал в 1900 году в статье, посвященной их работам на выставке в мюнхенском «Стеклянном дворце», о присущей им любви к своей стране. Годом позже Остини вновь писал о любви к родной земле, к немецкому лесу и к пашне как к движущей силе искусства членов группы<sup>1</sup>. Сами же художники были против того, чтобы их причисляли к тому или иному «программному» явлению в немецком искусстве. Оригинально было обыграно ими и название группы. В 1903 году вышел номер «Jugend», посвященный их творчеству. Титульный лист журнала украшало изображение камбалы (еще одно значение слова "die Scholle"), проплывающей над хорошо узнаваемыми башнями мюнхенской Мариенкирхе. В опубликованном в этом номере разъяснении творческой позиции группы, составленном ее участниками, ни о какой любви к родине речи не шло, напротив, такие рассуждения были отвергнуты. Однако о «своей земле» художники заявили отчетливо. Они писали: «У "Die Scholle" нет иной общей цели, никакого иного маршрута и пароля, кроме как требование к каждому участнику, чтобы он возделывал свою собственную "землю", которую, правда, нельзя найти ни на одной географической карте»<sup>2</sup>. Таким образом, товарищество провозгласило главной своей ценностью индивидуальность творчества каждого из художников, не ограниченную рамками какой бы то ни было концепции. Этот принцип оставался нерушимым на протяжении всего периода существования группы, вплоть до ее распада в 1911 году.

Творчество каждого из членов группы носит яркий индивидуальный характер. Их объединяет особый интерес к цвету — художники активно использовали колористические открытия импрессионизма и неоимпрессионизма, однако содержание и характер их работ различны. Основатели

группы работали в неоимпрессионистической манере, впрочем несколько отличающейся от художественного метода французских и немецких пуантилистов. Лео Путц (1869–1940) и Адольф Мюнцер (1870–1952) известны своими женскими образами. Путц — экстраверт и жизнелюб и, вероятно, наиболее яркий из всех участников группы. По словам Т. Манна, он во всем видел прежде всего сексуальное<sup>3</sup>, и многие его картины исполнены чувственной эротики, характерной для мюнхенского искусства. Картина «Лежащая обнаженная» (1908, Меран, собрание З. Унтербергера) — типичный пример творчества мастера. Он любил изображать отдыхающих обнаженных женщин, сцены завтраков на природе, пронизанных атмосферой летнего тепла и неги («Модель возле чайного столика», 1903, Меран, собрание З. Унтербергера). В отличие от «классиков» неоимпрессионизма художник пишет широкой кистью. Крупные мазки он накладывает один за другим, составляя из них изображение, подобное мозаике. Звучание цвета в его картинах торжественно и мощно. Художник любит контрастные сочетания, наряду с его особой живописной манерой придающие картинам несколько декоративный характер («Портрет дамы в голубом», 1908, Меран, собрание З. Унтербергера). Вместе с тем Путц создает и совершенно фантастические по содержанию картины, в некоторых из них получают своеобразное развитие бёклиновские мотивы. В картине «Соблазнительная улиточка» (1904, Меран, собрание З. Унтербергера), которая, по сути, продолжает череду его эротических образов, художник изобразил морского монстра, охотящегося за лежащей на берегу обнаженной женщиной (в то, что это «улиточка», зрителя заставляют поверить большая разноцветная раковина и очаровательные рожки на голове красавицы). Не менее фантастично и не менее чувственно изображены обнаженные красавицы, играющие в опасные игры с хищными зверями в залитой солнцем роще («Вакханалия», 1905, Меран, собрание З. Унтербергера).

Крупными обобщенными цветовыми пятнами вылеплено изображение в картине А. Мюнцера «Дамы в березовом лесу» (1906, Мюнхен, Государственные картинные собрания Баварский). Теплая охра земли сочетается с желтоватым цветом платья, а чередование темных и светлых пятен на стволах берез созвучно его кружевной отделке. Создается впечатление, что женщина постепенно растворяется среди деревьев, четким остается лишь ее профиль под высоко поднятыми темными волосами. Образ девушки в картине «День и мечтания» (1908, Лейпциг, музей изобразительных искусств) созвучен обнаженным Путца.

Вальтеру Пюттнеру (1872–1953) принадлежат изображения на темы военной жизни, ведуты и портреты; Макс Фельдбауэр (1869–1948) и Вальтер Георги (1871–1924) создавали главным образом жанровые картины на сюжеты из крестьянской жизни. Работы Георги в колористическом отношении близки картинам Путца. В творчестве других членов группы — Людвига Бока (1886–1971) и Адольфа Хёфера (1869–1927) — доминирует пейзажный жанр.

Излюбленным мотивом картин Густава Бехлера (1870–1959) и Эриха Эрлера (1870–1946) были альпийские горы. Большинство работ этих мастеров выполнено в свободной импрессионистической манере. В то же время в картинах Роберта Вайзе (1870–1923) заметно влияние югендстиля. Черты модерна заметны и в некоторых работах Путца.

Особое положение среди художников группы занимает Фриц Эрлер (1868–1940). В отличие от своих коллег он известен не только как станковист, но и как мастер монументального искусства. На фреске «Осень», выполненной для курзала в Висбадене (1904, там же находится и фреска «Юность и старость», созданная в то же время), художник изобразил красочную и романтическую панораму празднования сбора урожая, а в несохранившихся росписях «Из германской древности» (1913) в ганноверской ратуше представил сюжеты из немецкой мифологии и жизни праотцев германского народа. Образы седой старины Эрлер идеализирует в стилистике романтизм («На дальнем побережье», 1913, не сохранилась), подчеркивая идею здорового и сильного духа своего народа. В то же время творчество Эрлера не ограничивается тематикой национальных мифов. Ему принадлежат выразительные женские образы, не менее интересные, чем в картинах Путца или Мюнцера («Современная Диана», 1907, Меран, собрание З. Унтербергера). В годы Первой мировой войны Эрлер был военным художником-хронистом.

Одухотворенные образы создал в своих картинах Пауль Хёкер (1854–1910). Его творчество принадлежит искусству символизма, а некоторые работы, например, "Ave Maria" (ок. 1898, частное собрание), обнаруживают близость произведениям Г. фон Маре.

Многообразие творческих поисков, глубоко индивидуальная манера каждого из живописцев "Die Scholle" не были препятствием к их сотрудничеству творчеству, и на рубеже XIX и XX столетий группа стала одним из наиболее ярких явлений мюнхенского искусства начала XX века. В течение двенадцати лет художники "Die Scholle" вели активную совместную выставочную деятельность. При этом у каждого сохранялось право на участие в выставках и независимо от группы (в этой области, как и в сфере творчества, ограничений никаких не было). Принимали они участие и в выставках Мюнхенского Сецессиона. Особенно важным был для группы 1902 год, когда работы ее членов с большим успехом экспонировались в «Стеклянном дворце» в Мюнхене, в здании сецессиона в Вене, на Немецкой национальной выставке в Дюссельдорфе, а также в Берлине и Карлсруэ. Картины художников дополнили собрания Национальной галереи в Берлине и мюнхенской Новой пинакотеки. В следующем году Берлинский Сецессион предоставил группе отдельный зал на своей выставке. Наряду с Мюнхеном Берлин, к этому времени утвердившийся в роли художественной столицы Германии, отныне был местом для многих выставок "Die Scholle".

Середина 1900-х годов — время наивысшего расцвета группы. Каждый год объединение принимало участие во всех крупнейших выставках

в Германии, занимая на них по несколько залов; картины художников регулярно пополняли собрания немецких музеев. "Die Scholle" достигла большого успеха и за пределами империи: в 1906 году Венский Сецессион предоставил для ее выставки все свое здание.

Вскоре, однако, пути членов группы начали расходиться. Все чаще они выставляются не в полном составе, а иногда, привлеченные более интересными предложениями, и вовсе отдельно друг от друга. В 1910 году в Мюнхене, в галерее Ф. И. Бракля, с которым группа сотрудничала уже несколько лет, состоялась ее большая выставка-ретроспектива, в состав которой вошли около двухсот картин. Вскоре Г. Бирман опубликовал монографию, посвященную "Die Scholle"<sup>4</sup>. Эти события как бы ознаменовали итог деятельности группы и подвели под нее черту: в 1911 году объединение — одно из наиболее своеобразных явлений немецкого искусства рубежа XIX–XX веков — официально прекратило свое существование.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> См. подробнее: *Nebel M. Chronik der Künstlervereinigung Scholle // Untergerber S., Billeter F., Strimmer U. (Hrsg.). Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Sezession und Blauer Reiter. München, 2007. S. 283.*

<sup>2</sup> *Jugend*. 1903. Heft 42. S. 754.

<sup>3</sup> Цит. по: *Hylsewig-Johnen J., Mund H. (Hrsg.). Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Bielefeld, 2013. S. 46.*

<sup>4</sup> *Biermann G. Die Scholle. eine Münchener Künstlervereinigung. München, 1910.*



## ТРАФАРЕТ КАК ИСКУССТВО

Метод простого вырезного трафарета служил, по утверждению французского журнала *L'oeil*, тому, «...чтобы наносить орнамент в гротах тибетских буддистов за 500 лет до нашей эры»<sup>1</sup>. Также существует гипотеза, что в Китае, уже в 3 тысячелетии до н. э., при окраске и декорировании шелковых тканей, пользовались специально изготавливавшимися трафаретами. Самые ранние сохранившиеся образцы выполненных подобным образом тканей (с повторяющимся изображением Будды), которые были в свое время обнаружены в знаменитых пещерах Дуньхуаня, относятся к I в. н. э.

Применение для росписи материи трафарета (его обычно изготавливают из плотной промасленной бумаги, реже из тонкой кожи) известно сейчас в различных районах Индии. Два столетиями раньше, в XIX веке, в этой стране к помощи набойки по трафарету прибегали для перевода канонических рисунков и на бумагу. Впрочем, скептически настроенными исследователями неоднократно высказывалось мнение, что это не был исконно индийский способ печати, но заимствованный из Японии или Китая. При этом в области Матхуры — одном из древнейших центров индийской культуры, а также в близлежащих областях Раджастана издревле принято пользоваться трафаретами для нанесения на землю культовых ритуальных узоров, насыпаемых цветными порошками<sup>2</sup>.

В Европе следы трафаретной техники просматриваются с XII века, когда, видимо с торговыми караванами, идея шаблонного повторения изображений могла быть импортирована из стран Востока. В Средние века в Европе по вырезному трафарету раскрашивали книги с григорианскими хоралами. В XIII–XIV веках, сошлемся в этой связи на крупнейшего специалиста в области европейской печатной графики, П. Кристеллера: «...посредством картонных трафаретов с вырезанными в них фигурами можно было легко и быстро изготовить большое количество [игральных] карт. Для знатных и богатых людей карты изготовлялись, конечно, художественно и лучшими миниатюристами»<sup>3</sup>.

Несколько позже, во Франции в конце XVII века, Жан Папильон организовал весьма успешное предприятие, включавшее в себя разработку дизайна и непосредственное изготовление обоев с использованием, в том числе трафаретного метода. Примерно в это же время трафареты применяли для иллюминирования лубков, географических карт, видовых картинок, в XIX веке — для журнальных иллюстраций, меню, пригласительных билетов, коробочных этикеток, иллюстрированных почтовых открыток<sup>4</sup>.

Особенно часто при помощи трафарета создавались разнообразные афиши и вывески, порой анонимные, поскольку авторство в данном деле считалось необязательным. Примером, может служить цветной плакат —



*Арлекин, расклейщик афиш...* из собрания БМДИ<sup>5</sup> (1830, Париж, типография Готье Лагийона, 39 × 25 см).

В Англии XVII века, когда бумага для украшения стен с узорами из шерстяных оческов (так называемые «насыпные обои») была в высшей степени модна, практиковался способ, заключающийся в вырезании шаблона из плотного картона или тонкого металлического листа, с последующим окрашиванием через него различных поверхностей или созданием липкого слоя на бумаге. Шерстяные хлопья наносились на поверхность клейкого отпечатка и симулировали аппликацию или вышивку. Еще более широкое и разнообразное применение в оформлении интерьеров трафареты находят в XVIII веке.

Свое второе рождение трафарет пережил в середине XIX века, во многом благодаря влиянию идей Уильяма Морриса<sup>6</sup>, когда традиционные ремесла стали переходить в разряд декоративно-прикладного искусства. Мебель, ткани, множество отдельных предметов и целые постройки (их интерьеры, а подчас и экстерьеры) эпохи модерна несут на себе причудливые трафаретные узоры.

В Америке с конца XVIII века трафареты из промасленной бумаги применялись большей частью для изготовления обоев и фурнитуры, использовались в окрашивании бордюров, при работе непосредственно в жилом пространстве<sup>7</sup>.

В конце XIX — начале XX века вырезанные из бумаги трафареты использовал для создания афиш и малотиражных авторских изданий (например: *A Stenciled Calendar for 1904/ Boston. Massachusetts*) такой крупный американский художник-иллюстратор, как Эдвард Пенфилд (Edward Penfield, 1866–1925). Графические листы Пенфилда отличает лаконичность формы, цветовая ясность и техническая простота исполнения, неслучайно, что у себя на родине он считающийся отцом американского плаката, оказавшим значительное влияние на формирование его пластического языка (работы мастера включены практически во все крупные антологии по истории иллюстрации и плаката США).

Любопытные сведения о североамериканских вырезных трафаретах приводит в своей книге по эстампу Фритц Эйхенберг: трафаретный процесс, корни которого уходят в примитивное доисторическое искусство, вернулся в современных программах обучения искусству эскимосов и американских индейцев. В последние годы [1960–70-е] под руководством канадского художника и писателя Джеймса Хастона эскимосы, объединенные в *West Baffin cooperative workshop*, делают прекрасные отпечатки с трафаретов, вырезанных из шкур морских котиков<sup>8</sup>.

При этом в европейской станковой графике XIX века достаточно широко известны примеры совмещения трафарета с другими эстампными техниками, например, литографией. Подобные листы подчас встречаются и у такого крупного французского мастера, как Тулуз-Лотрек — *Большая Карно*<sup>9</sup>. В 1870–1880-е годы таким же образом вводили цвет в некоторые свои эс-

тампы Эдгар Дега и Камиль Писсарро, причем делали это собственноручно. Использовали трафареты и другие художники-графики того времени.

На рубеже XIX–XX веков французский традиционный трафарет — *pochoire*<sup>10</sup> (пошуар), отличительной особенностью которого является способ его изготовления: из тонкой медной пластины путем ее травления кислотой, как офорт, что давало возможность получать в отпечатке не только локальные пятна, но и довольно тонкие линии, стал часто применяться в процессе создания альбомов авторских и репродукционных эстампов<sup>11</sup>. Примером могут служить печатавшиеся в Париже совместное издание Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой: *Декорационное искусство современного театра*<sup>12</sup>, выпущенное тиражом 550 экземпляров; вышедший в начале 1920-х годов альбом Михаила Ларионова: *Путешествие в Турцию*<sup>13</sup> (32 цветных листа); папка *Гуаши Утрилло*<sup>14</sup>, отпечатанная тиражом 25 экземпляров и включавшая 8 листов с типичными для живописца пейзажами Монмартра.

Примерно в это же время серию авторских кубистических пошуаров создает Александра Экстер, десятилетием раньше применявшая трафареты в работе над некоторыми своими холстами (например: *Вино*, 1914, х. м., коллаж, 65 × 80 см).

В начале XX века техника пошуара часто применялась для воспроизведения цветных иллюстраций в дорогих и малотиражных книгах, предназначенных для коллекционеров и библиофилов, как пример: *Манон Леско* Прево, изданная в 1926 году с репродуцированными (26–28 красок) акварельными иллюстрациями Константина Сомова. Линейно утонченны, изысканно-изящны в своих наполненных светом и эротизмом пошуарных листах знаменитые французские художники-иллюстраторы времени ар-деко, такие как, работавшие в 1910–1920-е годы: Жёрж Лепап (Georges Lepape), Чарльз Мартин (Charles Martin), Умберто Брунелески (Umberto Brunelleschi), Эдуардо Бенито (Eduardo Benito), Пьер Бриссад (Pierre Brissaud).

В Париже 1920–1960-х годов издавали репродукционные пошуары со своих оригиналов почти все значительные и заметные художники того времени. Существуют трафаретные листы Пабло Пикассо, Робера Делоне, Франсиса Пикабия, Анри Матисса, Жоржа Брака, Рауля Дюфи, Кис ванн Донгена, Альберта Глёза, Андре Лота, Яна Грися, Макса Эрнста, Фернана Леже, Пьера Сулажа, Ханса Арпа, Виктора Вазарели, Николая де Сталь и многих других.

Но, пожалуй, самым известным пошуарным изданием XX столетия по праву можно считать *Джаз*<sup>15</sup> Анри Матисса. Авторская книга<sup>16</sup> (текст, как и иллюстрации, также принадлежит руке художника), включающая 20 многоцветных композиций, исполненных гуашью по коллажам и декупажам мастера, которая была выпущена издательством «Териад» в 1947 году, тиражом 270 экземпляров (плюс 100 экземпляров иллюстраций без текста), пронумерованных и подписанных Матиссом. При этом известно, что сам художник не занимался непосредственно созданием печатных форм и выполнением тиража.

Впрочем, мысль о том, что набивку с пошуарных форм, как правило, выполняли профессиональные печатники специализированной мастерской, вовсе не исключает идеи самостоятельного осуществления художником всех этапов работы с трафаретом. Пример — французский кубист Альберт Глэз, который изготовил и отпечатал ручным трафаретом по собственному рисунку обложку первого номера художественного журнала *Акция*<sup>17</sup>. Обложка, построенная на «рубленных» резко очерченных вертикальных плоскостях композиция, исполненная в шесть цветов (светло серым, темно серым, черным, красным, желтым и синим), с уместно обыгранными подтеками краски и следами от движения кисти, проста и эффектна своей грубоватой естественностью. Еще один пример — выполненная в два трафарета (фоновым — черно-красным и рисующим — охрой) станковая работа *Ком*<sup>18</sup>, немецкого экспрессиониста Кристиана Ролфа.

Здесь же, несомненно, следует сказать о «симультанной» книге Блэза Сандрара и Сони Делоне *Проза Транссибирского экспресса и маленькой Жанны Французской*<sup>19</sup> выпущенной в 1913 году в Париже тиражом около 150 экземпляров<sup>20</sup>. Издание, представлявшее собой скорее станковое произведение, чем традиционную книгу, содержало поэму Сандрара и удачно аккомпанирующий тексту изобразительный ряд Делоне. Декоративная и одновременно динамичная абстрактная роспись, исполненная художницей акварельными красками по трафарету, была призвана служить прямым переводом поэтического слова на язык живописи, и представляла собой первый опыт синтетизма в искусстве книги (оказавший вскоре определенное влияние на книгоиздательские эксперименты русских футуристов). Делоне обращалась к использованию вырезных трафаретов и много позже: *Ритм, Ритм, Абстрактная композиция*<sup>21</sup> и другие.

Нельзя не заметить, что 1910–1930-е годы явились «золотым веком» трафарета в искусстве. Ряд работ того времени, исполненных в этой технике, стали истинными шедеврами. Так, в 1936 году в Барселоне Хуан Миро, как правило, отдававший предпочтение рисованию на литографском камне, тиражом 60 экземпляров издает серию цветных подписных пошуаров, среди которых *Женщина и собака под луной*<sup>22</sup>. Его же авторству принадлежат и композиции, отпечатанные годом раньше: *Сюрреалистическая композиция № 1*, *Сюрреалистическая композиция № 2*<sup>23</sup> и ряд других. В 1920–1940-е годы, используя трафарет как авторский метод, создавал абстрактные и фигуративные композиции (цветные станковые листы и небольшого формата авторские книжки) голландский художник Хендрик Веркман (Werkman, Hendrik Nicolaas. 1882-1945). Примерно в эти же годы в Канаде работал художник Андре Бьелер (André Biéler, 1896-1989), который в 1920–1930-е годы создавал цветные трафаретные эстампы (в основном пейзажи и жанровые сцены), иногда совмещенные с техникой обрезной гравюры на дереве. В США, в 1930–1950-е годы использовали трафарет как любимый прием в печатной графике художники Уильям Хентшил (William Hentschel, 1892–1962) и Дэвид Т. Дар-

линг (David T. Darling, 1910–1950); в начале 1950-х годов живописец и график Артур Дюше собственноручно делает несколько довольно больших по размеру работ по трафаретам, например, *Чайнобиле*<sup>24</sup>. В 1990-е годы трафарет, как прием для работы с холстом, эксплуатирует американский живописец-концептуалист, автор крупноформатных шрифтовых композиций Кристофер Вул (Christopher Wool, 1955).

На протяжении 70–80-х годов прошлого века для создания авторских станковых листов регулярно обращался к трафаретной печати немецкий график Рольф Мюнцер: *Воспоминание* (1976–1977, 28 × 22 см), *Ателье I* (1978, 23 × 36 см), *Попытка прыжка* (1982, 21,6 × 29,6 см).

В 1970-е годы многие художники прибегают к комбинированию техник печати, в том числе с включением трафаретов, как пример — лист Эндрю Стасика — *Объединенный союз*<sup>25</sup>, в котором автор микширует литографию, шелкографию и трафарет. Двумя годами позже американский поп-художник Мэй Рой использует пошуар для создания портфолио из десяти цветных эстампов, отпечатанных тиражом 100 экземпляров — *Вращающиеся двери*<sup>26</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Ferriot D. Les mysteres de l'estampe 7. La serigraphie// L'oeil. — 1975 — № 237. — P. 18–19.
- <sup>2</sup> Гусева Р. Н. Художественные ремесла Индии. — М., 1982. — С. 127.
- <sup>3</sup> Кристеллер П. История европейской гравюры XV–XVIII века / пер. А. С. Петровского. — М.-Л., 1939. — С. 25.
- <sup>4</sup> Подробнее см., например: Stephenson J. B. From Old Stencils to Silk Screening. — London; 1953; Muller H. Schablonen. — Koln, 1994.
- <sup>5</sup> Библиотека Музея Декоративных искусств (Париж).
- <sup>6</sup> Моррис (Morris), Уильям (1834–1896) — английский художник и теоретик искусства, ставший, по сути, родоначальником дизайна как сферы соединения конструктивного и художественного.
- <sup>7</sup> Подробнее о прикладной трафаретной технике см. напр.: Пухол-Ксикой Р., Касалс Х. Х. Трафаретная роспись. — М.: АСТ-пресс книга, 2003.
- <sup>8</sup> Eichenberg F. The art of the print. — N.-Y., 1976. — P. 491.
- <sup>9</sup> *Carnot malade*, 1893, 28 × 35,8 см (лист).
- <sup>10</sup> «Pochoire» (фр.) дословно — трафарет для рисования.
- <sup>11</sup> J. Saude *Traité d'enluminure d'art au pochoir*. Précédé de notes par M.M. Antoine Bourdelle, Lucien Descaves, de l'académie Goncourt et Sem. Paris, Aux éditions de l'ibis, 1925. In-4, en feuilles, chemise. Tirage à 500 exemplaires.
- <sup>12</sup> *L'art Décoratif Théâtrale Moderne*. P., 1919.
- <sup>13</sup> *Voyage en Turquie*.
- <sup>14</sup> *La gouache Utrillo*. P., 1925.
- <sup>15</sup> *Jazz* [Paris], Tériade éditeur, [1947], 42,3 × 32,7 см.
- <sup>16</sup> Экземпляр № XV с автографом Матисса хранится в Эрмитаже (СПб.). Дар 1965 года секретаря и модели художника Лидии Дилекторской. Инв № У 1684.
- <sup>17</sup> *Action*, № 1. Paris, 1920, february, 22,5 × 18,5 см.
- <sup>18</sup> *Katze*, 1913, 19,5 × 30,7 см.
- <sup>19</sup> Cendrars B. *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Couleurs simultanees de Mme Delaunay-Terk. P.: Ed. Des Hommes nouveaux, 1913, 198 × 36,5 см.
- <sup>20</sup> Один из экземпляров этой книги находится в Эрмитаже (СПб.).

---

<sup>21</sup> *Rythme*, 1956, 30,5 × 23,5 см; *Rythme*, 1960, 31,1 × 23,5 см; *Abstract Composition*, 1966, тираж 20 экз., 54,5 × 38 см (лист).

<sup>22</sup> *Femme et chien devant la lune*, 1935, 51 × 45,5 см.

<sup>23</sup> *Composition Surrealiste № 1, Cahiers d'Art 1934*, 1934, 31,3 × 24,1 см; *Composition Surrealiste №. 2, Cahiers d'Art 1934*, 1934, 31,3 × 24,1 см.

<sup>24</sup> *Chinobile*, 1951.

<sup>25</sup> *State of the Union*, 1970.

<sup>26</sup> *Revolving Doors*, 1972, 63 × 45 см.





#### IV

Владислав Авдеев

### ИЗУЧЕНИЕ ИСКУССТВА РУССКОЙ ИКОНЫ В РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ГУМАНИТАНОЙ АКАДЕМИИ. ПЕРВЫЕ ИТОГИ

Идея создания направления деятельности РХГА, которое было бы связано с обучением изобразительному искусству и, в частности, искусству Русской иконы, принадлежит ректору академии, профессору Дмитрию Кирилловичу Богатыреву. Непосредственное руководство подготовкой первых программ осуществляли проректор по учебной работе Игорь Олегович Загашев и заведующий кафедрой культурологии, искусств и гуманитарных наук профессор Владимир Александрович Щученко.

Подготовка программ была поручена старшему преподавателю Владиславу Михайловичу Авдееву и проводилась в течение 2014–15 учебного года. Тогда же, по предложению проф. В. А. Щученко, велась работа ознакомительного курса, который выполнял роль общественного клуба, где происходило активное взаимодействие педагогов и слушателей, не связанное, впрочем, жесткими требованиями к подаче материала и последующей аттестации, но позволившее со стороны педагогов отработать методические аспекты создаваемых программ дополнительного профессионального образования (далее — ДПО), а слушателям, посещавшим занятия — получить начальные знания по истории русской иконописи, технике создания иконописных изображений, попробовать свои силы в выполнении учебных живописных заданий. В рамках работы клуба, слушательницей Елизаветой Троценковой был написан образ святителя Николая Мирликийского — первый образ, созданный в рамках иконописного направления деятельности РХГА.

Иконописное направление деятельности в данный момент, для краткости, носит название Иконописного отделения кафедры культурологии, искусств и гуманитарных наук РХГА. Иконописное отделение — это условное название, объединяющее комплекс образовательных программ, реализуемых в рамках дополнительного профессионального образования и связанных с изучением традиционных изобразительных техник религиозного искусства.

В настоящее время, в 2017–18 учебном году, реализуется три программы ДПО: «Искусство Русской иконы. Поясные изображения», «Искусство Русской иконы. Многофигурные композиции», «Русское мозаичное искусство». Также реализуется программа дополнительного образования «Искусство Русской иконы. Ознакомительный курс», носящая общеразвивающий характер.

Первая программа, «Искусство Русской иконы», утвержденная учебно-методическим советом РХГА, была реализована в 2015–16 учебном году. Обучение по ней прошли девять слушателей. Основная идея, заложенная в этой программе, состояла в предоставлении возможности слушателям, имеющим уже фрагментарную или систематическую художественную подготовку, получить знания в области, базирующейся на изучении русской иконописи XIV–XV веков, Новгородской и Московской школ.

Для достижения этих целей были разработаны программы по следующим учебным дисциплинам: «Иконография», «Техника и технология традиционной темперной живописи», «Композиция», «Рисунок» и «Иконопись». Общий объем программы составил 768 академических часа, из которых 384 часа отдавалось аудиторной работе, и такое же количество времени — самостоятельной работе слушателей. Обучение предполагалось вести в течении восьми месяцев, три раза в неделю по четыре академических часа.

Основной сложностью в реализации программ дополнительного профессионального образования в области религиозного искусства является их локальный, относительно короткий срок реализации, ограниченный, как правило, одним учебным годом. Это продиктовано необходимостью в обозримый срок получить конкретные изобразительные результаты в виде работ слушателей, прошедших обучение, причем эти работы должны отвечать целям, поставленным в программе, быть выполнены на высоком художественном уровне и соответствовать канонам Русской православной церкви, требованиям, предъявляемым к священным изображениям.

Традиционно, подготовка иконописца занимает несколько лет<sup>1</sup>, а становление мастера-иконописца может длиться десятилетиями. Поэтому для изучения на программе ДПО «Искусство Русской иконы» был выбран обозримо короткий период истории русской иконописи — XIV–XV вв., и две самые яркие иконописные школы — Новгородская и Московская, находившиеся во взаимозависимом развитии. Причем рассмотрение наследия этих школ было решено ограничить поясными изображениями, поскольку в такой короткий срок изучение всего иконописного многообразия данного исторического периода не представлялось возможным.

Куратором программы был назначен старший преподаватель В. М. Авдеев, занимавшийся еще и преподаванием «Техники и технологии традиционной темперной живописи». Преподавание других дисциплин вели педагоги дополнительного образования: М. М. Бушуев («Иконопись»), Е. П. Семенова («Рисунок» и «Композиция»), Е. П. Сергеева («Иконография» и «Иконопись»). Обучение было разделено на два семестра, по результатам которых проводился просмотр творческих работ слушателей. На первый просмотр необходимо было представить оплечное изображение, а на второй — поясное. Все изображения предполагалось выполнить в технике традиционной темперы по левкасу, с применением, при необходимости, золочения сусальным золотом.

Со второго семестра, педагога М. М. Бушуева, уехавшего в длительную командировку от основного места работы, был вынужден заменить куратор программы В. М. Авдеев. Программой было предусмотрено наличие двух педагогов по основному предмету (Иконописи), для разнообразия представления художественных приемов, возможности взаимозамены и лучшего психологического контакта со слушателями.

Такой подход себя оправдал. Некоторые слушатели, работая под руководством обоих педагогов, смогли создать не одно, а два-три поясных иконных изображения.

Состоявшийся в начале июня 2016 года итоговый просмотр работ слушателей выявил достижение основных целей, предусмотренных программой. Все слушатели продемонстрировали знание основ композиции и иконографии русской иконописи, владение техникой рисунка и традиционной темперной живописи, представили аттестационной комиссии свои работы, выполненные в соответствии с канонами Русской православной церкви, и получили отметки «хорошо» и «отлично».

Экспонирование учебных работ продолжалось в течении недели. Просмотр смогли посетить ректор РХГА профессор Д. К. Богатырев, проректор по учебной работе И. О. Загашев, заведующий кафедрой КИГН профессор В. А. Щученко, другие сотрудники РХГА, а также председатель комиссии по архитектурно-художественным вопросам Санкт-Петербургской Митрополии, ректор Иконописной школы СПбДАиС, профессор архимандрит Александр (Федоров), профессор кафедры Русского искусства СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина Н. С. Кутейникова и другие гости, в числе которых были и известные иконописцы Санкт-Петербурга.

Деятельность педагогического состава иконописного отделения получила высокую оценку и развитие программ ДПО, связанных с изучением русского Религиозного искусства, руководство РХГА решило продолжить.

В конце 2015–16 учебного года также были реализованы следующие программы дополнительного образования: «Авторский курс А. И. Тюльневой» (преподаватель — член Союза художников (далее — СХ) России, Анна Игоревна Тюльнева), «Авторский курс В. О. Фронтинского» (преподаватель — член СХ России, Владимир Олегович Фронтинский), они выполняли функции «Ознакомительного курса», проводимого параллельно с ними В. М. Авдеевым и «Искусство Русской иконы. Основы реставрации» (преподаватель Е. Г. Кирпичева). Все перечисленные программы имели короткий (от одного до четырех месяцев) срок реализации и выполняли ознакомительный характер, предоставляли возможность их слушателям попробовать себя в качестве иконописца и реставратора, а педагогам — познакомиться с возможными абитуриентами будущих программ ДПО. Эти программы посетили порядка пятидесяти слушателей.

Выводы, сделанные по итогам реализации первой программы «Искусство Русской иконы», привели к трансформации ее в две программы



ДПО: «Искусство Русской иконы. Поясные изображения» и «Искусство Русской иконы. Многофигурные композиции». Первая программа была развитием ее предшествующего варианта, а вторая разрабатывалась, как курс обучения слушателей, прошедших обучение по программе «Искусство Русской иконы» или имеющих другой опыт обучения иконописи и желающих повысить свою квалификацию. Исторический период и изучаемые иконописные школы были выбраны теми же: Новгород, Москва, XIV–XV вв. но в состав образцов для изучения уже включались сложные ростовые и многофигурные композиции, содержащие изображения природных форм и архитектурных кулис, принятых в русской иконописи.

Состоявшийся набор на обучение в 2016–17 учебном году позволил сформировать две группы по программе «Поясных изображений» и одну — «Многофигурных композиций», причем в последнюю были приняты слушатели, прошедшие обучение в других учебных заведениях. Оршанская Д. Ю. обучалась прежде в СПбПИРиЦИ, а Федорова М. А. в ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств».

Педагогический состав иконописного отделения в 2016–17 учебном году был расширен. В группах поясных изображений учебные дисциплины «Композиция» и «Рисунок» была приглашена преподавать педагог С. М. Кузнецова, одной из групп по «Иконописи» руководили А. И. Тюльнева и О. Б. Кузнецова, а другой — педагоги В. М. Авдеев и Е. В. Сергеева, которые, в свою очередь, преподавали для обеих групп и учебные дисциплины «Техника и технология» и «Иконография» соответственно.

Группой «Многофигурных композиций», основу которой составляли слушатели предшествующего года обучения, также руководили В. М. Авдеев и Е. В. Сергеева. Эта, вновь разработанная программа была объемом 512 академических часов, из которых 256 часов предполагалось работать в аудиториях, а остальное время было отведено самостоятельной работе слушателей. Программой предусматривалось изучение трех учебных дисциплин «Иконографии» (Е. В. Сергеева), «Рисунка» (В. М. Авдеев) и «Иконописи» (В. М. Авдеев и Е. В. Сергеева). Традиционно основным предметом вели два педагога.

Итоговый просмотр 2016–17 учебного года показал стабильный результат, повторивший и развивший положительные достижения предшествующего учебного года. Аттестационная комиссия, возглавляемая профессором кафедры Русского искусства СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, Н. С. Кутейниковой, оценила работы слушателей на «хорошо» и «отлично», причем некоторые слушатели вновь смогли выйти за пределы программы, написав не одно, а два-три иконных изображения.

Слушательница «Многофигурных композиций» Федорова М. А., ранее обучавшаяся в ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств», и являющаяся уже вполне сформировавшимся иконописцем, написала за учебный год порядка десяти работ. Она же, в конце учебного года, провела мастер-класс по использованию твореного золота, уже в качестве педагога.

Со второго семестра 2016–17 учебного года на иконописном отделении РХГА начала работу программа дополнительного образования «Русское мозаичное искусство» под руководством педагога дополнительного образования П. В. Смородинской. Программа была рассчитана на изучение истории мозаики и техники смальтового набора. Обучение по ней прошли семь человек, работы которых также были представлены на итоговом просмотре 2016–17 учебного года. По результатам этой программы, руководством РХГА было принято решение о продолжении развития данного направления.

В 2017–18 учебном году, помимо ставших традиционными программ ДПО «Искусство Русской иконы. Поясные изображения» и «Искусство Русской иконы. Многофигурные композиции» начала свою работу и вновь разработанная программа ДПО «Русское мозаичное искусство», руководство которой по-прежнему осуществляет П. В. Смородинская.

Ознакомительный курс в этом же году претерпел некоторую трансформацию. В связи с большим интересом со стороны слушателей, было принято решение о начале его работы не во втором семестре учебного года, а в первом, по мере комплектования групп. Педагогический состав иконописного отделения пополнился педагогами Т. А. Марковской и Е. А. Макаревич, чьей задачей на этот учебный год будет работа со слушателями Ознакомительного курса и формирование из них групп ДПО на следующий учебный год.

Таким образом, подготовка иконописцев в РХГА обрела трехступенчатую структуру:

1. ДО «Искусство Русской иконы. Ознакомительный курс»;
2. ДПО «Искусство Русской иконы. Поясные изображения»;
3. ДПО «Искусство Русской иконы. Многофигурные композиции».

Работа программы ДПО «Русское мозаичное искусство» предполагает для них и возможную последующую специализацию в мозаике.

Можно признать, что первоначальные задачи, поставленные ректором РХГА, профессором Д. К. Богатыревым по развитию изучения изобразительных техник Религиозного искусства динамично решаются и работа иконописного отделения РХГА продолжается.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Кутейникова Н. С. (редактор-составитель). Иконописному отделению Санкт-Петербургской Духовной Академии 25 лет. Издательство института им. И. Е. Репина. — СПб., 2013. — С. 43.

#### Источники

1. Кутейникова Н. С. (редактор-составитель). Иконописному отделению Санкт-Петербургской Духовной Академии 25 лет. Издательство института им. И. Е. Репина. — СПб., 2013. — 60 с.
2. Официальный сайт РХГА. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rhga.ru> (дата обращения 12.11.2017).
3. Официальная группа Вконтакте. [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/rhga.icon> (дата обращения 12.11.2017).

## КРУГ ЗАМКНУЛСЯ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИНЕРЦИОННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ

Творческая деятельность — это своего рода арена внутреннего мира художника, который мы рассмотрим через «цирковую» призму. Различные периоды создания произведений, цикличность художественного процесса, взлеты и падения — все это указывает на двусмысленную стабильность этой стези: с одной стороны, развернутой во времени, а с другой — заключенной, словно белка в колесе, замкнутой в себе и эгоцентричной. Поэтому изображение цирка и его составляющих — глубоко символично для художника: даже если эти знаковые мотивации действуют для него на подсознательном уровне. Центробежность и центростремительность, словно экспрессионизм и импрессионизм уравнивают наше впечатление от некоего созидательного акта, создают гипнотический эффект вовлеченности зрителя в этот процесс. Каждое изображение цирка — это микрокосм, где, как в зеркале, отражаются архетипы наших представлений о мире. Рассмотрим же некоторые из этих произведений, оставивших значительный след в истории изобразительного искусства.

### Камера обскура

Прежде чем перейти к подробному анализу конкретных произведений, стоит остановиться на особенностях «циркового» подхода или, если хотите, метода при осмыслении и освещении окружающей действительности. И здесь интересно упомянуть о психофизиологической версии происхождения искусства. Как пишет Н. Н. Николаенко в книге «Психология творчества», «с помощью рисования человек высвобождает свою собственную зрительную память от постоянного гнета интенсивных образных переживаний. Создавая иконические знаки, человек отделяется от среды». Далее стоит подчеркнуть дуальность восприятия. «Память человека раздвоена — это и индивидуальная и социальная память, это — и образная, и словесная память. Сознание и эмоциональное поведение также отличаются двойственностью»<sup>1</sup>, пишет ученый.

Автор предлагает взять искусствоведам на вооружение, разработанный им с коллегами «принцип знаковой специализации функций полушарий мозга человека». Согласно этому принципу, «есть непосредственное изоморфное восприятие действительности, которое опирается на иконическую знаковую систему. Механизмы такого восприятия сконцентрированы в правом полушарии. Есть понятийное отражение действительности, базирующееся на логической переработке чувственных впечатлений. Оно опирается на символическую знаковую систему. Его механизмы сосредоточены в левом полушарии. В целом усилия обоих полушарий расширяют творческие воз-

возможности познания самого себя и мира. И так, каждое полушарие использует свой язык, свою знаковую модель мира, и их сложно протекающий «диалог» определяет динамику познания»<sup>2</sup>.

К чему же такой пространственный экскурс в мир психологии? Дело в том, что цирковая атмосфера в некотором роде призвана примирить противоречия полушарий — закоротить их разнонаправленную логику и гармонизировать асимметричность мышления, не лишая при этом и чувственность, и математичность их изначальных функциональных посылов. Для художника в образе цирка может быть заключена, так сказать, компактная самодостаточная модель творческого равновесия. Несдержанность правого эмоционального полушария — экспрессивные скачки на лошадях, к примеру, переходит в логическую завершенность акробатического контр-сальто верхом на той же лошади — в исполнении левой стороны.

Динамика цирковой и, что особенно важно, — *замкнутой* среды позволяет провести параллель с пещерными галереями палеолита, на стенах которых первобытным художником с невероятной живостью по памяти воспроизведены изображения бизонов и оленей. Сюжеты, разыгрываемые артистами на арене часто апеллируют к древним инстинктам и будят картины, находящиеся у зрителя, в данном случае — художника, глубоко в подсознании. И если житель эпохи палеолита применял в своей художественной практике феноменальную быструю память — нанося на камень контуры недавно увиденного существа, то в визуальном мире цирка предстает как бы целая подробно расшифрованная структура этого образа — на манер молекулы ДНК: комплекс архетипов в современной оболочке, щедро приправленной звуковыми, световыми и прочими эффектами, рассматриваемый наблюдателем сквозь толстую призму разделяющих первобытную пещеру и современную арену веков. Как отмечает П. А. Куценков в книге «Психология первобытного и традиционного искусства», «главная особенность памяти современного человека состоит не в фотографической фиксации картин реальности, но в классификации, сортировке и переработке максимально полного объема информации об окружающем мире, добытой всеми органами чувств»<sup>3</sup>. В этой связи исследователь говорит об эйдетической памяти, свойственной детям и, предположительно, первобытным людям. Такая память позволяет с доскональной точностью воспроизвести в сознании и — следовательно, на любом информационном носителе — пусть это будет стена пещеры, увиденную в реальности сцену. Почему в цирк тянет прежде всего детей, где на арене кипят первобытные страсти: дрессировщик кладет голову в пасть ко льву, а гимнаст рискует жизнью, показывая головокружительные кульбиты? Детское сознание не зашлаковано и не подвержено системной инерции общества, где господствуют условные ценности и иллюзорные стереотипы. Поэтому для них так свежи детали представления, находящегося в буквальном смысле живой отклик в сердце юного зрителя. Эйдетический эффект,

как импульс для пробуждения генетической памяти — вот механизм цирковой магии, и художники здесь тоже приложили свою руку.

Итак, двуполярность, двойной мир чувственного и логического в одном, а также эффект цирковой арены, как некой подзорной трубы в незамутненную современными предрассудками древность, вот составляющие метода, а скорее — механизма воплощения и восприятия в данной сфере. Образно выражаясь, цирк — это замочная скважина в потустороннее — против обыденности, предсказуемости и повторов. Сам по себе примитивный и односложный, но — лишь на первый взгляд, данный процесс является ритуальным действием, в которое вовлечены артист и зритель, когда приоткрывается занавес над иллюзией упорядоченной и массовой — в среду личного стихийного воображения.

### **Цирк как модель государства**

Существует стереотип, что цирк — это некое сосредоточие позитивной энергии и веселья. Собственно, может это и так, если сравнить цирковую мистерию с массовыми праздниками на Крите, где, как предполагают ученые, во времена существования древней цивилизации, жители совершали акт жертвования своей позитивной энергии природным духам и богам, а, может, и не только энергии — ведь что есть и сама жизнь, как не движение в воздухе элементарных частиц? Во время групповых танцев атмосфера как бы получала заряд их коллективного магнетизма, и эта незримая манифестация вполне соответствует другим подобным формам массового психоза — как и на современных массовых шоу и представлениях. Данное замечание подводит к тому, что цирк является социально-архитектурной формой для концентрации энергии и, пользуясь теологической терминологией, можно подчеркнуть, что зачастую она имеет «антибожественной» вектор. Иллюстрацией к этому послы может служить картина Г. И. Семирадского «Христианская Дирцея в цирке Нерона».

Римские цирки — как арена для кровопролитных зрелищ, также находятся под фигуральным — небесным куполом. Сами по себе они в некотором роде являются вульгаризированной моделью государства, где каждый житель империи мог почувствовать мини-триумф, ассоциируя себя с победителем. Генрих Семирадский вносит сюда, помимо имперской модели, христианский дискурс.

На картине мы видим уже двоякое — по смыслу, жертвоприношение. В жертву будущему приносится уже сама империя — пресыщенность, безжизненность и дряхлость ощущается во всем: фигуре Нерона, его свите, гладиаторах... Кажется, вот-вот они рассыплются в прах, словно картонные куклы, изъеденные термитами. Жизнь же теплится лишь в мертвой Дирцее. Она тоже жертва, но иллюзорная — в еще движущейся, но уже на кладбище истории, римской империи, персонажи которой, как наваждение.

Продолжая параллель с государственной машиной, мы видим конфликт систем и идеологий. И ярко ощущается грань, разделяющая миры: языческий и христианский. Здесь невозможен компромисс, Нерон и Дирцея, как два астронавта, первый из которых находится в искусственной парниковой среде орбитальной станции, а второй выброшен в капсулесафандре в мертвый космос: ибо воздуха на всех не хватает. Одна среда уже лишена намека на жизнь, и вся выхолощена и искусственна, другая же — еще необитаема. Между ними возможна лишь будущая конвергенция — по мере освоения мирового пространства.

Информационная — в смысле знаний или, если хотите, мудрости, которой хочет поделиться автор со зрителем, составляющая в контексте художественного произведения зачастую уходит на глубокую периферию восприятия: как правило, из-за малообразованности внимающей стороны, а иногда формальный подход к искусству принимает обоюдный характер. Впрочем, эмоциональный заряд, заложенный в картине Семирадского, может компенсировать отсутствие энергетики в поле зрительской рефлексии.

В заключении краткого обзора картины «Христианская Дирцея в цирке Нерона» приведем высказывание, характеризующее неоакадемизм без привычной для некоторых критических модусов экзальтации. «Провозглашаемая неоклассицизмом «эстетика числа и циркуля» предполагает самооценку формально-технических достижений живописи, что делает произведения неоклассиков такими же холодно-безразличными в смысле выразительности, какими были произведениями кубистов»<sup>4</sup>, — пишет искусствовед Б. В. Шапошников. Что можно заметить в связи с этим? Действительно, академические приемы и художественные возможности являются своего рода «конструктором», но исходя из понимания классического наследия — идеальным способом для передачи авторского послания. Какие дилетантские интерпретации снизят его ценность для публики, а какие профессиональные интерполяции дополнят или исказят информационное поле произведения — дело во многом субъективное.

### **Арена или зеркало**

Любая сценическая площадка является переосмысленным отражением действительности. До сих пор тут присутствует атмосфера мистического ритуала, в древности — явного, в наши дни — как правило, утратившее былой смысл под вывеской развлекательного шоу. Хотя сейчас практически невозможно противопоставить факты гипотезе, не стоит резко отделять одно от другого. Если раньше житель древнего Крита, совершая сальто через быка, мог ассоциировать это действие с прохождением через некую эманацию из, скажем так, ноосферы, то современный артист, освоивший данное упражнение, также поднимается на новый психоэмоциональный уровень осознания действительности, совершенствуя поведенческую моторику, модернизируя

тактильные ощущения. В любом случае постороннему наблюдателю сложно об этом судить, тем более, что ясность данного феномена затемняет значительный временной промежуток, разделяющий прецеденты проведения изначального ритуала и его современные модифицированные аналоги.

В картинах Джеймса Тиссо, изображающих сцены из цирковой действительности, мы наблюдаем эффект, скажем так, психологического бумеранга. И *The Ladies of the Cars*, и *The Sporting Ladies* из серии *La Femme a Paris* созданы в один период — с 1883 по 1885 гг., и если в одной работе визуальная задача акцентируется в зале, то во второй — на арене. Можно предположить, что автор хотел подчеркнуть элемент «зазеркальности» восприятия с обеих позиций. Зрители словно бы видят себя в качестве артистов и — наоборот. И некоторая салонность творчества Тиссо вообще, может быть, скажем так, перевешена этими двумя эпизодами «Женщин Парижа», как многозначительный художественный жест, наглядная квинтэссенция художественного опыта, солидного багажа портретов. Это некий парафраз мистического утверждения, приписываемого Гермесу Трисмегисту, — *что вверху, то и внизу*, с той лишь разницей, что здесь мы имеем несколько другую картину: что перед тобой, то — и в тебе. Подобным отношением к задачам художника Джеймс Тиссо близок прерафаэлитам. По словам участника этой группы Холмана Ханта, это именно то искусство, «которое заставило бы людей размышлять»<sup>5</sup>. Впрочем, не похоже, чтобы Тиссо намеренно сопровождал свое творчество какой-либо явной манифестацией своих морализаторских намерений и философских убеждений, его нравственно-духовная сентенция не лежит на поверхности, а может, даже и не подразумевается самим автором. Так или иначе, но созданная им в дальнейшем обширная серия на библейские сюжеты позволяет нам судить о довольно трепетном отношении художника к изображаемой им фактуре, символичности бытия в каждой из изображенных им картин повседневности.

Сама же концепция цирка, как схематической действующей модели мира, на работах Тиссо звучит лишь намеком: в частности, не соблюдается никакой визуально-характерной дистанции между зрителями и артистами, помимо, собственно, ограждения арены. Мы не видим различия в поведении персонажей, будь то, акробаты, наездницы или публика: их положение в данной композиции достаточно условно и символично, что придает картинам при такой трактовке легкий налет средневековой живописной эстетики, что также было присуще работам прерафаэлитов.

### **Чем можно измерить иллюзию**

В начале следующей нашей краткой главы зададимся таким фундаментальным вопросом: есть ли мера иллюзии? Поскольку многие люди рассчитывают увидеть в цирке некую измененную реальность, и к их услугам в этом плане, в ряду многочисленного циркового персонала и хозяйства, даже существует специальный иллюзионист, мы вправе потребовать

представить данные о свойствах этой тонкой материи или хотя бы о градусе флуктуации ее грубой приземленной сестры. Впрочем, рассуждать о неосязаемых вещах — дело неблагодарное. Конечно же, секреты любого фокуса и трюка заключаются в неуловимых колебаниях атмосферы и невнимательности зрителя, зашоренности его сознания, а вовсе не в «ловкости рук», как принято говорить в некоторых кругах. Просто, как при использовании диапроектора, перед глазами у зрителей происходит резкая смена кадра, декорации: привычная иллюзия повседневности с офисом, общественным транспортом и домашним диваном сменяется такой же, по сути, иллюзией выходного дня с разноцветными лампочками, пластичными акробатами и безудержно сыплющимися конфетти. Вся иллюзия, ее статичность и кажущаяся непоколебимость заключается в том, что сознание обывателя не обладает гибкостью акробата. К тому же его гипнотизирует центростремительная тяга, довлеющая под куполом. В силу этого посетитель цирка сам становится частью иллюзии, рассеянный в среде умозрительных или хроматических частиц — как в пуантилизме. Собственно, эта точка и есть одна из мер иллюзии — которую вычислил художник Жорж Сера.

Как пишет Турчин, «символисты прочитывали полотна Сера, как «фантомные», фигуры, как астральные, и говорили, что техника исполнения (знаменитый пуантиляж), интригует больше, чем даже сюжет, сравнивая картины с византийскими мозаиками»<sup>6</sup>.

В цирке, где движение происходит по кругу, а внимание приковано к центру арены, мы имеем ситуацию некоего всеобщего завихрения — как в стакане с водой, где вращательными движениями размешивают химическую субстанцию. И все эта масса подвержена единому центростремительному импульсу, задающему ритм и воображению наблюдателя, когда молекулы, частицы и фрагменты складываются в призрачные, сиюминутные фигуры и образы. Можно предположить, что цирковая тема для Сера<sup>7</sup> гиперболизирует идею фантомности картины мира, как череды бессмысленно сменяющихся другу друга сцен. И та сакраментальная точка, из которой генерируется цветовой пазл, являются метафизическим нулем, в то время, как сама картина — это некий алгоритм, описывающий или оправдывающий его существование.

Данное наблюдение хотелось бы подкрепить рассуждением Йохана Хейзинга. «Произведение искусства почти всегда причастно сакральному миру, — пишет автор. — Оно несет в себе заряд его могущества: магическую силу, священный смысл, репрезентативную идентичность вещам космического значения, символическую ценность, короче говоря, освященность»<sup>8</sup>.

### **Бог — медитирующий жонглер**

«Жонглеры в цирке Фернандо» Огюста Ренуара — теперь мы сосредоточим наше внимание на этой картине. В работах французского художника словно бы скрыта некая пружина, отвечающая за потенциальное



действие — срабатывающее при пристальном рассмотрении произведения. Можно сказать, что впечатление автора становится живописно закодированным ритмическим посланием.

«Импрессионист видит и передает природу такой, какова она есть на самом деле, другими словами — он передает только многоцветную вибрацию»<sup>9</sup>. Так считает искусствовед Жюль Лафорг, опубликовавший свою статью об этом направлении в самом начале прошлого века. То, что мимолетное становится материальным, служит и механизмом для того, чтобы сделать более явственной и осязаемой внутреннюю динамику, распространить на окружающих психосоматическое напряжение, генерируемое, выразимся здесь, как нельзя более просто — искусством. А что, если еще и оттенить, и расцветить этот эффект цирковым занавесом и неумеренной иллюминацией? И что есть сам цирк, как не скрытая психоделическая пружина, чертик из табакерки, расталкивающий пребывающее в инертной атмосфере повседневности сознание? Шарик жонглера, действуют здесь, как знак zero, усиливая смысл, то есть, подчеркивая бессмысленность жизненной суеты: из брошенных наугад игральные кости складывается картина мира, а бог-создатель — просто медитирующий жонглер.

### **Напряжение Тулуз-Лотрека**

Вот что пишет Анри Перрюшо о мотивах, увлекавших Тулуз-Лотрека в цирк Фернандо: «Он любил совершенство, даже больше — он поклонялся совершенству! Истинное искусство в любой области, и особенно физическое мастерство, вызывало у него восторг. Его зачаровывали эти сильные, гибкие люди, сумевшие полностью подчинить себе свое тело. Они с легкостью, без тени усилия, преодолевали все трудности, словно их просто не существовало»<sup>10</sup>. Возможно, это было и так. Однако, в самих работах это умозрительное «усилие» четко прочитывается наперекор показной «легкости», и оно подано нарочито и даже чрезмерно: в артистической напыщенности, в дежурной, местами даже абсурдной манерности жизненное напряжение доведено до предела.

В цирковой среде любое благородное устремление и возвышенный жест приобретают гротескные очертания, по крайней мере, так нам это видится в живописной манере Тулуз-Лотрека. Балаган, разновидностью которого и является современный цирк, всегда предполагает пародию и сатиру на общество. Герой художника — это шут, человек, выставляющий себя напоказ. Будь то — сидящая с несколько потерянными, но насмешливым видом клоунесса — словно попугай, не знающий, куда ему деваться вне клетки, или нелепо скачущая на лошади по кругу дама — экзальтированное восприятие циркового зрителя вряд ли резонирует с видением автора этих работ, на которых, словно густой слой косметики, нанесен оригинальный карикатурный прием, гипертрофирующий шутковскую реальность в направлении трагикомедии и трагифарса.

Искусство призвано менять реальность, с ней, в первую очередь, уже в дальнейшем ассоциируется, нежели подстраивается под нее в период своего становления художественный стиль эпохи. И эта чередка интеллектуальных рефлексий основана на переосмыслении и модернизации пройденного. Можно бесконечно примерять старые лекала к новым работам и сравнивать импрессионизм с академизмом — толку будет мало, ибо это одна дорога, и она никогда не будет пройдена. К чему же этот пассаж, спросите вы, ведь речь идет о цирке? Так, как в лесу заблудившийся путник неумолимо склоняется влево, так же закручивается в спираль и весь мир, вульгаризированной моделью которого, как уже говорилось выше, может служить цирк. И если на арене, фигурально выражаясь, будет представлен *parade alle* всех художественных стилей и направлений, отстраненным взглядом можно будет наблюдать лишь сложную мозаику-калейдоскоп, пеструю экспозицию всего и, в то же время — ничего. Цирк минимизирует детали и нивелирует какой-либо люфт опосредованности в искусстве, служащий залогом индивидуальности художника, оригинальности его «номера». Это резкая амплитуда чувств, однозначность восприятия и триумф абсурда, когда заключенные в клетки своих иллюзий видят репрезентацию своих страхов, надежд и ожиданий через прутья решетки уже материальные. Это практически непреодолимый барьер — непонимания, существует и между художником и зрителем — и приходится, образно говоря, сгущать краски и нагнетать страсти — что мы и видим на примере творчества Анри Тулуз-Лотрека — чтобы донести авторский месседж до безымянного адресата, скрывающегося под маской культурного мейнстрима. Такой эмоциональный перебор — как если бы одну и ту же фотопленку экспонировали несколько раз подряд серией светочувствительных наложений, только вместо световых корреляций на отпечатке визуализировались бы чувства, — является особенностью творческого почерка Тулуз-Лотрека.

Однако, вызов обыденности и норм, хотя бывает ли обыденное искусство? — всегда возникает в паре с традицией или рядом с уже признанным авторитетом. Тут есть ведущий и ведомый, как если бы, например, Дега вел мотоцикл с коляской, а Тулуз-Лотрек находился рядом в качестве пассажира. И поворот может быть любой: поменяться местами, завалиться в кювет, наехать на будущего коллекционера их работ, спешащего в салон — со смертельным исходом: жизнь, как и искусство, непредсказуема. Как пишет Д. Ревальд в «Истории импрессионизма», Тулуз-Лотрек «после ранних попыток работать в манере импрессионистов, нашел свой собственный стиль. Близость его искусства к искусству Дега, аналогичная той близости, какая когда-то существовала между Дега и Энгром, ни в коей мере не лишила его самостоятельности»<sup>11</sup>.

Между тем, высокое «цирковое» напряжение привело к тому, что художник рано «сгорел», пройдя всю свою жизнь, как канатоходец, балансирующий над пропастью банальности.

## Цирковая семья Пикассо

Широко трактует цирковую тему Пабло Пикассо: его живописные сюжеты не привязаны к специальной площадке для выступлений — вся жизнь для героев художника, как шапито, и это — не только литературный образ. Н. В. Апчинская пишет, что «Пикассо показывает своих героев не на арене, а за кулисами. Они репетируют и просто живут, как бы разыгрывая перед зрителем перипетии своей жизни»<sup>12</sup>. Впрочем, под закулисьем здесь стоит понимать не только служебные помещения, но и весь, как говорил Аристотель, подлунный или плоский — по выражению Терри Пратчетта, мир. Почему мы упомянули этих уважаемых авторов в связи с художником? Дело в том, что в творчестве Пабло Пикассо в некотором роде соединились философия и сатира — в той области, которая касается взаимоотношений артиста и общества. Вообще, работы Пикассо довольно литературны, имеют, так сказать, повествовательный флер. Воображение так и рисует эпическую историю цирковой семьи — в духе Габриэля Гарсия Маркеса: от *Famille d'acrobates avec singe*<sup>13</sup>, где циркачи нянчат маленького ребенка, до подводящей итоговую жизненную черту *La mort d'arlequin*. При этом Пикассо не рассматривает цирк в отрыве от прочей — не ангажированной, заурядной — в парадигме зритель-артист, реальности. То есть, он вообще не выстраивает такого противопоставления, картина ясна и закончена, самодостаточна в своей цирковой обособленности. Зритель же подразумевается где-то далеко за кадром, заключенный в неподвижные рамки своей обывательской ксенофобии и, будь он даже в двух шагах, расстояние между ним и героем арены ни объять, ни измерить — здесь действует психологический или, если хотите, метафизический фактор, распределяющий уже разделенных социальными условиями людей, а вернее сказать, их сознания и мироощущения — на уровни разных морально-этических и семиотических систем. Работы Пикассо, затрагивающие нашу тему, отличаются духом аскетичности, а наполняющий их антураж — хозяйственным минимализмом, что присуще быту кочевников, переселенцев, странствующих актеров. Деталей, каких-либо знаковых предметов обстановки, свойственных мещанскому фетишизму, практически нет. Занавес-драпировка на картине «Семья акробатов с обезьяной» не только скрывает залитую светом прожекторов арену, но и как бы застилает рутину повседневности. Арлекин на смертном одре также словно бы парит в пустоте — на таком же, ни к чему не обязывающем пограничном — между жизнью и смертью — фоне застыли его коллеги. Можно сказать, что здесь с неожиданной стороны раскрывается главная человеческая драма — появления и исчезновения на этой Земле, что и, возможно, трактуется Пикассо, как выход на сцену и занавес в финале.

В работе *Famille de saltimbanques (Les bateleurs)* группа людей представляет собой как бы разумное перекаати-поле, связанное не с землей, а с атмосфе-

рой — флюидами, ментальными корнями. Эта картина своеобразный антигимн обывательской идиллии. В соответствии со своим профессиональным амплуа они готовы в любой момент раскатиться в разные стороны, как шарики жонглера. В принципе мы наблюдаем здесь сообщество людей-функций: Пикассо трансформировал в кубическом стиле не реальность, а человеческую сущность — не прямым визуальным членением, а распределив психологические слагаемые непривычным образом по всей картине. Хотя это семья, но ощущение родственных уз и счастливого — творчески плодотворного союза совсем не звучит в общей палитре тревожно-растерянных обертонов, обволакивающей благостный, на первый взгляд, сюжет. В чем, спрашивается, смысл продолжения рода, если всем нам суждено скрыться во мраке неизвестности, закатиться в кем-то заблаговременно приготовленные «лунки», словно шарики для гольфа — прочитывается на лицах жонглеров.

Стоит отметить, что сам по себе цирк глубоко функционален, как набор номеров-упражнений. Здесь каждый артист представляет собой в некотором роде иррациональное уравнение, результат которого теряется в ряде отражений зеркал, поставленных одно против другого — по сути, взглядов зрителей, следящих за представлением на арене, также замкнутых в бесконечности — воронке зрительного зала. Пикассо взаимодействует с этим набором образов-функций, как метафизический математик, где каждый персонаж, словно электронный файл, ответственный за запуск той или иной компьютерной программы, а в нашем случае — за возникновение цепочки ассоциаций в сознании наблюдателя. В этом и заключается оригинальное структурирование визуального ряда, психологический кубизм Пикассо, приемы которого четко проявились на примере цирка, как социальной структуры, в данном случае, семьи артистов.

Подкрепим наше рассуждение небольшим примером. Обезьяна на картине *Famille d'acrobates avec singe* является своего рода схоластическим антиподом младенца, но антиподом, заключенном в прошедшем времени. Из современного животного уже не эволюционирует человек, и при этом эмбрион-плод-новорожденный является живой моделью развития жизни по Дарвину. И поза обезьяны, если внимательно приглядеться есть элемент искаженного отражения отца ребенка, да и сама она — его гипертрофированная копия, правда, бесконечно удаленная от оригинала во времени. И вся эта композиция, несмотря на свою иллюзорную цельность, является зыбкой психологической мозаикой, составленной из однотипной маски — выражение у всех персонажей одно, из созвучия складок и впечатлений от драпировки фона и платья матери, из настроения общей скованности и нарочитости, сквозящего в движениях, позах и жестах. Это игра в третьей степени — во-первых, семейная драма в жизни, в двойной мере — искренне разыгранная артистами-родителями, и мастерски препарированная — уже в кубе — на картине Пабло Пикассо.

## Шатер Шагала

Цирк для Марка Шагала является в большей степени метафорой, нежели реальным образом. Можно сказать, что его визуальный ряд насыщен поэтической ритмикой — недаром Шагал писал стихи. И на этом фоне картины являются своего рода изобразительной поэзией: одно накладывается на другое так, что в результате мы видим полифонию искусств, где помимо литературно-художественной составляющей силен еще и театральный момент. Скажем так, это сложносочиненное космическое произведение, слепок внутреннего мира художника — воспроизводимый «как есть», по наитию, не инспирированный искусственно и созданный без какой-либо нарочитости. Цирк Марка Шагала — это взрослая реминисценция детского сознания в его художественном преломлении, в котором фантастические образы и персонажи не нуждаются в дополнительной расшифровке своих ролей и поступков: сознание младенца не скреплено системными узами общества, летающие существа здесь — обыденный факт. В этом формате мышления цирк является весьма подходящим контекстом для творческой реализации.

Другим аспектом, который невозможно не заметить, оценивая спектр тем художника, в том числе, и циркового характера, это явный сюжетный инфантилизм автора, который можно объяснить патерналистским мышлением, обусловленным религиозной традицией. В некотором роде мы наблюдаем здесь развернутую иллюстрацию поговорки «Как у Христа за пазухой» в вариациях — «Как у Яхве в шатре» или — «У Иеговы под куполом». Все в целостности и нерушимости под бдительным оком бога-отца, и обратная сторона этого — неизменность и, отчасти, шаблонность уютного мира, дарованного демиургом. Все так же, как и всегда, и вовеки веков: кружатся под куполом артисты, нависает гигантская птица, улыбается летающая корова. Примерно так представляли мифологизированный мир и древние египтяне, изображая небесный купол в виде выгнувшейся над земной твердью звездной богини.

Шагал ретранслирует концепцию цирковой безмятежности и вовне арены. Высвободившийся пространственный люфт заполняется элементами пейзажа, как декорациями. Асимметричность, хаотичность и непропорциональность — главные слагаемые этой внецирковой визуальной шарады. Мир слишком мал, или чересчур велика труппа артистов: несовместимость здесь явная. Просто, и лекало, и шаблон для одной и той же композиции взяты из разных конструкторов, и в этом — один из скрытых приемов художественной индивидуализации, используемых Шагалом, а намеренно или по наитию — не суть.

Вообще, демиургический шатер — назовем это так, служил основой и пунктом отправления для воплощения многих творческих замыслов Шагала. Как пишет Н. В. Апчинская, «у Шагала цирковые образы являлись,

как известно, одним из ведущих сюжетов и несли в себе многоплановое содержание. Цирк предстал моделью мироздания, в котором небо встречается с землей, преодолеваются силы тяготения и показываются не банальные фокусы, а вся магия жизни»<sup>14</sup>.

### В круге интерпретаций

Что является платформой для экспрессионистского мышления, если, конечно, такой зыбкой субстанции, как мысли, нужна какая-либо основа? Несомненно — нужна, ибо без соответствующего посыла, толчка, некоей коробки ощущений, стенки которой давали бы импульсивный заряд мыслительным фракталам, любое существо будет пребывать в состоянии медитативной пустоты, где мыслительный процесс станет алогичным и неуместным проявлением. Собственно, человеческое тело с множеством чувственных рецепторов, нервных окончаний и является такой генерирующей психической фон средой. То, что вырывается наружу, за пределы частного личного пространства, будоража окружающих — можно считать экспрессией. Цирк — это своего рода отдушина для таких проявлений, он весь наполнен сверхощущением, гипертрофированным чувством, вся среда здесь подчинена экспрессионистскому дискурсу. Однако, самодостаточным такое проявление быть не может, необходима сфера приложения, диалог и энергетический обмен, иначе возможна психическая девиация. И в традиции такого противостояния здесь можно упомянуть две модели: цирк-зритель и художник-картина. В данной схеме мощный энергетический контур — как творческая экспрессия художника или аккумулярованный за будни «запал» выходного дня циркового зрителя преобразуется в своего рода завихрение — на манер медленно вращающейся гипнотической юлы.

В произведении Эрнста Кирхнера «Цирковая наездница» есть три степени завихрения — эмоциональное, цветовое и фигуративное. Такому виду движения способствует цирк, как архитектурная форма, дающая импульс — по спирали. И сильная эмоция, будучи переведена в плоское состояние картины, часто обретает формы, очертания и расположение, подразумевающие под собой некое препятствие, противостояние и конфликт — явления, имеющие, если не сюжетный, то просто хроматический и абстрактный характер.

О художественном алгоритме Кирхнера говорится в книге Ришара «Энциклопедия экспрессионизма». «В общении с природой он разрабатывает знаковое письмо, называя его иероглифическим. Это «иероглифы — в том смысле, что транскрипция природных форм сведена к простым плоскостям, о значении которых догадывается зритель. Переживание порождает все новые иероглифы, они выделяются из совокупности линий, казалось бы, хаотичных, и превращаются в почти геометрические линии», — поясняет Кирхнер. Так, из стремления к экспрессии возникает упрощенная, при необходимости искаженная форма, способная придать ясность и величие выражаемой мысли»<sup>15</sup>.

Какая же сила заставляет собирать эту умозрительную — в силу своей неявности большинству непосвященных зрителей, идеограмму, а потом с таким же рвением ее разгадывать? Это инстинктивная тяга познающего к определению, обозначению и структурированию окружающей действительности. Как художник переносит свои глубинные психологические мотивы на холст, стараясь таким образом артикулировать подсознательное визуальным языком в рамках доступной ему и его единомышленникам семиотической системы, так и зритель, а иже с ним и будущий исследователь помещает увиденное по принципу зеркала в рассудочную машину собственных выводов и интерпретаций. Это и есть ключ и механизм цирка экспрессионистских переживаний, где «иероглиф» — по определению Кирхнера, всадницы, мчащейся вниз головой по кругу на лошади, может быть прочитан, или как карта Таро «Повешенный», или, как заглавная буква фамилии самого автора, или как-то еще — все зависит от индивидуальных настроек интерпретационной машины наблюдателя. А эти показатели так же нестабильны, как и переменчивая натура автора (зрителя).

### Камерная стихия

Цирк — это стихия, но стихия — камерная, наподобие моря в аквариуме. Своего рода урезанная свобода, где четко обозначен купол и граница арены: символ конечного мира, суть которого фиглярство и шутовство, бессмысленные игры со смертью — перед невидимым в темноте зрительного зала наблюдателем, фантомом коллективного бессознательного. Это благодатная почва для художественных изысканий, богато засеянная символами и щедро удобренная архетипами. В нашем кратком фрагменте умозрительного *parade alle* авторов, затронувших в своем творчестве жизнь цирковой арены, не вырисовывается никакого-либо приоритетного художественного приема, ни общей философской доминанты, что можно было бы, конечно, обозначить искусственным образом, привнеся сюда некую новую концепцию о шапито-стиле, но мы оставим эту затею другим, более пылким в этом плане авторам. В заключение же заметим, что цирк является для художника своего рода универсальной фабрикой образов и сюжетов, воображаемым театром вне и в дополнение к собственной мастерской, где каждое представление, как часть персональной выставки достижений анонимного демиурга: вечная манифестация человеческого эго.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Н. Н. Николаенко. Психология творчества. — СПб.: Речь, 2005. — С. 13.

<sup>2</sup> Н. Н. Николаенко. Психология творчества. — СПб.: Речь, 2005. — С. 7.

<sup>3</sup> П. А. Куценков. Психология первобытного и традиционного искусства. — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — С. 64, 65.

- 
- <sup>4</sup> Б. В. Шапошников. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи. — М.: Работник просвещения, 1926. — С. 54.
- <sup>5</sup> Л. де. Кар. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. — М.: АСТ, Астрель, 2002. — С. 23.
- <sup>6</sup> И. Е. Светлов. Европейский символизм. — СПб.: Алетейя, 2006. — С. 21.
- <sup>7</sup> Куценков П. А. Психология первобытного и традиционного искусства. — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — 232 с.
- <sup>8</sup> Й. Хёйзинга. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. — С. 234.
- <sup>9</sup> М. Серюль, А. Серюль. Энциклопедия импрессионизма. — М.: Республика, 2005. — С. 17.
- <sup>10</sup> А. Перрюшо. Жизнь Тулуз-Лотрека. — М.: Радуга, 1990.
- <sup>11</sup> Д. Ревальд. История импрессионизма. — Л., М.: Искусство, 1959. — С. 367.
- <sup>12</sup> Н. В. Апчинская Пабло Пикассо в музеях СССР. Изобразительное искусство. — М.: 1981.
- <sup>13</sup> Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. — М.: Республика, 2003. — 432 с.
- <sup>14</sup> Н. В. Апчинская Театр Марка Шагала: конец 1910–1960-е гг. — Витебск: ВГТУ, 2004.
- <sup>15</sup> Л. Ришар. Энциклопедия экспрессионизма. — М.: Республика, 2003. — С. 76.

#### Источники

1. Апчинская Н. В. Пабло Пикассо в музеях СССР. Изобразительное искусство. — М.: 1981. — 16 открыток.
2. Апчинская Н. В. Театр Марка Шагала: конец 1910–1960-е гг. — Витебск: ВГТУ, 2004. — 22 с.
3. Кар Л. де. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. — М.: АСТ, Астрель, 2002. — 128 с.
4. Куценков П. А. Психология первобытного и традиционного искусства. — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — 232 с.
5. Николаенко Н. Н. Психология творчества. — СПб.: Речь, 2005. — 277 с.
6. Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека. — М.: Радуга. 1990. — 290 с.
7. Ревальд Д. История импрессионизма. — Л., М.: Искусство, 1959. — 456 с.
8. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. — М.: Республика, 2003. — 432 с.
9. Светлов И. Е. Европейский символизм. — СПб.: Алетейя, 2006. — 495 с.
10. Серюль М., Серюль А. Энциклопедия импрессионизма. — М.: Республика, 2005. — 295 с.
11. Хёйзинга Й. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
12. Шапошников Б. В. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи. — М.: Работник просвещения, 1926. — 85 с.







---

V

Людмила Митрохина

**ГИПНОЗ РУССКОЙ ТЕРПСИХОРЫ**  
**Абрам Григорьевич Раскин. Либретто и сценарии.**

*«Из ничего никогда не может возникнуть нечто»*  
Мелисс

Эстетическое потрясение от гармонии пластических балетных движений Абрам Раскин пережил еще в молодости, будучи несовершеннолетним юношей. В начале войны он получил небольшую контузию, вынудившую его пролежать в течение месяца в постели. Именно тогда его стала навещать одноклассница, занимавшаяся балетом, чтобы поддержать его, отвлечь от болезни и развлечь, для чего она устраивала перед его кроватью небольшие балетные мастер-классы, демонстрируя свое мастерство. Целительное воздействие на впечатлительного юношу незамедлительно сказалось, влюбленность в девочку переросла в огромную страсть к балету, вошедшему в его сознание на всю жизнь.

И вот уже нет войны, за плечами Университет, работа искусствоведа, издание исторических книг, но интерес к театру и балету не оставлял. Появилась серьезная база знаний, которая так необходима, чтобы понять структуру такого синтетического искусства, как балет. Первоначально относя себя к клану петербургских балетоманов, он с упоением смотрел балетные спектакли, с интересом изучая специфику этого искусства, углубляясь в теорию классического балета и его эпохальные видоизменения.

Еще в Древней Греции считали, что тело может говорить и орудием этого говорящего тела является танец. Не каждый, смотря на балет, наделен ощущением ликования раскрепощенного танцующего тела, где каждый палец получает свое значение, где рукам дан вольный ход и уравновешенность для каждой позы, а ногам — свобода и непринужденность. Все в балете прямо, вытянуто надежной струной, дающей высокий аккорд. Как писал Аким Волынский в своей «Книге ликований» — вертикальное положение отражает лик человека, стояние на пальцах представляет собою его апофеоз, прыжок по воздуху (элевация) должен быть таким, чтобы *«земля повторялась в небе»*, а тело делается доступным излучением духа, становясь инструментом огня. Воспри-

нимать искусство балета может только тот, кто сам горит в это время, в тех же параллельных трепетах, открыв навстречу все просветы своей души.

Именно таким живым опозитизированным восприятием балета наделен Абрам Раскин. Как автор своих либретто он придавал особое значение музыке для одухотворенного звучания танца и полного раскрытия темы и образов. Время требовало современного подхода к созданию музыки. Балетная, или, как раньше называли, дансанта музыка осложнялась и обогащалась в своем ритмическом, мелодическом и гармоническом рисунке. Но чисто симфоническая музыка не имеет живого контакта с балетом, так же, как и чисто балетная, лишенная симфонической окраски, похожа на банально-цирковую. В этот род музыки стали просачиваться симфонические волны, растворяясь с дансанным звучанием. В настоящее время имеются прекрасные образчики таких слияний в балетах Чайковского, Глазунова, старого Адана и других композиторов. После таких балетов обидно смотреть на балетно-музыкальные композиции «старых» Делиба, Пуни, Минкуса из-за очевидной бедности звучания. Стали создаваться настоящие хореографические симфонии.

Каждому либреттисту важно было найти такого композитора, который смог бы пропитать танцевальный мотив *«смолой симфонической симфонии»* (А. Вольнский). С приходом в балетный театр таких выдающихся композиторов-симфонистов как Арам Хачатурян и Кара Караев, содержательность музыкального материала значительно углубилась. Могучее творчество Прокофьева открыло перед балетом новые горизонты и стимулировало развитие новых хореографических форм.

Интерес Абрама Раскина к балету огромен, и он искал пути соприкосновения с этой областью искусства, чтобы выразить свой творческий потенциал и собственное отношение к современному балету. Для человека пишущего, с глубокой эрудицией вопрос о создании балетных либретто возник естественно, как единственный путь погружения в любимое искусство.

Зачастую сами композиторы писали для своих балетов либретто. С. В. Рахманинов написал в соавторстве с М. Фокиным либретто балета в пяти эпизодах «Паганини», И. Ф. Стравинский участвовал в соавторстве с А. Бенуа в создании либретто балета «Петрушка», в соавторстве с Н. Рерихом писал либретто балета «Весна священная» и написал либретто к своим балетам «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи», «Орфей». С. Прокофьев написал либретто своего балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», участвовал в соавторстве с Л. Лавровским, А. Пиотровским, С. Радловым в создании либретто балета «Ромео и Джульетта» по одноименной трагедии В. Шекспира.

Постановщик-хореограф М. Петипа написал либретто балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» по мотивам одноименной сказки Э. Т. А. Гофмана, в соавторстве с И. Всеволожским написал либретто балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» по мотивам сказки Ш. Перро.

В опере есть либретто Вагнера, а к произведениям Рихарда Штрауса писал тексты Гуго фон Гофмансталь. Либретто балета «Жизель» построено на фабуле Теофиля Готье.

Зачастую балетное либретто не читается никем. С ним пренебрежительно считается разве лишь один режиссер. Грех прошлых старых либретто в том, что они представляли собой в основном плоский рассказ, в отдельные моменты которых вставлены танцы. Не для кого не секрет, что истинное содержание балета заключено в музыке и танцах. Фигуры танца, как слова и фразы должны быть истолкованы каждая в отдельности. Собранные вместе такие фигуры и являют собой настоящий текст балетного действия, который можно трактовать своего рода переводом музыкально-пластических тем на язык поэтического слова.

К чему и стремился либреттист Абрам Раскин, который старался осмыслить литературное содержание текста в разрезе музыкально-хореографических образов, настроения и чувства которых должны переливаться в балетные аттиюды и арабески. Для чего требовалось определенное знание классических средств, создаваемых балетным экзерсисом.

Задача либреттиста выстраивать балет в поэтических словах и подобию. Только в результате гармонического содружества творческих сил композитора, балетмейстера и либреттиста может родиться интересный балет.

Балетный сценарий дает композитору и хореографу отправной материал и может являться оригинальным замыслом автора или создаваться на основе произведения литературы и искусства. Особенно важно найти в сценарии поэтический ракурс действительности и дать верное направление поискам. Как показал опыт, всегда лучше, когда разработка сценария предшествует созданию музыки, а не наоборот.

## I

*«На входящих в ту же самую реку  
набегают все новые и новые волны»  
Гераклит*

Творческое проявление любви к балету воплотилось созданием в 1957 году первого либретто балета по мотивам одноименного романа Алексея Толстого «АЭЛИТА». Либретто балета в 3-х действиях, 5-ти картинах (24 машинописных листа) было написано Абрамом Раскиным в соавторстве с его супругой Верой Ивановной Александровой, о которой необходимо сказать несколько слов. Вера Ивановна обладала исключительным оперным голосом, окончила Ленинградскую консерваторию, заочно приобретя специальность искусствоведа в Университете им. А. А. Жданова. Ее ждала блестящая карьера оперной певицы в Мариинском театре. Но, столкнувшись в начале своей театральной карьеры с несправедливостью, проявила

публично прямолинейность и бескомпромиссность, отчего пострадала, получив отказ от руководства театра, который привел к депрессии и полной потере голоса. Именно в этот трагический период (1957 год) Абрам Григорьевич привлек супругу к иной творческой деятельности, в которой она была теоретически подготовлена, любя театр до исступления. Свой творческий дуэт они подкрепляли в дальнейшем ни одним сценарием городских праздников и балетных спектаклей.

Работа над либретто балета «Аэлита» прошла успешно. Литературная основа романа Алексея Толстого явилась толчком к обращению написания музыки к сыну писателя Дмитрию Алексеевичу Толстому, известному композитору, талантливому человеку своего времени, оставившего яркий след в музыкальной культуре советского времени. Композитора вдохновила предлагаемая тема, и после внесения по его предложению некоторых коррективов в написанное авторами либретто он приступил к работе над сочинением музыки для балета, которую закончил в 1966 году и оркестровал в 1967 году.

По книге воспоминаний Дмитрия Толстого «Для чего все это было» (1995) можно воссоздать историю воплощения балета. Как писал Д. Толстой в своих мемуарах, в 1965 году *«...два литературных музейных работника А. Раскин и В. Александрова, муж и жена, предложили мне либретто балета «Аэлита»*. Закончив работу над оперой «Русский характер», композитор написал балет «Аэлита» в 1967 году.

Поначалу композитор хотел представить балет хореографическому училищу, о чем предварительно договорился с художественным руководителем училища К. М. Сергеевым. Но музыка «Аэлиты» оказалась слишком сложной для юных танцовщиц и танцовщиков. Музыка балета «Аэлита» явилась по словам композитора *«наиболее новаторским или, как тогда говорили, наиболее «левым» из моих сочинений»*. Дмитрий Толстой нашел по его собственному заключению *«особый лад для Марса и марсиан; здесь уже музыка была «невесомая» и совсем атональная»*. Слишком необычен в то время для советской музыки был весь язык балета.

Совет училища пригласил на прослушивание «Аэлиты» балетмейстеров и руководителей других театров. Как написал Д. Толстой в своих мемуарах *«...директор оперного театра Донецка буквально вцепился в балет и потребовал его для своего театра»*, хотя композитор сомневался в правильности выбора театра в шахтерском городе. Вместе с либреттистами они поехали в Киев и заключили договор с Министерством культуры на постановку «Аэлиты» в городе Донецке.

Премьера балета Дмитрия Толстого «Аэлита» состоялась в юбилейном 1967 году (50 лет революции) 31 декабря в канун Нового года в Донецком Государственном русском театре оперы и балета. Балет был поставлен в наикратчайшие сроки, чтобы не пропустить премьеру в юбилейном году. О состоявшейся премьере композитор узнал случайно и был обескуражен. Он тут же, не сообщая, вылетел в Донецк, чтобы внезапно

появится на спектакле и внимательно его просмотреть и прослушать. После спектакля он испытал противоречивые ощущения. Как музыкант он остался доволен — сложная музыкальная ткань прозвучала правильно, убедительно и колоритно. Из воспоминаний Д. Толстого: «...как зритель я был возмущен и просто ошарашен. До сих пор не могу решить, что сделал бы отец, увидев свою «Аэлиту» в Донецке, — хохотал бы до упаду или пришел бы в ярость. Достаточно сказать, что донецкий Лось, едва ступив на поверхность Марса, поднес изумленным марсианам вымпел с гербом СССР».

Тема балета — тема любви, владеющей не только всей Землей, но и всем Космосом, была искажена. В донецкой газете появилась одобрительная рецензия, где справедливо отметили в музыке некоторое влияние Стравинского.

Такова история создания балета «Аэлита», в которой, несомненно, авторы либретто сыграли важную роль, взяв за основу интересное литературное произведение, нового космического уровня восприятия земных чувств, что заставило, не исключено, видоизменить классическую хореографию, вводя впервые в балет образы марсиан, дав талантливому композитору неисчерпаемые возможности музыкальной фантазии, которая воплотилась в балете и, более того, переросла в оркестровую сюиту «Симфонии-поэмы» из пяти частей и стала звучать в камерных произведениях, фантастических пьесах Дмитрия Толстого «Танцы Аэлиты».

В 1958 году Абрам Раскин написал либретто оперы по поэме А. Твардовского «**Страна Муравия**» (в 4-х действиях, 8-ми картинах с прологом и эпилогом, 51 м. л.). Либретто, как и сама поэма, написанная в 1934–1936 годы, созвучно своему времени, исключая бесплодные поиски счастья в придуманной Муравской стране, утверждающее безусловное счастье советского человека «*Вот в этой жить стране?*». Почему с вопросительным знаком в конце фразы, объяснить, учитывая время написания, проблематично.

В 1960 году Абрам Раскин по заказу Министерства Культуры РСФСР пишет сценарий массового праздника «**Белые ночи**» (25 м. л.).

В том же году ко Дню Военно-Морского флота в соавторстве с О. М. Верховенской, С. И. Конторович, А. Смирновым выполняется очередной заказ о создании сценария праздника «**Морской карнавал**» (23 м. л.).

Изучая домашний архив Абрама Раскина, следует отметить большую работу Веры Ивановны Александровой по ведению переписки с официальными структурами, заказчиками сценариев, и с композиторами. Предлагаемые авторами варианты праздничных сценариев зачастую предвзято фильтровались осторожным «оком» партийной цензуры. Примером может служить экспертное заключение по сценарию «**Легендарные корабли**», где экспертом В. Ивановым сделано следующее резюме:

*«Авторы опошляют большую высокую тему. По воле авторов «соленый древний бог» шагает с морским штурмовым отрядом в 1917 году. Так авторы не уточнили — был ли «соленый бог» в ту пору опоясан пуле-*

метными лентами и не заменили ли свой трезубец винтовкой с тремя штыками... Позорно давать в Ленинграде в 1960 году такую продукцию под громким названием «литературный сценарий народного гулянья». В конце письма дана приписка «мнением эксперта руководствоваться при выплате гонорара».

Ну, а авторам приходилось считаться с мнением всемогущей цензуры, чтобы иметь свой кусок хлеба и продолжать творческую работу по задуманным свободным темам.

В 1961 году А. Раскиным в соавторстве с Б. Глан написан сценарий праздника «**Звездный карнавал**» (29 м. л.).

В этом же году Раскин пишет сценарий праздника «**Зимний карнавал**» (30 м. л.).

Сценарий новогоднего представления «**Чудесная книга**» (16 м. л.) написан Раскиным в соавторстве с В. Александровой.

1963 год отмечен созданием двух сценариев: праздника «**По первому снегу**» (18 м. л.) в соавторстве с В. Александровой и праздника «**Проводы зимы**» в соавторстве с О. М. Верховенской.

В 1964 году написан сценарий праздника «**Проводы Белых ночей**» (27 м. л.) в соавторстве с С. М. Конторович, О. М. Верховенской и сценарий праздника «**Праздник советского кино**» (42 м. л.) в соавторстве с А. Орлеанским и Д. Н. Шемякиным.

Вера Ивановна Александрова вела активную переписку с Министерством Культуры РСФСР по заказным сценариям, в том числе по сценарию театрализованного представления для стадионов «**С Лениным в сердце**». Из переписки видно, какая велась трудоемкая работа, в которой надо было проявить помимо творческих идей политическую подготовку, не нарушая идеологических установок времени.

И переписки с заказчиком, Министерством Культуры РСФСР:

*«Мы учли ваши пожелания, акцентировав местные волжские мотивы, развив тему Волги — родины Ленина, свидетельницы начала его политической деятельности и ярчайшего примера преобразования России по ленинским начертаниям.*

*...Все ваши пожелания мы выполнили. Для второй части, в эпизоде, посвященном III съезду комсомола, мы даем вставку — отрывок из речи В. И. Ленина. Для концовки Эпилога в эпизоде «Клятва» даем вставку — общую клятву, в которой участвуют исполнители и зрители. Она удачно komponуется между двумя песнями, последняя из которых тематически продолжает клятву. Вынос орденов каждый постановщик будет решать по-своему, но, по Вашему пожеланию, даем варианты выноса орденов /для каждой части/. Их лучше всего поместить в конце сценария в качестве совета постановщику. Здесь же мы внесли рекомендацию по зрительному обогащению эпизода «Парад победы» /третья часть/.*

*...Постарались не усложнять, чтобы постановку могли осуществить простыми средствами, силами художественной самодеятельности. Для всех текстов, которые приводятся в сценарии, мы указываем авторов. В остальных случаях текст наш. Даем ссылки на ленинские цитаты...»*

Верой Ивановной направлялись творческие предложения, сценарные планы по написанию сценариев, посвященных 50-летию комсомола и 50-летию Советской Армии, где в соавторах стояла фамилия супруга.

Заказные сценарии праздников давали определенную финансовую стабильность. Но тянуло к собственным творческим планам и задуманным темам.

Одним из таких желаний было осуществление балета по стихотворному циклу Сергея Есенина «Персидские мотивы». Привлекала лирика поэта, образные зарисовки пейзажей, мелодичность звучания, проникновенность чувств, находящих отклик в сердцах людей и рождающих ответный импульс у музыкантов. На стихи Есенина многими композиторами в разное время написано свыше ста пятидесяти произведений (использовано около ста стихотворений). Подавляющее их большинство составляют сочинения для голоса с фортепиано, на следующем месте — хоры без сопровождения и затем — циклы для голоса с фортепиано. Особняком стоит «Поэма памяти С. А. Есенина» и вокальный цикл на стихи С. Есенина «У меня отец крестьянин» Свиридова (1956 г.)

Но на создание балетного либретто по произведениям Есенина решились лишь Абрам Раскин с Верой Александровой. Задача сверхсложная, так как создать на основе гениальных стихов равное оригиналу произведение, будь то музыкальное, драматургическое или балетное, — почти невозможно. Сопrotивляться такому чистому поэтическому источнику было трудно, обуреваемые вдохновенной радостью, авторы углубились в новые художественные поиски для создания балета.

В 1966 году либретто балета «ШАГАНЕ ТЫ МОЯ, ШАГАНЕ» по стихотворному циклу С. Есенина «Персидские мотивы» (в 3-х действиях, 6-ти картинах, 8 м. л.) было зарегистрировано в Л. О. Управления по охране авторских прав 5 июля 1966 года двумя авторами — В. И. Александровой, А. Г. Раскиным.

Действующими лицами были определены: юноша-поэт, девушка — северянка, Шагане, чайханщик (отец Шагане), жених Шагане, Гассан (мальчик — флейтист), девушки в чайхане, завсегдатели чайханы. По изложению материала, авторами, скорее всего, написан сценарий балета, в котором присутствует сюжет и драматический конфликт, определяющий характеры и взаимоотношения героев. Форма либретто стоит ближе к краткому содержанию спектакля, излагаемому в театральных программках.

Сюжет балета развивается с картины широкого рязанского раздолья, любви и прощания поэта с любимой девушкой — северянкой из-за его непреодолимой страсти к странствию «Туда, туда! В голубой край...»

Затем идут сцены и мизансцены в чайхоне, где зарождается страсть поэта к танцующей юной Шагане.

*Нездаром мне мигнули очи,  
Приоткинув черную чадру.*

После следуют сад Шагане, игра с шалью, зарождение чувств. Образ северянки преследует поэта, он просит Шагане:

*Заглуши в душе тоску тальянки,  
Напои дыханьем свежих чар,  
Чтобы я о дальней северянке  
Не вздыхал, не думал, не скучал.*

Пластический образ Шагане будто слетел со стихотворных строк:

*Я сюда приехал не от скуки —  
Ты меня, незримая, звала.  
И меня твои лебяжьи руки  
Обвивали, словно два крыла.*

Обыгрывается эпизод с Хороссанскими дверьми, закрытыми для поэта, ревность («Шагане твоя с другим ласкалась / Шагане другого целовала»), танец соперников. Включена сцена с разгневанным отцом. Предчувствие неизбежной разлуки, поцелуй прощания и руки Шагане, словно «пара лебедей».

Снова Россия. Радость от встречи с Родиной. Над золотыми волнами ржи возникает образ Шагане и ее трепещущие лебяжьи руки с развевающейся по ветру шалью, подаренной поэтом.

*Но тебя я разве позабуду?  
И в моей скитальческой судьбе  
Близкому и дальнему мне люду  
Буду говорить я о тебе —  
И тебя навеки не забуду.*

В сценарии представлен образ поэта — странника, мятежной души, рвущийся в неизведанные голубые дали, но с неутихающей вдали от Родины тоской, заставляющей возвращаться в родные края.

После написания сценария следует сложная работа по поиску композитора, который должен дать сценарию плоть и кровь, развивая драматический конфликт в целостную систему музыкальных образов. Для создания музыки своего балета авторы обратились к московскому композитору Леониду Вениаминовичу Фейгину, обосновывая свое предложение:



*«В «Персидских мотивах» нас привлекала музыкальность и драматургичность цикла...Есенин поистине народен, вхож в каждый дом, любим самым широкими кругами, привлекателен и понятен эмоционально и образно, что так важно в балете. Балет на есенинский сюжет будет первым. Это будет произведение современное, связанное с творчеством классика советской литературы, проникнутое духом интернационализма, преломленного в традиционной для русской музыки переключке Россия — Восток.»*

У композитора Фейгина за плечами были четыре написанных балета, из-за которых он имел много осложнений с балетмейстерами и либреттистами. Полтора года лежала без движения в шкафу его законченная партитура балета «Фауст» по трагедии Гёте, что, естественно, не прибавляло ему энтузиазма браться за новый балет. Но все же он написал в письме: *«...хотел бы хорошо обдумать Ваше предложение. Слияние музыкальных образов России и Востока самое, пожалуй, трудное в поставленной Вами задаче, так как Восток сейчас сложнее и разнообразнее, чем во времена корсаковской «Шехеразады» или пьесы Бородина «В Средней Азии».*

В процессе откровенной дружеской переписки композитора с авторами вскрывались, как нарывы, искусственные препоны и весь внутренний порочный ход прохождения произведения от создания до постановок в театрах.

*«Я очень не «пробивной», — писал Фейгин, — и не располагаю достаточными средствами обороны против недоброжелательности, черствости и непорядочности людей. Для Союза композиторов и критики я — пустое место и, вероятно, на всю жизнь».* После долгих раздумий и проб композитор признался, что балет у него не получился, сделанные им наброски по либретто никак не могли его удовлетворить, назвал специалистом по Есенину в музыке Г. Свиридова и поделился своими соображениями с авторами:

*«Мне представляется, что балет мог бы быть одноактным и очень от этого бы выиграл. Весьма осязаемая недостаточность действия не может заполнить три акта и шесть картин. Сценарий, обрамленный стихами, выглядит красиво и поэтично...на бумаге. Сцена же за такие вещи может жестоко отомстить, что проверено на практике. Из моих четырех балетов, три были поставлены, и там, где либреттисты не посчитались с законами театра, приходилось делать изменения во время сценических репетиций. Это очень тяжелая процедура. Я, конечно, могу ошибаться, но какое-то чувство подсказывает мне, что я прав».*

Авторами была произведена еще одна попытка поиска композитора. Ими было направлено письмо с предложением осуществить музыку к балету «Шагане ты моя, Шагане» композитору, первому секретарю Союза композиторов Азербайджана Караеву Кара Абульфазовичу. Но безрезультатно.

Идея создания балета по «Персидским мотивам» Есенина была по тем временам нова и оригинальна, трудоемка для воплощения, а главное, не исключено, шокировала своим свободомыслием и нестандартной трак-

товкой прочтения произведения. Сценарий ждет своего часа, своего композитора, балетмейстера и современных исполнителей.

В 1967 году А. Раскиным в соавторстве с В. Александровой и И. Шмоль был написан сценарий театрализованного представления для стадиона **«На крыльях песни»** в 4-х частях с прологом и эпилогом (50 м. л.).

В том же году А. Раскин написал сценарий театрализованного праздника для **Калуги** (17 м. л.).

1968 год отмечен написанием А. Раскиным с В. Александровой театрализованного представления для стадиона **«Солнцу и ветру навстречу»**, посвященное 50-летию ВЛКСМ (48 м. л.).

## II

*«Судьба дает с излишком, но не дает вдоволь»  
Марциал*

В преддверии 200-летия со дня рождения украинского поэта, переводчика, просветителя, театрального деятеля Ивана Петровича Котляревского (1769–1838), автора «Энеиды», переиздававшейся под названием «Вергилиева Энеида. На малороссийский язык перелицованная И. Котляревским», у В. Александровой и А. Раскина зародилась идея о создании балета.

Котляревский, взяв за основу сюжетную канву одноименной поэмы Вергилия, а также одноименную пародийную поэму Николая Осипова «Вергилиева Енеида, вывороченная наизнанку» на русском языке, где Эней изображен как *«удалой детина и самый хватский молодец»*, создал в традициях бурлеска свое оригинальное художественное произведение.

Авторов, Александрову и Раскина, привлекло произведение изумительного светлого юмора, насыщенное динамикой движения: пляшут боги, казаки, царицы. В строфах поэмы определены плясовые песни и танцы: горлица, санжарка, зуб, метелица, дудочка, журавель, гопак и другие. Что дает богатейший материал для композитора и хореографа для создания советского комического балета на тему классического литературного произведения.

Действующие лица: Эней Анхизенко — бедовый казак, кошевой атаман, Дидона — царица, молодая вдовушка, Ганна — сестра Дидоны, Латин — старый сквалыжный царь, Амата — его сумасбродная жена, Лавися — дочь Латина, красотка — вострушка, Турн — царек, сосед Латина, бравый детина, казаки, вельможи, слуги, женщины, девушки, Олимпийские боги: Зевс — стартище, любитель сивухи, Юнона — его жена, мастерица колобродить, Венера — вертихвостка, богини, боги, полубоги.

Сценарий балетного спектакля **«ЭНЕИДА»** (Казак Эней) по мотивам поэмы И. Котляревского «Энеида» в 3-х действиях с прологом (15 м. л.) был написан Александровой и Раскиным в 1968 году, и направлен для рассмотрения в Министерство Культуры УССР В. Д. Тимофееву, с которым они прежде сотрудичили по балету «Аэлита»:

*«Уважаемый Валентин Дмитриевич! Когда мы были у Вас в Киеве по делам «Аэлиты», то задумали либретто на украинском материале. Наш выбор остановился на «Энеиде» Котляревского, по которой мы написали либретто комического балета «Казак Эней» в трех действиях с прологом. Через полтора года, в сентябре 1969 г. будем отмечать 200-летие со дня рождения И. П. Котляревского и это придаст балету особую значимость. Посылаем Вам либретто и просим рассмотреть его для приобретения Министерством культуры УССР. При получении от Вас положительного ответа, мы вышлем три экземпляра либретто, соответственно оформленные. Избранному Вами композитору мы окажем всяческое содействие в работе».*

Одновременно сценаристы направили свое либретто известному талантливому композитору Соловьёву-Седому:

*«Многоуважаемый Василий Павлович! В Вашем творчестве стихия танца живет не только в балетах, но и в произведениях других жанров. Нам кажется, что в Вашей душе — неиссякаемый источник танцевальных мелодий и ритмов. Поэтому посылаем Вам либретто комического балета «Казак Эней» по мотивам поэмы Котляревского «Энеида». На наш взгляд, юмор и танцевальность украинской Энеиды могут быть близки Вам. В мечтах нам видится, что вслед за героическим балетом «Тарас Бульба» Вы напишите комический балет «Казак Эней», создав единственный в своем роде хореографический диптих».*

На первый взгляд сама тема, ее родные истоки и место, произведение, юбилейный год и выбор композитора — все попадало в точку и должно было заинтересовать репертуарно-редакционную коллегию Министерства культуры УССР. Однако, после долгого размышления и тщательного рассмотрения представленного либретто, был получен ответ другого плана, в котором явно звучали политизированные нотки осторожности и неодобрения переноса комического сюжета в существующее время, пропитанное другими идеологическими ценностями, другими героями, формирующими эталон для подражания.

Из ответного министерского письма:

*«...После ликвидации царизмом Запорожской Сечи, появление поэмы Котляревского носило явно обличительный, сатирический характер. Не случайно Лысенко, работая над оперой «Энеида», наделил ее чертами современных ему явлений, событий, фактов, таким образом, приблизив «Энеиду» к своему времени. Очевидно, современные авторы тоже не могут оставаться на позициях пассивного переноса поэмы на сегодняшнюю сцену... Не ясна жанровая определенность /комический балет?/...О чем же этот балет? Какова его идея? Для зрителя, не читавшего Котляревского, ничего не будет понятно...Мы пришли к выводу, что в таком виде балет — повод для танца «в украинском духе»... А этого — мало.»*

В настоящее время, по прошествии почти полувека, можно только сожалеть, что идеологические установки советских чиновников подавили

художественную свободу творческих начинаний либреттистов, композитора, обеднив репертуар театра.

В 1969 году А. Раскиным в соавторстве с И. Шноль и В. Александровой был создан сценарий Театрализованного праздника для детей **«Новогодний хоровод»** в Таврическом дворце (21 м. л.).

В том же году написан сценарий в соавторстве с В. Александровой театрализованного праздника **«Праздник театра»** (15 м. л.).

В 1973 году авторами В. Александровой и А. Раскиным написано либретто одноактного балета по мотивам одноименной поэмы Николая Тихонова **«САМИ»** в 5-ти эпизодах (6 м. л.). Поэма Тихонова **«Сами»** была опубликована в 1920 году. Именно в эти годы Тихонов становится одним из крупнейших поэтов революции и поднимает в поэме тему интернационализма и дружбы народов. В поэме звучит энергия человеческого духа, высвобожденная Октябрем. Романтика, рожденная революцией присуща советскому человеку, что и привлекло авторов к написанию либретто, в котором главным героем является слуга жестокого английского чиновника, мальчик Сами, мечтающий о стране счастья, где живут дружелюбные гордые русские люди. Мысли об этой стране, вера, что есть такой справедливый народ, придают мальчику уверенность, меняют характер, наделяя его мужеством и человеческим достоинством, позволяя противостоять своему хозяину и дать смелый отпор.

В домашнем архиве Абрама Раскина имеются черновые материалы, датированные 1974 годом, по подготовке к написанию Александровой и Раскиным либретто балета по одноименному роману Александра Чаковского **«Свет далекой звезды»**. Разработана драматургическая основа, выбрана сюжетная лирическая линия любви главных героев — летчиков Владимира Завьялова и Ольги Мироновой, достигших высокой планки одухотворенности чувств вне времени, несмотря на пережитые драматические события.

После смерти супруги и соавтора Веры Ивановны Александровой (1982 г.) Абрам Григорьевич Раскин продолжал участвовать в разработках четырех сценариев для Ленинградского Телевидения под псевдонимом **«Г. Яров»**:

1982 год — Сценарий хронико-документального фильма **«Арки Славы»** (10 мин.), ЛТ, авторы В. Дальский, Г. Яров.

1983 год — Сценарий хронико-документального фильма **«Твоих оград узор чугунный»** (9 мин.), ЛТ, авторы В. Дальский, Г. Яров. Тема о решетках и оградах Петербурга.

1985 год — Сценарий хронико-документального фильма **«Тема для органа»** (12 мин.), ЛТ, авторы В. Дальский, Г. Яров. Тема о колоннадах и арках Петербурга.

1987 год — Сценарий фильма-концерта **«Утро туманное»** (45 мин.), ЛТ, авторы В. Дальский, Г. Яров.

Для Абрама Раскина, всецело поглощенного проблемами искусства, живущего и творящего в среде художников, искусствоведов, историков, музейных и театральных деятелей, не существовало границ между художественными формами и направлениями в искусстве, слитыми воедино мыслью и временем. Истинное произведение искусства могло дать толчок к созданию другого вида искусства или просто перетечь из одной формы в другую, давая простор воображению в поисках созидания новых творческих возможностей. И если балетмейстер создает хореографические образы, опираясь на сценарий и музыку, то сценарист опирается на литературный материал, затронувший струны его души, открывающий простор его фантазиям, или сочиняет собственную драматургию балета.

Впервые в истории создания либретто источником вдохновения для сценария балета явилось художественное полотно живописца. Таким первооткрывателем явился Абрам Раскин, для которого настоящая живопись отождествлялась с божественным даром, присущим каждому художнику в разной мере.

Абрам Раскин увидел в картине Пабло Пикассо «Девочка на шаре» сюжет балета, перенес пластические формы полотна, его образы на драматургическую основу, оживил композицию поэтизированным воображением, внося дополнительные образы, органично вплетающиеся в канву картины и время ее создания. Для чего, несомненно, понадобились знания о творческой жизни художника.

Два периода в творчестве Пикассо занимают заметное место — «голубой» и «розовый». К «розовому» периоду относятся картины мира парижской богемы, где главными героями были комедианты, балерины, циркачи, странствующие актеры. К этому периоду можно отнести картину «Девочка на шаре». Пикассо словно воссоздает жизнь при помощи своего видения мира, заставляя сопереживать персонажам картин. На полотне — сидящий на кубе мужчина — акробат на первом плане. Он олицетворяет собой силу и надежность. Его угловатые формы, физическая мощь привлекают внимание. Чуть в глубине, слева — хрупкая девочка, грациозно балансирующая на шаре. Именно в этом противостоянии воздушной пластики и массивности, грациозности и силы — смысл произведения. Контраст образов и их негласная гармония завораживает. Согнутая нога сидящего силача воспринимается как надежная опора для балансирующей циркачки, как при выступлении, так и в их жизни. Картина написана в голубых и розовых тонах, оттенках пепельного и серого. Колорит картины подчеркивает романтичность, не давая забыть о реальной непростой жизни героев.

Картина Пабло Пикассо «Девочка на шаре» послужила толчком для Абрама Раскина к созданию в 1993 году сценария хореографической рапсодии на музыку Эрика Сати в одном действии «ДЕВОЧКА НА ШАРЕ» (4 м. л.), композитор Леонид Тимошенко. Сценарий балета зарегистрирован в Северо-Западном филиале Российского авторского общества (№36 от 27 марта 1995 года).

Действующими лицами явились: девушка, юноша, акробаты, клоуны, танцовщики (артисты цирка), матадоры, тореро, наяды и тритоны (олицетворение волн моря). Представлено тринадцать романтических эпизодов, начиная от танца наяд до тритонов, изображающих прихотливую игру волн прилива, беззаботной игры девушки с прибоем, из которого выкатывается ей навстречу шар, уносящий девушку с шаром в море (адажио). Затем идут эпизоды (па де катр) четырех девушек, выносящих куб (соло юноши на кубе), первое объяснение в любви юноши и девушки (дуэт). В сюжет органично вплетены танцы артистов цирка, фанфарный приход матадоров, тореро, трио — юноша и «быки». Затем следуют эпизоды первозданной страсти девушки и юноши, игра с нимфами и тритонами, выносящими шар и куб на берег, с которыми играют влюбленные, застывая в финале на кубе и шаре, воплощая известную картину Пикассо «Девочка на шаре».

Одноактный балетный спектакль развивается в непрерывном хореографическом и музыкальном потоке с танцевальными и пантомимными формами, составляющими единую ткань.

Сюжеты художественных полотен Пабло Пикассо продолжают волновать Раскина, будоража воображение и фантазию. В соавторстве с В. Дольским он пишет хореографическую фантазию в 8-ми картинах на темы полотен Пабло Пикассо «ДЕМОН И КЛОУНЫ», (12 м. л.).

Действующие лица будто сошли с полотен Пикассо и воплотились в реальных героев фантазии. В балет введен образ самого художника, в окружении которого происходят разнообразные события из парижской жизни, в которых участвуют модели, образ Судьбы — Смерти, девочка Коломбина со свечой, человек с разными масками, его приспешники (человек из пружинки, человек из кубов, человек — коллаж), уличный музыкант, персонажи картин Пикассо (обитатели ночного города, артисты и зрители бродячего цирка, участники карнавала и аукциона), свита Минотавра и прочая публика.

Образы Нищеты и Грусти будто сошли с картин «Любительница абсента», «Свидание», «Старик — нищий с мальчиком», «Трагедия». Мир парижской богемы нисходит с картин «Женщина в рубашке», «Актер», «Семейство комедиантов», «Акробаты». В хореографической фантазии через веселых комедиантов, изящных балерин, смелых циркачей и жизнеутверждающих страствующих актеров, воспевается как бесконечный праздник жизни, так и неизбежно существующее рядом с праздником — Зло, замаскированное карнавальными масками и плащами, постоянно мелькающими в толпе. Все закономерно, как в жизни, так и в балетном танце.

Позже, первого июля 2000 года, в Санкт-Петербургском Доме Композиторов состоялась встреча — концерт с московским композитором, лауреатом международных фестивалей искусств, создателем творческого центра синтеза искусств «Волна Будущего», автором музыки балета «Девочка на шаре» Леонидом Тимошенко и с творческой группой создателей балетного спектакля «Девочка на шаре»: со сценаристом Абрамом Раскиным, композитором Лео-

нидом Тимошенко, хореографом, лауреатом конкурса «Музы Петербурга», автором трех одноактных балетов, руководителем балета «Эклектик-Dance» Владимиром Романовским, художником, членом Международной ассоциации искусствоведов Ириной Пермяковой, продюсером, директором галереи «Орлов», директором программ Регионального Общественного Культурно-просветительного Балтийского Фонда Александром Орловым.

Встреча предоставила единственную в своем роде возможность проникнуть в тайну создания сценария, музыки и оформления балетного спектакля.

Абрама Раскина, как сценариста, искусствоведа и знатока поэзии, влекло к глубинным литературно-философским темам, что подвело его к образу Фауста, но не по трагедии Гёте «Фауст», а по танцевальной поэме Генриха Гейне «Доктор Фауст».

В России легенде о гётевском Фаусте отдали дань многие поэты и писатели, начиная с А. С. Пушкина («Сцена из Фауста»), А. К. Толстого (фаустовские черты Дон Жуана), в рассказе в письмах «Фауст» И. С. Тургенева, В. А. Брюсова (роман «Огненный ангел», стихотворение), а также А. В. Луначарский в своей драме для чтения «Фауст и город» с предчувствием социальной революции.

К легенде Фауста Гейне Абрам Раскин впервые обратился в 90-х годах для создания своего сценария балета — импровизации на тему танцевальной поэмы Генриха Гейне «Доктор Фауст».

«Танцевальная поэма Фауст» была написана Гейне в 1847 году как либретто для балета по предложению лондонского театра. Однако, ни в Лондоне, ни в Берлинском оперном театре, с которыми велись переговоры, балет этот не был поставлен. Существуют свидетельства Гейне о постановке «Фауста» на сцене бродячих комедиантов в предместье Гамбурга и Ганновере по мотивам поэмы.

Гейне, мастер пародии и фарса, переворачивает гётевский сюжет «с ног на голову». У Гёте Фауст, совершая злодеяния, тем не менее, опасен. У Гейне мы видим иной, парадоксальный подход: Фауст обрел умиротворение, совершил положительный поступок, но не избежал заслуженной кары, как и подобает грешнику.

Самым ярким нововведением Гейне является трансформация Мефистофеля в Мефистофелу. Дьяволица выступает в первом действии на манер доброй феи. Гейне феминизирует демона, представляя его в виде женщины, что характерно для романтизма.

Абрам Раскин назвал свой сценарий «МЕФИСТОФЕЛА», балет — импровизация на тему танцевальной поэмы Генриха Гейне «Доктор Фауст», 1993 год. Сценарий балета (5 м. л.) зарегистрирован в Северо-Западном филиале Российского авторского общества (№36 от 27 марта 1995 года).

Персонажи балета: Мефистофела (очаровательная женщина, олицетворение духа отрицания, соблазна и искушения), Фауст (молодой ученый, искатель вечной истины и любви), девочка — подросток (олицетворение

веры и надежды), Елена Спартанская (героиня древнегреческого эпоса, прекрасная женщина античности). В эпизодах: ночная стража, таинственные монахи, свита Елены Прекрасной, аллегии ветров.

В первой картине на фоне силуэта средневекового немецкого города показан ритмичный проход-танец монахов (молитва — предупреждение), танец стражников. Выход Фауста с крестом на груди, со свечами (танец — заклинание, вызова запредельных сил). Появление загадочной Мефистофелы, пытающейся сорвать с него крест. Вызов из небытия Елены Прекрасной. Фауст повержен ее красотой. Мефистофела дематериализует Елену. Фауст в отчаянье, просит вернуть Елену. Мефистофела срывает с его груди крест и бросает в проем стены, сквозь которую их уносит порыв черного ветра.

Во второй картине в другом мире предстает Елена Спартанская. Долгожданная встреча Фауста с Еленой через века разлуки. В костюме вакханки предстает ревнивая Мефистофела и разрушает идиллию черными ветрами.

В третьей картине Фауст и Мефистофела вернулись в свой мир, к той же стене с готическими окнами. Вокруг бушуют черные ветра, поверженные жертвы. В руках ветров девочка — подросток в белой одежде с крестом, молящая о пощаде. Фауст спасает девочку. Мефистофела в бешенстве набрасывается на него, затягивая в огонь. Крест девочки спасает их двоих. Фауст с благодарностью встает на колени перед девочкой. Слышится перезвон утренних колоколов.

У Гёте Фауст жаждет великого дела. Ад теряет над Фаустом свою силу. Фауст становится образным символом возможностей и судеб человечества.

У Гейне его Фауст — простой грешник, не избежавший заслуженной кары, задушенный во время свадебного шествия Мефистофелой, превратившейся в огромную змею.

У Раскина — романтический безгрешный Фауст, ищущий любви и гармонии, спасенный от призрачных соблазнов благодаря вере и кресту.

Внутреннее состояние творческого человека, находящегося в стадии художественного поиска, подвержено подсознательному поиску выхода из им же созданных воображаемых ситуаций, требующих духовного осмысления или, вернее всего, стремящегося найти ответ на свои жизненные вопросы и проблемы, невольно выражая это своими творениями.

В том же 1993 году Абрам Раскин написал либретто балета в 4-х картинах с интермедиями — заставками «РАНЕНАЯ ЛЬВИЦА ИЛИ ЧЕТЫРЕ РЕИНКАРНАЦИИ ИДЫ РУБИНШТЕЙН», зарегистрированное в Северо-Западном филиале Российского авторского общества (№36 от 27 марта 1995 года), (5 м. л.).

Стильный образ «декадентской дивы» Иды Рубинштейн вдохновлял многих художников и творческих людей. Можно предположить, что именно портрет Иды Рубинштейн, написанный Валентином Серовым, образ известной балерины, по словам художника «смотрящей в Египет», явился



толчком к созданию либретто. Основой либретто Раскина явились сценические роли балерины, исполненные в разных балетных спектаклях.

Либретто балета «Раненая львица» представляет собой реинкарнацию (перевоплощение души) балерины Иды Рубинштейн в разные образы, взятые из ее творческого багажа.

Действующие лица: балерина и ее телесные воплощения в образы Клеопатры, Шахини, Саломеи.

В первой реинкарнации «Клеопатра» появляется образ Клеопатры, исполняемой Идой Рубинштейн в 1909–1911 годах в составе антрепризы Русского балета Сергея Дягилева, наряду с А. Павловой, В. Нежинским и Т. Карсавиной в балете «Клеопатра» в парижском театре Шатле. Хореография М. Фокина, музыка А. Аренского, А. Танеева, Н. Римского-Корсакова, М. Глинки, А. Глазунова, М. Мусоргского, Н. Черепнина. Роль Клеопатры была одной из лучших во всей сценической карьере артистки. В сюжете первой реинкарнации участвуют: командир римского легиона, легионеры, дворцовое окружение. Гордой Клеопатре, выбравшей смерть вместо унижительного рабства, воздается царская почеть за ее бесстрашие.

В самом начале балета, между сменяющимися картинами и в конце введена интермедия-заставка с маленькой девочкой, играющей со львенком.

Во второй реинкарнации «Шахиня» появляется другой образ разгневанной жестокой шахини, убивающей арфиста, не поддавшегося ее обольщению, любящего девочку — танцовщицу, которая после смерти юноши кончает с собой, падая рядом с возлюбленным. В этой картине звучит тема балета «Шахерезада», музыка Н. Римского-Корсакова, хореография М. Фокина, где танцевала Ида Рубинштейн.

Третья реинкарнация посвящена образу Саломеи, которую Ида Рубинштейн исполняла блистательно. Впервые в 1908 году балерина на собственные средства подготовила постановку драмы Оскара Уайльда «Саломея» на музыку А. Глазунова в художественном оформлении Л. Бакста. Спектакль был завлен в Михайловском театре, но не состоялся. Позднее был осуществлен на Вечере художественных танцев в Большом зале Петербургской консерватории в постановке В. Э. Мейерхольда, в хореографии М. Фокина. В 1912 году новая премьера состоялась в парижском театре Шатле с Идой Рубинштейн.

В истории с Саломеей участвуют Ирод Антипатр, Иродиада, слуги, палач.

В последней реинкарнации «Балерина» картина уносит нас в ночной Париж. Прием в саду Иды Рубинштейн. Чинно. Вальсово. Подчеркнуто салонно. Неожиданный побег в Африку. Ружье. Ида и Лев. Поединок взглядов. Крик страсти, боли и ужаса. Погружение во тьму. Картина заканчивается все той же интермедией — заставкой, маленькой девочкой, играющей со львенком.

Либретто составлено так, чтобы полнее раскрыть суть таланта яркой, страстной творческой натуры, удивительной балерины Иды Рубинштейн, внесшей свой неоценимый вклад в развитие русского балета.

### III

*«Каждого влечет его страсть»  
Вергилий*

В 1993 году Абрам Раскин написал либретто одноактного балета по одноименной поэме Велимира Хлебникова «ШАМАН И ВЕНЕРА» (5 м. л.), зарегистрированного в Российском Авторском обществе (№36 от 27.03.1995 г.)

Обстоятельства благоволили к сценическому воплощению балета на сцене Эрмитажного театра (25 января 1994 года), где состоялась премьера балета «Шаман и Венера» в рамках III Международного фестиваля «Дягилевские сезоны» и на театральных подмостках Ленинградского государственного драматического театра имени В. Ф. Комиссаржевской (25 ноября 1994 года). Следует отметить, что все репетиции по постановке балета, в том числе и генеральная, происходили в Эрмитажном театре.

Велимир Хлебников, гениальный экспериментатор русского поэтического языка, написал поэму «Шаман и Венера», неоднозначно принятую современниками, в 1912 году.

Музыку для балета сочинил талантливый симфонист в музыкальном мире Геннадий Баншиков, автор 6-ти симфоний и запомнившейся многим музыкальной картины «Концерт для камерного оркестра и автоответчика, посвященный Р. Штраусу, моим друзьям и ленинградскому такси».

Постановщик — хореограф Олег Игнатъев, за плечами которого было училище им. А. Я. Вагановой, балетмейстерская кафедра Ленинградской консерватории, Оперная студия Консерватории и создание множественных оригинальных хореографических партитур на сценах оперных театров городов России, в том числе в Мариинском театре.

Художник Анатолий Заславский оформил балет, создал костюмы и декорации. Исключительный талант художника проявился впервые помимо станковой живописи на театральном поприще. Красочная палитра его полотен всегда свежа и оригинальна. Характер письма, условность форм, раскованность в работе со цветом и живописность мазка как нельзя лучше проявилось в театральных декорациях и костюмах.

В балете участвовали артисты Мариинского театра и балетной труппы «Делис». Действующие лица: Шаман, Венера, Андурри, ученица Шамана, Лебедь, духи ночи, ветра, огня, леса, свиристели. При постановке балета сложилась прекрасная творческая группа, в которой каждый человек вносил бескорыстно свою дополнительную лепту для достижения основной цели — постановки балета. Искусствовед, завлит ряда петербургских театров, Светлана Доронина взяла на себя составление текстов для театральной программки, которые освещали либретто балета и представляли создателей балета их творческими биографиями.

Спонсором, профинансировавшим постановку балета через официальную фирму «Делис», пожертвовавший лично свои средства, в том числе на съемку фильма, запечатлевшего премьеру балета, был Роман Швецкий, сын известного скульптора-реставратора Царского Села Лилии Михайловны Швецкой, друга Раскина.

Тема жертвенной любви с давних пор волнует воображение Абрама Раскина, который с юношеских лет находится под магией балета и театра. В романтическом сюжете Шаман, углубленный в созерцание бесконечности у костра, с плясками духов ночи, ветра и огня, с появлением античной богини любви Венеры, пленяющей Шамана, пытается противостоять ее чарам. Появляется Андурри, которая с Шаманом вступает в магический дуэт. Венера усиливает свою эротическую игру, завораживая Шамана. Но Андурри в экстатическом порыве бросается в костер, принося себя в жертву любви, возвращая Шаману силу отвержения. Чары Венеры разрушены. Шаман вновь погружается в прежнюю медитацию.

Балет «Шаман и Венера» удачно сочетает в себе драматизм романтического сюжета с симфонической танцевальной образностью. И если принципы воплощения образов роднят балет с музыкой, то наличие сюжета, декоративной художественности, смены картин и мизансцен поднимают хореографическую драму до драматического театрализованного действия.

Премьера балета прошла успешно, был аншлаг, о чем могу подтвердить лично, так как была одной из приглашенных Раскиным многочисленных гостей.

В журнале — справочнике «Весь Санкт-Петербург» (Выпуск №4/5 за 1994 год) в разделе «Искусство Петербурга» после премьеры балета была опубликована статья искусствоведа Светланы Дорониной «Балет по Велимиру Хлебникову», подробно осветившей это культурное событие в рамках проводимых «Дягилевских сезонов». Из статьи мы узнаем, что достать билеты на балет было «буквально чудом». Притягательность балета «Шаман и Венера» и его необычность заключалась уже «в самом сочетании слов, рождающих целый рой ассоциаций — интригующих, тревожных, экзотических».

Автором отмечено, что идея преобразования поэмы В. Хлебникова в балет принадлежит известному искусствоведу А. Г. Раскину, описавшему в многочисленных книгах Петербург, с давних пор увлеченному магией театра.

Музыка к балету, написанная самобытнейшим симфонистом Г. И. Банщиковым «завораживает огромным эмоциональным размахом. И поскольку для зрителей Эрмитажного театра партитура Банщикова прозвучала впервые — создалось впечатление чуда: присутствие при рождении выдающегося произведения».

Отмечена блистательная работа хореографа О. В. Игнатьева, который в балете «...показывает очарование каждой из двух культур — восточной и западной, их взаимоотношение и последующее отторжение. В дуэте — столкновении главных героев не побеждает никто: ни Шаман, ни Венера. Хореография О. Игнатьева рассчитана на широкие пластиче-

*ские движения. Она требует большой выразительности, мастерства актерского перевоплощения».*

Партию Шамана станцевал Александр Строкин, пластика которого наделена одухотворенностью и метафоричностью. Партию Венеры исполнила Анна Сташкова, грациозный танец которой вызывал ассоциации с праздничным XVIII веком, с очаровательными нимфами античности. Авторы балета сделали одной из основных фигур ученицу Шамана Андурри, хотя в поэме ей уделена всего одна строка. В этой роли выступила Екатерина Мыреева, танцовщица, обладающая экзотической внешностью и незаурядным сценическим темпераментом.

Особо С. Дорониной была отмечена работа художника А. С. Заславского, автора декораций и костюмов балета: *«Поначалу (при поднятии занавеса) декорационный задник, написанный Заславским, несколько разочаровывает: в нем есть и что-то азиатское, и накренившиеся античные колонны, но весь он какой-то не красочный, слишком кубический. В дальнейшем, по мере развития действия, с удивлением наблюдаешь: задник, не меняясь при смене танцев, все время преобразуется, «живет», участвует в спектакле. Подсвеченный разноцветными лучами ламп, он служит каждый раз новым фоном, подчеркивающим игру красок в костюмах актеров».*

Отрадно отметить, что премьера прошла с успехом и стала заметным явлением театрального сезона в Петербурге.

Связь изобразительного искусства, литературы и театра у Абрама Раскина укреплялась с годами, начиная с выхода в 1961 году его знаменитой книги «Шаяпин и русские художники». В одном из петербургских издательств с 1993 года лежит под сукном рукопись «Русская Терпсихора», написанная А. Раскиным в соавторстве с Е. Гилем, в которой рассказывается о русских балеринах, запечатленных живописцами, графиками и скульпторами.

Притягательная, одухотворенная личность Абрама Раскина, наделенного природным чувством художественности кисти и пера, создает вокруг себя мощную творческую ауру, соприкасаясь с которой люди искусства получают при необходимости поддержку, бескорыстные советы и потрясающие идеи для развития своего потенциала, с твердой убежденностью в их талант и удачу.

На премьере балета «Шаман и Венера» в 1994 году присутствовала русская прима-балерина международного уровня, проживающая в США, народная артистка РСФСР Галина Мезенцева, знакомство с которой во многом способствовало созданию Раскиным сценария петербургской хореографической элегии в одном действии «БУКЕТ КАРСАВИНОЙ» (5 м. л., регистрация в РАО №36 от 27.03.1995 г.)

В основе сценария лежит реальный эпизод из жизни знаменитой балерины Тамары Карсавиной — выступление в петербургском артистическом

клубе «Бродячая собака» с импровизированным танцем, о котором Т. П. Карсавина упомянула в своих мемуарах, в книге «Театральная улица».

Свой сценарий «Букет Карсавиной» Абрам Раскин посвятил прославленной балерине Галине Мезенцевой, определив, «... что тайной сути своей одаренности Мезенцева конгенуальна Карсавиной».

Общение с уникальной балериной Мезенцевой вылилось в творческое содружество, давшее толчок к созданию сценария балета «Букет Карсавиной», к рождению совместных планов по написанию монографии о жизни и творчестве балерины, вышедшей 16 августа 1994 года для этих целей доверенность искусствоведу А. Г. Раскину на представление интересов прима-балерины Галины Сергеевны Мезенцевой с возможным опубликованием изобразительных материалов и публикаций ее воспоминаний, с которыми она доверительно делилась с Раскиным при личных встречах.

Творческая жизнь двух балерин и в чем-то похожие судьбы, русские корни, приверженность классическому балету, отсутствие предвзятости к новым формам хореографического искусства и самобытность талантов Мезенцевой и Карсавиной открыли простор для воображения сценариста для создания хореографической элегии. Даже в поступках двух балерин прослеживается духовная общность. Карсавина создает в Лондоне свою «Академию танца» и преподает юным талантам. Мезенцева по предложению крупнейшего престижного издателя балетных книг и видео в Японии подписывает контракт на программу обучения классического русского балета по методу Вагановой на 8-ми видеокассетах. На записях прима-балерина лично демонстрирует методику обучения великого русского педагога А. Я. Вагановой с 1-го по 8-ой класс.

Талантам двух балерин рукоплескали искушенные зрители «Гранд Опера» в Париже, «Ла Скала» в Милане, «Ковен Гарден» в Лондоне, «Метрополитен Опера» в США, а живописцы своего времени стремились запечатлеть великих танцоров.

Пока прима-балерина находилась в Петербурге, Абрам Раскин организовал мастер-классы сеансов по написанию портретов балерины петербургскими художниками, членами Союза художников России, в репетиционном зале Петербургского театра художественных миниатюр, дружески предоставленным его руководителем, балетмейстером, народным артистом СССР Аскольдом Макаровым. Двадцать семь художников, скульпторов, графиков лепили, рисовали, писали портрет Мезенцевой, создавая образ хрупкой утонченной примы-балерины, обаятельной актрисы и человека редкой естественной простоты. Работали скульпторы — Борис Сергеев, Тамара Дмитриева, Вадим Трояновский, Владимир Слюсарский, графики — Елизавета Александрова, Белла Сегаль, Ольга Биантовская, живописцы — Александр Полозов, Алексей Худяков, Анатолий Заславский, Анатолий Булдаков, Николай Петахин, Игорь Нахимов и другие. Михаил Аникушин для работы пригласил Мезенцеву в свою мастерскую. Абрам Раскин выступил

идеологом и одним из организаторов выставки «Прима-балерина Галина Мезенцева в кругу Санкт-Петербургских художников», осуществленной в Петербурге, которую впоследствии планировали сделать передвижной по городам США и России.

Сценарий петербургской хореографической элегии «Букет Карсавиной» писался с явным желанием воплотить его с участием в главной роли примы-балерины Галины Мезенцевой. В основе сценария лежит автобиографический эпизод из жизни известной русской балерины Тамары Карсавиной, родившейся в Санкт-Петербурге, прожившей вторую часть жизни в Лондоне с мужем — дипломатом.

28 марта 1914 года в день рождения Тамары Карсавиной ее пригласили в петербургский арт-клуб «Бродячая собака», где собирались артисты, поэты, писатели и музыканты. Карсавину обожала вся творческая интеллигенция. Это событие художник С. Судейкин описывал в своих воспоминаниях: *«...вечер Карсавиной, этой богини воздуха. Восемнадцатый век — музыка Куперена. «Элементы природы» в постановке Бориса Романова, наше трио на старинных инструментах. Сцена среди зала с настоящими деревянными амурами 18-го столетия, стоявшими на дивном голубом ковре той же эпохи при канделябрах. Невиданная интимная прелесть. 50 балетоманов (по 50 рублей место) смотрели, затаив дыхание, как Карсавина выпускала живого ребенка — амура из клетки, сделанной из настоящих роз».*

Об этом вечере вспоминала и сама Карсавина: *«Однажды ночью я танцевала там под музыку Куперена: не на сцене, а прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов. Я сама выбрала музыку, так как очень увлекалась в ту пору французским искусством XVIII века с его кринолинами, мушками и чарующими звуками клавесинов, напоминающими жужжание пчел. Из огромного наследия композитора мне особенно нравились три пьесы: «Добрые кукушки», «Домино» и «Колокола острова Киферы». В награду мои друзья преподнесли мне «Букет», только что вышедшей из печати. В этом альманахе поэты собрали все мадригалы, созданные ими в мою честь, а за ужином они продолжали импровизировать и читать новые стихи».*

Альманах включал в себя рисунки Сергея Судейкина, эскизы Кайнера, стихотворения Анны Ахматовой, Михаила Лозинского и хвалебное письмо Николая Евреинова.

В сценарии хореографической Элегии Раскина действующими лицами являются: Тамара Карсавина, конферанс — гитарист, художники, поэты, поэтесса, композитор, балетоманы, дамы — полусвета, экстравагантные девушки, служители кабаре, путники ночного Невского проспекта. Место действия — Невский проспект и артистическое кабаре «Бродячая собака».

Начало действия и его завершение происходит на Невском проспекте: полночь, на фоне силуэтного изображения аркад и витрин проходят,

словно тени, пары и одинокие фигуры поздних прохожих — франт и модница, офицер с кокетливой дамой, проститутка с искателем дешевой любви, приказчик модного магазина и белошвейка, студент и курсистка.

Затем идет проход Карсавиной по проспекту. Эпизод с художниками, после чего предстает из темноты сводчатое подвальное помещение кабаре, расцветает роспись стен, на фоне которых происходят действия. Всего десять эпизодов и заключительный финал после прощания с балериной, растворяющейся в перспективе Театральной улицы, ныне улицы Зодчего Росси.

Эпизоды сценария повторяют историю встречи Карсавиной с друзьями и поклонниками в кабаре. Реалистическая достоверность в сценарии опозтезирована, дополнена художественными вымыслами, выстроена гармоничной ритмикой сменяющихся эпизодов, требующих от актеров осмысленного проникновения в мотивы поступков и характеров героев.

В основе балета лежит хореографический образ великий балерины Тамары Карсавиной и воссоздать его, не подражая, а художественно перевоплощая в новом времени, может только равноценный талант с яркой выразительностью танцевального языка, обладающего силой личного обаяния. Таким талантом обладала прима-балерина Галина Мезенцева.

Присутствие Галины Мезенцевой в Санкт-Петербурге подвигло Абрама Раскина к мысли о создании сценария документально-художественного телефильма «Видения Карсавиной», которая была изложена в его творческой заявке со всеми доводами и основными моментами сюжета сценария.

Задачей фильма, по мнению автора, являлось не только напоминание узловых моментов яркой жизни прославленной балерины Карсавиной, но и возможность прочувствовать ауру ее танца благодаря искусству Галины Мезенцевой. Композицию фильма предлагалось построить не по принципу хронологии, а на драматургических контрастах — переключке образов, времени, стран, чередующихся с танцами, в которых была занята Карсавина, исполняемыми Мезенцевой. В рамках фильма предлагались сценки ночных будней «Бродячей собаки», прием французского посла, мимолетная встреча с Распутиным, белые ночи мая 1918 года с прощанием с Петербургом навсегда, кадры зарубежных гастролей, Лондон, Академия танца Карсавиной, ветка рябины с петербургских островов... Слияние образов Карсавиной — Мезенцевой в единую пульсирующую звезду.

К сожалению, телефильму «Видения Карсавиной» не суждено было сбыться в проблемные перестроечные 90-ые годы.

Имеющиеся в распоряжении А. Раскина материалы о жизни и творчестве Галины Мезенцевой, в том числе ее воспоминания, сданы в архивные фонды Санкт-Петербургского государственного Музея театрального и музыкального искусства. Абрам Раскин, вдохновленный талантом прима-балерины Галины Мезенцевой, посвятил ей стихотворный цикл «Прекрасный лебедь», в котором звучит восторг и преклонение перед искусством балерины, покорившей весь мир.

*...Гипнозом русской Терпсихоры,  
Сияют Мезенцевой взоры  
И сладостно звучит Сен-Санс.*

.....  
*Какая сила в ней сокрыта,  
Какой сияющий накал!  
Она сильнее динамита,  
Взрывает танцем стихший зал.  
Отточены ее движенья,  
И мастерство и вдохновенье!  
И музыку в единство слив —  
Ее ногами и руками  
Ведет беседы вечность с нами.*

Постоянные поиски свойственны творчеству сценариста Абрама Раскина, который упорно отыскивал пути сближения танцевального искусства с литературой, поэзией и изобразительным рядом художественных произведений. Его балетные сценарии и либретто проникнуты эстетикой и романтической приверженностью, господствующей в литературе, живописи и музыке, в которых неизменно торжествуют человеческие страсти, утверждается радость земного бытия с глубокой верой в победу разума, добра и любви.

#### IV

*«Оставьте ваши истины при себе, при мне останется мой идеал»  
А. Франс*

По мотивам балетного либретто «Эолова арфа» и рисункам к нему скульптора графа Фёдора Толстого, с музыкальными фрагментами Катерина Кавоса в 1994 году Абрам Раскин пишет свою хореографическую импровизацию «ЭОЛОВА АРФА», представленную одноактным балетом в 2-х картинах с прологом и эпилогом (5 м. л.)

В основу балетного либретто Фёдора Толстого легла баллада В. А. Жуковского «Эолова арфа», которая повествует о бедном певце Арминии, страстно влюбленного в царскую дочь Минвану. Разгневанный владыка, узнав об этом, изгоняет певца из родной страны. Арминий, находясь в изгнании, повесил на дуб арфу, чтобы Эол, повелитель ветров, коснувшись ее струн, дал любимой весть о возлюбленном.

В 1838 году граф Фёдор Толстой сочинил балет «Эолова арфа», написал к нему либретто и даже стал постановщиком некоторых танцев. Но осуществиться этому балету было не суждено, хотя император дал свое согласие на постановку.



В импровизации Раскина по мотивам балета Ф. Толстого присутствуют новые трагические сцены и персонажи, в том числе введен образ скульптора, прототипом которого является скульптор граф Ф. Толстой. Несмотря на лирический характер произведения, атмосферой трагизма пронизана любовь бедного певца и дочери короля, по сути беззащитной перед внешними земными силами. Сюжет отдаленно перекликается тревожной эмоциональностью и печальным завершением с произведениями В. Шекспира «Ромео и Джульетта» и «Гамлет».

Хореографическая экспликация балета Раскина с прологом и эпилогом из двенадцати эпизодов представлена в новой трактовке баллады, подвергнутой определенной трансформации во времени и пространстве авторских ощущений.

Сценарист Абрам Раскин тяготеет к поэтической атмосфере балета, придерживаясь канонов прошлых лет. На создание нового либретто балета его вдохновило стихотворение Д. Байрона «Строки, написанные в альбом на Мальте 14 сентября 1803 года» в переводе М. Лермонтова:

*Как одинокая гробница  
Вниманье путника зовет,  
Так эта бледная страница  
Пусть милый взор твой привлечет.  
И если, после многих лет,  
Прочтешь ты, как мечтал поэт,  
И вспомнишь, как тебя любил он,  
То думай, что его уж нет,  
Что сердце здесь похоронил он.*

В 1995 году Абрам Раскин написал либретто одноактного балета «МАЛЬТИЙСКИЙ РОМАН», (7 м. л.), в 3-х эпизодах по мотивам стихотворения Д. Байрона «Строки, написанные в альбом на Мальте 14 сентября 1803 года». Стихотворение Байрона посвящено Флоренс Спенсер Смит, вдове английского дипломата, женщине романтической, бурной биографии, которой был увлечен поэт, восторженно написавший в письме к своей матери, что Флоренс «совершенно необыкновенная женщина».

Действующими лицами балета явились — Флоренс, Байрон, неизвестный поклонник дамы, Ветер странствий (символические фигуры). Драматургическая канва состоит из 3-х эпизодов, включает первую встречу героев, дуэт (отказ дамы назойливому поклоннику), поединок поклонника с Байроном, дуэт (любовное свидание и прощание). Подготовлен перечень возможных танцевальных номеров (соло, дуэты, танцы, па-де-труа). В архиве автора имеется рукопись перевода либретто на английский язык.

Либретто Абрама Раскина, это своего рода перевод языка поэтического на музыкально-пластический язык, в котором господствуют хореографические

образы, со всеми присущими им яркими сменами настроений, создающими балетный экзерсис.

Творческие поиски интересных тем балетных либретто не прекращались, несмотря на то, что воплощение на сценических подмостках создаваемых на бумаге балетов было редкостным счастливым событием в творческой жизни Раскина, покоренного синтетическим искусством балетного жанра. Танец в балете он воспринимал естественной формой эмоционального бытия персонажей, соглашаясь с мнением советского танцовщика и критика М. Габовича, что «искусство хореографии должно отражать жизнь в танцах, а не танцы в жизни».

Среди незавершенных рукописей балетных сценариев имеется черновая разработка темы балета «ГАЙАВАТА» по мотивам эпической поэмы национально-американского характера «Песнь о Гайавате», написанной американским поэтом и переводчиком Генри Уодсворт Лонгфелло, сочувствующего аболиционистам.

Стихотворение Константина Симонова «Жди меня» вдохновило Раскина на создание сценария балета «ЖДИ МЕНЯ», представленного в черновом виде. Редкостное поэтическое произведение по силе эмоционального звучания, убежденности, любви и веры. По истине оно стало народным в годы Великой Отечественной войны и после. Его вырезали из газет, переписывали, заучивали наизусть, носили с собой, как талисман.

*Жди меня, и я вернусь.  
Только очень жди,  
Жди, когда наводят грусть  
Желтые дожди...*

В настоящее время стихотворение К. Симонова «Жди меня» вошло в проект «50 великих стихотворений». Сохранившиеся черновики сценария раскрывают драматургию, выстраивают сюжетную линию, в которой предстают герои, разлученные войной, прошедшие тяжелые испытания, выжившие и соединившиеся на века благодаря силе чувств.

В 1986 году Абрамом Раскиным в соавторстве с В. Дальским и художественным руководителем балетного Театра ледовых миниатюр, российским фигуристом, чемпионом Европы, заслуженным тренером России Игорем Бобринным было составлено Авторское предложение на либретто одноактного балета — гротеска «АРИСТОКРАТКА» по мотивам одноименного рассказа Михаила Зощенко и направлено директору Челябинской филармонии. Авторы выступили с предложением создания хореографической миниатюры применительно к ледовой арене, привлекая к работе одного из самых оригинальных и артистичных фигуристов Игоря Бобринина, давшего согласие на этот проект. Именно его режиссерские качества, выразительные театрализованные показательные выступления с программами «Гарсон», «Мушкетер», «Спящий ков-

бой», «Человек тысячи масок», а также создание в 1986 году своего Театра ледовых миниатюр, дали толчок этой идее, сплотили авторский коллектив для создания балета «Аристократка».

В своем предложении они писали:

*«...Мы убеждены, что именно «Аристократка» — один из шедевров Зоценко — как нельзя лучше подходит для подобного замысла. Персонажи рассказа, мастерски выписанные Зоценко, не утратили своей сатирической значимости и в наши дни. Мнимая интеллигентность, вецизм, потребительское отношение к жизни и искусству, чванливость, самовлюбленность и многие другие черты и черточки, присущие мещанству 1920-х годов, сохранили свою живучесть и сегодня».*

Авторы выражали уверенность, что веселый, озорной, динамичный спектакль на льду раскроет актерское дарование и спортивное мастерство членов ледовой труппы, более того либретто писалось с ориентацией на специфику данного творческого коллектива, возглавляемого И. Бобриним.

Замечательная, оригинальная по замыслу и духовной наполненности идея, к сожалению, не воплотилась в жизнь на востребованной в то время ледовой арене, где зачастую проводились сборные показы готовых номеров или стандартные концертные номера для детей и взрослых, связанные с государственными праздниками.

Из задуманного, но не свершенного, судя по записям, Абрамом Раскиным были намечены темы балетных сценариев: «Пятнадцать хореографических импровизаций на темы стихотворений А. С. Пушкина», «Хореографические монологи и романсы», «Барон Мюнхаузен», «Грезы о земле и небе», «Свет далекой звезды», «Перстень царицы Эсфири» и другие. Сформирована картотека известных и менее известных советских и российских композиторов, чье творчество было ему хорошо известно.

Легко и вдохновенно Абрам Раскин писал разнообразные статьи о балете, в том числе о своем друге Аскольде Макарове для Вечера памяти о нем, проходившего в Государственном театре Оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории 24 декабря 2003 года. В петербургских журналах и альманахах публиковались его статьи о петербургских балетоманах, приверженцах древнегреческой покровительницы танца — музы Терпсихоры, знатоков высочайшего уровня, тончайших ценителей хореографии, понимавших малейшие нюансы танца, умевшие безошибочно определить индивидуальность и суть трактовки сценического образа.

Сценарист Абрам Раскин, несомненно, должен войти в летопись петербургского балета, которому он отдал часть своей души, создав значительное количество сценариев и либретто, многие из которых ждут своего часа на театральных сценах.

Рыцарское служение русской Терпсихоре воплотилось у Раскина в одном из множественных направлений его разнообразного творчества,

начиная от научных исторических изысканий, вылившихся в фундаментальные труды, исторических книг, искусствоведческих эссе и монографий, кончая поэтическими сборниками.

В балетных композициях Абрама Раскина нас всегда ожидает встреча с содержательным и поэтичным искусством, способным воспеть величие и красоту человеческих чувств. А в его стихотворениях нас ожидает сокровенная исповедальность и величие живых правдивых чувств и откровений:

*Душа работою натружена.  
Огнем пылает голова,  
Откройся, творчества жемчужина,  
Дай обрести свои слова.  
Дай захлебнуться бурной строчкою  
И смело сердце разорви.  
И станет смерть не черной точкою,  
А бесконечностью любви.*

*(Абрам Раскин)*



## АРТЕМИЙ ВОЛЫНСКИЙ. СУДЬБА И ЛЕГЕНДА

*Эта работа посвящается моему далекому прадеду по материнской линии Артемию Петровичу Волынскому. Род Волынского угас в середине XVIII века со смертью его сына, а дочь, Мария Артемьевна, единственная оставшаяся в живых после трагических событий 1740 года, вышла замуж за Ивана Илларионовича Воронцова, и потомки Волынского продолжились в этом роду. Анна Ивановна Воронцова, внучка Волынского, стала моей дальней прабабушкой, вступив в брак с Василием Сергеевичем Нарышкиным.*

*«Сыну моему и всем моим потомкам советую и поставляю читать сие Волынского дело от начала до конца, дабы они видели и себя остерегали от такого беззаконного примера в производстве дел... А если кто из вас, мои дражайшие потомки, сии наставления прочтет с уничтожением, так ему более в свете, и особливо в российском, счастья желать, нежели пророчествовать можно».*

Эти слова из «политического завещания» императрицы Екатерины II к сыну, будущему императору Павлу I, написанного в 1765 г, через четверть века после смерти Артемия Волынского. Восемнадцатое столетие оставило в истории России множество великих деяний и славных имен, но не меньше сложных загадок и пугающих тайн, большинству из которых предстоит остаться неразгаданными. Герои той эпохи натуры сложные и противоречивые, каким было и само время — люди сильной воли и ясного ума, они творили новую историю и по праву вошли в нее победителями, вне зависимости от того, какими красками писали на ее полотне. Однако лишь немногие остались в памяти не просто историческими фигурами, но стали легендами, чьи судьбы вопреки всему уже три столетия волнуют воображение писателей и поэтов, художников и ученых, чей облик неотделим теперь от художественного образа. Одной из таких легенд стал Артемий Петрович Волынский.

*И хоть падет — но будет жив  
В сердцах и памяти народно  
И он и пламенный порыв  
Души прекрасной и свободной.*

Так писал в 1822 году о Волынском Кондратий Рылеев. Таким видели его декабристы — истинным патриотом, борцом с бироновщиной, гражданином, сложившим голову за Отечество, романтическим героем, которым они восхищались, и чью страшную судьбу им вскоре пришлось повторить.

*«За истину святую и казнь мне будет торжеством. Я мнил спасти страну родную.»* В день преподобного Сампсония Странноприимца, 27 июня

1740 года, когда Россия праздновала годовщину победы в Полтавской битве, в Санкт-Петербурге по обвинению в заговоре был казнен ее участник, потомок героя Куликовского сражения, сподвижник Петра I, генерал-аншеф, обер-егермейстер двора и кабинет-министр императрицы Анны Иоанновны Артемий Петрович Волынский. Вместе с ним были казнены его сподвижники — известный русский архитектор Петр Михайлович Еропкин и советник Адмиралтейства Андрей Федорович Хрущов. Похоронены они были по мистическому совпадению возле храма Сампсония Странноприимца, заложенного в честь Полтавской виктории Петром I. Современники и очевидцы событий, в России и Европе, потрясены были этой расправой, ставшей последней и наиболее кровавой в десятилетнюю эпоху правления Анны Иоанновны. Так страшно оборвалась жизнь Артемия Петровича Волынского, этого незаурядного и яркого человека, и началась — Легенда. За неполные три столетия, прошедшие со дня его гибели, пожалуй, не было периода, когда к его образу не обращались бы ученые, писатели, художники. Попытки разобраться в феномене его личности и так называемом «деле Волынского» предпринимались многократно, но окончательного ответа на вопрос, кем являлся сложившийся на плахе голову потомок Гедиминовичей, и что произошло весной 1740 года, найдено не было. Почему внезапно всесильный кабинет-министр, только что обласканный императрицей за организацию грандиозного празднества, стал опальным, был обвинен в измене, и после мучительных пыток казнен вместе со своими единомышленниками «конфидентами»? Жизненный путь Волынского во многом схож с жизнью его современников, сподвижников Петра Великого, чья юность прошла на фоне слома эпох, побед и поражений, новаторства и поиска. Но все же судьба самого Артемия Петровича выделяется особо — ее коллизии можно сравнить с увлекательным авантюрным романом, закончившимся вопреки законам жанра пафосом высокой трагедии. За свою не столь долгую жизнь Артемий Волынский (1689–1740) успел сделать чрезвычайно много — решительный, деятельный, наделенный творческим даром, он входил в число умнейших людей своего времени. Человек, который в равной степени блестяще мог осуществлять смелые замыслы Петра и организовать шутовскую свадьбу в Ледяном доме Анны Иоанновны. Но не менее важно в судьбе Волынского, что превратило его реальную жизнь в бессмертную легенду — это тайны, с нею связанные. *«Волынский. Как историческое лицо он и теперь еще загадка. Одни видят в нем героя, мученика за правду; другие отрицают в нем не только патриота, но и порядочного человека»* — так писал В. Г. Белинский через сто лет после гибели кабинет-министра, но и сегодня, спустя почти два столетия, мы можем повторить его слова. В недрах Российского государственного архива древних актов есть раздел «Уголовные дела по государственным преступлениям государственного архива Российской империи» — именно там хранятся около двухсот томов дела «о кабинет-министре А. П. Волынском и его сторонниках 1740–1742 гг.».

Один из самых громких политических процессов России XVIII века всесторонне исследован историками. О жизни Волынского, его взлете и падении, написаны сотни научных трудов, но, несмотря на изученность материала, многое в нем остается загадочным — практически все документы, по которым Артемию Петровичу предъявлены были ключевые обвинения, в архивах отсутствуют. Многое он сам уничтожил перед арестом, а что-то таинственным образом пропало из тщательно охраняемого дела.

*Певцы, герою в воздаянье  
Из века в век, из рода в род  
Передадут его деянье.*

Про Артемию Петровича можно было бы сказать, что он, подобно литературным героям, являлся своеобразным *enfant terrible* своей эпохи, если бы не масштабность его деятельности и не трагичность его кончины. И все же по какой-то загадочной причине вся жизнь Волынского постоянно соприкасалась с литературой и искусством. В искусстве продолжилась и его жизнь после смерти, став неотъемлемой частью русской культуры, но главной загадкой является его истинный образ, претерпевший благодаря усилиям литераторов трех столетий существенные изменения. Все попытки проанализировать реальную историю жизни Волынского разбивались о несокрушимую стену, воздвигнутую в эпоху романтизма К. Ф. Рылеевым и И. И. Лажечниковым, посвятившим ему в 1835 году свой знаменитый роман «Ледяной дом». В романе Лажечникова, которого современники сравнивали с Вальтером Скоттом, Волынский предстает не только пламенным патриотом, но и романтическим героем-любовником: *«Посреди залы, в богатых креслах, сидит статный мужчина, привлекательной наружности, в шелковом светло-фиолетовом кафтане французского покроя. Это хозяин дома, Артемий Петрович Волынской. Он слывет при дворе и в народе одним из красивейших мужчин... Огонь черных глаз его имеет такую силу, что тот, на ком он их останавливает, невольно потупляет свои.»* После этого в художественной литературе фигура Артемию Петровича появлялась многократно и, невзирая на все попытки развенчания его идеального образа, романтический ореол мученика и патриота Волынского, так или иначе, просматривался у всех писателей. Только в XIX веке были написаны романы П. В. Полежаева, Е. П. Карновича, М. Н. Волконского, В. П. Авенариуса, К. П. Масальского, Вс. С. Соловьёва, Е. А. Салиас, С. А. Лодыженского, где появлялся или выступал в роли главного героя Артемий Волынский. В XX веке интерес к личности Волынского не угас, причем, стоит отметить, что люди самых разных политических взглядов относились к Волынскому с особым пиететом — даже критикуя многие его поступки, признавали величие достоинств, с неизменным интересом продолжая апеллировать к этой фигуре. На протяжении XX в Артемий Волынский становился героем произведений Ф. Е. Зарина-Несвицкого, Л. А. Чарской,

Ю. М. Нагибина, явился ключевой фигурой масштабной диалогии «Слово и дело». В своем романе В. С. Пикуль писал: *«Артемий Волынский давно принадлежит истории — как патриот, как гражданин. Но образ этого человека слишком сложен и противоречив. «Дитя осьмнадцатого века», он жил законами своего времени — трудного и жестокого...»* В произведениях Велимира Хлебникова также неоднократно упоминается Волынский, образом которого великий футурист был очарован. Он писал, что хотел бы видеть на своей родине, в Астрахани, памятник Артемию Петровичу.

*И в звуках имени Хвалынского  
Живет доныне смерть Волынского.  
И скорбь безглавых похорон  
Таится в песни тех сторон.*

Казалось бы, столь давние события закономерно должны уйти в историю, но и в новом тысячелетии об Артемии Волынском написаны серьезные научные работы Е. В. Анисимова, Н. Н. Петрухинцева, Н. Н. Крючкова, А. В. Лаврентьева, издана прекрасная книга И. В. Курукина «Артемий Волынский». В эти же годы выходят и литературные произведения — романтическая книга З. К. Чирковой «Кабинет-министр Артемий Волынский» и мистический роман М. В. Войлошникова «Чернокнижник», в котором Волынский неожиданно предстает чародеем и магом. Впрочем, нужно отметить, что мистическая аура действительно окружала личность Волынского еще в XVIII в. Анна Иоанновна пережила Артемию Петровича ненадолго — менее чем через четыре месяца после его казни она скончалась в молодом еще возрасте. И смерти ее предшествовали пугающие события, которые в легендах связывали с именем трагически погибшего кабинет-министра. Декабрист Н. И. Тургенев в своей книге «Россия и русские» писал: *«Говорят, что как Елизавета после казни Эссекса, так и императрица Анна после ужасной казни Волынского не знала более покоя. Измученный и окровавленный призрак ее прежнего министра преследовал ее беспрестанно. Даже на смертном одре ей казалось, что она видит его, и в момент смерти на лице ее был изображен страшный ужас».* Этой мистической истории в 1822 году Рылеев посвятил балладу «Видение Анны Ивановны», из-за запрета цензуры не вошедшую в его цикл «Думы».

*Она взглянула — перед ней  
Глава Волынского лежала  
И на нее из-под бровей  
С укором очи устремляла.*

Существовали эти рассказы на самом деле, или в обществе, напуганном гибелью Волынского, рождались многочисленные о нем легенды, неизвестно. Известно, однако, что Анна Иоанновна была подавлена происходящим и долго



колебалась, прежде чем согласиться осудить своего любимого министра на казнь. Фельдмаршал граф Б.-Х. Миних вспоминал: *Я сам был свидетелем, как императрица горько плакала, когда Бирон в раздражении угрожал покинуть ее, если она не пожертвует ему Волынским и другими.* Вероятно, в этой атмосфере страха и мистицизма, охватившей в те смутные дни общество, и родился образ идеального героя, известный нам из романа Лажечникова. В романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» также есть упоминание о Волынском — Андрей Гринев восклицает: *Не казнь страшна: пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести: отец мой пострадал вместе с Волынским и Хрущевым.* Примечательно, первым, кто указал Лажечникову на идеализацию его героя, стал именно Пушкин, что видно из их переписки 1835 г: *Позвольте, милостивый государь, благодарить вас теперь за прекрасные романы, которые все мы прочли с такою жадностью и с таким наслаждением. Может быть, в художественном отношении "Ледяной дом" и выше "Последнего Новика", но истина историческая в нем не соблюдена, и это со временем, когда дело Волынского будет обнародовано, конечно, повредит вашему созданию; но поэзия останется всегда поэзией, и многие страницы вашего романа будут жить, доколе не забудется русский язык...* В то время «дело Волынского» было еще закрытым, но известно, что в последний год жизни Пушкин интересовался им и просил для ознакомления копию служебной записки, составленной на основе архивных материалов для Николая I генералом Д. Н. Блудовым, дипломатом и литератором. Копия эта сохранилась среди бумаг Пушкина, что дало основание исследователям считать историю Волынского одним из неосуществленных литературных замыслов поэта. Впрочем, интерес этот не удивителен — в молодости Волынский прятельствовал с А. П. Ганнибалом, а 8 июня 1799 года, Артемий Иванович Воронцов, внук Волынского, стал крестным отцом Александра Пушкина.

*Стран северных отважный сын.  
Презрев и казнь и Бироном,  
Дерзнул на пришлеца один  
Всю правду высказать пред троном.*

Когда же записка о деле Волынского была обнародована в 1858 году, она не столь уж много дала для понимания произошедшего. Все, что сохранилось в безбрежном море бумаг, составляющих документы «дела», не представляет окончательных доказательств ни одной из существующих версий. Кабинет-министру предъявлялись несопоставимые по значимости обвинения — от крамольных слов об Иване Грозном и мздоимства до подготовки переворота и притязаний на российский престол. Все эти мрачные и неясные подробности лишь усилили волну легенд, сложившихся после

его гибели и породили множество версий о ее причинах. Считали, что Волынский вынашивал планы устранения от власти «немцев», фактически правивших Россией при Анне. Предполагали, что он участвовал в тайном заговоре, имевшем целью возвести на трон цесаревну Елизавету Петровну. Большинство же называло виновником его гибели герцога курляндского Эрнста Иоганна Бирона, обер-камергера и фаворита Анны Иоанновны, что и стало на многие годы официальной версией — были свидетельства, что Бирон стоял пред ней на коленях и говорил: *Либо мне быть, либо ему!* Так пришлось императрице совершить черное дело, став главным обвинителем кабинет-министра. Впрочем, и главными «адвокатами» Волынского, уже посмертно, тоже стали императрицы: правительница Анна Леопольдовна, повелевшая возратить из ссылки его детей и конфидентов, Елизавета Петровна, распорядившаяся вернуть им права состояния, Екатерина II, писавшая в своем политическом «завещании» сыну: *Итак, отдаю на рассмотрение всякому имеющему чуть разум, можно ли верить пыточным речам и на то с доброю совестью полагаться? Волынский был горд и дерзостен в своих поступках, однако не изменил; но, напротив того, добрый и усердный патриот и ревнителен к полезным поправлениям своего отечества и так смертную казнь терпел, быв невинен...*

Был горд и дерзостен в своих поступках. Пожалуй, именно с этой фразы можно начать рассказ об Артемии Петровиче Волынском, поскольку эти качества и руководили его действиями — вероятно, они вознесли его на вершину власти, и они же привели на эшафот. Историк Д. А. Корсаков писал: *Нервный, впечатлительный, страстный — Волынской обладал талантливым и живым умом и пылким воображением. Ум его отличался теоретичностью и был одарен в сильной степени способностью обобщения. Волынского преследовали идеалы, широкие политические планы создавались в его уме, а пылкое воображение увлекало его мечты далеко от действительности в фантастический мир разных предположений. Он, по собственному выражению, весьма часто «забирал паче меры ума».* Происходил Волынский из древнего рода, предок его, воевода Дмитрий Михайлович Боброк-Волынский, прославился многими подвигами, но прежде всего участием в Куликовской битве — именно благодаря воеводе была одержана победа в 1380 году. И тогда же сам Дмитрий Донской отдал в жены храброму воину свою сестру Анну. Артемий Петрович гордился великим предком и своим родом, занимался изучением старых летописей и генеалогии дворянских родов, что, к несчастью, его и сгубило — одним из пунктов обвинения стала картина родословного древа Волынских, в которой усмотрели претензию на принадлежность к правящей династии. Волынский рано вступил во взрослую жизнь — став рядовым драгуном в пятнадцать лет, уже в двадцать он участвовал в Полтавской битве, а в 1711 сражался рядом Петром в Прутском походе, где впервые проявил себя на дипломатическом поприще, отправившись в составе деле-

гации, возглавляемой вице-канцлером бароном П. П. Шафировым, к турецкому великому визирю. Потом было полугодовое заточение в темнице Семибашенного замка, а после освобождения Волынский спешил через всю Европу с посланием к Петру I о заключении в Адрианополе мирного трактата. Петр оценил усердие юного посольского курьера и уже в 1715 году в Иран, во главе миссии из семидесяти двух человек, выехал полномочный посланник, подполковник Артемий Петрович Волынский. Так началось его путешествие в древнюю Персиду, на договор с которой Петр возлагал большие надежды. В книге врача Джона Белла, сопровождавшего посольскую миссию, подробно описан долгий и опасный путь: на дорогах им угрожала встреча с разбойниками, а персидские города нередко бывали охвачены эпидемиями — за три года русское посольство потеряло двадцать человек. Петр повелевал молодому послу помимо заключения торговых соглашений подробно и негласно составлять отчеты об устройстве дел в прикаспийских землях Ирана. Уже тогда проявляется один из талантов Волынского — умение прекрасно писать, что впоследствии обернется для него трагически, косвенно став одним из пунктов обвинения. В сам Исфахан посольство въезжало торжественно и с размахом. Дж. Белл оставил описание этого шествия: *Мы сели на лошадей после полудня, и вступили в город. Все улицы, по коим мы ехали, были наполнены народом, и все кровли были оными уставлены...* Открывали шествие офицеры и музыканты, за ними ехали драгуны с обнаженными палашами, служители, пажи, гайдуки в Венгерских костюмах. Далее — сам Волынский, а завершали процессию сокольники и охотники. Встреча с шахом Хусейном I выглядела не менее экзотической: *Министры и придворные чины прошли мимо нас в великолепном одеянии. После чего увидели мы превеликаго слона, который весь покрыт был золотом и богатыми коврами... По близости к Аудиенц-камеры, прошли мы промеж двух львов прикованных к земле, по сторону их стояли два золотые бассейна с водою для питья им. При проходе Посланника львы припали к земле, а слон встал на колени.* Волынскому удалось добиться заключения торгового договора с Ираном, но политическое положение Персии он оценивал как слабое, что, по его мнению, могло послужить к успеху военной кампании. Из Персиды посольство выезжало с богатыми дарами — шах посылал Петру I слона, львов, барсов, обезьян и лошадей, попугаев и неведомую «индийскую птицу». В 1719 году в награду за удачное исполнение дипломатической миссии Волынский назначается губернатором Астрахани, всей только что образованной Астраханской губернии, охватывавшей тогда огромную территорию от Каспия до Урала. Тридцатилетнему губернатору предстояло обустроить край довольно опасный, жаркий и частью пустынный: Петр повелевал укрепить границы губернии, наладить торговлю и добрые отношения с соседями, предписывал завести конные заводы, разбить сады и оранжереи, начать строительство. А в 1722 году Артемий Петрович породнился с императорской семьей, вступив в брак с двоюродной сестрой Петра I Александрой Львовной Нарышкиной, что не столь удивительно —

Волынский был остроумен и хорош собой. Камер-юнкер Ф. Берхгольц писал: *...приехал астраханский вице-губернатор по фамилии Волынский (жених старшей девицы Нарышкиной), который имел что-то передать императору от имени императрицы... Он человек очень приятный, высок ростом и красив и, как говорят, на хорошем счету у его величества.* Сохранившийся портрет Волынского работы Георга Гзелля представляет молодого человека, облаченного в доспехи и бархатный плащ, подбитый горностаем, что вполне соответствует живописными канонами XVIII в. Лишь одно кажется необычным в портрете — выражение лица: Волынский выглядит задумчивым и как будто погруженным в себя, но кажется, что он с трудом сдерживает улыбку. Чему улыбался мысленно будущий кабинет-министр, позируя художнику — каким-то воспоминаниям, или уже тогда он строил грандиозные планы, представляя себя в мечтах на вершине власти?

Астраханский период жизни Волынского насыщен событиями: он разворачивает масштабную деятельность по благоустройству города, посылает в Кунсткамеру найденные в губернии археологические «редкости», вопреки недовольству церкви оказывает покровительство монахам ордена капуцинов, открывшим латинскую школу: *Иноземцы цесарцы римской религии есть в Астрахани в службе его императорского величества многие... а по-видимому, со временем от них была бы и польза, понеже из тамошнего сурового народа обучаются от них молодые дети латинского и прочих языков.* Не только император, но и Екатерина I благоволила красивому губернатору, с которым любила танцевать на ассамблеях. С ней и юной цесаревной Елизаветой Волынский состоял в постоянной переписке, доверительно жалуясь обоим на трудности службы: *...что ни есть здесь, все разорено и опущено, а исправить невозможно, ибо в руках ничего нет; к тому ж наслал на меня Бог таких диких соседей, которых дела и поступки не человеческие, но самые зверские, и рвут у меня во все стороны...* Также становится Волынский одним из инициаторов Персидского похода, начавшегося в 1722 г, когда из Астрахани, под грохот пушек, отправлялись корабли новой Каспийской флотилии, возглавляемой Петром Великим. За годы астраханского губернаторства Волынский был вынужден проявить себя не только администратором, но и тонким дипломатом, к чему обязывала обстановка — бескрайние прикаспийские просторы населяли калмыки, которые настороженно относились к правительству, к тому же постоянно вели межсемейные распри. В 1724 г. Петр I поручает ему организацию выборов нового хана калмыков: губернатор ездит в улусы, ведет сложные переговоры с представителями калмыцкой знати, а порой во главе конного отряда мчится разнимать враждующие стороны.

*Нам, русским, не надобен хлеб, мы друг друга едим, и с того сыты бываем.* Эта фраза из письма Волынского к генерал-лейтенанту князю Г. А. Урусову принадлежала по слухам известному в те времена юроривому, и Волынский любил ее повторять. В Астрахани губернатор прославил-

ся как широкими преобразованиями, так и самовольными, нередко жестокими, поступками. За последние столетия в среде историков сформировалось устойчивое мнение, что Волынский был высокомерен с низшими, но искателен к вышестоящим, которых отталкивал, как только добивался своей цели. Однако это мало соответствует фактам, которые отражены в его переписке. Известно, что когда родственник, воспитавший его, Семен Андреевич Салтыков, склонял Артемия Петровича к написанию доноса на офицера, произносившего в год вступления на престол Анны Иоанновны крамольные речи, тот ответил категорическим отказом:... *Понеже ни дед мой, ни отец никогда в доводчиках и в доносителях не бывали, а и мне как с тем на свет глаза мои показать?* Во время очередных гонений друзья настоятельно советовали овдовевшему Волынскому вступить в брак с одной из родственниц императрицы Анны. Артемий Петрович и здесь отказался, заявив: *«А мне, по мнению моему, душа моя и честь милее, нежели весь свет; для того хочу с совестью умереть, нежели последнюю половину века моего со стыдом и безпокойством совести моей доживать. Я бы не хотел и в постороннем доме видеть того, кто мне противен своими поступками; каково ж понятно мне с ним будет жить в моем доме, да еще и спать на одной постеле?»* Многие годы Волынский просил о переводе на службу в Санкт-Петербург, так как деятельная его натура требовала простора, но в 1725 г. Екатерина I назначает его губернатором Казани. Там он в короткие сроки наводит порядок — организует полицию, начинает благоустройство казанского кремля, расследует злоупотребления. Делал он это по обычной своей манере масштабно и порывисто, результатом чего явился конфликт с митрополитом Сильвестром, обвинявшим губернатора в своих донесениях во всех смертных грехах, которые Волынский последовательно отвергал в свойственном ему насмешливом тоне. Салтыков пенял воспитаннику: *«И не знаю, для чего так вы, государь мой, себя в людех озлобили, что, сказывают, до вас доступ очень тяжел, и мало кого до себя допускать изволите... А я ведаю, что друзей вам почти нет, и никто с добродетелью о имени вашем помянуть не хочет... Пожалуй, изволь жить посмирнее!»* Сам Волынский признавал губительность своего необузданного нрава, хотя стоит заметить, что впоследствии ни расследования Тайной канцелярии, ни исторические изыскания не представили убедительных доказательств большинству из того, что вменялось ему в вину. Дядюшке же он отвечал: *... а что мне мало доброжелателей, что делать, буди воля Божия, только б я был в совести моей чист!* Тяжелый для губернатора 1730 год пришелся на начало царствования Анны Иоанновны, а казанский конфликт развивался на фоне семейной драмы — Волынский потерял жену, оставшись с тремя маленькими детьми. Из-за постоянных разъездов по делам службы он надолго разлучался со своими дочерьми, Марией и Анной, сыном Петром и воспитывавшейся в их доме родственницей, осиротевшей девочкой Еленой. Переживая о них, Волын-

ский писал: *Анютушка, сердце мое; Еленушка, друг мой; Машенька, свет мой; Петрушенька, радость моя! Здравствуйте, и буди на вас милость и благословение Божие ...видя, что ты, сердце мое Аннушка, с трудом могла имя свое подписать; из того могу признать, что ты, не хотя меня печалить, пишешь, будто только от кашля у тебя голова болит; однако ж разумею, какую жестокою у тебя болезнь и о том зело печалюсь, ибо я здоровье ваше и жизнь равно с моею почитаю, и сие пишу — не меньше чернил проливаю мои слезы...*

После 1731 года карьера Волынского стремительно идет вверх. Салтыков, состоявший с императрицей Анной в родстве, ходатайствовал за воспитанника, да и в истории с воцарением Анны Иоанновны, которую призвал на царство после смерти юного Петра II Тайный Верховный совет, пытавшийся ограничить монархию кондициями, Волынский занимал нейтральную позицию. Он скептически относился к «затейке Верховников» — созданию аристократической республики: *Народ наш наполнен трусостью и похлебством, для того, оставя общую пользу, всяк будет трусить и манить главным персонам для бездельных своих интересов или и страха ради... А кто будет правду говорить, те пропадать станут... и в чьей партии будет больше голосов, тот что захочет, то и станет делать, и кого захотят, того выводить станут; а бессильный, хотя бы и достойный был, всегда назади оставаться будет.* В 1733 генерал-майор Волынский во главе отряда драгун направляется в Польшу, где идет Война за польское наследство, а также в эти годы он сближается с фаворитом императрицы Бироном, что произошло во многом благодаря страстному увлечению обоих лошадами. В 1734 году Волынский назначается руководителем Конюшенной канцелярии, одного из ключевых, стратегических, в те времена ведомств, и Комиссии о размножении конских заводов. Пожалуй, в этой деятельности наиболее ярко выразилась страстная и свободлюбивая его натура — именно о таком Волынском писал Лажечников, именно им восхищался В. Г. Белинский, восклицавший: *Это природа чисто русская, это русский барин, русский вельможа старых времен!* В период управления конюшенным ведомством Волынский организует строительство новых заводов, распоряжается о доставке из разных стран лошадей лучших пород. Разбирался он в этом блестяще — до наших дней профессионалы конного дела упоминают Волынского в своих книгах. Немало времени проводили они с Бироном в конном манеже фаворита, да и сам Артемий Петрович был владельцем прекрасных конюшен, откуда не раз посылал лошадей в подарок покровителям. И в связи с этим стоит вспомнить еще об одной легенде в судьбе Волынского, о том, что стало частью истории и начертано на его надгробном памятнике известными строками Рылеева:

*Сыны отечества! в слезах  
Ко храму древнему Самсона!  
Там за оградой, при вратах,  
Почиет прах врага Бирона!*

Был ли действительно Волынский непримиримым врагом своего престола и один ли Бирон стал виновником его гибели? Ведь за те годы, что два этих сильных и неординарных человека входили в ближний круг императрицы Анны, они были и союзниками, и приятелями, и даже единомышленниками. В 1736 году Волынский назначен обер-егермейстером двора, в задачу которого входила организация придворной охоты, развлечения весьма любимого Анной, и нужно сказать, что императрица демонстрировала необычную даже для своего времени жестокость, убивая в Петергофе, Летнем саду и парке Зимнего дворца сотни животных и птиц, привозимых для нее со всей России. Волынский же на новом поприще вновь проявил себя талантливым организатором, умевшим как никто превратить царскую охоту в театрализованное действо. И все же из переписки видно, что его угнетала атмосфера Аннинского двора, он стремился к большей самостоятельности, для реализации замыслов Волынскому был нужен иной масштаб. В 1737 году Артемий Петрович отправляется в качестве дипломата на Немировский конгресс, где представителями нескольких государств велись переговоры о мире с турками, он ждал момента, когда сможет применить свой талант для действительно серьезного дела, и вскоре такой момент настал. Приказ императрицы гласил: *...любезноверный обер-егермейстер наш Артемий Волынской чрез многие годы предкам нашим и нам служил и во всем совершенную верность и ревностное радение к нам и нашим интересам таким образом оказал... Того ради мы оногo апреля третьего дня тысяча семьсот тридцат осьмого году в наши кабинетные министры всемилостивейше пожаловали и определили.*

*Не знаю, к чему меня Бог ведет, к худу или к добру и чрез это мне быть очень велику, или уже пропасть.* Эти слова Волынский говорил своим конфидентам в последние годы, ставшие одним из самых насыщенных периодов в его судьбе. В кабинете министров он трудится увлеченно, многое реформирует в его работе, к неудовольствию вице-канцлера А. И. Остермана становится единственным докладчиком Анны Иоанновны, ценившей его за умение красиво излагать суть деловых бумаг. Как опытный царедворец Волынский включается и в опасные интриги, выступая посредником в делах сердечных: племяннице императрицы Анне Леопольдовне прочили в женихи принца брауншвейгского Антона Ульриха. Принцессе он не нравился, и Волынский отправился на переговоры к расстроенной принцессе, кричавшей: *Вы, министры проклятые, на это привели, что теперь за того иду, за кого прежде не думала!* На что Артемий Петрович резонно отвечал: *Хоть в его светлости какие недостатки и есть, то, напротив того, довольные богодарования в вашем высочестве*

имеются... Анна Леопольдовна вняла увещаниям кабинет-министра, а свидетелем той истории был, возможно, камер-паж герцога Брауншвейгского, Карл Фридрих Иероним фон Мюнхгаузен, будущий знаменитый барон Мюнхгаузен, служивший в Россию с 1737 г. Ну а Бирон, желавший устроить брак принцессы со своим сыном, пополнил список недоброжелателей Волынского. Но сам Волынский был вдохновлен успехом, перед ним раскрывались безграничные возможности, а кроме того на период его службы в кабинете министров приходится активная деятельность так называемой русской партии или «кружка Волынского», одного из самых интересных и мало изученных явлений первой половины XVIII века. В Петербурге, на Мойке, где сегодня о тех временах напоминает Волынский переулок, в доме Артемия Петровича собирались вечерами его конфиден-ты. Состав кружка был своеобразен — входили в него как аристократы, так и люди неродовитые, чрезвычайно богатые и почти бедные, представители старых русских фамилий и иностранцы, например, тайный кабинет-секретарь императрицы Иоганн Эйхлер и секретарь Коллегии иностранных дел Жан де ля Суда. Волынский был вдов и жил со своими детьми, но в его домах обитало до сотни человек «штата», состоявшего из людей самых разных национальностей. Вся дворня кабинет-министра обучалась грамоте, в том числе латыни, некоторые знали иностранные языки, и хотя сам хозяин был в них не слишком силен, в его библиотеке находилось множество немецких, французских и польских книг. Дом, построенный по проекту Еропкина и обставленный английской мебелью, был наполнен картинами, экзотическими вещами, коллекциями произведений искусства.

Так чем же занимались, приезжавшие несколько раз в неделю на Мойку члены кружка Волынского, эти «опасные заговорщики»? Они вели философские беседы, обсуждали дела и события в отечестве, критиковали «немецкую партию», а еще — читали. Собственно, за это их и казнили: за то, что читали Боккалини и Макиавелли, что на древней сабле, найденной на Куликовом поле, Волынский выгравировал надпись в честь своего великого предка, Еропкин нарисовал родословное древо Артемия Петровича, украсив его царскими коронами, а Хрущов переводил для конфиден-тов за-прещенную книгу Юста Липсия. Они были первыми русскими интеллектуалами, из тех, кто входил в жизнь рядом с Петром, людьми образованными, талантливыми и преданными своему делу, или, как говорил Феофан Прокопович, «ученой дружиной» Петра Великого. В близкий круг кабинет-министра входили замечательные люди эпохи. Руководитель Комиссии о Санкт-Петербургском строении Петр Еропкин обучался архитектуре в Италии, по поручению Петра создал множество зданий, до нас, к сожалению, не дошедших. Но только благодаря ему сформировался окончательный облик Петербурга, когда по проекту Еропкина генеральный план города был закреплен в виде лучевой системы, пересеченной реками и сходящейся к шпилью Адмиралтейства. Федор Иванович Соймонов, вы-



дающийся ученый-гидрограф, постигавший морскую науку в Голландии и Португалии, он составил географические карты Каспия и описание Сибири, губернатором которой стал через много лет после событий 1740 года. Андрей Хрущов, обучавшийся навигации в Голландии, был одним из первых переводчиков европейской литературы, а также горным офицером и помощником Татищева на Урале. И сам Василий Николаевич Татищев, тайный советник, экономист и географ, получивший образование в Германии, автор первого отечественного исторического труда «История российская». В кружок Волынского он вошел в 1739 году, когда приехал в Петербург по причинам печальным — ему надлежало предстать перед судом по делу о злоупотреблениях. Процесс затянулся на два года, что и спасло жизнь первому русскому историку — когда началось «дело Волынского», Татищев уже находился под арестом, поэтому не пострадал вместе с остальными. Тогда же, в 1739, Татищев прекрасно вписался в общество, проводившее вечера в доме на Мойке. Там он читал отрывки из своей книги, там же конфидененты помогали ему советами, и сам он давал советы Артемию Петровичу, который писал свой «Генеральный проект о поправлении внутренних государственных дел». Этот проект тоже послужил поводом к обвинению, хотя и создавался с одобрения императрицы. Сам документ, как многие бумаги и письма, Волынский сжег перед арестом, а содержание проекта, который он зачитывал в своем кружке, было восстановлено из показаний конфиденентов на допросах. Волынский предлагал увеличить состав Сената, сделав его двухпалатным, сократить численность армии, укрепив при этом границы, расширить полномочия дворянства, как тогда говорили «шляхетства». Также предлагал он экономические реформы, писал о необходимости создания университетов и отправке способных молодых людей на учебу за границу, ратовал за повышение образования среди духовенства. Писал об улучшении жизни крестьян, поддержке купечества и много еще высказывал прогрессивных для своей эпохи идей. В том же году Волынский, которому пришлось давать очередные объяснения по поводу жалоб уволенных из его канцелярии немцев, подал Анне Иоанновне письмо, сделав к нему послесловие, где в аллегорической форме намекал на коварных царедворцев, окружавших императрицу. Анна не слишком хорошо отнеслась к литературному пассажиру своего министра, заметив: *Ты подаешь мне письмо с советами, как будто молодых лет государю*. В частных беседах с конфиденентами Волынский раздраженно говорил: *Государыня у нас дура, и как докладываешь, резолюции от нее никакой не добьешься*. Обсуждая книгу Липсия, он сравнивал императрицу с королевой Иоанной II Неаполитанской, Клеопатрой и Мессалиной, что тоже впоследствии было поставлено ему в вину. И все же в последние годы жизнь Волынского была наполнена планами и надеждами. Потом на допросах свидетели показали, что однажды, глядя на спящего сына, Артемий Петрович молвил: *Счастлив ты, сын, будешь, что такого отца имеешь!*

Судьба Волынского изобилует драматическими коллизиями, поэтому неудивительно, что помимо историков и писателей к ней обращались драматурги, композиторы, художники. Так первой театральной работой А. Я. Головина стало в 1900 г. оформление оперы «Ледяной дом». Художник создал великолепные эскизы костюмов и декораций, о которых А. Н. Бенуа писал: *Лишь у Сурикова можно найти такую ясность исторического взгляда, такое чуткое понимание прошлого, какое обнаружилось в этих созданиях Головина. Вся пестрая, варварски-яркая, азиатски-роскошная, курьезная и в то же время мрачная, страшная русская жизнь Аннинской эпохи встает здесь как живая.* В опере, написанной композитором А. Н. Корещенко, партию Волынского исполнял Л. Д. Донской, а Бирона — Ф. И. Шаляпин. В 1928 году режиссер К. В. Эггерт снял авангардно-гротескный фильм «Ледяной дом», также Волынский стал героем пьес П. И. Голоты, А. Ф. Писемского, В. Ф. Пановой. Яркий образ Волынского вдохновил живописца В. И. Якоби, написавшего в 1870-х серию картин, «Волынский в Кабинете министров», «Ледяной дом» и знаменитую работу «Шуты при дворе Анны Иоанновны», которая разворачивает перед зрителем повествование об одном из дней на закате правления императрицы. Анна изображена в окружении многочисленных придворных и шутов, половина которых принадлежала к высшей аристократии: дворянин Балакирев, граф Апраксин, князя Волконский и Голицын кривляются на потеху императрице. Ложе ее окружают «немцы» — семейство Биронов, Анна Леопольдовна, Миних, Левенвольде. А в центре картины мы видим стройную фигуру в пепельно-лиловом кафтане — в дверях комнаты стоит кабинет-министр Волынский, с плохо скрываемым отвращением вззирающий на происходящее. Изображен Волынский и в многочисленных иллюстрациях к «Ледяному дому», который только в XIX веке переиздавался около пятидесяти раз, и как блистательный обер-егермейстер на картине А. П. Рябушкина «Анна Иоанновна на охоте». Да и сам Волынский при всем его артистизме, оригинальном уме и блестящих организаторских способностях обладал талантом, который сегодня назвали бы режиссерским. Когда в конце 1739 года решено было затеять праздник по поводу победы в Русско-турецкой войне, организация его была возложена на Артемия Петровича, которому поручалось возглавить Маскарадную комиссию. Кабинетом министров в ноябре 1739 г. разосланы были указы губернаторам: *Его пр-во, кабинет-министр и обер-егермейстер А. П. Волынский объявил: ...послать указ, чтоб из черемисскаго, мордовскаго, чувашскаго и татарскаго народов выбрано было по 3 пары, мужеска и женска пола пополам и смотреть того, чтоб они... были собою негнусные и, по их обыкновению, убрать в их наилучшее платье, со всеми к тому их приборы, и чтоб при мужеском поле было ружье, луки и прочее их оружие и музыка... и, дав им нескудныя кормовыя деньги, отправить сюда, в С.-Петербург.* Дикой фантазией Анны Иоанновны стала сама идея праздника. Шутов при ее

дворе состояло множество — был среди них старый придворный шут Ян д'Акоста, шут-скрипач Петрильо, карлики и карлицы, а также калмычка Авдотья Ивановна, прозванная Бужениновой. Аристократы же становились шутами в наказание за различные провинности, среди которых значилась перемена веры. Эта участь постигла князя Михаила Алексеевича Голицына, имевшего несчастье полюбить прекрасную итальянку, ради брака с которой он перешел в католичество. Когда тайна открылось, жена его была выслана из России, а сам князь сделался шутом с прозвищем «Квасник». Для него и была устроена унижительная свадьба в Ледяном доме — императрице вздумалось выдать за потомка Рюриковичей любимую шутиху. Работа по подготовке к торжествам закипела, Волынский разрывался между Кабинетом министров, Конюшенной канцелярией и Маскарадной комиссией, Ледяной дом спешно возводился по проекту Еропкина. Напряжение, в котором находился Артемий Петрович в последние месяцы, не могло не сказаться на его вспыльчивой натуре, и вполне закономерно, что однажды произошел срыв. Для свадьбы заказано было сочинить приветствие молодым, что поручили поэту Василию Кирилловичу Тредиаковскому. Когда-то он учился в латинской школе, которой покровительствовал астраханский губернатор, а теперь значился секретарем Академии наук. По Петербургу в то время ходили сатирические стихи, в которых усматривали насмешку над кабинет-министром, якобы написанные Тредиаковским по заказу недруга Волынского, князя Куракина. Когда Волынский велел привезти к нему Тредиаковского с готовыми стихами для «дурацкой свадьбы», тот сослался на неведение, мало того, возмутился. Тогда и произошла роковая вспышка, которая запустила механизм, приведший Артемия Петровича к гибели — Волынский пришел в ярость и отхлестал по щекам пиита, проявившего непочтение. Оскорбленный Тредиаковский на другой же день отправился с жалобой к Бирону, но в приемной царского дворца столкнулся с Волынским, который приказал своим людям отвезти поэта в контору, где он вновь был избит. По завершении праздника Тредиаковский написал рапорт герцогу, а вскоре и Бирон подал жалобу на Волынского императрице, в которой упоминался и этот случай, приведший якобы к нарушению безопасности царских покоев. Пушкин писал Лажечникову по поводу его героя Тредиаковского, представленного в романе подлым педантом: *За Василия Тредьяковского, признаюсь, я готов с вами поспорить. Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волынского играет он лицо мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя.* Эпизод этой жестокой расправы, безусловно, не украшает биографию Артемия Петровича, впрочем, несчастья не помешали поэту уже после казни кабинет-министра потребовать из его имущества немалую денежную компенсацию, которую он и получил.

О самом празднике сохранился подробный рассказ очевидца, профессора Императорской Академии наук Г. В. Крафта, изданный в виде книги с прекрасными гравюрами: ... *перед домом стояло 6 ледяных пушек... Из оных пушек неоднократно стреляли... у ворот, стояли два дельфина. Сии дельфины, с помощью насосов, огонь от зажженной нефти из челюстей выбрасывали, что ночью приятную потеху представляло... на кровле, четырехугольными столбами и точными статуями украшенная галерея... ледяные деревья, листья и ветви ледяные же имеющие, на которых сидели птицы...* Все предметы внутри дома также были сделаны из раскрашенного льда — мебель, посуда, даже камин, в котором горели фосфорным пламенем ледяные дрова. Начался праздник 6 февраля с движения маскарадной процессии, возглавляемой Волынским. На колеснице, запряженной золоторогими оленями, ехал «бог Сатурн», следом шествовал роскошно убранный индийский слон, потешная гвардия, музыканты и свадебный поезд. Триста человек в национальных костюмах размещались в санях, сделанных в виде зверей, рыб или птиц, запряженных верблюдами, волами, свиньями, козлами и собаками. В роли бога Нептуна выступал шут Иван Балакирев, музыканты играли на рожках и волынках, лирах и балалайках. Для народа на площади жарились быки, из фонтанов в бассейны лилось вино, и под гром фейерверков над Петропавловской крепостью государыня в толпу бросала деньги. Фантазмагорическое это зрелище стало, думается, злой карикатурой на другую яркую картину — въезд в Исфахан красивого посланника Артемия Волынского. Там тоже присутствовали национальные одежды, великолепные всадники, экзотические животные. Только происходило это жарким персидским днем, он был молод, полон надежд и мечтаний. А сейчас была зима, одна из самых холодных в истории Петербурга, и хотя мечты его воплотились в явь, возглавлял он пусть и великолепный, но шутовской поезд.

*Здравствуйте, женившись, дурак и дура,  
Еще <и> дочка, тот и фигура!  
Теперь-то прямо время вам повеселиться,  
Теперь-то всячески поезжанам должно беситься...*

Можно представить чувства несчастного избитого Третьяковского, с лицом, закрытым маской, вынужденного читать эти стихи перед царской свитой, собравшейся в бирюзовом манеже. Ужасен был этот праздник и для князя Голицына, которого с его новой княгиней на всю ночь Анна Иоанновна повелела запереть в Ледяном доме, а наутро вывели их, едва живых от холода. Описанное в романе Лажечникова вряд ли далеко от исторической правды: *На что ни садятся, к чему ни прикасаются, все лед — стены, брачное ложе, утварь, отовсюду пышет на них холод, ближе, теснее, наконец душит, костенит их...* Как бы то ни было, с задачей своей Волынский

справился блестяще, праздник имел грандиозный успех, а Артемию Петровичу было пожаловано 20000 рублей, сумма по тем временам огромная. Случилось это весьма кстати, поскольку всю жизнь Волынского преследовали долги и безденежье — доходов от его деревень практически не было, а расходы на придворную жизнь, требовавшуюся по статусу, превосходили возможности. Вот только насладиться милостями императрицы Артемию Петровичу не довелось. В последних числах марта 1740 года, когда растаял Ледяной дом, ему было приказано не являться более ко двору. Это означало опалу.

*«Ой, система! Система! Я смотрю все на систему нашу! Вот как польские сенаторы живут: ни на что не смотрят, и им все даром. Нет! Польскому шляхтичу не смеет ни сам король ничего сделать, а у нас всего бойся!»* Об этих словах Артемия Петровича поведал на допросах в Тайной канцелярии его дворецкий Василий Кубанец, доверенное лицо и фактически конфиденгент Волынского. Казалось, он обладал безусловной преданностью господину, спасшему его из плена еще в Астрахани, однако именно им было составлено семнадцать донесений, в которых подробно описывались разговоры, происходившие в кружке Волынского, за что Анна Иоанновна лично гарантировала Кубанцу помилование. Но и конфиденгенты Волынского в своих показаниях обвиняли его в намерениях совершить государственный переворот и самому сделаться правителем. В этом зловещем единодушии друзей загадочным является то обстоятельство, что конфиденгенты, рассказывая о преступных замыслах кабинет-министра, фактически подписывали себе смертный приговор как соучастники, о чем не могли не знать. Много еще темного было в этой истории допросов и пыток в застенках инквизиции XVIII века, Тайной канцелярии. Возглавлял ее бесменно при всех государях Андрей Иванович Ушаков, человек благообразной наружности, но обладавший непримиримостью в сыском деле и безжалостностью при допросах. Не так давно вместе с Волынским входил он в комиссию, расследовавшую дело князей Долгоруких, а теперь роли поменялись и уже сам Артемий Петрович стал обвиняемым. В дневнике С. А. Порошина приводятся воспоминания воспитателя Павла I графа Никиты Ивановича Панина, который и представил в свое время доклад о деле Волынского императрице Екатерине II: *«Его превосходительство Никита Иванович изволил сказывать, что он недавно читал это дело, и чуть его не паралич убил. Такие мучения претерпел несчастный Волынский, и так очевидна его невинность! ... хотя признавал, что он был человек свирепый и жестокосердный в партикулярной жизни; однако говорил притом, что имел многие достоинства в жизни публичной, был разумен, в делах весьма знающ, расторопен, бескорыстен, верный сын отечества.»* Из материалов дела видно, что вначале Волынский, не веря еще в катастрофу, держался со свойственной ему надменной раздражительностью, но постепенно ситуация менялась, как и его тактика защиты: он каялся во всех мелких преступлениях, но твердо стоял на том, что в измене не замешан.

П. В. Долгоруков в своих записках рассказывал: *«Бирон, Остерман и вся немецкая партия распространяли слухи об обширном заговоре, душой которого был будто бы Волынский. В Петербурге царили общие страх и ужас; при встречах, даже в гостиных, никто не смел заикнуться о судебном деле, бывшем у всех на уме.»* В течение апреля и мая арестовано было множество людей, причастных к «кружку», а Волынский и конфиденты отправлены в Петропавловскую крепость. Свидетельства о тех днях оставлены в донесениях европейских посланников, которые были шокированы происходящим, но полностью разделяли официальную точку зрения на события, сообщая в свои страны о неудавшемся заговоре в России. Из записок П. В. Долгорукова: *«Двадцать второго мая Волынского начали пытаться... Пытали ежедневно. пытки были ужасны: с первого дня Волынский потерял способность владеть правой рукой и не мог подписывать показания и признания, которые давал под пыткой. Но Артемий Петрович, к его чести, даже на дыбе не выдавал своих сподвижников, всячески стараясь их оградить. Сами же пункты обвинений поражают нелогичностью: в вину конфидентам вменялись подозрительные встречи вечерами, чтение книг нидерландского философа Юста Липсия, «злодейские рассуждения», злонамеренное письмо императрице. Упоминались и меч с Куликова поля, и родословное древо, и даже «Генеральный проект...», также названный «злодейским».* П. В. Долгоруков писал: *«...20 июня состоялось единственное заседание суда... Генерал-прокурор Никита Трубецкой произнес ужасный приговор: де ла Суда обезглавить; Эйхлера бить кнутом; Мусина-Пушкина, Соимонова, Еропкина и Хрущева — четвертовать; Волынскому отрезать язык и живым посадить на кол; детей Волынского сослать на вечную каторгу в Сибирь и конфисковать все имущество обвиненных и их родственников. Приговор был вынесен единогласно. Суд вершили бывшие сослуживцы, друзья и даже родственники Волынского и его конфидентов.* Из записок П. В. Долгорукова: *«Внук Александра Нарышкина рассказывал ... что, выходя из суда, его дед, успев сесть в экипаж, потерял сознание: его привезли домой и не смогли привести в чувство; ночью он бредил и кричал, что он изверг, что он приговорил невинных, приговорил своего брата... Жена Волынского была родной сестрой Александра Львовича Нарышкина.*

Сам приговор Волынский встретил мужественно, хотя однажды сказал охранявшему его офицеру: *«Я наперед сего смерти себе просил, а как смерть объявлена, так не хочется умирать.* Видел он сон, будто зашел в темную церковь и спросил у священника: *«Для чего нет огня?»* На что тот ответил — *«ужо де засветят.* А наутро в камеру вошел священник, точно такой, как привиделся ему во сне. Императрица смягчила наказание: Волынскому отсечь руку и голову, Еропкина и Хрущева обезглавить, остальных нещадно бить и отправить в ссылку. Не пройдет и двух лет, как такие же приговоры зачитают Бирону, Остерману, Миниху и многим еще врагам Волынского, но Елизавета Петровна, поклявшаяся не совершать в свое

правление казней, помилует их прямо на эшафоте и сошлет на долгие годы. Казнь состоялась ранним утром на Сытном рынке. Прусский посланник А. фон Мардефельд писал королю: *Он наклонил голову по направлению генерала Ушакова... и довольно мужественно выступил вперед, чтобы выдержать наказание, предназначенное ему. Волынскому еще в темнице был отрезан язык... Увидев посреди окружающих придворного шута Петрильо, он сделал знак рукою чтобы его удалили.* В народе тогда ходили легенды, будто на плахе «казнили» куклу, а сам Волынский укрылся в Сибири. На деле все было трагичнее: Мусин-Пушкин, Эйхлер, де ла Суда, Соймонов отправлены в Охотск, Соловки, на Камчатку, дочери Волынского пострижены в монастырях Якутска и Енисейска, а тринадцатилетний сын заточен в Селенгинскую крепость. В день казни у эшафота лишилась рассудка сестра Андрея Хрущова. Если и был грешен Артемий Петрович, думается, последними месяцами своей жизни полностью искупил он грехи. Так окончили свой земной путь талантливые русские люди, сподвижники Петра Великого. Петр Еропкин, не успевший осуществить и малой части своих планов застройки Петербурга, Андрей Хрущов, капитан и переводчик и Артемий Волынский, чья политическая карьера находилась в зените, и чьи проекты не были завершены. Но в исторической памяти остались летящие по бескрайним степям прекрасные кони и взрезающие волны корабли Петровской флотилии, и еще — три расходящиеся луча, навеки прочерченные рукой архитектора на плане Санкт-Петербурга. И еще осталась Легенда.

*Отец семейства! Приведи к могиле мученика сына  
Да закипит в его груди  
Святая ревность гражданина!*

Был ли Артемий Волынский, каким рисует нам его история: одаренным и честолюбивым, но готовым к любым интригам ради достижения цели? Или подлинная его сущность сохранилась в произведениях искусства — в романе Лажечникова и стихах Рылеева, в картинах Якоби, в пьесах и опере, в его портрете, а также письмах, в которых он предстает страстным, порывистым, часто нежным, нередко растерянным, но всегда искренним. Вероятно, поэтому личность Волынского обладает столь сильной притягательностью — уже три столетия те, кто читают и пишут о нем, невольно попадают под обаяние этого человека. Возможно, именно он олицетворил собой извечную романтическую мечту русского человека о таком герое, который способен ради высокой, пусть и призрачной, идеи рискнуть даже самой жизнью, взойдя на эшафот. Лажечников после выхода своего романа писал Белинскому: *«Ледяной дом имел успех, какой не имел на Руси ни один исторический роман: у Самсоньевского кладбища, где похоронен Волынский, был постоянный съезд карет; памятник над могилой Волынского исписан стихами..., и молодые люди, разбив мраморную*

вазу (из этого памятника), уносят кусочки, как святыню...». Этот памятник сегодня единственный сохранившийся от некогда огромного кладбища, где были похоронены великие люди эпохи. Возле собора осталась лишь эта могила, над которой первое надгробие было установлено еще детьми Артемия Петровича. С дочерей Волынского по приказу Анны Леопольдовны был снят монашеский чин, а Елизавета Петровна осыпала их милостями и выдала замуж — Анну за своего кузена графа А. С. Гендрикова, а Марию за И. И. Воронцова. Любимый его сын Петр после заточения в крепости прожил недолго, а потом умерла и Анна, не оставив детей. Но Мария жила счастливо, хотя и носила всю жизнь траур по отцу. Памятник же впоследствии был обновлен по указу Екатерины II, а в 1883 г журналом «Русская старина» была организована подписка по сбору средств для установки нового монумента над могилой казненных. Люди со всей России откликнулись тогда и всем миром собирали деньги на памятник, созданный в 1885 г архитектором М. А. Щуруповым и скульптором А. М. Опекушиным, безвозмездно выполнившим барельеф музы истории Клио, склонившейся к траурной урне. На черной стеле, украшенной золотыми потухшими факелами и родовыми гербами погибших, высечены слова Рылеева и Екатерины II.

И все же, то, что известно нам о Волынском и что стало легендой о нем, так и не раскрыло истинных причин, приведших его и конфидентов на эшафот. После знакомства с историей дела не покидает чувство, что слишком многое в нем не согласуется, а важные детали ускользают. Но об этом будет отдельный рассказ, в котором мы предпримем попытку проанализировать свидетельства и версии событий, случившихся в холодном 1740 году.

Продолжение следует.

#### Источники

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. — Т. 3. — М. : Изд. Академии наук, 1953.
2. Белль Дж. Белевы путешествия чрез Россию в разные азиатские страны. — СПб, 1776.
3. Бумаги Кабинета министров императрицы Анны Иоанновны, 1731–1740 гг. — Юрьев, 1898–1915. — Т. 1–12
4. Головин А. Я. Встречи и впечатления. — Л.-М. : Искусство, 1940.
5. Герман Э. Жизнь Волынского, его заговор и смерть // Русский архив. — № 7. — 1866.
6. Дешети прусского посланника при русском дворе барона Акселя фон Мардефельда 1740 года // Древняя и новая Россия. — № 1. — 1876.
7. Завещание Екатерины Второй по делу Артемия Волынского 1765. Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. — Кн. 4. — 1858.
8. Записка об Артемии Волынском. Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. — Кн. 2. — апрель-июнь 1858.
9. Зезюлинский Н. Ф. «Неравная борьба, Волынский и Бирон». — СПб, 1908.



10. Из переписки А. П. Волынского. Памятники новой русской истории. — Т. 2. — СПб., 1873
11. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк // Древняя и новая Россия, 1876. — № 1; 1877. — № 1, 3, 5, 6, 7, 8, 11.
12. Крафт Г. В. Подлинное и обстоятельное описание построенного в Санкт-Петербурге в январе месяце 1740 года Ледяного Дома. Печатано при императорской академии наук. — СПб., 1741.
13. Крючков Н. Н. Артемий Петрович Волынский: преступления мнимые и подлинные // Диалог со временем. — 2014.
14. Курукин И. В. Артемий Волынский. — Серия: ЖЗЛ. — М. : Молодая гвардия, 2011.
15. Порошин С. А. Записки, служащие к истории его императорского высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича. — СПб., 1881. Профессор живописи Якобий и его картина Утро во дворце Анны Иоанновны 1740. // Русская старина. — Т. 7. — 1873.
16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. — Т. 10. — Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1979.
17. Тургенев Н. И. Россия и русские. — М. : ОГИ, 2001.
18. Шишкин И. И. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк // Отечественные записки. — Т. 128. — СПб, 1860.



## ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Посвящается Алле Богачевой*

В 1905 году иллюстрации военных картин на страницах журнала «Нива», адресованного широким кругам читателей, сменялись на изображения баррикад, тюрем, вооруженных городских в местах организованных беспорядков. Этот год — начало больших перемен в политической и художественной жизни России. Происходящее в общественной жизни подготавливало будущий переворот 1917 года.

Один из современников исторических изменений, возникших в дни первой русской революции, отмечал: «Пережитые исторические горести и страдания бывали тяжки и необъятны, но великому народу суждены и великие испытания — в них зреет национальная и политическая мощь и сила, в их горниле обретается счастье грядущих поколений и веков»<sup>1</sup>. Наступало время как принятия будущего, так страха или тревоги перед его неизведанностью. Для понимания обстановки в государстве необходимо обратиться к началу 1900-х годов, когда экономические стачки сменялись политическими. Положение усугублялось действиями на фронте Русско-Японской войны. Первая всеобщая Октябрьская стачка 1905 года вызвала к жизни Советы рабочих депутатов и поставила рабочий класс перед необходимостью перехода к вооруженному восстанию.

Важность переломного момента, каким стал 1905 год, живо отражает журнальная и частично газетная художественная критика, которая по-разному откликнулась на происходящие события. Иллюстрируя их, журнал «Нива» за 1905 год напечатал большую серию портретов военных деятелей, целых полков солдат в бою и на отдыхе, их родных, лиц медсестер, людей выздоравливающих и убитых. В Петербурге в помещении Императорского общества поощрения художеств открылась Патриотическая выставка, состоявшаяся под августейшим покровительством Ее Императорского Высочества принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской. Выставка знакомила с различными сторонами военных событий, переживаемых Россией. Война заставляла современников заметить «все то, что целое столетие в жизни, мыслях и идеалах народа накоплялось и требовало выхода наружу»<sup>2</sup>

В Петербурге ежедневно стала выходить газета «Новая жизнь» — первый легальный большевистский орган. Печать своевременно откликнулась на начавшееся декабрьское восстание. Второй номер «Жупела» специально посвятили расправе с восставшими. Журнал «Нива» публикует очередную серию фотографий кровавых дней в Москве, пунктов для голодающих, портреты амнистированных политических узников Н. Морозова, Г. Лопатина, Л. Сикорского на фоне текста о новом избирательном законе.

Для этого времени было характерно желание запечатлеть самую острую сторону момента и найти ему действительно художественное выражение. Неслучайно журнал «Театр и искусство» выдвинул предложение художникам вдохновиться идеей памятника Свободе. Автору статьи представлялось, что наиболее способна выразить широту, глубину и художественность замысла архитектура, столь близкая музыке. При этом важно было подчеркнуть то, как, кем и какими жертвами добывалась свобода, выразить не только торжествующее ликование, но и сострадание. Предлагалось и место его установки. «Почти все наиболее художественно и исторически значительное в Петербурге на берегах Невы. Поэтому может быть и для памятника свободы самое лучшее и подходящее место на новой набережной у Троицкого моста в соседстве с мрачным, угрюмым, отжившим стариком — Петропавловской крепостью».<sup>3</sup> Отметим, что как символ демократии, первая Статуя Свободы была установлена в США на острове Либерти у Манхэттена в 1886 году по проекту французского скульптора Ф. Бартольди.

Все чаще встречались в печати размышления о превращении русской пролетарской революции в мировую. «Пусть пламень ее распространится по всему миру, пусть выйдет из нее обновленное братское человечество. Да здравствует мировая творческая стачка! Да исчезнет насилие человека над человеком»<sup>4</sup>. Симптоматична работа Г. В. Плеханова «Французская драматическая литература и французская живопись ХУШ в. с точки зрения социологии», написанная в 1905 году и опубликованная за подписью Н. Бельтов...<sup>5</sup> Автор рассматривает историю искусств как зеркало борьбы классов в обществе. Плеханов утверждает, что человеком руководит при эстетической оценке действительности общественная полезность явлений и предметов. Обращаясь к французской культуре эпохи революции, он подчеркивает, что санкюлоты вывели искусство на путь, где оно становилось всенародным делом. Мысль о необходимости идейности искусства страстно звучит и в другой его статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство». Эту позицию разделяет А. В. Луначарский в статье «Марксизм и эстетика»<sup>6</sup>

Мечту о царстве справедливости, свободы, красоты выражает в своих статьях А. М. Горький на страницах газеты «Новая жизнь» и журнала «Жало». Художник В. Д. Поленов даже отмечает в своем дневнике обсуждение статьи Максима Горького «По поводу».

Закономерным следует считать и появление в печати рассуждений о счастье в назревающий момент исторического перелома.<sup>7</sup> «Кто хочет прочного счастья — должен отречься от себя. Счастье не в богатстве, а в том, чтобы раздавать его окружающим... Счастье не в наслаждении искусством (это только удовольствие), а в том, чтобы дарить это наслаждение, создавая, изображая или толкуя художественные произведения. Счастье не в том, чтобы самому пользоваться свободой, но в том, чтобы освободить других»<sup>8</sup>

Эти мысли об обществе и искусстве переплетаются с определением В. И. Лениным принципа партийности искусства в статье «Партийная ор-

ганизация и партийная литература», напечатанной в газете «Новая жизнь».<sup>9</sup> Эта статья вызвала разные отклики. Газета «Борьба» (№ 8) отстаивала классовый принцип искусства, усматривая в истории общества историю борьбы классов, а искусству отводила роль духовного оружия борющихся классов. Значит, утверждала газета, искусство носит классовый характер.

Один из вождей символизма поэт В. Я. Брюсов в ответ на ленинскую статью пытался отстоять индивидуалистическую позицию свободного художника. Пролетарская литература, по его мнению, должна признать свое рабство, положение «винтика» общепролетарского дела. Приравнивая беспартийность к свободомыслию, Брюсов размышлял: «Для нас дороже всего свобода исканий, хотя бы она и привела нас к крушению всех наших верований и идеалов».<sup>10</sup> Он упрекает защитников партийности искусства в противодействии прогрессу. При этом сам приходит к выводу об отверженности искателей абсолютной свободы, признавая анархизм и буржуазию врагами нового общества. Глубоко раскрываются взгляды Брюсова и единомышленников в другой его статье «Священная жертва», написанной в 1905 году. Сводивший понимание искусства к осознанию художником мира в себе, с определением предмета искусства в глубинах чувства и в духе, он делает вывод о необходимости признать реализм самым глубоким и верным методом в искусстве. Поэт обращается к тем временам, когда художник — романтик был убежден, что искусство должно изображать только прекрасное и высокое. Он показывает, что реализм возвращает искусству мир в великих и малых проявлениях, прекрасных и безобразных, освобождает его от замкнутости.

Брюсов приходит к пониманию ограниченности символизма, но другие его поборники продолжают еще писать о силе этого направления. На страницах художественных журналов нередки мистико-религиозные высказывания. Особенно большой интерес проявляется к произведениям Оскара Уайльда. Импонируют его следующие утверждения: «Кто хочет жить подобно Христу, тот должен быть всецело и совершенно самим собою... Христос был индивидуалист не только величайший, но и первый в истории».<sup>11</sup> К сочетанию индивидуализма и религии призывал и Д. С. Мережковский.<sup>12</sup>

События 1905 года заставляют смотреть приверженцев символизма на жизнь как на моховик, политый кровью и слезами, а небесную синь

видеть затуманенной черным дымом фабричных труб. Однако, даже в грохоте уличной резни они пытаются услышать голос «уходящего странника»: «На видимой бумаге никогда не выскажешь главной Истины и Тайны. Вступайте в книгу Жизни!»<sup>13</sup> Несомненно, желание создать Новый мир, Новую землю присутствует, но оно носит еще идеалистический характер.

Ограниченность идеологов мистицизма, как выражение крайне индивидуалистической позиции, проявлялось и во взглядах на искусство, которое с их точки зрения никому не должно служить и стоять над жизнью, над борьбой классов. Буржуазия, как считали они, с ее идеологией индивидуализма породила декадентство. Критик Ф. Маковский высказывал к это-

му явлению отрицательное отношение<sup>14</sup>. Он видел свой идеал в эстетике Чернышевского, Добролюбова, в демократическом движении 60-х годов, в литературе критического реализма XIX века.

Особняком в цепи рассуждений о символизме находится важная статья историка искусства Р. Ю. Виппера «Символизм в человеческой мысли и творчестве».<sup>15</sup> По его мысли символисты возвели загадочность и неясность в закон искусства. Реальность для них состоит из непонятных символов, и именно искусство как бы переводит таинственную речь окружающего мира. Виппер отмечает тенденцию критиков непременно видеть скрытый смысл в картинах, драмах, литературе. Реальные образы они принимают за символы. Жажда везде подозревать и заниматься их прочтением Виппер показывает на примере картины Бёклина «Вилла у моря». В области живописи, отмечает критик, все более явно слышится горячий протест против старого реализма. У художников пробуждается желание заглядывать за границы, поставленные действительностью. Виппер пытается, как ученый-теоретик дать этому оценку и объяснение. Он обращается к временам происхождения искусства, к рисункам человека каменного века — полумечтательному подражанию природе. Скоро на смену этим случайным, беспорядочным, но живым отражениям действительности приходят орнаменты, арабески, хитро скомбинированные схемы. В воображении художника сильнее и ярче, чем реальность, идеальные образцы, закладывается целый условно-идеалистический мир. Виппер делает вывод, что искусство на первых порах беспорядочно реалистично, а на последующих — строго символично. Критик показывает, как по мере регулирования своих знаний и чувствований, художник становится крепостным своих умственных созданий.

По характерным приемам познания Виппер называет свое время веком организованного реализма и наблюдает в нем попытки возрождения символизма. По мысли критика в необычных чертах — старинных приемах художественного изображения, условно резких, густо черных линиях очертаний, по замысловатой игре декоративной живописи, художники пытаются отыскать таинственный мир, доступный неиспорченному зрению человека. Они думают, что старое искусство в своих символах обладало ключом к этому секрету. Виппер верно замечает, что новый символизм с исканиями тайного внутреннего мира без внимания к внешнему, поднимаясь до красивых и возвышенных выражений и делаясь все более беспредметным, будет оказывать все меньше воздействия на людей. На пути открытия идеальных целей жизни не требуется загадочного и преувеличенного языка. «Идеалы велики не тем, что вечны — это слово не вызывает у нас ответного биения сердца — они велики тем, что человечны, тем, что отвечают человеческому достоинству нашему, человеку нашего времени. Все чего мы хотим, мы можем сказать конкретным языком нашего времени», — заканчивает Р. Ю. Виппер.<sup>16</sup>

Таким образом, критики различных эстетических течений в той или иной степени высказывались в пользу изначальности и необходимости реализма. Большинство из них отводит искусству роль служения жизни, совершенствования ее, развития идей справедливости, гуманности и добра. Однако рецензент журнала «Вестник Европы» предполагает, что будущий историк освободительного движения воздаст декадентам должное за яркие образы, красивые звуки, за навеянный человечеству «сон золотой», за то, что некоторые из них работали, издавали, переводили, с чем-то боролись, куда-то звали. «Но в то же время скажет, что не ими завоевано просторное место на жизненном пиру обновленной жизни, мысли, поэзии».<sup>17</sup>

Во многих журналах проскальзывает мысль, что искусство ушло в себя, удалилось в свою отчизну, имя которой вечность. Лучшим ответом на подобные заявления могут служить выступления самих художников.

24 марта 1905 года, пользуясь проездом С. П. Дягилева через Москву, кружок почитателей по инициативе И. С. Остроухова, предложил устроить ему скромное чествование. Дягилев ответил пророческой речью. «Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, невыносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома; мы суждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, тоже подтверждает эстетика... Не ошибается тот, кто уверен, что мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет».<sup>18</sup>

О необходимости присоединиться художникам к общему движению великого обновления русской культуры пишет А. Н. Бенуа в статье «Художественная реформа». Он подчеркивает, что художественное творчество не должно низводиться на степень узкой утилитарной программы. Нельзя художников вербовать в те или иные политические партии, они должны сами чувствовать открывающиеся горизонты широкой деятельности в искусстве и посвятить себя ей целиком с полными и горячими убеждениями. «Искусство есть величайшая демократическая сила в лучшем смысле слова, ибо оно все сложилось народными силами».<sup>19</sup> Многие явления художественной жизни требуют организованной поддержки государства. К ним Бенуа относит охрану художественных сокровищ и предоставление пользования ими всем гражданам. Государство должно быть «грандиозным и священным архивом важнейших художественных явлений».<sup>20</sup> По его мысли для развития искусства необходимы поддержка исторической преемственности, создание традиций, постановка художественного образования.

Если А. Бенуа пишет о необходимых преобразованиях в художественной жизни, то пролетарская газета «Новая жизнь» (№ 4, 5, 11, 14) публикует

заметки уже об их частичном практическом претворении в жизнь. Здесь же сообщается о волнениях в студенческой среде Академии художеств, о борьбе учеников за свободу творчества, о формировании в России художественного союза, ставящего своей задачей превратить искусство в достояние народа.

Газета «Новая жизнь» (№ 2) пишет, что Московский комитет РСДРП получил от художников К. А. Коровина и Ап. М. Васнецова пожертвования на памятники борцам за свободу и Бауману. «Художественные сокровища России» (№ 11) отмечают, что на состоявшемся 28 октября, под председательством архитектора А. К. Меняева, собрании членов общества взаимопомощи русских художников (по предложению П. Е. Мясоедова) обсуждалась поддержка жертв освободительного движения. Для этой цели решено было обратиться ко всем русским художникам, независимо от того, к какому кружку или обществу они принадлежат с воззванием об устройстве в Петербурге грандиозной народной выставки и лотереи пожертвованных художественных произведений

А. В. Луначарский констатирует рост пролетариата и утверждает осознание им ценностей искусства. Он призывает художников обогатиться духом современности, и тогда «все под их пером и кистью станет полно значения»<sup>21</sup>. Пока же автор отмечает в них ограниченность, служение классу умирающему, живущему паразитарными интересами, жалкими чувствованиями и идеями. Вполне естественно, что среди художников были настроения боязни революции и посягательства на красоту, которая может быть устранена и забыта.

Художники М. В. Добужинский, К. А. Сомов, А. Н. Бенуа и Е. А. Лансере в газете «Русь» призывали к объединению всех, кому дорого искусство, справедливо ратовали за улучшение и расширение художественно-технического обучения, за сохранение памятников старины.

Академия Художеств, как школа, порицалась авторами, тем же нападкам подвергались и музеи, «мертворожденные, затхлые, бюрократические учреждения»<sup>22</sup>. Художники предлагают коренным образом перестроить академию и музеи, чтобы они стали настоящими храмами искусства, аудиториями, хранилищами внимательно и беспристрастно собираемыми лучших и характерных художественных произведений. Авторы призывают художников к просвещению масс в духе красоты. По их мнению, грядущая свобода выдвигает новые еще неведомые таланты и силы, которые сумеют поднять искусство на подобающую ему высоту и сделать его истинно народным.

С резкими разоблачениями этого манифеста выступил В. В. Стасов в статье «Лже-искусство и лже-художники»<sup>23</sup>. Он непримирим к тем представителям буржуазного искусства, которые захотели «примазаться» к революции и использовать ее в своих антидемократических целях. Критик выступает с отрицательной оценкой не по содержанию манифеста ху-

дожников. Он категорично настроен против самой группы живописцев, видя в них ярко выраженных эстетов.

Редакция журнала «Адская почта» сформулировала свою программу как протест против насилия и насильников, рабства и поработителей. Это можно отнести почти ко всей сатирической периодике 1905 года, объединявшей многих крупных художников, в том числе и авторов манифеста.

Художников соединяла не только платформа общественной жизни, но и поиски нового художественного стиля, отвечающего требованиям времени. Обретение такого «стиля» должно было снять противоречия между растущим индивидуализмом творческого мышления и усиливающейся активной ролью массового вкуса, стремлением к автономии искусства и настойчивым вовлечением его в реальную общественную жизнь.

Наглядней всего искание новых идей обнаруживается в архитектуре и прикладном искусстве. Журнал «Нива» отмечает, что стыдно замыкаться в пределах «старого стиля» в искусстве, когда вся жизнь настоятельно нуждается в «новом стиле». «Сегодня — завтра мы вступим на новый путь реформ, «новый стиль» которых признан уже с высоты Престола, и против которых негодуют лишь ослабленные элементы общества, у которых кружится голова от могучего притока свежего воздуха»<sup>24</sup>.

На рубеже XX века в русскую архитектуру активно вторгается новый стиль — модерн. Возникший как реакция на эклектику, он выразил стремление к обновлению форм. Построение зданий в стиле модерн отличалось свободой и живописностью, а план отвечал функциональным требованиям. Применение железобетонных конструкций, новых строительных и декоративных материалов отразилось на внешнем и внутреннем виде построек, более раскрепощенных, как сама природа, где отсутствует четко выдержанная симметрия, безукоризненно строгие прямые линии. Она богата всевозможными комбинациями из кривых и закругленных линий. Новый стиль обращается к функциональной целесообразности и этим особенностям, старается воссоздать в своих формах оригинальность и природную первозданность.

Этот стиль, еще не вполне выработанный все же вызывал упреки в вычурности и назойливости, но был шагом вперед по сравнению с эклектикой.

Журнал «Искусство», издававшийся Н. Тароватым и пропагандирующий молодую русскую живопись, отмечал, что здания уходящей прошлой эпохи, «представляли смесь кусков драгоценностей, заимствованных у разных стилей и обратившихся в мишуру. Краски казались поднятыми с мостовой. Были еще здания, ужасные своей скучной наготой и распластанностью, слепо глядящие на тротуар»<sup>25</sup>

Новому стилю — модерну — не характерна придавленность, однообразие, неподвижность. Он «принимает элементы готики», но это осложненная готика. «Мир начинает просвечивать, его не отвергают, а смотрят через него»<sup>26</sup>.

Оживленный обмен мнениями в прессе вызывали вопросы охраны и состояния памятников старины, противопоставление старого новому.



Редакция журнала «Искусство» неоднократно высказывалась об уничтожении построек конца XVIII и начала XIX веков, классических, чистых и строгих, в стиле ампир, которые дают возможность «отдохнуть от вакханалии нашего "decadence" и "modern" целиком и в самых плохих репродукциях, перенесенного на русскую почву с запада»<sup>27</sup>.

Изменения, происходящие в искусстве и критике, отражались и в содержании выставок и в их оценках в печати.

Н. К. Рерих писал в журнале «Искусство»: «Я не знаю; верней не смею надеяться на обновление нашей художественной жизни. С чего видимого начать? Может быть, следует приняться за наши периодические выставки, которые, кроме немногих жизненных — Союза молодых товарищесств — пришли к полному безразличию»<sup>28</sup>.

Большой интерес журналов «Искусство», «Весы», «Художественные сокровища России», «Живописное обозрение», «Театр и искусство» вызвала выставка «Союза русских художников». По мнению большинства критиков в «Союзе» объединились лучшие художественные силы, крупнейшие и свежие дарования.

А. Ростиславов в статье «События и искусство» цитирует резолюцию членов «Союза»: «Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество, главная причина отсутствия живой связи между искусством и русским народом, тот попечительный гнет над творчеством, который убивает не только искусство, но и другие творческие начинания русского общества»<sup>29</sup>. Он очень высоко оценивает деятельность Дягилева, современных художников Серова, Малявина, Врубеля, Сомова, Бенуа. Правда, довольно пристрастно утверждение автора, что утонченный эстетизм и художественность имеют тесную и более глубокую связь с жизнью, чем тенденциозность и «служение общественным задачам». Истинное искусство для Ростиславова по сути всегда аристократическое, его нельзя низводить до общего понимания, приспособления, уродовать. Такой взгляд роднит критика с защитниками «чистого искусства».

Возникновение «Союза русских художников» свидетельствовало о завершившейся перегруппировке художественных сил России в начальные годы XX века. Объединение мирискусников с организаторами выставок «36» воспринималось естественным компромиссом. Возмущение ретроградством «стариков» заставляло ряд московских передвижников, не только из числа молодежи, вести поиски современного искусства вместе с мирискусниками. Традиции передвижничества сочетались внутри «Союза» с проявлениями ретроспективизма и стилизаторскими тенденциями. Если петербургские художники проявляли интерес также к иллюстрированию книг, оформлению театральных спектаклей, прикладному искусству, участвовали в выставках с картинами и гравюрами, то москвичи придерживались в основном развития станковой живописи.

Такое содружество не могло быть надолго прочным, но критика оправдывала их связь, существовавшую для утверждения новых путей в искусстве. Журнал «Весы» приветствовал первые выставки «Союза» за возможность сопоставления различных явлений русского искусства.<sup>30</sup>

А. Н. Бенуа видел смысл и цель «Союза» в возможности высказываться всему свежему и молодому. Эту выставку он отличает от других, где всегда имеются разные «гвозди», «всякий эффектный вздор и много скучного балласта»<sup>31</sup>. Хотя всех художников Бенуа воспринимает как братьев одной талантливой семьи, но все-таки Ф. А. Малявина с поразительным для него полотном «Бабы» критик выделял особенно. Он признает его самым темпераментным колористом, которому присуще виртуозное владение цветом. Бенуа увлеченно пишет о мозаичности красок И. Э. Грабаря, о тонком юморе К. А. Сомова, сквозь сентиментальную «глупость» сюжетов которого светится острый ум XX века и бесконечная грусть. «Во всем «детстве» Сомова чувствуется тоска и ум старости»<sup>32</sup>. Бенуа отмечает произведения М. А. Врубеля, В. А. Серова, В. Э. Борисова-Мусатова, А. П. Остроумовой-Лебедевой, И. Я. Билибина. Правда, остается не удовлетворен «Эротом» С. Ю. Судейкина, усматривая в нем скорее мечту о картине, чем картину.

Журнал «Искусство» защищает дерзкого молодого художника Судейкина, идущего вразрез с прежним духом и направлением «Союза», видя в этом новое и хорошее предзнаменование.<sup>33</sup>

Критика Россинского, напечатавшего свой отзыв в журнале «Весы» больше всего привлекают цветные рисунки М. В. Добужинского — своеобразные рассказы о городе. Он выделяет у художника нарочитую сдержанность и сухость при изображении «томительной» правильности домов, стен с гнетущей монотонностью окраски, пустых глазниц окон. Картину М. А. Врубеля «Жемчужина» рецензент характеризует как миф, созданный красками, как фантастическую действительность.<sup>34</sup>

Критика не могла быть единодушной при оценке деятельности «Союза». Появлялись высказывания о признании упадка, об отсутствии у художников сознания художественного направления.

Н. Я. Тароватый, редактор журнала «Искусство» писал, что «Союз», освободившись от деспотической власти С. П. Дягилева, оказался не в силах продолжать движение вперед.<sup>35</sup> Признавая необходимость и одновременно упадочный характер выставок, он предлагает два пути поднятия их значения. Первый — вернуться к режиму вроде дягилевского, поставив во главе лицо, которое сумело бы вызвать у художников новый подъем и стремления. Второй — слияние многих картинных выставок в один огромный «Салон».

Крайне несправедлив в своих замечаниях о выставке молодой критик Н. Прахов.<sup>36</sup> Он считает тенденциозность злейшим врагом таланта и высказывает мнение, будто Ф. А. Малявин обращается к деревенским темам, потому что находит только там смелые сочетания красок. К. А. Сомов, по мнению Прахова, выросший среди старых картин, гравюр, рисунков, «по-

крылся паутиной кабинетных впечатлений». Не чувствуя особой сомовской иронии, он приписывает художнику перепевы картин старых мастеров. У А. Бенуа, Л. Бакста, А. Остроумовой, Е. Лансере, М. Добужинского автор отмечает боязнь новых идей. Пейзаж И. Грабаря он оценивает, как «нечто среднее между геометрическим чирканьем В. Переплетчикова и размашистой мазней Н. Тархова». Лишь несколько достойных слов критик находит для В. А. Серова и М. А. Врубеля.

Отсутствие в «Союзе» Н. Рериха, Ап. и В. Васнецовых, С.Иванова, Архипова, А.Степанова лишало сообщество, по мнению рецензента журнала «Весы», типичности и сближало с «Товариществом московских художников»<sup>37</sup>. Представляется, что такое мнение далеко от понимания особенностей этих группировок.

«Товарищество московских художников» образовалось органично и легко в силу оппозиции молодежи. Основное ядро составили молодые московские пейзажисты, вышедшие из Училища живописи. Выставки устраивались с 1893 по 1924 годы. За это время состав объединения сильно менялся.

На выставках «Московского Товарищества» в 1905 году выступила группа будущих «голуборозовцев» — П. Кузнецов, Н. Сапунов, М. Сарьян, Н. Крылов, В. Милиоти, А. Матвеев.

А. Бенуа отмечает в рецензии увеличивающуюся утонченность и интимность художественного исполнения живописцев, что способствует их изолированности от других и друг от друга.<sup>38</sup> Фантастические марева Павла Кузнецова, веющие то дыханием страсти, то ужасом смерти, являются, по мнению критика, непонятными. Неудовлетворенный темами художника, Бенуа выделяет его как талантливого колориста. Рядом с искусством живописных откровений П. Кузнецова маленькие декоративные мотивы В. Милиоти звучат для критика как «коварный женский смех рядом с сочным мужским басом». Критик недооценивает декоративных эскизов Н. Сапунова, от которых «веет таинственным сумраком знойных ночей, багряно-огненной «Осенней песни» П. Уткина, скульптуры А. Матвеева, врубелевских портретов, его грустного сизого «лебедя».

Традиционно звучит неприятие выставки в устах Н. Прахова: «новаторство московских художников не пошло дальше упразднения твердого знака в их каталоге»<sup>39</sup>. Рецензент основного органа русского символизма журнала «Весы», отмечая тонкий эстетизм живописцев, считал, что портит эту группу только стереотипный, ремесленный В. Кандинский.<sup>40</sup> Такая жесткая оценка художника научно-литературным журналом «Весы», возможно, объясняется тем, что издание мало занималось вопросами изобразительного искусства.

Но московский журнал «Искусство» объективно определил искания художников, подготовку ими нового течения. Доказательство этому рецензент видит «в первых ласточках эмоционализма».<sup>41</sup> Под этим определением он понимает переход от импрессионизма к синтезу и обобщению. Если в импрессионизме, продолжает автор, впечатление рождается от природы,

то в эмоционализме из настроения рождаются чувства. По существу, эмоционализм в данном случае адекватен символизму. Он вызывает у критика сравнение с музыкой. В качестве иллюстрации автор подробно останавливается на произведениях П. Кузнецова. Как чистая греза и эмоция воспринимается им работа «Упоение», лейтмотивом которой было жизнерадостное утро с утопающей в перламутровом свете росой.

Таким образом, если членов «Союза» увлекала передача непосредственного впечатления, сохранение трепетной жизненности, то художники «Московского Товарищества» идеализировали и поэтизировали действительность, всегда исходя из субъективных ощущений.

С искусством «Товарищества передвижных выставок» можно было познакомиться в Императорском обществе поощрения художеств. Открывшаяся здесь XXXIII передвижная выставка вызвала отклики многих журналов, почти единогласно осуждавших ее несостоятельность. Главным недостатком выставки рецензенты считали рутинность. Объяснялось это тем, что решающее значение для практики Товарищества имело внимание художников к содержанию полотен, а не к средствам выражения. Один из критиков упрекал передвижников в том, что они упорно не пускают к себе новых художников.<sup>42</sup>

Постепенно с конца 1890-х годов предпосылки для роли передового направления в искусстве переходят сначала к «Миру искусства», а к 1905 году к художникам «Союза» и других молодых художественных обществ. Отчасти критика передвижников была направлена на утверждение «свободы» искусства, на борьбу с «тенденциозностью», гражданственностью во имя субъективного начала, «высшей красоты и правды».

Тем не менее, пресса вынуждена была отметить, что выставка Товарищества оказалась единственной, где находились картины прямо или косвенно относящиеся к войне и рабочему движению. Об этом свидетельствуют названия полотен, как «Известия с Дальнего Востока» П. А. Нилуса, «Чтение телеграмм» Н. К. Грандковского, «На Дальний Восток» Тимощенко. Здесь уместно вспомнить о письме-воззвании передвижников, написанном в первые месяцы революции, где выражалось требование обновления государственного строя.

Критик Н. А. Брешко-Брешковский выделяет среди прочих картину Л. Я. Попова, где художник изобразил группу крестьян, столпившихся на берегу реки.<sup>43</sup> Они указывают на другой берег, где возвышаются фабричные трубы. Там что-то происходит... В одном из лучших полотен по идейным и живописным достоинствам, картине Н. А. Касаткина «Тревожное», изображалась женщина — работница у окна, ждущая возвращения мужа с демонстрации. Слишком явная направленность полотна заставила цензуру снять его с выставки.

Иллюстративное отношение к жизни демонстрировала картина Н. П. Богданова-Бельского «Вести с фронта», где художник несколько наивно и упрощенно показал молодого человека, читающего крестьянам газету.

О необходимости актуальных тем в живописи, отвечающей потребностям времени свидетельствовал следующий отзыв: «В то время, когда над Русью гремит гроза военной непогоды, когда со всех концов нашего отечества идут на Дальний Восток тысячи людей, призванных на кровавое служение родине гражданским и нравственным долгом, 156 картин выставки посвящены весне, лету, осени и зиме и только две проводам на Дальний Восток»<sup>44</sup>.

Из представленных на выставке 242 работ репинские портреты-этюды членов Государственного Совета являлись наряду с касаткинским произведением наиболее знаменательными. Исполненные обобщенно при использовании красочного пятна и силуэта, они поражали значительностью. Рядом с такими картинами упрощенной тенденциозностью веяло от полотна Н. Орлова «Недавнее прошлое», изображающего порку крестьянина в волостном правлении. Отмечая это, критика пишет об удручающем впечатлении от работ В. Маковского, Г. Мясоедова, А. Киселева, Е. Волкова. «Нельзя без чувства искренней жалости глядеть на их лакированные клеенки и подносы доброго старого времени. Тут и завитые деревца, и слащавая водица, отражающая их, и мостики, и скалы, и прочие вяземские пряники для разбогатевших мещан»<sup>45</sup>. Безусловно, критику не удовлетворяла жанровая живопись, воспринимаемая как перепевы прошлого или как прошлое, выдаваемое за настоящее.

Среди пейзажных работ на выставке особый интерес вызвали лишь картина В. Бакшеева «Среди природы» с оговоркой на близость к И. Левитану, пейзажи художника С. Жуковского «Речка», «В березнике», «Терраса», «Старый дом», «Замерзший пруд».

Картина Н. Дубовского с таким всеобъемлющим названием как «Родина» производила впечатление сухости и документальности, отсутствия непосредственного чувства и настроения.

Единодушное одобрение рецензентов получила скульптура молодого Н. Андреева. Своими работами на этой выставке — «Вакханка», бюсты Боборыкина, Вейнберга — он положил начало созданию монументально-психологических образов в своем творчестве. В дальнейшем высшее выражение они получили в памятнике Н. В. Гоголю (1909) в Москве.

Внутренний кризис Товарищества вызывал у критики большие надежды на молодежь, примкнувшую к нему, на образование нового ядра, которое выработает со временем свои принципы и устои.

Новые факты, истоки, взаимоотношения и взаимовлияния критике удалось определить на историко-художественной выставке русских портретов в Таврическом дворце. Устроенная по инициативе С. П. Дягилева, она представляла большой интерес с живописной точки зрения изображений личностей, игравших видную роль в судьбах страны. Журнал «Живо-

писная Россия» обратил свое внимание на эволюцию одежды, причесок, головных уборов, украшений за истекшие столетия, давших ценный материал для сравнения с настоящим.<sup>46</sup>

Выставка привела к решительным и часто неожиданным переоценкам. Она начиналась портретами Петровской эпохи, в энергичности изображенных лиц чувствовалась эпоха потрясений и перелома. Среди живописцев критики выделяли И. Никитина, А. Матвеева, Л. Каравакка. Несмотря на большое влияние иностранных художников, наблюдался поворот к истокам и утверждению национальных черт. Портретная выставка помогла оценить поэта кисти XVIII века — художника Ф. Рокотова, художественные индивидуальности Д. Левицкого и В. Боровиковского.

Первая половина XIX века была представлена романтическим портретом кисти таких мастеров, как О. Кипренский, В. Тропинин, К. Брюллов. Кипренский по праву оценивался как один из лучших колористов века. Огромный интерес вызвал впервые собранный на выставке материал о деятельности А. Венецианова, как основателя целой школы.

Новое признание получили портреты П. Федотова с ярко выраженным отношением художника к своим героям. Из живописцев — портретистов второй половины XIX века назывались Н. Ге, В. Перов, И. Крамской, И. Репин.

Влиянием событий 1905 года можно объяснить оценку выставки с политической точки зрения В. В. Стасовым.<sup>47</sup> Критик считал основным ее пороком отсутствие портретов деятелей русского освободительного движения, народных трибунов.

Все же успех представленных работ был бесспорен, и современникам уже мечталось о будущей выставке. «И бабы Малявина придут сюда и не в нынешних ужасающих башмаках. И фыркать они не будут, как нынче..., но со вниманием станут глядеть на «родименьких», отыскав их в каталоге уже после того, как отыскивали их в сердце — свободно родившие свободно рожденных...»<sup>48</sup>

Небольшие заметки появились в печати о выставках других объединений. Произведения IX выставки «Общества русских акварелистов», существовавшего с 1881 года, критики сравнивали с иллюстрациями ботанического атласа. Однако, ими положительно были оценены замеченные свежие веяния в искусстве, которые принесла XXVII выставка учеников Училища живописи, ваяния и зодчества. Новизна, правдивость и безыскусственность отмечалась в работах Б. Кустодиева и Д. Кардовского, живописцев «Нового художественного общества».

«Вестник учителей рисования» пропагандировал мероприятия, направленные на приобщение народных масс к искусству.<sup>49</sup> В частности, сообщалось о необходимом выделении средств на устройство двух народных выставок, об изобретении специальной экспозиционной палатки для перемещения по городам России.

Международной выставке в Венеции посвящали свои статьи Г. Плеханов и С. Маковский, опубликованные в журналах «Правда» и «Искусство». С. Маковский со всей страстью пишет о том, что следует знакомить иностранную публику с художественной культурой России.<sup>50</sup> Действительно, русское искусство скупо представляли на этой выставке одна картина С. Южанина, одна — В. Верещагина и две — Н. Шаттенштейна. Г. Плеханов, как защитник марксистской идеологии, сожалел, что выставочные произведения не имеют новых идей, и настаивал на том, чтобы в работах художников отражались общественные интересы человека.<sup>51</sup>

Отношение художника к жизни проявляется в том, что он подмечает и отбирает, как осмысливает и оценивает отображаемые им явления. С этой точки зрения будет интересен обзор журнальных статей, посвященных творчеству какому-либо одному русскому художнику. Обращением к лучшим достижениям реалистической школы стало посвящение И. Е. Репину полностью шестого номера журнала «Новый мир». Критика отмечает высокое портретное мастерство художника, его качества как рисовальщика и скульптора. Особенно импонировали портреты современных общественных деятелей, изображенные мастером во всей типичности, ярко и убедительно. Репин воспринимался как защитник свободы искусства и новых направлений в нем, который «с помощью своего художественного творчества открыл Европе истинную Россию и сблизил с западом свою родину».<sup>52</sup> Такая трактовка работ художника представлялась новой и выражающей дух времени.

Журнал «Живописное обозрение» поместил обширные материалы о живописных поисках В. Поленова, В. Сурикова, И. Левитана. Отмечалось, что картины Поленова, имеющие в своей основе колористические задачи, подавляли идею, мысль, сюжет. У Сурикова сюжет произведения, по мнению рецензентов — современников, господствовал над живописными средствами, но темперамент и артистическое чутье спасали его от рассудочной иллюстрации. О Левитане бытовало мнение как о пейзажисте настроения, передающего нюансы с исключительной утонченностью.

Не только критики, но и художники писали о своих собратьях по кисти. Интересна статья Н. Рериха, где он признается, что в картинах М. Врубеля видит праздник искусства.<sup>53</sup> Он ценит у Врубеля умение искать, переделывать, выбирать особый путь, подсказанный только природой, Рерих видит в подъемах и падениях живописца нерв высокого порядка. Большим гуманизмом проникнут его призыв беречь талантливого художника.

У самого Н. Рериха С.Маковским выделяется тема человека былых времен. Он отмечает, что художник идет к истинным источникам судьбы своего народа.<sup>54</sup> Большую статью С. Маковский посвятил живописцу А. Рябушкину.<sup>55</sup> Критик пишет, что этот художник не обладает стихийной мощью Сурикова, задушевной нежностью Левитана, мистическим пафосом Врубеля, властностью репинского реализма, его неровное, но большое дарование все же дает право на почетное место в семье современных художников. Маковский подчеркивает,

что прошлое в изображении Рябушкина — далекое настоящее и в этом утонченность его реализма. Параллельно с характеристикой творчества живописца С. Маковский проводит мысль об ошибочности противопоставления России Западу, о необходимости приобщения русского искусства к великим европейским сокровищам. По замечанию критика путь к стилизации рисунка и красок идет от свободного художественно-субъективного изображения жизни, выявляющего богатство ее символов.

Эти мысли перекликаются с высказываниями журнала «Весы» о В. Борисове-Мусатове и К. Сомове.<sup>56</sup> Защищая первого из них от обвинения в подражательстве второму, критика доказывает, что мыслить для Борисова-Мусатова — значит думать о красках. В свою очередь Сомов характеризуется здесь как художник с литературным оттенком, археолог, тонкий эстет, влюбленный в памятники русской культуры восемнадцатого века. Сомовым избирается путь всегда быть стильным — продолжить эту культуру и говорить с ней ее же языком.

И. Грабарь видит в этих грезах о давно прошедших временах свою эпоху с ее противоречиями.<sup>57</sup> Его отношение к революции двойственно: признавая ее историческую справедливость в освобождении части человечества, в нем торжествует индивидуалист и эстет.

О самом Грабаре рецензенты писали как о живописце, который интерпретирует, восторженно объясняет бесстрастную природу, любясь открытой в ней красотой.<sup>58</sup>

Иногда некоторые отзывы о художниках носили преувеличенно превосходный характер, например, о картинах В. Васнецова, которым приписывались особые новаторские поиски и находки в содержании и технике.

Более того, в критической литературе почти отсутствуют отзывы о произведениях художников, созданных как непосредственный отклик на события революции. «Живописное обозрение» упомянуло, что художник Н. Касаткин отдает предпочтение изображению шахт и углекопов, и в рецензиях о выставке передвижников прозвучало мнение о революционном настрое художника.<sup>59</sup> Лишь после октябрьского переворота 1917 года стали известны его работы, посвященные первой русской революции.

Не вызвали отклика в печати и портреты Шаляпина, Ермоловой, Горького кисти В. Серова, написанные в 1905 году со свойственной мастеру значительностью. Без внимания критики остались создатели историко-революционной темы В. Маковский и С. Иванов. Правда, факт вмешательства деятелей искусства в политические события, протест В. Д. Поленова и В. Н. Серова против самодержавного произвола и расстрела демонстрации 9 января, а также их отказ от звания академиков получает широкое освящение в журналах и газетах.

Современникам нужны были новые произведения, на которых запечатлелись бы новые свершения, завоевания неизведанных областей мира линий и красок, чтобы «созидалось не РУССКОЕ искусство, а русское



ИСКУССТВО»<sup>60</sup>. Появление мыслей об интернациональном искусстве можно считать знаменем времени. «Да, оно есть это русское искусство, оно дышит, живет полной жизнью, развивается в прелестную красавицу, в врубелевскую царевну в сверкающем наряде, глядящую своими ясными большими глазами на окружающий мир»<sup>61</sup>.

Однако, предпочтение некоторыми художниками прошлого настоящему, условность средств выражения свидетельствовали о настроениях бегства от тревожной современности и не покидающем их чувстве оторванности от нее, об одиночестве.

Существовала и другая проблема, о которой А. Н. Бенуа писал в одной из своих статей, отмечая, что с 1862 года петербургские музеи не обогатились ни одним значительным поступлением зарубежного искусства<sup>62</sup>. Он сетовал, что приходится изучать современную живопись Запада по образцам, на которых учились Репин, Крамской, Васильев.

Поэтому особый интерес вызывали у читателей журнальные публикации, посвященные проблемам западноевропейского искусства и в частности импрессионизма и постимпрессионизма. «Импрессионизм логически развивался из реализма Курбе, и реализм принял в нем самую возможную художественную форму, как субъективная интерпретация видимого», — такую характеристику дал один из критиков, размышляя об этом течении.<sup>63</sup> Современники усматривали в импровизационной технике художников развитие культуры мазка, системы добавочных тонов и красочных лессировок.

К сожалению, на протяжении не одного десятилетия будет существовать мнение, что импрессионисты «асоциальны» и ориентированы на буржуазные вкусы. Непредвзятое осмысление социальных особенностей импрессионизма сделает в 1939 году итальянский искусствовед Лионелло Вентури. «Красавицы Ренуара были не бульварными феями, а девушками из предместий; крестьянки у Писсаро выглядели еще более деревенскими, чем у Милле; паровозы Моне выбрасывали струи революционной энергии; Сезанн, как и Золя, был по духу своему анархист. Их живопись означала конец привилегированным, разрыв с элегантностью и роскошью, появление нового чувства собственного достоинства, присущего людям из народа, но отнюдь не означает для них разрыва со своим классом»<sup>64</sup>.

Журнал «Искусство» своевременно откликнулся на новаторские художественные течения, помещая в трех номерах статью тридцатилетнего австрийского поэта Р. Рильке с толкованием произведений скульптора О. Родена. Его волнует расширенное представление скульптора о границах и возможностях ваяния, его умение придать жизнь каждой точке тела.<sup>65</sup>

Для поколения художников, пришедших на смену и условно объединенных понятием «постимпрессионизма» характерно увлечение пейзажным жанром, сценами современной жизни, склонность к разработке собственно живописных проблем с привлечением научных открытий в области оптики. Статьи о них в основном печатались в журнале «Искусство». К нему присо-

единяется журнал «Правда», откликнувшийся известной статьей А. В. Луначарского «Осенний салон в Париже». В ней он пишет о предтече постимпрессионизма — Пюви де Шаванне.<sup>66</sup> Автор усматривает в его работах мечты о свободной гармоничной жизни, лишенной недугов буржуазной действительности. Другой рецензент М. Грефе, отмечая творческую мощь композиций художника Жоржа Сера в картинах «Порт Гравелин», «Купание», «В окрестностях Парижа», к сожалению, не заметил характерную «точечную» манеру живописца.<sup>67</sup>

Перо еще одного критика определяет ведущую склонность у художника Поля Сезанна к передаче материального мира особыми живописными средствами.<sup>68</sup> В статье подчеркивалось, что художник выразил необыкновенное желание передать свою правду через значительное и величественное упрощение формы. Тяжесть и отсутствие воздуха, резко определенные контуры, случайная и точно независящая от Сезанна композиция послужила точками отправления для следующего поколения художников.

«Автопортрет», «Странствующие торговцы», «Круг заключенных», «Цветы», «Звездная ночь» и публикация четырех писем к брату познакомили заинтересованных читателей с Ван-Гогом, гениальным, честным и искренним художником, воплотившим сложную противоречивость и смятенность душевного мира современного человека. Его письма свидетельствуют о большой преданности искусству, об упорной работе, о принципиальности, и об обладании чувством природы и умении внушать его окружающим.

Декоративно-символическая живопись Гогена нашла оценку в статье Мейер Грефе<sup>69</sup>. Критик вдохновенно писал о том, что красота и грация, обнаруженные художником на острове Таити, научили его искать простые и даже несколько наивные решения живописных задач.

Эжену Каррьеру, который жил вне стилевых течений времени, не был близок к реализму и импрессионизму, пройдя свой путь в одиночестве, посвятил статью С.Маковский.<sup>70</sup> Живописец привлекает критика как ваятель полутелесности, создающий образы, как правило, женщин и детей из светящихся струй и сгущенных сумраков. У Маковского создается впечатление, что и сам художник не знает, где у него кончается призрачность жизни и где начинается жизнь призраков. Автор сравнивает душу живописца с одиноким колодцем, недоступным для лучей солнца, где всегда темно и тихо, и лишь в глубине отражается звездное небо.

Такую же безотносительность к тому или иному лагерю А.Бенуа приписывает английскому живописцу Уистлеру. Критик считает, что художник предвидел тот вкус и ту моду, которые царят в творчестве современных художников. Увлеченный решениями колористических задач, особенно в пейзажных работах, он умело перерабатывает открытия французских импрессионистов, каноны японской классической гравюры на своей национальной почве.

Таким образом, журнал «Искусство» обращается в основном к творчеству тех крупнейших мастеров Франции, которые ставили перед собой

проблемы перехода к новым формам искусства, к преодолению мгновенного и ускользающего восприятия.

Революционные события в России не уменьшили интерес к естественному ходу развития искусства, к проблемам художественной культуры Запада. Критика заинтересованно свидетельствовала о широком движении в мировом искусстве от натурализма к импрессионизму и постимпрессионизму или более умеренной форме — обогащению реалистического метода элементами импрессионизма. Субъективное преломление и иррациональные ассоциации импрессионизма послужили основой для развития символистского метода.

Воодушевляющее воздействие перемен сказалось и на литературе. Начали появляться отклики на творчество современных прозаиков и поэтов. Пафос свободы — свободы от всех видов деспотизма и рабства, материального и духовного, пафос достоинства и независимости человеческой личности стал главной темой для писателя А. П. Чехова. Именно поэтому в годовщину его смерти, в 1905 году журналы помещают многочисленные воспоминания и отзывы, отдавая дань его творчеству. «Театральная газета» писала: «Чехов умер вместе с режимом, каждой строчкой своих творений, накануне наступления утра, которое он призывал, радость и красоту которого он пел, когда все кругом было объято тьмой...»<sup>71</sup>. Критики отмечали, что писатель обрисовал в ряде гениальных набросков свою сложную эпоху, зажег уверенность в будущем и стремление к нему. «Художник опочил, уступив место толпе окрыленных им борцов».<sup>72</sup>

Одному из таких борцов А. Горькому посвящает правдивую и волнующую книгу «Поединок» писатель А. Куприн.

«Обращением к армии» назвал лучшие страницы «Поединка» А. В. Луначарский.<sup>73</sup> Он выразил надежду, что писатель может пробудить в офицерстве «голос настоящей чести». Луначарский утверждал, что психология великих движений самым тесным образом связана с психологией чести. Накануне Цусимы, в дни тяжких поражений царской армии на русско-японских фронтах монологи Назанского об отсталом, опустившемся офицерстве, забывшем о нуждах страны, звучали как политические воззвания, а протест Романова против войны «как позорного всечеловеческого недоразумения» вызывал всеобщую солидарность. Только В. Брюсов в своей рецензии пытался представить «Поединок» как художественно слабую, написанную по «старым шаблонам» вещь; «самые лучшие сцены не более как ... анекдоты из солдатской и офицерской жизни...»<sup>74</sup> Целый ряд статей посвятил А. Горькому тот же журнал «Правда», и даже «Весы» опубликовали информационное сообщение о протестах в Германии, Франции, Швеции, Испании, Португалии по поводу ареста писателя.

Интересной представляется полемика о поэзии, ее целях и задачах между А. Белым и В. Брюсовым. В статье «Апокалипсис в русской поэзии» Андрей Белый утверждал, что цель поэзии найти единство вселенской истины, а цель религии воплотить это единство<sup>75</sup>. Он видел в искусстве крат-

чайший путь к религии. Белый обращался к истокам русской поэзии, к оценке творчества Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Фета, Тютчева, Брюсова, Блока. В ответ на это В. Брюсов пишет открытое письмо «В защиту от одной похвалы»<sup>76</sup>. У него вызывает возмущение, что А. Белый не упоминает имен Кольцова, А. Майкова, Я. Полонского, К. Бальмонта, он увлекается мистикой в рассуждениях о войне, утверждает, что она является порождением больного воображения, а в действительности ее нет. «Если же смотреть на все внешнее, как на несуществующее, только как на символ внутреннего, можно будет сказать не об одной войне, а о чем угодно, что этого нет. Так я могу сказать, что и твоей статьи нет. Тогда, разумеется, мое открытое письмо окажется лишним»<sup>77</sup>. С точки зрения В. Брюсова поэзия может влиять на общественное движение очень слабо. «Требовать, чтобы все искусство служило общественным движениям, все равно, что требовать, чтобы вся ткацкая промышленность только и делала, что приготавливала материю для красных флагов», — заканчивает он, боясь грубых посягательств на миссию поэта.<sup>78</sup> Он пытается превратить искусство в автономную область духовной деятельности и с беспокойством размышляет о том, что революция может привести к разрушению культуры. Действительно, отношение Брюсова к революции было двойственно. Он тянулся к ней и опасался ее; сомневался в целях и идеалах, но приветствовал ее сильную и устремленную в будущее поступь. Даже Бальмонт, настроенный очень идиллически говорил о смелой, сознательной жертве во имя вольности.

Радовался и Д. Мережковский, что умытые руки белоручек, барчуков истории соблазняют немногих. Он осуждал тех, кто спешил уйти из истории и снять с себя ответственность. Лишь эпигон символизма В. Гофман отличается негибкостью, продолжая отстаивать устаревшие взгляды, что несимволического искусства не было и быть не может. Но его тонкий голос тонет, уступая место вперед смотрящим.

Не могли оставаться в стороне от происходящего и деятели театра. Издания пестрели заявлениями о том, что вне свободы театральное творчество обречено на томительное прозябание. «...Это будет уже не театр сумеречных настроений, а театр социальный, озаренный солнцем социального искусства»<sup>79</sup>. Среди толков о будущем театре выделялось имя К. С. Станиславского, выдающегося режиссера и артиста, воссоздавшего на сцене Художественного театра глубину и мудрость Чеховской драмы. Одновременно, как ищущий режиссер К. С. Станиславский объединился с В. Э. Мейерхольдом для создания нового «Театра исканий», в котором соединялась бы символистская драматургия, художники-стилизаторы и актерская молодежь. Лабораторные опыты, проводившиеся Мейерхольдом летом 1905 года на материале пьес Метерлинка и Гауптмана, при участии молодых художников Н. Сапунова, С. Судейкина, Н. Ульянова и композитора И. Саца, не вышли за пределы черновых просмотров.

С точки зрения В. Брюсова путь к новому в театре лежит через символизм. «Новый театр создается лишь тогда, когда возможно будет собрать артистов с душами «новых» людей. И как понятно, что, не найдя их, М. Метерлинк предпочел писать «пьесы для театра марионеток», — резюмирует Брюсов.<sup>80</sup> Значительное место в репертуаре театров России занимали пьесы Г. Ибсена. Его драматургия привлекала созданным образом человека, обладающего духовной силой, способного выступить против норм буржуазного общества. Пьесы Ибсена раскрыли роковое несоответствие между благополучной видимостью и коренным внутренним неблагополучием общества. Тем не менее его творчество до конца не зажигало и не насыщало реалиями окружающего мира. У Ибсена больше фигурируют, как резюмировал журнал «Беседа», хладнокровные тени идей и философствований, символы и отвлечения в лицах.<sup>81</sup>

Одни театры пытались идти в ногу со временем, другие развлекали и отвлекали от действительности. Подготавливалась почва для появления художника, отвечавшего современным потребностям. Им стал А. Горький. С большим успехом на сцене МХАТа шла в 1905 году его пьеса «Дети солнца».

Новые настроения распространились на музыкальную общественность. Журнал «Музыкальный мир» поместил на своих страницах адрес Н. А. Римскому-Корсакову, уволенному из Петербургской Консерватории за сочувствие и поддержку революционно настроенной молодежи: « Пусть же эта горькая любовь и восторженное преклонение всего образованного русского общества послужит Вам нравственную опору в эти тяжелые для всех нас минуты... Но заря уже загорелась и в тот час, когда свет засияет на горизонте нашей жизни, русский народ в ряду мужественных борцов за бессмертные идеалы правды и справедливости, вспомнит тогда Ваше благородное имя»<sup>82</sup>. Музыкальная общественность высказывала мысль о необходимости создания Академии музыки, самоуправляющейся и самоопределяющейся. Автор статьи «Современное» игнорирует творчество своих современников: Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина, Танеева, Лядова. «Если живопись наша может выставить ряд мастеров, стоящих на высоте европейского искусства, то кого же русская музыка может противопоставить Рихарду Штраусу, Шилингсу, Регеру, Дебюсси, д Энди и многим другим сильным и смелым талантам Запада? Никого»<sup>83</sup>.

«Русская музыкальная газета» отвечала на этот вопрос по-другому, открывая первый номер за 1905 год статьей о Рахманинове, где выделяла его среди современных деятелей: «...отсутствие натянутости, мудрствования, преднамеренного и деланного, ценно в авторе более всего. Мелодическая сторона его произведений ярка, певуча; гармоническая, несмотря на своеобразие, поражает естественностью своего развития, пикантностью в инструментовке оригинальностью сочетаний различных групп, находчивостью, блестящим колоритом, в ритме же — мужественностью и твердостью. При всем том, цельность и искренность являются постоянными спутниками рах-

маниновской музы»<sup>84</sup>. Композитор очень чутко отнесся к происходящему в России, что наложило отпечаток на образы его Второй симфонии. Опера Н. А. Римского — Корсакова «Золотой петушок» (1906–1907) своей сатирической остротой также определялась революционной обстановкой. Героика современной действительности была воплощена в «Поэме экстаза» соч. 54 (1905–1907) А. Н. Скрябина. Автор хотел даже предпослать ей эпиграф: «Вставай, подымайся, рабочий народ». В отчете о концерте А. И. Зилоти 5 ноября 1905 года «Русская музыкальная газета» писала: «Эй, ухнем Глазунова — сильная глубокая вещь, скорее торжественно-мрачного колорита; это какое-то шествие сильных, но удрученных натур. Молодецки, мастерски создал Глазунов свою картину. Она — песня тяжелого настоящего. Дай Бог, чтобы корсаковская «Дубинушка» оказалась ее пророческим апофеозом. Салтановски светло, блестяще и красиво инструментовал Римский-Корсаков эту вторую народную песню»<sup>85</sup>.

Русскую музыку обогатил наиболее значительный шестой квартет композитора Танеева, сочиненный в 1905 году. Венцом творческой работы мастера музыкального лирического пейзажа А. К. Лядова стали «Восемь русских народных песен» для оркестра (1905), отличающихся и проникновением в дух народной музыки.

1905 год — начало больших перемен в политической и художественной жизни России. Во многом задачи всех видов искусства определялись общностью социальных позиций. Важнейшие факты художественной жизни России одновременно становились и событиями политического характера.

Критика инициировала важный круг тем: об упадке и возрождении, о социальном искусстве и искусстве «свободном», западничестве и славянофильстве, интернациональности и космополитизме. Политики писали об искусстве, а мастера искусства о политике с особым гражданским пафосом. Журнал борющегося пролетариата «Правда» активно рассматривал вопросы по истории, литературе и искусству. На волне революционного подъема издатели перестали обращаться за разрешениями к цензуре. Актуальной стала публикация личных воспоминаний П. Лафарга о Ф. Энгельсе в журнале «Правда», симптоматичным явлением — подборка материалов о восстании декабристов в журнале «Русский архив». В. Брюсов утверждает на страницах журнала «Весы» с явно символистским уклоном необходимость реалистического метода в искусстве, а Дягилев размышляет об историческом переломе, отмирающей старой культуре и новой рождающейся. Некоторые из художников успешно выступали в роли критиков, впоследствии даже занимаясь литературной деятельностью (Рерих, Коровин).

К рассматриваемому периоду времени внутри течения передвижников и вне его обнаружили новые художественные поиски. «Союз русских художников» объединил почти всех выдающихся русских мастеров живописи начала XX века, но даже они могли показаться, по замечанию критика А. Ростиславова, «академиками» при сравнении с П. Кузнецовым,

Денисовым, Милиоти, Уткиным. Переживания и восприятия оформлялись в образы символического звучания. Увлечение декоративной живописью, решениями колористических задач как новое явление с его достижениями было открыто именно в пору начавшихся потрясений.

Символы в живописи Врубеля, в музыке Скрябина, в поэзии Блока и Брюсова имели глубокий смысл. В театральном искусстве Станиславский вел поиски на пути приобщения к опыту символизма.

К 1905 году символизм в России, ранее всего кристаллизовавшийся в литературе, пришел в кризисное состояние. Уверовал во всемогущество революции Блок, позиция мистического пророка не стала подлинной для Брюсова.

Политическая ситуация не приостановила интереса к общим процессам, происходящим в мировом искусстве. Критики выделяли ту грань импрессионизма и постимпрессионизма, за которой художники не покушались на реальность объекта и не отказывались признать за собой контроль разума и сердца.

Демократизация общественной жизни вызвала такие манифесты как статья «Голос художников», речь С. Дягилева «В час итогов», предложения художественных реформ А. Бенуа, письмо-воззвание передвижников. Активно привлекалась творческая молодежь. В 1905 году А. Голубкина по заданию МК РСДРП сделала первый в России бюст К. Маркса. Во главе одной из дружин восставших был скульптор С. Коненков, создавший портреты участников революционных событий — «Рабочий-боевик», «Атеист», «Славянин».

Критика разделилась во мнениях, делая решительную и подчас неожиданную переоценку наследия старины. Рецензент, рассматривая труд С. Дягилева «Русская живопись в XVIII веке», неслучайно акцентирует на необходимости спасения от неминуемого забвения художников старой русской школы.

Понимание современными творцами своей миссии отмечалось на открытии выставок. Уже на XXXIII передвижной выставке были представлены картины, прямо или косвенно относящиеся к войне и рабочему движению.

Политические события начала XX века стали предтечей будущего раскола общества и переворота 17-го года. Предпринималась попытка создания нового строя Свободы, по сути, при полном гражданском бесправии. В православном государстве и церковь оказалась бессильной повлиять на надвигающуюся катастрофу. В эти годы на фоне беспокойных исторических событий критика в художественной жизни ставила задачу развития в русском обществе самосознания в вопросах искусства. Одни предпочитали отражение действительности в искусстве, в то время как другие — уход от ее реалий. Однако и материалисты, и идеалисты стремились постичь тайну рождения в искусстве новой души XX века.

Выражаю признательность Инне Александровне Сениной, которая своими знаниями, опытом и добрыми чувствами способствовала появлению данной публикации.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Глинский Б. Годы смуты и борьбы. Исторический вестник. — 1905. — № 3. — С. 973.
- <sup>2</sup> Театральная газета. — 1905. — №29. — С. 470.
- <sup>3</sup> Ростиславов А. Памятник Свободы. Театр и искусство. — 1905. — № 45–46. — С. 714.
- <sup>4</sup> Поссе В. Из рабочей жизни (Стачка-революция). Ежемесячный журнал для всех. — 1905. — № 12. — С. 783.
- <sup>5</sup> Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии // Правда. — 1905. — № 9–10. — С.49–70.
- <sup>6</sup> Луначарский А. В. Марксизм и эстетика // Правда. — 1905. № 9–10. — С.130–131.
- <sup>7</sup> Павловский Б. Большевицкая печать 1905–1907г.г. об изобразительном искусстве. — Искусство. 1956. — №4. — С. 56–59.
- <sup>8</sup> Полянин С. В чем счастье? Новый мир.1905. — №3. — С. 32.
- <sup>9</sup> Ленин Н. (В. И.) Партийная организация и партийная литература // Новая жизнь 1905. — № 12. — С. 1.
- <sup>10</sup> Брюсов. В. Свобода слова. — Весы. — 1905. — №11. — С. 64.
- <sup>11</sup> Гофман В. О тайнах формы. — Искусство. — 1905. — №4. — С. 39.
- <sup>12</sup> Мережковский Д. Полярная звезда. — 1905. — №8. — С. 192.
- <sup>13</sup> Кречетов С. Проповедник в Пустыне. — Искусство. — 1905. — №8. — С. 46.
- <sup>14</sup> Маковский Ф. Что такое русское декадентство? Образование. — 1905. — Т. IX. — Отдел. I. — С. 125–142.
- <sup>15</sup> Виппер Р. Ю. Символизм в человеческой мысли и творчестве. Русская мысль. — 1905. — №2. — С. 98–116.
- <sup>16</sup> Там же. С. 116.
- <sup>17</sup> Евг. Л. По поводу книги Евгения Аничкова. Литературные образы и мнения // Вестник Европы. — 1905. — №1. — С. 424.
- <sup>18</sup> Дягилев С. В час итогов. — Весы. — 1905. — №4. — С. 46.
- <sup>19</sup> Бенуа А. Н. Художественная реформа. Газ. Слово. — 1905. — № 341. — С. 5.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> Луначарский А. В. Диалог об искусстве Журн. Правда. — 1905. — № 9–10. — С. 132.
- <sup>22</sup> Добужинский М., Сомов К., Бенуа А., Лансере Е. Голос художников. Газ. Русь. — 1905. — №, 16. — С. 3.
- <sup>23</sup> Стасов В. В. Лже-художество и лже-художники // Новости и биржевая газета 1905. — № 229. — С. 2.
- <sup>24</sup> Нечто о новом стиле. Нива. — 1905. — №9. — С.175.
- <sup>25</sup> Мих. С. О новом стиле // Искусство. — 1905. — №2. — С. 41.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Т. Современный вандализм // Искусство. — 1905. — №2. — С. 59.
- <sup>28</sup> Рерих Н. К. Искусство. — 1905. — № 4. — С. 54.
- <sup>29</sup> Ростиславов А. События и художество. Театр и искусство. — 1905. — №4. — С. 54.
- <sup>30</sup> Арбалет (М. И. Шестеркин). На выставках. Весы. — 1905. — №1. — С.45–46.
- <sup>31</sup> Бенуа А. Н. Выставка «Союза русских художников» в Академии художеств // Слово. — 1905. — № 33. — С. 5.
- <sup>32</sup> Там же. С.6.



- <sup>33</sup> Тароватый Н. По поводу выставки «Союза русских художников» // Искусство. — 1905. — №3. — С. 58.
- <sup>34</sup> Россинский. На выставке «Союза» // Весы. — 1905. — №3. — С. 55–59.
- <sup>35</sup> Тароватый Н. По поводу выставки «Союза русских художников» // Искусство. — 1905. — №3. — С. 57–59.
- <sup>36</sup> Н. Прахов. Выставка картин «Союза» русских художников. Художественные сокровища России. 1905. — №1. — С. 6.
- <sup>37</sup> Арбалет. На выставках. Весы. — 1905. — №1. — С. 45.
- <sup>38</sup> Бенуа А. Выставка Товарищества московских художников // Слово. — 1905. — № 40. — С. 5–6.
- <sup>39</sup> Прахов Н. Выставка картин Московского Товарищества художников. Художественные сокровища России. — 1905. — №1. — С. 9.
- <sup>40</sup> Арбалет (Шестеркин М. И.) На выставках // Весы. — 1905. — №1. — С. 45.
- <sup>41</sup> Б. Л. Эмоционализм в живописи. Искусство. — 1905. — №2 — С. 56–57.
- <sup>42</sup> Р. Передвижная выставка. Петербургская газета. — 1905. — №49. — С. 4.
- <sup>43</sup> Брешко-Брешковский Н. XXXIII передвижная выставка // Биржевые ведомости. — 1905. — № 8713. — С. 6
- <sup>44</sup> А. Ф. Живопись и скульптура (на художественных выставках в Петербурге) // Мир божий. — 1905. — №4. — С. 14–15.
- <sup>45</sup> Там же.
- <sup>46</sup> Корсаков Н. Историко-художественная выставка русских портретов // Живописная Россия. — 1905. — № 6/7. — С. 25.
- <sup>47</sup> Стасов В. В. Итоги нашей портретной выставки // Новости и биржевая газета. — 1905. — № 137 С. 2; №138. — С. 2.
- <sup>48</sup> Ното novus. (Кугель). Исторические портреты // Русь. — 1905. — №69. — С. 3.
- <sup>49</sup> Вестник учителей рисования. — 1905. — №3. — С. 32; №5. — С. 56.
- <sup>50</sup> Маковский С. Международная выставка в Венеции // Искусство. — 1905. — №8. — С. 59–64.
- <sup>51</sup> Плеханов Г. Пролетарское движение и буржуазное искусство // Правда. 1905. — №11. — С. 107–124.
- <sup>52</sup> Илья Ефимович Репин // Новый мир. — 1905. — №6. — С. 79–80.
- <sup>53</sup> Рерих Н. Врубель // Весы. — 1905. — №2. — С. 27.
- <sup>54</sup> Маковский С. Дух древней Руси в современном искусстве // Весы. — 1905. — №8. — С. 46–47.
- <sup>55</sup> Маковский С. Рябушкин А. П. Ежемесячный журнал для всех. — 1905. — №5. — С. 289–295.
- <sup>56</sup> Арбалет. В. Борисов-Мусатов. — Весы. — 1905. — №2. — С. 31–32.
- <sup>57</sup> Грабарь И. Картины современных художников в красках. — Вып. 1–12. — М. 1905.
- <sup>58</sup> Сюннерберг К. Пять художников // Искусство. — 1905. — №2. — С. 42–46.
- <sup>59</sup> Живописное обозрение. — 1905. — №11. — С. LXXXIII.
- <sup>60</sup> Яновский Б. Современное. Музыкальный мир. — 1905. — №22. — С. 336.
- <sup>61</sup> Там же.
- <sup>62</sup> Бенуа А. Выставка Уистлера // Искусство. — 1905. — №8. — С. 54.
- <sup>63</sup> Шервалидзе Н. Сезанн // Искусство. — 1905. — № 4. — С. 45
- <sup>64</sup> Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюфон-Рюэля. Документы. — Искусство. — Л., 1969. — С. 16.
- <sup>65</sup> Рильке Р. М. Огюст Роден. Пер. Е. Андреевой // Искусство. — 1905. — № 5, 6, 7. — С. 91–103.
- <sup>66</sup> Луначарский А. В. Осенний салон в Париже // Правда. — 1905. — С. 205–224.
- <sup>67</sup> Мейер Грефе. Жорж Сера // Искусство. — 1905. — №5, 6, 7, 63–73.

- 
- <sup>68</sup> Шервашидзе. Сезанн // Искусство 1905. — № 4. — С. 40–47.
- <sup>69</sup> Мейер Грефе. Гоген. Пер. В. Гофмана // Искусство. — 1905. — №2. — С. 32–35; №3. — С. 46–54.
- <sup>70</sup> Маковский С. Портреты Карьера // Искусство. — 1905. — № 5, 6, 7. — С. 75–82.
- <sup>71</sup> Театральная газета. — 1905. №27. — С. 442.
- <sup>72</sup> Там же.
- <sup>73</sup> Луначарский А. В. Жизнь и литература. О чести // Правда. — 1905. — №9–10. — С. 181.
- <sup>74</sup> Брюсов В. Весы. — 1905. — №5. — С. 46.
- <sup>75</sup> Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Весы. — 1905. — №4. — С. 11–28.
- <sup>76</sup> Брюсов В. В защиту от одной похвалы // Весы. — 1905. — №5. — С. 37–39.
- <sup>77</sup> Там же. С. 39.
- <sup>78</sup> Брюсов В. Современные соображения // Искусство. — 1905. — №8. — С. 55.
- <sup>79</sup> Пэк. К моменту. Театральная газета. — 1905. — С. 430.
- <sup>80</sup> Брюсов В. Вехи. Искания новой сцены // Весы. — 1905. — №12. — С. 75.
- <sup>81</sup> Налимов А. О поисках новой драмы // Беседы. — 1905. — №1. — С. 236.
- <sup>82</sup> Музыкальный мир. — 1905. — №15. — С. 222.
- <sup>83</sup> Там же.
- <sup>84</sup> Л. Современные музыкальные деятели. С. В. Рахманинов (Биографический набросок) // Русская музыкальная газета. — 1905. — №1. — С. 4–5/
- <sup>85</sup> Русская музыкальная газета. — 1905. — № 46. — С. 1127.



## КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ЗВОНЦОВА

В. М. Звонцов, более известный как автор графических пейзажей и натюрмортов, был и прекрасным книжным иллюстратором. Он осуществлял это с глубоким знанием дела, понимая, что «на долю художника книги выпадает ответственная задача воплощения средствами изобразительного искусства идейно-художественного замысла, содержания литературного текста и создание художественно-декоративного облика книги»<sup>1</sup>.

Звонцов обладал редким умением вникать в суть художественных явлений и распознавать подлинную их ценность. Это проявлялось в любой области искусства, какой бы Звонцов ни касался: будь то литература, театр, музыка или изобразительное искусство. Кругозор его был на редкость широк. Он хорошо разбирался в литературе, имел свои суждения и мог на равных вести беседы с литературоведами на темы высокопрофессиональные, а не только общекультурного уровня, цитировал наизусть Гоголя, талантливо читать поэтические произведения любимых им Пушкина и Твардовского. Обладал художник и особым поэтическим даром, который выражался и в умении слагать собственные стихи удачно и метко, грамотно по стилю и с некой долей артистизма. Не удивительно, что большинство проиллюстрированных и оформленных Звонцовым книг составляют сборники стихов.

Талантливый художник, педагог, он грамотно работал со словом, стройно, лаконично, увлекательно умел выразить свои мысли и знания. В его наследие вошли бесценные «Заметки о мастерстве»\*, «Мысли о творчестве»\*\*, «Основы понимания графики»\*\*\*, «Офорт»\*\*\*\*. Кроме того, ряд лет В. М. Звонцов являлся главным редактором экспортного специализированного издательства «Аврора», выпускающего литературу по изобразительному искусству. Владея ясным образным как графическим, так и литературным языком, художник безошибочно угадывал суть произведений писателя или поэта, чутко улавливал их тональность, находил выразительные средства как нельзя лучше отвечающие смысловому значению и эмоциональному состоянию. Авторы книг, современники художника, ценили эти умения Звонцова и были упорны в стремлениях к совместной работе.

Директор Пушкинского заповедника С. С. Гейченко видел иллюстратором своей книги «У Лукоморья», выдержавшую пять изданий, только Звонцова. «Рукопись к переизданию книги «У лукоморья» подготовил, — писал Гейченко Звонцову. — <...>, я надеюсь, что новое издание украсишь своими рисунками ТЫ!»<sup>2</sup>. Гейченко, знавший многих живописцев, считал Звонцова самым тонким художником Пушкиногорья, самым русским, современным и, внимательно следя за его творчеством, переживал, если публикации работ мастера выполнялись на бумаге плохого качества. «Дорогой! Сегодня листал книгу природы глазами русских писателей, которую ты ил-

люстрировал. Очень уж дерьмовая бумага! Она не для твоих рисунков. Ты ювелир и кружевница, а это требует хорошего материала»<sup>3</sup>.

Книги М. Пришвина, В. Бианки, В. Соколова-Микитова, М. Дудина, С. Гейченко и др. авторов с рисунками В. М. Звонцова составили особый ряд изданий, где слово и линия звучат в своей единой только им присущей тональности.

Книга — это целостный организм, в котором все согласованно, и роль художника в его создании столь же важна, как и роль литератора. В связи с этим особый интерес представляют собой публикации, авторами которых являются мастера, чье творчество имело прямое отношение к искусству книги. В «Основах понимания графики»<sup>\*\*\*</sup>, а именно в главе «Книжная графика» Звонцов изложил взгляды по всем основным вопросам, касающимся и особенностей этого вида искусства, и художественных задач, и пути их решения. Говоря о различных видах литературы и типах книг, автор дает сравнительный анализ характера их оформления и степени иллюстрирования. Небольшой экскурс в сложный организм книги, также представленный в главе, сосредоточен главным образом на тех ее элементах, в решении которых художнику принадлежит ведущая роль. Каждый элемент книги выполняет свою функцию и несет свою смысловую нагрузку, что, по мнению мастера, и является основным ориентиром в его художественном решении.

Творческий процесс в искусстве книжной графики сложен и с целью ознакомления читателя с его спецификой Звонцов обращается к примерам оформления и иллюстрирования художественной литературы, как наиболее всеобъемлющим. В своем повествовании мастер касается всех стадий работы художника, начиная с выбора литературного материала. Он пишет: «Художник выбирает такого автора и такое произведение, которое особенно близко ему по замыслу, характеру творчества, стилю и позволяют полнее высказать свои убеждения и раскрыть профессиональное мастерство. Писателя и художника должно роднить единство творческих исканий. Вдумчивое прочтение литературного произведения является началом работы художника над книгой. Затем следует сложный процесс перевоплощения, творческого воссоздания литературного текста средствами изобразительного искусства. Глубоко вникнув в мировоззрение и замысел писателя, художник обязан оценить его произведение с точки зрения современника (что особенно сложно при работе над произведением прошлого) и высказать имеющимся в его распоряжении средствами свое собственное отношение к созданию писателя»<sup>4</sup>. Далее следует тщательное изучение художником эпохи, стиля искусства того времени, типов людей, обстановки, одежды, орнаментов, шрифтов и т. д. «Художник должен уловить дух литературного произведения, его стиль и отразить в своем творчестве, — пишет Звонцов. — Поверхностное копирование внешних признаков и художественных приемов стиля эпохи еще не раскрывает глубины содержания и является стилизаторством.

Подлинно творческое отношение позволяет художнику понимать произведение писателя глубже, тоньше чувствовать подтекст произведения, ощущать скрытые, внутренние мотивы, особенности стиля». <sup>5</sup> Далее, определив «те моменты в произведении, на которые следует сделать акцент, художник обдумывает, какими средствами достигнуть этого, находит стройную композицию книги и делает эскиз (макет книги). Нередко в иллюстрациях и оформлении художник отражает те моменты, которые буквально не содержатся в литературном тексте. Привлечение художником новых мотивов не противоречит содержанию книги, не вредит замыслу, а лишь дополняет и обогащает его. Вымысел, фантазия художника уместны, если они в ладу со стилем писателя». <sup>6</sup> В исследовательской литературе приведено немало таких примеров органического слияния творческих усилий писателя и художника. Среди них называются и «Гаргантюа и Пантагрюэль» — Ф. Рабле и Г. Доре, и «Хаджи Мурат» — Л. Толстого и Е. Лансере, и сонеты Шекспира в оформлении В. Фаворского и др. «В каждом случае — отмечает Звонцов, — создание художника соответствует духу произведения, но каждый из художников сохраняет свою яркую индивидуальность, свой особый творческий почерк». <sup>7</sup> В итоге задачу, стоящую перед художником книги, Звонцов определяет так: «раскрыть средствами изобразительного искусства идейно-художественное содержание произведения, сохранить единство образного и декоративного строя книги с духом произведения, стилем писателя и дать в своем индивидуальном изобразительном решении современную оценку литературного произведения» <sup>8</sup>.

В искусстве книжной графики еще один немаловажный фактор отмечает Звонцов, а именно — обязательный учет художником особенностей полиграфической структуры книги, ее своеобразной природы как культурной ценности и как вещи. Художник должен работать в строго определенном размере (формате), который заранее обусловлен. Изменить произвольно пропорции листа художник не может. Это создает известные трудности, особенно в композиции. Кроме литературного текста в виде шрифтового набора, в оформление входят и другие обязательные текстовые элементы, например, заголовочные и издательские данные. В связи с тем, что облик современной книги складывается из множества элементов — от обложки до наборного текста, и все в ней должно быть единым и гармоничным целым, то, по мнению Звонцова, будет правильно, если определять их строй будет художник. «Исходя из обязательного формата, художник определяет объем книги, количество и вид изобразительных элементов, их распределение по всей книге, для него должно быть ясно, — указывает мастер, — каким шрифтом будет набран текст, каковы пропорции полосы набора и полей страницы» <sup>9</sup>. В связи с тем, что все изобразительные элементы в книге очень тесно связаны со шрифтом, достижение их гармоничного сочетания друг с другом становится необходимым условием. «Художник должен не только знать шрифты и уметь использовать их, но

также уметь видоизменять существующие шрифты и создавать новые — соответствующие его замыслу, стилю книги, характеру литературного произведения».<sup>10</sup> Следует сказать, что сам Звонцов относился к шрифту как к высокому искусству и владел им в совершенстве. Тесная связь с полиграфией, а именно зависимость от уровня и культуры труда полиграфического производства составляет еще одну отличительную особенность книжной графики. Художнику необходимо знать хотя бы основы этого производства и работать в тесном контакте с издательскими работниками и полиграфистами, и Звонцов считал это неперенным условием.

Глава из «Основ понимания графики» — это изложение взгляда мастера как бы «изнутри» области создания книги и в этом ее главная ценность.

В. М. Звонцов — ученик К. И. Рудакова, одного из ведущих книжных графиков советского периода, в творчестве которого книжная иллюстрация была главенствующей. В понимании задач иллюстрирования книги этот график занимал принципиальную позицию, а в основе его исканий лежала определенная система. Книжные работы Рудакова: «Баллады» Жуковского, «Песнь о вещем Олеге», «Евгений Онегин», «Полтава» Пушкина, «Ревизор» Гоголя, «Басни» Крылова, «Собор Парижской богоматери» Гюго, «Гамлет» Шекспира, «Манон Леско» Прево, «Война и мир» Толстого, «Отцы и дети», «Дворянское гнездо» Тургенева, «Дон Кихот» Сервантеса и др. свидетельствуют о широте интересов, большой продуктивности мастера и являют собой пример гармоничного сочетания яркой индивидуальной манеры рисунка с точным и тонким прочтением литературных образов. Именно Рудаков оказал сильнейшее влияние на Звонцова как художника. Хотя в творчестве ученика книжная графика не приобрела такого же ведущего значения, но пример учителя не прошел бесследно: та же приверженность устойчивым реалистическим традициям, выработанным большими мастерами графики, та же проникновенность в общий стиль и характер книги, ее поэтический дух, тот же высокий профессионализм в работе, тонкий вкус и эстетическое чутье.

Но у Звонцова к иллюстрированию своеобразный подход, и чтобы понять специфику его книжной графики, постичь ее уникальность, следует помнить, что пейзажный жанр в творчестве мастера был основным. Это важно, потому что в книжной графике Звонцова развивается та же тема природы. Соединившись с литературным текстом, она несравненно обогатила его и обогатилась сама. И в этом едином звучании преобразились стихи Пушкина, Дудина, Кострова, Фетисова, «Дневники» Пришвина, рассказы хранителя Пушкинского заповедника Гейченко и др. Как в двухголосном музыкальном произведении: имея разные мелодические линии развития, две темы — поэтическая (или пиическая) и графическая — сливаются вместе и в гармоническом звучании выгодно подчеркивают особенности друг друга. Одним из ранних поэтических сборников, над которым работал художник, стали «Стихотворения» Б. Кострова, выпущенные Ленинградским отделением издательства «Со-

ветский писатель» в 1957 году. Б. Костров принадлежит к тому легендарному поколению, чью поэтическую строку оборвала война. Он погиб в марте 1945 г. при взятии г. Крайцбурга в Восточной Пруссии. Уже в этой работе нашли воплощение все основные черты стиля Звонцова: глубокая проникновенность в поэтический текст, убедительность художественных образов и удивительный такт, с каким художник дополняет литературное повествование графическим. Оформление Звонцовым обложки сборника его стихов лаконично, тонко, просто, как и само название — «Стихотворения», вводит в мир негромкий и лирический. Тонкий ствол рябины, протянувшиеся ветви с гроздьями ягод и, как будто вплетенное в них, название книги — вот и все художественное оформление ее. Но в нехитром рисунке нашли обобщение и тематика стихов, в которых природа выступает одним из главных героев; и их тональность, в которой человеческие чувства, переживания, события и раздумья находятся в согласии с природой, умиротворяющей своей гармонией и совершенством; и отзвук судьбы самого автора, не вернувшегося с войны. В стихотворении «В Кавголове» поэт называет рябину «памятником разлук»:

*«И все ж, открыв окно, мой друг,  
Я загрустил, когда заметил:  
На взгорье — памятник разлук —  
Рябина вскидывает ветви.»<sup>11</sup>*

Для невернувшихся и недождавших с войны это приобретает особый смысл. Это остро чувствовал и В. М. Звонцов, прошедший всю войну.

Цветовому решению обложки художник тоже придал символическое значение: черный в исполнении ствола и контура листьев — цвет войны, горечи, разлук, красные ягоды — как капли крови, и белые буквы названия, имени и фамилии автора — цвет чистоты, света, вечности. . . Выбранный фон смягчает остроту цветовых контрастов, а вместе с ними и психологическую остроту. И в этой согласованности двух миров — человеческого и природного — прозвучало вечное их единство, полнозвучность чувств и мудрость бытия.

Титульный лист этой книги не ограничен только информационным материалом. В данном случае размещение рисунка делает его еще более развитым, чем обложка. Изображение уходящих в даль танков и пехотинцев, летящих туда же самолетов дает дополнительную информацию о тематике стихов и вместе с тем содержит намек на трагизм судьбы автора, связанной с войной. Это же подчеркнуто размещением графического портрета поэта на фронтисписе — в непосредственной близости. Рисунок выполнен с учетом малого формата книги, но легко читается и гармонирует со шрифтом, не подавляет, а составляет единую композицию с ним. Более того, как будто само собой напрашивается сравнение этого титульного листа со станковым произведением, настолько композиционно в нем все выверено. Использование двух цветов вносит разнообразие и легкость.

Исполнение листа только черным цветом сделало бы его «суше» и мрачнее. Введение же темно-зеленого смягчает впечатление, делает изображение интереснее, жизненнее. Белый фон, которого сохраняется в листе достаточно много, играет и связующую роль, и образную: он воспринимается как воздушное пространство, как небо грустное и молчаливое, как бесцветная даль, в которую уходят и, возможно, не вернуться... И высоко над ними, уходящими в эту даль, прозрачно и невесомо — название сборника. Внутреннее поле букв не залито, а контур выполнен тем же темно-зеленым цветом, от чего рядом с черными четкими буквами имени и фамилии автора название уподобляется чему-то надземному, воспарившему... Следующее изображение — оно же последнее в сборнике — заставка над первым стихотворением. Его можно было бы назвать спусковой полосой, если бы не птицы, которые, соединившись с действительной полосой, составили пусть маленькую, но все же композицию. Четверка тех величественных птиц, что ассоциируются с душами погибших солдат, улетают в ту же даль, куда ушли и танки, и пехота на титульном листе. Та же сдержанная цветовая гамма, та же воздушность. Только птицы кажутся более реальными, чем танки, самолеты. В птицах больше динамики: энергичные взмахи крыльев, сложные ракурсы и едва заметная композиционная особенность, усилившая психологизм — крыло одной и корпус другой птицы, как будто нарочно, совместились с темно-зеленой полосой. Это совмещение совсем мало по площади. Но вмешательство темно-зеленого в белое оперение птиц вносит долю беспокойства, трагизма. Можно объяснить это тем, что птицы взлетают и тогда все в этом рисунке оправдано, но сила эмоционального воздействия этой детали такова, что никакие объяснения не снимают ее остроты. Один и тот же цвет в одном рисунке выступает как успокаивающий, разряжающий, в другом — накаляет атмосферу, усиливает психологизм.

Рисунок заставки — явное продолжение рисунка титульного листа и в композиционном, и в цветовом, и в смысловом плане. Сила образности этих рисунков и ясно выраженная единая сквозная линия развития приобретает еще большую многозначительность, если принять во внимание то, что далее в книге больше нет ни одного изображения. Не заметить этого невозможно — не смотря на малый формат книги, на страницах остается много белого поля, ничем незаполненного. Таким образом, изображениями Звонцов только предваряет стихи Кострова, вводит в его поэтический мир, настраивает на восприятие стихов, создает атмосферу сосредоточенности, и добивается этого экономными графическими средствами. Изображений обложки, титульного листа и заставки оказалось достаточно, чтобы дать понятие и о содержании сборника, и об авторе стихов, и настроить читателя на нужную «волну». И нет ощущения недосказанности или избыточности в художественной информации. Все очень тонко сбалансировано и чутко отреагировано и на поэтический текст, и на формат, и рубрикацию, и белизну бумаги.



В 1982–1983 годах ленинградские издательства обращаются к творчеству М. М. Пришвина. Опубликование его «Дневников», вышедших под названием «Дорога к другу» в издательстве «Детская литература» (1982), и сборника рассказов и цикла записей о природе под общим заголовком «Охотничьи были» в издательстве «Лениздат» (1983) приурочено к юбилейной дате — 110-ой годовщине со дня рождения писателя. Оформляет и иллюстрирует обе книги В. М. Звонцов.

Любовь к природе, умение всматриваться и вслушиваться в нее, чувствовать ее гармонию и совершенство, ощущать себя ее частью и сверять по ней свою жизнь — это и объединило художника с писателем. У Пришвина свой неповторимый искренний и очень живописный язык. Он никогда не изменяет избранной когда-то светлой тональности повествования, в которой звучат неиссякаемая восторженность природой, стремление к всепониманию и полнота чувственного восприятия исключительно всех природных явлений. Необыкновенный писательский дар, уникальность литературного языка и составили основу творчества Пришвина. Но он писал, как чувствовал, как подсказывала природа, ибо именно она всегда была главным его героем. В пришвинские повествования надо так же вслушиваться, как вслушиваемся в шепот травы или звуки леса, всматриваться внутренним зрением, как если бы видели все это наяву, воспринимать с той же чуткостью и открытостью, как это делал сам автор. В данном случае это тот автор и те произведения, «которые, — как пишет Звонцов, — особенно близки ему по замыслу, характеру творчества, стилю и позволяют полнее высказать свои убеждения и раскрыть профессиональное мастерство»<sup>12</sup>. Книга «Дорога к другу» являет собой пример полного соответствия художественного оформления литературному материалу. Малый формат, простой шрифт и спокойная цветовая гамма в серых, темно-зеленых и голубых тонах придают книге камерный характер, согласуясь с доверительной интонацией дневниковых записей писателя. Внесенные художником изображения незабудок в оформление переплета придают ей особую лиричность, перекликаются с темой повествования и выступают символическим намеком. Мотив незабудок получил свое развитие на форзацах, которые как бы заключают книгу в своеобразную рамку, создавая настроение, соответствующее стилю книги. На фронтисписе помещена фотография М. Пришвина, запечатленного в лесу сидящим на большом пне с тетрадь для записей в руках; у его ног лежит собака. Выбор этой фотографии для начала книги понятен: атмосфера созерцания и активной мыслительной деятельности, царящей в ней, настраивает читателя на философско-поэтическую «волну». И далее этот настрой сохраняется художественными средствами на протяжении всей книги.

Иллюстративный материал этого издания очень интересен. Он не отражает моменты, которые буквально изложены в литературном тексте, но, созвучный с эмоциональной тональностью повествования, дополняет его

зрительными образами. Это тот упомянутый Звонцовым случай, когда новые, привлеченные художником мотивы не вредят замыслу и не противостоят содержанию книги, а лишь обогащают его.

Дневниковые записи всегда личностны, уникальны, и иллюстрировать их особо сложно. У Пришвина и Звонцова получился своеобразный диалог: один — словом, другой — рисунком — и все в лад, даже на тех страницах, где материал практически не поддается иллюстрации. Например, Пришвин — о самосознании, о том, для чего пишу дневники, и у Звонцова — задумчивый пейзаж: стволы молодых березок, тропинка между ними, светлая даль... Пришвин затевает разговор на нескончаемую тему мышления, и Звонцов предлагает нашему взору уютную тропинку, неспешно увлекающую читателя все далее и далее. Кроны деревьев, ушедшие за верхний край листа, будто шатер, укрывают, оберегают, хранят покой и сосредоточенность. У Пришвина свободное и ясное повествование, и у Звонцова в спокойном ритме вертикалей стволов, в их протяженности, в тихой сдержанности колорита и светоносности дальнего плана своя ясность и степенность графического повествования. Все в рисунке лаконично, прозрачно, ни что не вносит сумятицы. Пейзаж подстать литературному изложению, в одной тональности с ним. И эта гармония — в каждом листе, на каждом развороте.

Привлекательны страницы, где на их полях помещены изображения грибов. Есть в этих грибах и озорство, и обстоятельность... А в тексте — рассуждения писателя о внимании и о том, что оно «есть питательный орган души»<sup>13</sup>. Но переход к теме о грибах и грибниках уже подготовлен изображениями и утверждение, что «Грибы — это школа внимания»<sup>14</sup> воспринимается естественно.

Главе «Природа» предшествуют иллюстрация — пейзаж и эпиграф: «Гармония, это когда в природе человек находит соответствие своей душе»<sup>15</sup>. Гармонию обрели и писатель, и художник. И это — ключ к пониманию того единства стиля в слове и графике, какого достигли два творца. Сложный по композиции, многоплановый пейзаж вобрал в себя ряд характерных для Звонцова мотивов: дремотный покой утомленной осенней природы, прозрачность влажного воздуха, сочность зеркального отражения на поверхности воды, корявость ветвей обнаженных деревьев и безграничная даль... Полное слияние человека с природой удалось передать композиционными средствами: гладь воды, «подступившая» к самому нижнему краю листа, близость диких уток, низко пролетающих в намерении спуститься на воду, производят на читателя впечатление непосредственного присутствия его здесь. Ничто не нарушает тишины и покоя.

Пейзажи, иллюстрирующие текст, являются вполне законченными самостоятельными произведениями. Самодостаточность изображений и текста являются особенностью этого издания, равно как и их взаимообогащение. Так, страничная иллюстрация, предваряющая главу «Творческое

поведение», интересна и по-своему уникальна. В сочетании удлиненности массивных стволов и хитросплетений корявых ветвей выразилось характерное природе многообразие. И рассуждения Пришвина о творческом поведении, которое он понимает «как усилие в поисках своего места в общем человеческом деле и как долг в этом общем деле оставаться самим собой»,<sup>16</sup> лучше всего сочетаются с этой графической композицией. Сам образ дерева получил в человеческом сознании многогранную трактовку. Он связан с пониманием жизни, долголетия, преемственности поколений, доброты и щедрости, творчества и свободы, пользы и необходимости. И этот небольшой по формату с необычным кадрированием рисунок Звонцова получил символическую трактовку. Рассуждения о творческом поведении человека как бы перекликаются с проявлением в росте дерева своего творческого начала. Текст и рисунок сами по себе интересны и значительны, но, объединенные, напоминают читателю со страниц этой книги о единстве всего живого на земле.

Книга «Дорога к другу» богато иллюстрирована. Неисчерпаемость тем, волнующих пытливого человеческого разум, подхвачено неисчислимостью сюжетных мотивов природы, и дарование художника — иллюстратора счастливо соединило их на страницах этого издания.

В сборнике рассказов Пришвина «Охотничьи были» немногочисленные страничные иллюстрации воссоздали богатый зрительный ряд образов исконно русской природы. Выполненные тонкими смелыми линиями, рисунки сохраняют характер зарисовок, но продуманность композиций указывает на строгий отбор выразительных средств, которые помогли передать ощущение приволья, безграничности простора, а вместе с ним и состояние свободного течения мысли, неторопливости рассуждений. Выбор тем для иллюстрирования здесь особый. Это не своеобразные аналогии в природе, созвучные поведенным мыслям автора, как в «Дороге к другу», и не буквальное следование тексту с целью воссоздания обстановки действия. Иллюстрации Звонцова носят философский характер, и в каждой из них свое индивидуальное воплощение. Так, в иллюстрации к рассказу «Ботик» изображена не усадьба, где хранится ботик Петра Первого и не сам ботик, не Плещеево озеро, не памятник, и, вообще, ничего такого, что напоминало бы историю этого места или отражало повествуемое. Для изображения выбрана фигурка девочки с цветами, идущая среди высоких трав, и старинные березы, «будто бы екатерининского времени», возвышаются над ней. Именно среди этих вековых берез жили когда-то Пришвины. Направление движения этой девочки слева направо дано неслучайно. Звонцов изначально отводил своим иллюстрациям левую сторону разворота, учитывая разные качества и свойства страниц. Об этом в свое время писал такой мастер искусства книги, как Фаворский: «В нашей книге, европейской, мы имеем двустороннюю страницу, правую и левую стороны. И когда мы перелистываем нашу книгу, то мы как бы

видим все правые страницы, ведущие нас в глубь книги; когда мы перевертываем правую страницу, то ожидаем тоже правую. И левая страница оказывается для нас несколько неожиданной, мы на нее как бы оглядываемся. Поэтому все титульные листы, спуски, заставки ставятся на правой странице — они ведут нас в глубь книги; и поэтому большая страничная картинка на правой странице будет мешать нашему движению в книгу, она увлечет, захватит нас изображенным на ней пространством, поведет в свою собственную глубину. Поэтому мне кажется, что страничные иллюстрации нужно помещать на левой стороне. Как бы оглянувшись назад, мы можем сосредоточиться, рассматривать изображение, и это не будет мешать нашему движению в глубину книги.»<sup>17</sup> Не знать и не учитывать этого Звонцов не мог. Почти все его страничные иллюстрации сориентированы на расположение слева, а, предшествуя главам, они как бы вводят читателя мир очередного рассказа. Вот и идет девочка с цветами слева направо, увлекая наш взгляд к текстовому столбцу, к повествованию. И на других страницах графические композиции построены с учетом того, что справа от них располагается текст, а отсутствие рамок у изображений соединяет их с текстом в единое целое.

Любовь к пушкинским местам, к пушкинской поэзии особым светом озарили творчество мастера. В 1987 году в издательстве «Детская литература» вышла необычная книга, заголовком которой стала пушкинская строка «Под вашу сень, Михайловские рощи...». Задумана она была не писателями, не издателями, а ленинградскими художниками В. В. Смирновым и В. М. Звонцовым, и оформление ее осуществил последний. «Много лет назад впервые встретившись с дорогими сердцу пушкинскими местами Псковской земли, мы были пленены ими, полюбили их красоту и щедрость и поняли, что с заповедником никогда не расстанемся, — писал Звонцов. — Наши работы не раз были представлены на выставках, а потом зародилась заманчивая мысль — показать некоторые произведения в печати, чтобы многие из вас смогли увидеть то, что так взволновало и привлекло нас, художников.»<sup>18</sup> Станковые произведения двух мастеров, вдохновленные природой Пушкиногорья и созданные там, соединились со стихами великого поэта. Именно стихи А. С. Пушкина, созданные поэтом в Михайловском, стали основой издания. Без них, по мнению авторов замысла, книга не была бы книгой о Пушкинском заповеднике. «Я заново перечитал и осмыслил всего Пушкина, теперь лучше понимая, чем было Михайловское в жизни поэта.

Пушкин не только и не столько в популярных мемориальных сооружениях, очень удачно и убедительно восстановленных и поддерживаемых. Пушкин всюду: в рощах и парках, в лугах и полях, в синих водах рек и озер. Пушкин живет в неповторимо «нарисованных» природой пейзажах, в прохладе утренней росы, в гудении пчел над цветущей липой, в ароматном дыхании клеверного поля, Пушкин растворен в целебном воздухе Михайловского.

Нельзя понять михайловского Пушкина, его поэзию, не познав и не полюбив природы этих мест. И бесполезно гадать: природа ли вдохновила и возвысила Пушкина, Пушкин ли одухотворил и прославил природу. Должно быть, и то и другое»,<sup>19</sup> — так писал Звонцов в послесловии к изданию, озаглавив его «Дорогие сердцу места».

Именно пейзажи составили иллюстративный материал этой книги, от панорамных видов, помещенных на переплете и форзацах, до совсем небольших рисунков, используемых в качестве заставок и концовок. Оба форзаца в книге необычайно выразительны. Звонцов помещает на их разворотах литографии по рисункам И. Иванова «Сельцо Михайловское» и «Святогорский монастырь и могила Пушкина» (1838 г.)

Фаворский в свое время указывал на значительность форзаца, особенно если изображение занимает разворот. Он считал, что это изображение являет собой «подоплеку всей книги, почву, основное, отвлеченное общее состояние, общий характер»<sup>20</sup> произведения и, соответственно, изобразительной «темой форзаца по преимуществу должны быть не сюжет и не действие, а как бы атмосфера данного литературного произведения».<sup>21</sup>

На переднем форзаце — «Сельцо Михайловское». Избрав высокую точку зрения, Иванов дает вид усадьбы Пушкиных, как бы воспарив над ней, и населяет пейзаж фигурами: наездник на белом коне, в цилиндре и платье пушкинской поры, двое пассажиров и кучер в коляске, запряженной парой лошадей, крестьяне в национальных костюмах... Все наполнено движением, звуками, жизнью. Воссозданная картина былых времен от желтого цвета бумаги напоминает старую фотографию. На заднем форзаце — вид Святогорского монастыря и могилы Пушкина — последнего приюта поэта. То же цветовое решение, та же панорамность и высокая точка зрения, но безлюдность и покой царят тут. Таким образом, изображения на форзацах образовали художественное и смысловое обрамление, объёмив все содержание книги и придав ей цельность. От страницы к странице открывается перед читателем мир Пушкиногорья.

Офорты и акварельные рисунки ленинградских художников, созданные в разные времена с поэтическими строками поэта, соединившись с ними, стали своеобразной материализованной духовной средой текстов, создали особое пространство Пушкина. В одном случае это пространство психологическое, некая проекция духовного мира поэта; в других — это среда, уголок природы Святых гор, тематически связанный со стихами.

Так, пушкинские строки «У лукоморья дуб зеленый...» соседствуют с изображением «Домика няни» Звонцова, и это оправдано. Разве не нянины сказки были для поэта неисчерпаемым кладом сюжетов! Запорошенный снегом, стоит приземистый домик, тихий хранитель памяти о яркой личности Арины Родионовны, народного быта и мудрости. Рядом старое большое дерево простерло ветви, как будто в упоении простором и свободой. Не в буйном цвете лета и не в осеннем увядающем пейзаже изобразил

домик няни Звонцов, а в зимнее время года, когда снега, как седина, обелили его. Есть в этой заснеженности покой и умиротворение. Но активный контраст белого и черного вносит свою бодрящую струю, словно намекает на сохраняемые здесь силы.

«Усадьба Пушкина в Михайловском» и фрагмент четвертой главы романа «Евгений Онегин» соединились на страницах книги. Не только место действия сблизило поэтические строки с офортным произведением, но и дух творческого воплощения. Упругость линий, выразительность контрастов, отточенность и меткость каждого штриха, убедительность в обобщении и характерность образов в офорте пришли в соответствие с точностью и меткостью языка поэта, с образностью, шуткой и неповторимостью почерка. Офорту «У дома С. С. Гейченко» предшествует «Совет» Пушкина, и этому есть свое объяснение. Главный хранитель Пушкинского заповедника С. С. Гейченко, друг В. М. Звонцова, жил в доме на краю усадьбы и, как писал о нем В. Курбатов, «где он берет силы сохранять страстную взволнованность и молодое вдохновение при мелочности и вздорности «казенной» жизни, при пустословии высшего начальства и злой неприязни низшего, при частой усталости от общего непонимания и последовательного сопротивления. А вот у Пушкина и берет»<sup>22</sup>. Пушкинский совет — хранителю его дома — это символично и трогательно. Звонцов нашел выразительные средства для передачи художественного образа этого уголка заповедника. Освещенная солнцем сторона дома как будто ловит лучи не только небесного светила, но и «сияние» бывшей обители гения. Теневая же сторона как будто хранит уют и тишину. Сам дом чуть отстранен, отодвинут в глубину листа. В многочисленности деревьев, близко подступивших к нему, и в стройности оград, предавших упорядоченность пространству, веет единением и согласованностью. И, будто в противовес этому дружному вертикализму, пересекли лист горизонтально ветви могучего дерева. Весь передний план отдан этому богатырю, раскинувшемуся широко, то ли в стремлении выразить протест, то ли оградить от чего-то, заслонить собой... Эмоциональность, выразившаяся так же и в цветовом контрасте, и в характере линий, отличает этот лист от других иллюстраций.

Многие графические работы Звонцова удивительным образом сочетаются со стихами Пушкина по настроению, характеру мысли, психологическому состоянию. Примером тому: «Михайловское. Февраль» и пушкинское «Храни меня, мой талисман...», «Сожженное письмо» и звонцовское «Михайловское. Старая ель», поэтическое «Поэт» и графическое «На Сороти». Часть иллюстраций оказывается сложно-ассоциативной, порой аллегорической. Это заставки и концовки. Изображение одуванчика, с которого ветерок сдувает его легковесный наряд, служит концовкой стихотворению «Признание» (к Александре Ивановне Осиповой). Воплощенный в офорте образ высокой старой ели, стоически переносящей порывы вьюги, завершил «19 октября». Концовкой для стихотворения «О муза пламенной сатиры!» послужило изображение

сосновой ветки с шишками, чьи упрямо торчащие иголки символизируют готовность наносить уколы, а наличие шишек — решимость и на более серьезное адресное воздействие.

Об акварельных работах В. В. Смирнова, помещенных в книге, Звонцов отозвался так: «Самое дорогое, что привлекает тотчас: теплота, сердечность, с которыми они исполнены. Эти сравнительно небольшие произведения просты и ясны по замыслу, по композиционному построению и в то же время свежи и даже неожиданны. Художник нашел свой неповторимый подход к решению даже тех сюжетов, которые были повторены сотни раз другими художниками. Особенно привлекателен цветовой строй каждого листа, составляющий главную прелесть акварелей и отлично утверждающий замысел художника. Такие тонкие, изящные работы под силу только художнику неравнодушному, взволнованному, доброму»<sup>23</sup> Уместно вспомнить, что «Истинно художественная книга не та, в которую художник приходит «навести красоту» или развернуть на ее страницах выставку своих произведений (пусть превосходных — не в этом дело). Истинно художественную книгу художник строит, созидает в совместном труде с другими работниками, а когда она построена — как радушный хозяин проводит по ней гостя — читателя»<sup>24</sup>. Эти слова Э. Кузнецова отражают суть данного издания. Книга «Под вашу сень, михайловские рощи...» стала своеобразным итогом многолетней творческой работы художников в Пушкинском заповеднике и вышла в год 150-летия со дня смерти поэта.

Еще одна уникальная книга, проиллюстрированная В. М. Звонцовым, стала художественным явлением и плодом совместного творчества двух талантливых людей, рассматривавших свою деятельность не иначе как служение Пушкину. Это литературный труд С. С. Гейченко «У Лукоморья»\*.

Об авторе и его книге Звонцов писал: «...заповедные места подарили мне встречу с удивительным, редким человеком — Семеном Степановичем Гейченко. Наша совместная увлекательная работа по летней студенческой практике сблизила нас, незаметно переросла в большую, крепкую дружбу, в которой мы делим и радости, и печали жизни, поддерживаем друг друга словом и делом <...> Постепенно я втянулся в дела заповедника, стал принимать их близко к сердцу и сделался помощником тем, кто восстанавливал и хранил пушкинские места.

Меня все более захватывала и восхищала сама личность Семена Степановича, его страстная, энергичная деятельность, неукротимая воля, сметающая все препятствия, заставлявшая работать даже самых нерадивых, разболтанных людей; его бесспорный авторитет настоящего хозяина, восстановителя и хранителя священных мест. Меня поражали обширные и глубокие познания его не только в литературе и искусстве, но также в истории, археологии, ботанике и других науках; живое, разностороннее понимание природы заповедной земли.

Я мог бы много интересного рассказать об этом замечательном человеке. Но прочитайте лучше его прекрасную книгу «У лукоморья», выдержавшую уже пять изданий. В ней вы найдете много увлекательного и полезного об истории заповедника, его природе, о михайловском периоде в жизни Пушкина. А мне выпала честь иллюстрировать все пять изданий»<sup>25</sup> этого произведения.

В создании иллюстраций для книги Гейченко Звонцов использует иной подход: он сдержан и предельно избирателен в выборе мотивов. Подчеркивая главенство текста, литературной основы произведения, он создает рисунки небольшого формата, отражающие место действия, атмосферу происходящего, историческое правдоподобие предметного мира. Среди них встречаются изображения интерьера и натюрморты, но предпочтение отдано пейзажам. Кажется, что все иллюстрации носят характер зарисовок, но точность каждой линии, выверенная интенсивность штриховки, до мелочей продуманные композиции говорят о вдумчивом подходе к выбору графических средств в изображениях. Это позволило автору сохранить в них ощущение динамики развития действия, передать характеры главных героев и психологическую окраску ситуаций, создать иллюзию непосредственного присутствия в них читателя. В выборе предметов и в том, как они расставлены, какие пространственные связи между ними, в передаче особенностей фактуры, их материальности — во всем этом убедительность немногих натюрмортов Звонцова, иллюстрирующих рассказы «Веселая трапеза», «Заветный ларец Арины Родионовны» и др. Интерьеры кельи игумена Святогорской обители, библиотеки Осиповых-Вульф, кабинета Абрама Петровича Ганнибала и зала его дома в Петровском... — как будто рука паломника запечатлела в стремительном рисунке дорогие его сердцу места. А вместе с тем продуманными композиционными приемами вовлекает художник читателя в их пространство: и арочный свод, и линии половиц как будто протянулись, расширились из глубины кельи в сторону зрителя; предметы призывно свесившись с края стола Абрама Петровича (опять же в сторону зрителя), волнуют своим неустойчивым положением; большие книжные шкафы, чередуясь со стульями, образовали диагональ и, благодаря удачной фрагментации, получили иллюзорное продолжение в реальном пространстве.

Страничные иллюстрации в книге отданы пейзажам Святогорья. Но это не фиксация уголков природы, упомянутых в повествовании. Звонцов создал художественные образы этих уникальных мест, призвав всю выразительность графических средств.

В основе рисунка Звонцова лежит глубокая композиционная продуманность, доскональный цветовой расчет. Каждая линия, каждое пятно «работает» на достижение ощущения полной достоверности. Малый формат книги, предельная сдержанность в оформлении обложки и толщина переплета роднят ее с блокнотом для дневниковых записей. Это внесло некую интимно-



доверительную нотку и ощущение посвященности читателя в семейную летопись. Многих талантливых людей объединила эта благодатная земля, и результаты их содружества были ярки и значительны в русской культуре.

Последней работой художника в области книжной иллюстрации стал сборник стихов М. Дудина «Дорогой крови по дороге к Богу», вышедший в петербургском издательстве «Печатный двор» в 1995 году. За несколько месяцев до выхода его в свет, ушел из жизни сначала поэт, потом художник. Для них этот сборник стал своеобразным реквиемом. Их жизненный путь оканчивался практически одновременно с завершением работ по составлению сначала поэтической основы книги, а затем и художественной.

В сборнике все значительно и символично. Монолог поэта с читателем на самые важные и злободневные темы получил адекватное выражение и в графических пейзажах Звонцова. Совсем иное, вневременное звучание приобрели просторы озер и лесные дали, ветви берез, ив, рябин, елей, цветение яблонь, вишен, черемух, верб... В начале творческого пути в дипломной работе «По дорогам войны» Звонцов «заставил» природу возмущаться против войны и «голосовать» за мир. Спустя четыре десятилетия в пейзажах, иллюстрирующих этот сборник, природа «возмущается» против губительного жестокосердия и «голосует» за жизнь.

Тематика стихов глубоко гражданственна. Тема родины, войны и мира, жизни и смерти, добра и зла, о долге и ответственности человека перед потомками, о миге и вечности, истории и современности, о времени, о земле, о любви, о душе... Круг тем бесконечен, но главная из них — тема жизни на Земле, тревога за ее будущее. Через весь сборник лейтмотивом проходит утверждение: «Ты — человек! И ты за все в ответе!»<sup>26</sup> Проникновенная интонация стихов, сила простых и мудрых слов, любовь и чистосердечная забота обо всем живом получили отражение в работах Звонцова. Их и иллюстрациями можно назвать только условно. В них та же поэтичность, любовь и озабоченность. Они ведут свой монолог со зрителем, ибо нет в них фиксации изложенных в текстах событий, но есть общий настрой, общая идея и цель: говорить средствами искусства с живыми о жизни. Это и объединило графические пейзажи и стихи в единый сборник обращений двух мастеров ко всему человечеству.

*«Прекрасен мир. История — стара.  
И на глазах истории веками  
Не знающими устали руками  
Все в мире создавали мастера»<sup>27</sup>*

И зазвучал гимном мастерам старинный деревянный храм в рисунке Звонцова, а белоствольные березы, нежные колокольчики, цветущая ветвь яблони стали символом щедрой к человеку природы; «пока еще цветущей», но беззащитной перед проявлением невежества. И стволы сломан-

ных деревьев, без верхушек, без листьев, с тянущимися вверх короткими тонкими голыми веточками — как укор «беспощадному разуму», который обрекает прислушиваться «...к своим смертельным ранам

Все то, что ликовало и цвело»<sup>28</sup>

В таком редко встречающемся отношении находятся иллюстрации и текст: стихи как будто подсказывают ключ к пониманию графических изображений, а рисунки помогают поэтическим обращениям проложить путь не только к разуму, но и к сердцу читателя.

Тревога, беспокойство выразились уже в оформлении суперобложки: крупные серые листья чертополоха заполнили черное пространство ее листа. Это изображение переходит на переплет и форзацы, приобретая зловещий оттенок. В своем многократном повторении листья растения уподобляются то рваным ранам, нагнетая чувство угрозы, то разрывам в непроглядной мгле. И тем неожиданнее воспринимается в оформлении форзаца введение в эту самую композицию изображения маленького светлого храма. Стройностью линий, правильностью пропорций, устойчивостью расположения внизу по центру он контрастирует с искривленностью контуров листьев, их непропорциональностью, невесомостью. В этом храме — свет надежды, вера в духовные силы человека, в Божий промысел. С ним меняется весь смысл композиции. Своими малыми размерами он не внес ни конфликта, ни противостояния. Он просто есть в своем спокойном величии совершенства и этим определил все, отвечая содержанию и названию сборника.

У Звонцова сложился свой стиль иллюстрирования. Строгий отбор выразительных средств, продуманность композиции до мельчайших подробностей и предельная выразительность рисунка неизменны во всех его работах. Живой интерес к осмыслению жизненных явлений отразился в немногословности и обобщенности графического языка, что не исключило проявления эмоциональности, острой наблюдательности и поэтичности.

Книжная графика не занимала в творчестве В. М. Звонцова ведущего положения, но вклад, который внес художник в область иллюстрирования и оформления книги, значителен и самобытен.

#### Примечания

<sup>1</sup> В. М. Звонцов. Книжная графика. // Основы понимания графики. — М.: Изд. Академии художеств СССР, 1963. — С. 52.

<sup>2</sup> С. С. Гейченко Письмо // А у нас, в Михайловском или домашняя история Пушкинского заповедника в письмах Семена Степановича Гейченко Василию Михайловичу Звонцову. — М.: АрБОР, 2000. — С. 291.

<sup>3</sup> Там же. С. 251.

<sup>4</sup> В. М. Звонцов. Книжная графика // Основы понимания графики. — М.: Изд. Академии художеств СССР. 1963. — С. 56.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 57.

<sup>8</sup> Там же.

- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Б. Костров. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1957. — С. 12.
- <sup>12</sup> В. М. Звонцов. Книжная графика // Основы понимания графики. — М.: Изд. Академии художеств СССР. — 1963. — С. 56.
- <sup>13</sup> М. М. Пришвин. Дорога к другу. — Л.: Детская литература. 1982. — С. 28.
- <sup>14</sup> Там же. С. 29.
- <sup>15</sup> Там же. С. 39.
- <sup>16</sup> Там же. С. 137.
- <sup>17</sup> В. А. Фаворский. О книге, об иллюстрации // Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986. — С. 107.
- <sup>18</sup> В. М. Звонцов. Дорогие сердцу места // Под вашу сень, михайловские рощи... — Л.: Детская литература, 1987. — С. 121.
- <sup>19</sup> Там же. С. 124
- <sup>20</sup> В. А. Фаворский. О книге, об иллюстрации // Об искусстве, о книге, о гравюре. — М.: Книга, 1986. — С. 109.
- <sup>21</sup> Там же. С. 101.
- <sup>22</sup> В. Курбатов. Домовой. Семен Степанович Гейченко: письма и разговоры. — Псков, 2002. — С. 16.
- <sup>23</sup> В. М. Звонцов. Дорогие сердцу места // Под вашу сень, михайловские рощи... — Л.: Детская литература, 1987. — С. 124–125.
- <sup>24</sup> Э. Д. Кузнецов. Художник и книга. — Л.: Искусство, 1962. — С. 76.
- <sup>25</sup> В. М. Звонцов. Дорогие сердцу места // Под вашу сень, михайловские рощи... — Л.: Детская литература, 1987. — С. 123.
- <sup>26</sup> М. М. Дудин. Дорогой крови по дороге к Богу. — СПб.: Печатный двор, 1995. С. 183.
- <sup>27</sup> Там же. С. 181.
- <sup>28</sup> Там же. С. 155.
- \* В. М. Звонцов. Заметки о мастерстве // Василий Михайлович Звонцов. Выставка произведений. Каталог. — Л.: Художник РСФСР, 1987.
- \*\* В. М. Звонцов. Мысли о творчестве. — СПб.: Кафедра СКГ СПб ГХПА, 1995.
- \*\*\* В. М. Звонцов. Основы понимания графики. — М.: Изд. Академии художеств СССР, 1963.
- \*\*\*\* В. М. Звонцов. В. И. Шистко. Офорт. Техника. История. — СПб.: Аврора, 2004.
- \*\*\*\*\* С. С. Гейченко. У Лукоморья: Рассказы хранителя Пушкинского заповедника. — Л.: Лениздат, 1986.



**ОПЫТ АВТОМОНОГРАФИИ:  
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО  
(Продолжение)**

**ФРАНЦИЯ**

Самолет, на котором я летел во Францию, приземлился на бывшем аэродроме Бурже, в пригороде Парижа. Я чуть не прозевал свой черный чемоданчик (а до этого в ленинградской таможне тщательно просматривали и перетряхивали его содержимое, по той причине, что я поздно приехал в аэропорт, и к тому же меня провожали друзья — художники), т. к. в самолете была американская группа, и весь их багаж автоматически перенесли в автобус, который вот-вот должен был уйти... но туда же запихнули и мой чемодан! К счастью, я быстро сориентировался и мне удалось высмотреть его в автобусном багажнике и заполучить...

Я некоторое время /может быть, с полчаса — с час/ сидел в зале ожидания, в тревоге, что придется как-то и куда-то ехать одному. Наконец, появилась Мари-Терез!...

Мы ехали в такси через Париж, пересекая цветочный базар на площади Тертр, мимо русской церкви на rue Daug; потом я увидел серебристую площадь Звезды и Триумфальную арку, о которой столько мечтал /слишком сильно сказано: на меня, пожалуй, подействовал сумрачный роман Эрика-Мария Ремарка, с его роковыми женщинами!/. Далее мы ехали в направлении Монпарнасса, и возникала на горизонте Эйфелева башня; наш путь был в Медон.

В последующие дни мы бывали в Латинском квартале, на улочках, с перенасыщенными забегаловками, ресторанчиками, лавочками, опять-таки — цветочниками и антикварами и, конечно же, — туристами. Там, в спертom пространстве, неспешно крутились на вертеле поджариваемые поросята, в витринах были выкладки лангуст, крабов, экзотических фруктов и овощей; озабоченные и активные зазывали приглашали войти во внутрь, сесть за стол. Что-то мы выбрали и где-то сидели, — это были, конечно, — прекрасные мгновения, но все забывается: какое было мясо, какие фри, какая подливка, какое вино! А, может быть, и в этом я не точен: трудно полагаться на память, — она может черт и что изобрести. Но, во всяком случае, помню впечатления, — счастья, как бы другого мира, в котором я вдруг оказался\*... /головокружительные, радостные идеи, радужные перспективы, но... скоро ляжет на меня ответственность и долг; я должен все начать практически от нуля. Ну, как я могу существовать практически только с моими картинками; о текстах я уж не говорю.../

Однако, вначале все складывалось не так уж плохо: некоторые мои рисунки и акварели были приобретены коллекционерами. Я получил ряд заказов на картины и работы небольшого формата. Было впечатление, что кто-то тебя поддерживает и ободряет. К тому же приглашали на выставки. В Париже появился бывший москвич, «деятель» и коллекционер А. Глезер, которому разрешили устроить музей русского неофициального искусства в Монжероне, под Парижем. Там организовывались разнообразные выставки, в которых я участвовал, и там же я познакомился с коллекционером Торком и позже — с его братом, которые купили у меня несколько работ.

На ноябрь 1976 г. была намечена большая выставка русского неофициального искусства в Palais des Congrès /во Дворце съездов, на севере Парижа/. Устроители — Мих. Шемякин, Мст. Ростропович, А. Глезер издали прекрасный каталог к выставке: художники представлены портретами и репродукциями с их работ. Эта была первая сводная выставка русских неофициальных художников вне СССР и где присутствовали фактически все тенденции и направления той эпохи.

Я был хорошо представлен на этой выставке: 17 работами, — картинами, темперными на бумаге, гравюрами. Живопись на холстах в технике акрила — работы недавние, сделанные во Франции; остальное — ленинградского периода, т.е. начала 1970-х гг.

Накануне открытия я помогал перетаскивать скульптуры и почувствовал себя плохо. С трудом добрался до дома (с марта этого года я жил уже в Нантере, рядом с Парижем). Я был один, т. к. жена с ребенком (мальчик родился в конце мая месяца) отдыхали в то время на родине жены (на востоке Франции, вблизи Швейцарии). Придя домой, я корчился на диване, ожидая наихудшего: уже перед отъездом я чувствовал недомогание в правом боку, но решил не обращаться к врачу, — это отложило бы поездку, а в случае операции был бы риск, особенно учитывая мою ситуацию *отъезжающего*. Мне удалось позвонить соседке, которая зашла и увидела меня; затем я дозвонился до Льва Нусберга\*\*, который недавно приехал во Францию. Это ему удалось сконтактироваться с больницей, и через какое-то время приехала машина за мной. Операция была немедленной, под наркозом (аппендицит, с перитонитом), — ее делал врач арабского происхождения. Я очнулся на больничной койке на следующий день. Вскоре пришла Мари-Терез с ребенком; на следующий день меня посетили Мих. Шемякин и Эд. Зеленин.

Так мне удалось остаться живым. Я даже успел на эту выставку в Палестре-Конгре, видел там Мстислава Растроповича и разговаривал с будущим директором центра Ж. Помпиду в Париже («Бобур» — по месту нахождения района) — Домиником Бозо, который меня пожурил за «яркие» краски.

Можно считать, что 1977 г. уже начал другой человек — Helgi, Хельги, который сохранил оболочку бывшего Олега Л., но ему не тождественен, — может быть, в этом есть доля истины...

Несколько позже я пишу об этом периоде *вживания* в «другую жизнь»: «Когда я приехал во Францию... я и не собирался как-то разжиться: жизнь мне казалась прошлой, интерес вызывало только то, что было (некогда там в России — О. Л.); настоящее проплывало, как мираж: я ли это? и существую ли я еще?...

Словом, желания жить у меня не было. Хотелось только как-то закрепить прошлое, в нем остаться...

Но вот прошло это время, и я вижу, что мои старания были нереальны: трудно отгородиться от жизни, если живешь.

Обстоятельства моей личной и, так сказать, «общественной» моей жизни заставляют меня жить и мало-помалу я возвращаюсь к ней. К тому же она (жизнь) наполняется, возникают новые связи, и сам я, изменившийся, ставший почти другой личностью, испытываю желание поучаствовать в ней...» /Из дневника, от 18.02.1978/

Я перешел на небольшой формат и сделал в смешанной водной технике более 30 «акварелей» в этом, 1977 году, в следующем — 40; 35 — в 1979 и тридцать — в 1980. Эти работы (своего рода — небольшие картины, напоминающие миниатюры) хорошо покупались: галерейщиками, коллекционерами, частными лицами. Однако, это не слишком большое утешение для художника моего типа: я всегда предпочитаю новосты и эксперимент<sup>\*\*\*</sup>. Т. о. я почувствовал, что пора остановиться и вернуться к живописи, к большому формату: только там и только так я могу еще продвинуться и остаться художником — пионером новых возможностей и новых скрытых в туманностях перспектив...

Летом 1977 г. ко мне приезжала мать, обожавшая Париж и вообще Францию /особенно она интересовалась замками Луары; во вторую свою поездку в 1984 г. она посетила Бретань и замок Сэн-Мишель.../. Осенью того же года я съездил в Венецию: там было Бьеннале русского искусства, в котором я участвовал. Я, правда, опоздал на Бьеннале, но остался в Венеции на несколько дней. Было холодно, город окутал плотный туман. Я не знал, куда приткнуться, чтобы переночевать, но по дороге, на площади св. Марка, встретил странного человека с испорченным носом, как будто персонажа из работы Гирландайо, — это он мне предложил номер в гостинице, и я пошел с ним. Т. о. я провел безмятежно эти дни, посетив собор Сан-Марко, Кампанилу и Дворец дождей, осматривал каналы и мосты Венеции, вспоминая о Врубеле, который здесь жил и работал /вспоминая его роскошное панно «Венецию» и лаконичную акварель «Мост вздохов»/, вспоминая Вивальди около дома, где он жил и присматриваясь к кружевам, венецианским изделиям и стеклу острова Мурано на воскресном рынке, на небольшой площади Сан-Маурицио.

В следующем, 1978 г. было Бьеннале в Турине /с 26 апреля по 10 мая во дворце Мадама/, куда я был приглашен, как участник выставки;

этот город произвел на меня меньшее впечатление и, кроме того, там была неприятная атмосфера вражды между участниками Бьеннале.

С Мих. Шемякиным мы так же съездили в Вену — живописный, насыщенный культурными событиями и просто — *событиями* — город. Великолепные музеи /почти весь Питер Брейгель старший — в Венском музее истории искусства, там же — прекрасный холст Вермеера «Мастерская художника»/, храмы, пивные бары и ярмарки с аттракционами, — особенно в ближайших предместьях; но так же — ночные клубы и мюзик-холлы, где мы провели часть времени с приехавшими в Вену новоиспеченными эмигрантами — художниками Анат. Путилиным, Евг. Есауленко и другими...

Что касается личной, точнее семейной жизни, — я видел, как быстро вырастает мой сын и старался его заинтересовать искусством (правда, я не очень его заставлял говорить по-русски и осознал свою ошибку слишком поздно).

Саша:

*«Саша прилежно сидит за мольбертом каждый день; уже масса рисунков флоумастерами и даже — акварели. Есть у него такой чемоданчик, синий, с лошадами, — туда он и кладет карандаши. А чтобы не отняли — прячет...»* /Из письма, декабрь 1978 г./

*«Не видно тут энергичного Сашеньки, залезающего во все углы или рисующего флоумастерами на бумагах. Он в последнее время и красками писал, — одна из работ висит над головой, и Пут-н /художник — О. Л. /, когда был у меня, думал сначала, что это — мое (энергичное, уверенное письмо красками и проработано мастихином — это делает Саша заправски). Иногда же Саша пребывает в меланхолии, ничем не интересуется и ложится на пол; тогда его трудно развлечь... Как видите, характер у Саши своеобразный; конечно же, он упрям, немного избалован, но головка у него ясная, соображает прекрасно, чему было не мало примеров...»* /Из письма родителям от 17 августа 1979 г./

&&&

Я решил пригласить во Францию моего брата, художника Владимира Лягачева, который, женившись на польке, жил в Польше /с 1967 г./ и там работал, как декоратор и книжный график. После длительного ожидания, ему разрешили совершить гостевую поездку, и он оказался в Париже в ноябре 1979 г.

В это же время появился французский коллекционер, Марсель Г., который, заинтересовавшись нашими работами, решил заключить с нами нечто, вроде контракта, и т. о. можно было надеяться на успешное продолжение и даже — на будущие персональные выставки\*\*\*\* (в групповых выставках и в салонах я, конечно, участвовал, но это скорее для самознания, что ты существуешь как художник: в принципе такие участия в групповых выставках ничего не дают). Одна из галерей привлекла наша внимание, — там состоялись наши первые выставки в 1980 г.

&&&

\*одно из прекрасных воспоминаний августа 1976 г.: эlegantная, в расцвете женской красоты, с ее дивным профилем, — Мари-Терез с корзиночкой, в которой спит крошечный Саша. В ожидании поезда мы закусьваем в хлебопекарне-булочной: скругленные большие ломти ржаного чудесного хлеба с чашкой кофий со сливками или чая. Атмосфера приятности и беседы, предчувствие (насколько оно исполнилось, — это другая тема...) «радужных перспектив»...

\*\* московский кинетист, лидер группы «Движение» в 1960–70 гг.

\*\*\* правда, некоторые акварели, как, например, "Посвящается Врубелю", 1981 г. относятся к числу моих лучших семиотических работ.

\*\*\*\* В 1978 г. состоялась персональная выставка моих акварелей в Парижском Русском клубе, который был создан по инициативе Афанасия Ванчева, французского поэта болгарского происхождения. Афанасий — также знаток русского языка и русской литературы, особенно — поэзии; он, к тому же, — большой энтузиаст русской культуры и старался в этот период помогать материально и душевно приехавшим во Францию русским художникам, — мне, Эдуарду Зеленину, позже — моему брату.

Моя выставка совпала с конференцией в Русском клубе, так что ее смотрели приглашенные, в том числе хореограф Серж Лифарь (с которым мы прошли по выставке) и бывший премьер-министр Эдгар Фор.

В следующем 1979 г. в том же Парижском Русском клубе (он переехал на улицу Марсо) прошла выставка моей живописи, которую поддержал материально Марсель Г. Были выпущены серии открыток с работами, моими и Владимира.

### Выставки 1980 гг.

Персональные выставки, моя и Владимира, состоялись в «галерее 222» летом 1980 г. Они имели некоторый успех и отмечались в прессе, русской и французской / на русском — статья А. Глезера в «Новом русском слове» от 29.07.1980/. На своей выставке я был хорошо представлен картинами и некоторыми работами на бумаге — *акварелями /или миниатюрами*, как иногда называют такой тип работ на бумаге в акварельной или смешанной технике/.

В следующем 1981 г. мы организовали выставки в «Интер-Форуме» бывшего «Чрева Парижа» /пространство бывшего «Чрева...» было застроено к концу 1970гг. Коммерческим центром, с массой магазинов, лавочек, кафе и даже — «культурных пространств»/. Это стратегически важное место, т.к. почти рядом находится Музей современного искусства /или же — *центр Современного искусства имени Жоржа Помпиду*/\*. Эти выставки имели большой резонанс /статья К. Сапгир в «Русской мысли» от



3.09.1981/; нам предложили ряд выставок, — они состоялись в Париже, Труа, Фонтенбло и других центрах искусства.

Мы продолжили наше содружество до 1985 г., включительно: всегда с персональными выставками и успехом. Меценат покупал у нас некоторое количество работ (правда, он предпочитал небольшой формат) и давал возможность существовать, удерживаться в жизни, но этого явно не хватало, чтобы содержать семью. Т. о. мне пришлось устроиться на работу /как это делали в ту же эпоху художники в России/ ночным сторожем. Так я проработал много лет в ритме: три или четыре ночи, как сторож, и столько же свободных суток — каждую неделю. Это давало мне творческую свободу и помогало материально: мне и семье. Благодаря этому я мог путешествовать: посетил Рим, Флоренцию\*\*, Афины, Лондон, Гент, Амстердам, острова: Майорку, Крит, Мальту, Мадейру, Канары и т. д. (я беру период 1984 — 1990 гг.). Я отдыхал в Ландах и в Бретани, на востоке Франции и в Эльзасе...

&&&

\*Вот как я описываю площадь перед этим центром Ж. Помпиду /район Бобур/ 2-го августа 1981 г./из письма к родителям/:

*Перед зданием — обширная, пандусом перетекающая в партер, площадка, на которой постоянно трудятся карикатуристы, фокусники, пожиратели огня, йоги, музыканты, гипнотезеры, артисты и просто — мошенники. "Там-там" с утра до вечера. Традиционные джазисты дуют в трубы, перебирают пальцами клавиатуры, держат саксофоны... в этот день им пришла идея объединиться, и под ритм разнообразных перестукиваний и занимательных чечеток они извлекают временами попукивание из своих медяшек, часами продолжая нескончаемую мелодию. Но перерывы делаются, когда нужно: футляры поменьше заполняются монетами и затем их пересыпают в большой футляр. В большом, конечно, — настоящие сокровища, так что в эпилоге возникает тревожная атмосфера дележа...*

*Вокруг — масса зрителей, иные просто спят на асфальте, беспечно раскинувшись; другие подбадривают музыкантов, им что-то выкрикивают. Много любопытных, которые наблюдают сверху, у ограждений. Здесь тоже надо беречь сумки и кошельки, но также — себя, т.к. ненароком может всякое случиться (в чем мы с братом, кстати, убедились, но задирала был не слишком отчаянным...)*

*Поднимаясь от площади Бобура, мы узнали привычного старикана, — он, взгромоздясь на ящик, продолжал (как будто и не сходил: сутки прошли...) свои рекламные, или — сумасшедшие агитации, — борода весело прыгает, в руках — мешок с зернами, которыми он швыряет в толпу, как птицам; вся шляпа его унизана круглыми значками, рубаха также; ясный блеск фанатичных глаз и бесконечная речь с ужимками...*

\*\*Флоренция, сентябрь 1985 г.:

Город как бы закинут между гор; чтобы пробраться к нему, надо преодолеть километры туннелей, — наиболее длинных в Италии и, кажется, в Европе.

Это красота неопиcуемая, когда поезд выскакивает в долину, чтобы через некоторое время исчезнуть в другой горе. Горы цветущие, зеленые, — точно такие, как в картинах мастеров раннего Возрождения. И между ними — редкие дома, — эти люди живут приблизительно так же, как столетия назад.

Дорога пересекает город: из вагона видны купола. Вокзал солиднее и оживленнее римского «Термини»: лавочки, бесчисленные сувениры, книги, журналы. Толкотня.

Но вместе с тем ощущение праздника. Оно утверждается, когда выходишь на улицу, чтобы сразу же увидеть архаический силуэт кампанилы Санта-Мария Новелла: суровая кладка, коричневатый тон, никакого изыска.

Я сразу почти окунулся в эти долгие, стиснутые улочки, выложенные плитами или неровным булыжником, по которым несутся мотоциклисты /парни или девушки/, подпрыгивают легковые машины или снуют толпами туристы, громко разговаривая и жестикулируя победно руками и лентами. На каждом шагу — забегаловки, магазинчики, маленькие отели и пансионаты.

Где-то в перспективе сверкнет то один, то другой знаменитый силуэт: да это же!... но сразу не сориентируешься: одно дело — книги, другое — реальность, когда она возникает внезапно перед тобой...

«Есть, что смотреть!» — такое признание, конечно, наивно. Это, как в Ленинграде, хотя, конечно, Флоренция — город искусства, Ленинград в большей степени — истории и литературы.

Лучшее, может быть, — Фра Анжелико, т.к. он весь практически в одном месте — в церкви св. Марка; там он просуществовал монахом и там, в кельях, все расписал. Это там находятся все его знаменитые фрески, в т. ч. — «Благовещение». Но, помимо фресок, — внизу, в одном зале, собраны и его картины разных периодов. Это они вдохновили русских поэтов начала века.

Действительно, в его живописи есть что-то чистое и ангельское. Своим лаконизмом она напоминает русскую икону и Матисса. Это — стиль, не декорация.

Микеланджело меня оставляет равнодушным по случаю его анатомических изысков (хотя анатомию, как выяснилось, он знал далеко не лучшим образом). Но то, что им не закончено, привлекает больше. Складки хороши...

Много скульптур (и каких!) в музее собора «Дуомо». Он находится напротив собора. А собор этот с куполом Брунеллески и есть — главное чудо Флоренции. Вернее, — **купол**. Ни золота, ни блеска: сработано как бы каменичком, — кирпичик к кирпичику (работа муравья).

И виден отовсюду этот внушительный объем, — геометрическая масса, прочертившая невесомое небо Флоренции!

*(синее и оранжевое, небо и купол: акцент сильный своей простотой)*

Надо сказать, что фасад «Дуомо», а так же — кампанилы и Баптистерия узорчато и декоративно разработан (уже в XIX веке), и это лишь усиливает уникальность купола, мощь его концепции.

И удивительное ощущение пространства внутри собора: воздух — главный элемент. Нет той мистичности и направленности по вертикалям, как в готическом соборе, но все — объем, в ширину и в высоту, без предпочтения.

Я думаю, — это потому, что для итальянцев-возрожденцев религия не была началом и концом, как у других европейцев, но лишь прагматической идеей, которая позволяла мыслить художественно.

Картины в соборах — тому свидетельство (в Риме и во Флоренции картины и- своего рода украшения, — не как в православных храмах, например)...

Впрочем, я отвлекаюсь, хотя попутно вспомнил Джотто и Мазаччо. Фрески Джотто в известной церкви Санта Кроче (Св. Креста) — очень сильное впечатление; они — бледные по краскам, почти белые (отчасти это объясняется тем, что стерлись), но, как и купол Брунелески — конструктивные, четко-геометрические, скупые. Ничего лишнего, жесты — это выстрел в точку; рисунок, фактически нанесенный кистью, — не живопись...

Мазаччо... надо пересечь Флоренцию, мимо «Дуомо» и баптистерия; через площадь Синьории и мимо Уффици; перейти мост Веккио /понтто Веккио: Старый мост/ через Арно и оказаться на другом берегу. Идя по прямой (Piazza dei Pitti), вскоре достигаешь внушительного дворца Питти, с богатейшим собранием картин (особенно возрожденцев, как Рафаэль, например), а напротив, на облупленном фасаде пристроилась мемориальная доска в память о пребывании там Достоевского:

*«Он здесь писал зги Идиота*

*Под этим небом беззаботным...»*

Я этим был так заинтригован, что зашел в расположившуюся там пиццерию, чтобы слопать кусочек омлета (пиццу, — по-итальянски), с жареными грибами и выпить стаканчик капучино.

Потом вернулся к Арно («Я разминаюсь вдоль по Арно/ как он, рассматривая дамбы/ или под сенью дворца Питти/ мечтаю только как напиться...» — жарко, очень жарко!) и, блуждая в прибрежных улицах, кое-как протолкнулся между тесных кварталов к Piazza del Carmine.

Вот она, старая и невзрачная, с торцовым фасадом церковь — Санта Мария дель Кармино. Там, в капелле Бранкаччи — фрески, известные каждому мало-мальски культурному человеку... Мазаччо!

Я помню первое впечатление, когда я увидел репродукции в «Курьере Юнеско» (кажется, в конце 1950 гг.): властная сила гения; что-то не завершено, позы, возможно, не слишком разнообразны, цвет монохромен; но

*каждый фрагмент — удары мастера, который стремится к высшей выразительности средствами наиболее простыми и лаконичными.*

*(это, отчасти, можно объяснить естественной интуицией Мазаччо, который предчувствовал раннюю смерть: в 27 лет)*

*Капелла — в глубине церкви, под лесами: там расположились рестаураторы. Но сквозь доски заборчика можно видеть куски и целые фигуры. Общее впечатление скульптурности, но вместе с тем — воздушность, свет — интенсивный, разливающийся по формам. Эти идеи и даже типаж позже обнаруживаются у Делла Франческа.*

*Другая работа Мазаччо, — к счастью открытая, — в церкви Санта Мария Новелла (рядом с вокзалом): «La Sainte Trinité» / «Троица»/. Я ее долго рассматривал накануне отъезда... Какая сила! Какая простота!» /Из письма от 8.01.1986 г./*

&&&

### **Конец 1980 гг. Выставки. Личная жизнь. Поездки.**

Интересно, что к 1985 г. Меценату удалось занять свою галерею, которую он назвал «Мифологии». После наших выставок в этой галерее /моя — с 26.09 по октябрь) мы получили проклятия и угрозы со стороны русских «деятели» и советских эмигрантов; один из них, скульптор, стал демонстративно приходить в галерею и там устраивать «пикник», т. е. — есть и пить, вкупе с развлечениями, как-то — транзистор и телефон. В конце концов, галерея «самовоспламенилась», — интерьер сильно пострадал, некоторые работы сгорели (в т. ч. — литография Пикассо).

Меценат, почти разоренный /и лишившийся нового пальто: он его нечаянно оставил в кабинетике и потом безуспешно пытался отреставрировать: отрывал куски истлевшей материи в надежде вернуть пальто первоначальный вид/, прекратил сотрудничество, и в следующем 1986 г. Я устроил свою большую выставку, по предложению министерства культуры, в культурном центре "Confluences", рядом с Монмартром.

Это было в начале года, и моя жена появилась на вернисаже с нашим вторым ребенком (он родился в декабре 1985 г.), которого мы назвали Матье /по-русски — Матвей/.

&&&

Матье:

*«Я держал его, гуго-вандер-гусовского младенца, почти с того же мгновения, как он родился: отчеканенные ручки, пальчики, ножки и головка, — лысенькая, с глубокими морщинами на лбу и складками над переносицей: хрупкий, вошедший в этот мир новорожденный, — этим несколько обескуражен-*

ный; но пальчики его слабо сжимали мою ладонь и через это прикосновение узнавали осязаемость нового мира, где тоже может быть тепло...

*И как быстро, весело пошло время, с маминым молоком и в чудесной колыбели, с королевским пологом, белыми прозрачными кружевами; уже через две-три недели я не мог узнать упитанного щекастого младенца, по виду напоминавшего Тараса Бульбу. Я его даже так и начал звать: Тарас. Мари-Терез спросила, кто это такой? Я объяснил, но, кажется, она не очень этим польщена. Теперь я нахожу, что это скорее Сократ: высокий лоб, нос курносенький, губы скорее мои — тонкие...» /Из письма от 15 февраля 1986 г./*

*«... И характер уже! Он не сердится, как Саша; но просто, когда недоволен, начинает стучать своим кулачком — мерно, но настойчиво. Запястье у него сильное — хорошо сжимает твою руку и не хочет отпускать... главное же — его улыбка, открытая и заразительная.*

*Кроме того, Матье оказался хорошей моделью; я часто рисую его сократовскую голову, с великолепно вылепленным лбом» /из письма родителям от 8 июня 1986 г./*

&&&

Были друзья, как Ирен Семенова-Тянь-Шанская /историк православия советского периода/, французские адвокаты и коллекционеры. Правда, коллекционерам мои цены представились завышенными, и я не имел практического результата от этой выставки, но только закрепил за собой репутацию экспериментатора /там я выставил ряд холстов, без подрамников, — свободновисящих, со значками, которые тогда шокировали, но сейчас воспринимаются без усилий и даже кажутся привычными: время реабилитирует поиски!/.

Об этой выставке появилась большая статья в журнале «Les cahiers de la peinture» № 196, в которой французский критик М. Бен Милад дает обзорный анализ моих работ в европейском контексте современного искусства. К тому же году относится важный перевод статьи обо мне французского поэта Пьера Гарнье в журнале «Континент» №47, с. 345–49.

В 1987 г. состоялся ряд выставок четырех петербургских художников: Ю. Жарких, А. Леонова, Вл. Лягачева и О. Лягачева в культурных центрах Парижа и в пригородах, как Le Vesinet, с его прекрасным культурным центром и известным театром. Там вернисаж открывала группа рок-музыкантов, с А. Хвостенко во главе.\* Невеста Ю. Жарких, чем-то им недовольная, решила его противопоставить мне, как человеку дисциплины: я пришел во-время на выставку и был нормально одет, даже при галстукке. Но вдруг она заметила, что у меня *разные* ботинки, и на этом ее энтузиазм иссяк: торопясь, я не заметил, что обулся в два разных полуботинка, — в коричневый и черный!

О Париже этой эпохи в июне 1987 г. я пишу в письме Валерию Петроченкову:

*«Париж мне почти надоел. Я хожу по городу без прежней радости, не замечая ни платанов, ни Сены, ни Нотр-Дам. Везде — полно туристов... кафе обсижены, как мухами, — клиентами, гарсоны повторяют осточертевшие жесты.*

*Единственно какие-нибудь взрывы... нарушают привычный сон и вносят в атмосферу этого города некую облагораживающую тревогу (не подумай, что я симпатизирую террористам — вовсе нет! Я имею в виду только ритм).*

*Ну, и, конечно, — нищие, клошары. Они ведут себя раскованно: иногда можно видеть в метро целые представления. Наиболее организованы клошары — вьетнамцы; при них тюки разной наполненности, разной величины. Они не пьют красного вина и не просиживают в людных местах, — у них развитое чувство достоинства, чего не скажешь о забулдыгах-французах, которые выпрашивают бесцеремонно франки...» /По мотивам письма Вал. Петроченкову, июнь 1987 г./*

*Настроения: «То, что осталось у меня от прежнего: острое чувство неустроенности, крушения всего, одиночество.*

*Теперь, правда, это выражается чище, т.к. **возможности открыты**... Точки отсчета меняются, смещаются, как изобары, оставляя в душе некоторое удовлетворение; некая абсолютность вдруг временами достигается (или так только кажется), чтобы затем стремительно соскользнуть, упасть в небытие, в ничто.*

*Но и здесь, в этом **ничто** открываются свои возможности: томление духа, когда действительность становится важнее абстракций, когда течение жизни внезапно тебя прихватывает; плутаешь, как частица в броуновом движении, — отталкиваясь от одной приманки, пристаешь к другой.» /Уточненный текст из письма Вал. Петроченкову от 12.06.1987 г. /*

&&&

Матье полтора года:

*«Матье давно ходит, с четырнадцати месяцев... Пока он не говорит много, т. к. постоянно два языка его смущают. Но меня понимает так же хорошо, как и мать.*

*И, наконец, самое удивительное — его пристрастие к изображениям (рисункам) и кистям. Кисти — его любимые игрушки; он их даже похищает из кладовой. Кистью он рисует без красок, везде: на материи, на столе, на игрушках. С кистями он спит. Нельзя их у него отнимать, можно только заменять...А за рассматриванием разных рисунков его заставлял и я, и Мари-Терез. Давать ему краски, естественно, пока нельзя: съест.*

*Вот странные какие склонности у мальчика; такая же любовь к книгам, которые, если не досмотришь, он берет с полки и пытается листать. (Книги, специальные, ему тоже подарили. Оказывается, существуют такие книги, со страницами на толстом картоне.)*

*Матье очень подвижен, везде карабкается и имеет постоянно шишки и синяки.*

*Он любит так же втихомолку рассматривать пейзаж из окна, встав на стул или же сидит в «парке» со своими кистями и мишками» /Из письма родителям от 16.05.1987./*

*Матье два года, с небольшим:*

*«...ему лучше, — когда я дома, — сидеть со мной. Это даже хорошо для него, т.к. он может узнать некоторые слова по-русски, может рисовать, смотреть, как я пишу картину. Я ему иногда показываю книги, — например, Босха он рассматривал очень внимательно. Первой его книгой была «Африканская скульптура», которую он переварил (преувеличиваю, конечно, т.к. он съел не более клочка страницы); затем швейцарское Бьеннале, — эту книгу я ему разрешил рвать и мять, т.к. слишком много хлама развелось, — некуда деть...*

*Матье все быстро схватывает, говорит отчетливо по-французски, по-русски «нельзя», «унà» /т.е. — упала/, «хорошо», «на», «спаси» — спасибо. Он обладает большой жизненной энергией, напором; но также и настойчивостью (...его любимое слово «нет»).*

*В случае с Матье я чувствую свое ничтожество в роли воспитателя. Мальчик незаурядный — он должен получить гораздо больше, чем я ему могу дать (да и, конечно, где же я возьму время, даже если я что-то могу ему дать)... нужен учитель Карл Иванович!» /Из письма родителям от 31.01.1988./*

&&&

Опять-таки с Ю. Жарких связано наше участие в огромном пространстве «аркад Лидо» на Елисейских полях в 1989 г. — "L'art contemporain de Moscou à Paris". Эта выставка была организована с размахом: на бетонном полу писались фрески, художники выставили большие холсты. Приехавшие в Париж крымчане использовали эту возможность для показа своих работ. Среди участников были также молодые французские художники. Вернисаж, однако, был испорчен поведением и распрями русских художников. Журналисты исчезли и демонстративно проигнорировали выставку.

К тому же, это было в июле, и французы были заняты своим юбилеем: 200-летием французской революции. Тем не менее, через неделю телевидение организовало репортаж с этой большой выставки, — предполагалось, что ее посетит Михаил Горбачев, — и я объяснял кое-что /или переводил на французский высказывания художников/ для этой передачи французскому журналисту.\*\*

&&&

*Поездка в Грецию, август 1989 г.:*

Как раз после этой выставки (она была в июле) я съездил в Грецию /Аттика, Дельфы, Пелопоннес<sup>\*\*\*</sup>, некоторые острова, как Гидра, Эгина/.

В конце августа там было очень жарко. Афины меня разочаровали: живописный, в невысоких горах, но — ничем не примечательный город.

Кроме, разумеется, Акрополя. Я его впервые увидел из автобуса, когда ехали из аэропорта. *«Несколько разочаровывающе: на скале, слишком правильной формы (по-видимому, ее укрепляли), рисуется четко полужнакомый портик с провалами».*

Несколько раз посетив Акрополь, я пишу о нем и о Парфеноне более обстоятельно: *«Парфенон производит сильнейшее впечатление от Пропилей. Может быть, это объясняется хорошей (относительно, конечно) сохранностью его в это части, но, может быть, — это наилучшая и наиболее впечатляющая точка обзора... Южная сторона наиболее разрушена, там идут постоянные реставрационные работы, — кажется, с успехом, потому что Парфенон выглядит солиднее, чем лет двадцать назад... Но в целом впечатление от Парфенона трудно объяснить. Конечно, там играют роль математические расчеты, иллюзия, но это не все. Там есть необычайный концентрат жизни, который ставит его над эпохой и вне времени. Что это за концентрат, в чем его сущность, — я не знаю.»*

Афины и Акрополь с обзорной площадки:

*«Бурые и желтоватые отроги гор (вдали кое-где синют большие вершины), — уже по ним лепятся кристаллики домов, кое-где блистающие зеркально. Ближе — квадраты, поставленных под углами, строений. Видно море, скалы в дымке и корабли слева: это гавань Пирей. Влево — обычные клеточные дома, небольшая скала с лесом и круглыми куполами; далее — холм Акрополя, с прорехами между колонн Парфенона и сзади — знаменитый холм с церквушкой. Рядом — другой холм, с рыжинами скатов, окаймленных почти черными зарослями сосен, справа — наросты домов, горы...»*

К 8 ч. вечера:

*«На небе появились длинные перистые облака, в которых садится солнце. Большие горы потеряли четкость, стали более пепельными и дымчатыми.*

*Напротив, кристаллы зданий стали белыми и отчетливыми. Солнце скользит по граням, заставляя их сиять и вспыхивать.*

*Парфенон виден ясно: длинный, почти кружевной портик на теневой скале Акрополя. Там, наверху, забавно еще машет крылом сосна. Справа скала заметно ожила от солнца и висящих над ней бело-пурпурных облаков. Город стал в буквальном смысле мощным кристаллом.*

*Впереди — голубая чаща моря в тумане едва намеченных гор, прихотливых по очертаниям. Там тоже облака, длинные и немного свернутые.*



*Перед закатом: небо розовеет, горы становятся силуэтами. Это лаконично и декоративно.»*

О музеях я, разумеется, не пишу. Об атмосфере Афин в августе 1989 г.: *«Вечером прогулка в район Плака /около Акрополя/. Это — настоящий базар: лавочки, рестораны, магазины. Все открыто к полуночи, ломится от изобилия вещей, кожаных изделий, репродукций, копий (ваз, скульптур); маленькие улицы освещены, как днем; толпы туристов илятся в разных направлениях, их поджидают продавцы, метрдотели, авантюристы.*

*Но в общем-то — даже блаженная атмосфера спокойствия и праздника. Греки торопятся и наслаждаются жизнью; пока у них, то есть, — в Греции все складывается хорошо. Экономический бум, но также — бум в смысле уровня жизни (несмотря на социальные проблемы, но где их нет?!)*

*Несутся автобусы, автомобили, мотоциклы (иногда с целым семейством). Блещут огнями витрины магазинов, движутся рекламы, брызжут фонтаны...»*

&&&

*\*Выставка в Le Vesinet состоялась в феврале 1987 г. В письме к Мих Юппу я иронически описываю вернисаж этой выставки: «Пока музыканты играли и пели, уже начали обносить пирожками и рюмахами. «Пикассиеты» (так называют по-французски обедал на вернисажах...) приняли боевую стойку. Едва прозвучали последние напутствия мэра, как уже все пирожки и сэндвичи были расхвачены, а рюмки опустошены. Художникам, правда, водки хватило, а для музыкантов тоже что-то припрятали... Французы с некоторым любопытством и снисхождением поглядывали на русских дикарей: одеты получше клошаров, но в разнорядной; нету фраков и бабочек, кто-то даже в пальто...*

*—Смотрите на нас, — как бы говорили они, — научитесь, как себя вести, а ваши картинки — ладно, пусть повисят: они нас не раздражают. Любопытно увидеть, как мажут дикари, и есть в них, конечно, свой шарм — славянский!*

*Некоторые дамы, одетые у Диора, проторчали до конца вечеринки; они, как бы давали наглядный урок элегантности; но медведи-русичи к ним даже не приблизились, издали наблюдая их с очевидным недоумением и растерянностью» /по мотивам письма Мих Юппу, от 15 02.1987./*

*\*\*Эта выставка мной довольно точно описана в романе: Хельги Лужин «Зигзаги и параллели», СПб., Изд. «Сударыня», 2005.*

*\*\*\* О Микенах: «Микены — гнездо убийц. Эти циклопические кладки и формы (гробница Атрея) вполне дают впечатление об атмосфере «Электры» /а ведь Орест — это Гамлет: семь лет не мог решиться.../*

*Там, в этих камнях — пауко-муравьи черного цвета, по духу — олимпийцы: можно устраивать с ними скачки. Живучие черти!*

*Снизу — это гнездо Агамемнона еще более компактно. Недаром они выбирали такие места, но и там, внутри, не могли выжить /ужиться!/  
Любопытно, что наиболее славны теперь могилы, а то, что осталось от живых — память лишь в поэмах. Но, с другой стороны, смерть Агамемнона его обессмертила...*

*Обедали в ресторане «Менелай». Вначале — рыбное филе, вроде бы впечатное в кабачок и еще во что-то. Потом, как обычно, — нарезанные вдоль и поперек, в оливковом масле с козьим сыром, — помидоры, плюс — дольки огурцов и поперечные ткани зеленого перца. Хозяин, небольшого роста, похожий на шибзика, носился юлой; ему помогала рябая девка, которая говорила «только по-гречески» и еще один, нормального вида, официант.*

*Они нас угощали мясом, обносили несколько раз. Мясо — это обжаренный теленок; вареное и чуть подогретое — говядина. Кроме того, они разносили разогретое консервное мясо. Множество фри. На десерт — виноград. Так как я сидел один за столом, мне доставалось особенно много, и я, естественно, мало что ел.*

*Когда возвращаешься, есть желание побродить по городу; но принимаешь душ, легко отдыхаешь на простыне, рассматривая по мере сил своих и возможностей открытки, книжки, путеводители, — и уже ничего не хочется, кроме как соснуть часик-другой. В таком необоримом сне забываешься; утром надо проснуться рано, не позже шести часов».*

### **1990 гг. — Возвращение в Ленинград — Санкт Петербург. Поэзия и выставки.**

Начиная с 1990 г. я стал приезжать в Ленинград, затем — в Санкт-Петербург. Заканчивалась перестройка. Город был опустошенным, нищим и уродливым. Везде были свалки, груды камней, разломанные конструкции и трубы над тротуарами\*. Невский был залеплен огромными афишами, они перемежались с заборами и нагло написанными рекламами. Приезжали грузовики с продуктами, которые надо было немедленно расхватывать, чтобы оставаться живым. Начали появляться ларьки и подвальные магазинчики. Горбачев с апломбом разъяснял грядущие радужные перспективы...

В квартирах форточки наглухо закрывались. Отец (он приехал из Кишинева и жил на Боровой, ухаживая за больной матерью) мне объяснял, что в городе действуют «попрыгунчики», которые ночью влезают через форточки и грабят квартиры, — могут даже убить, поэтому лучше все закрывать или даже — опечатывать!

*(Тем не менее, входные двери в нашу квартиру были взломаны не однажды: их разбивали топорами и колунами; теперь — это бронированные солидные двери, как у соседей и всех других.)*

Правда, на Невском царила атмосфера свободы и революции. Столпотворения, народившиеся ораторы, импровизированные собрания

митинги. Много листовок и текстов. Один, переиначенный текст на тему «Буревестника» М. Горького: «Боря, скоро грянет Боря!» И действительно уже в следующем году Борис Ельцин стал мэтром России...

Я много фотографировал /и не только Ленинград-Петербург/. Во Франции, на берегу океана, в Ландах, я стал делать фотографии с пляжем, дюнами, океаном; я создавал на песке композиции с камнями, бутылками, выброшенными вещами и предметами, которые называл «Цивилизациями пляжа».

*«Вот я у моря-окияна, где закручиваются барашки, как ни в чем ни бывало, и где тихо окрест, как в пустыне. Есть группки "эстивантов", но их не слышно и почти не видно, потому как все растворено в безразличии.*

*Иногда они, как мухи, вылезают наружу и начинают голопыряться: орудут мячиком, сгибают члены, разгибают.*

*Писатель (москвич: невысокого роста крепыш, с седеющей бородкой; он, якобы, специалист по эротике, — по его же словам, — О. Л.) на поверку оказывается довольно приятным человеком; ...после врученного мной каталога, он сделал кой-какие обобщения о моей живописи: знаковость и ковровость + интеллектуализм.*

*С первым и третьим можно согласиться; что касается «ковровости», — это не верно; скорее — множественность.*

*А, впрочем, я сам — не сторонник перенасыщенности. Где-то в глубине себя я — сторонник простых идей. Ковер — это только орнамент; я никогда, собственно, не разделял главных приемов орнамента: симметрии и повторения одних и тех же идентичных /или — почти/ значков.*

*Знак, к тому же, — не значок (письменность, символ — это да; декор — нет).*

*Писатель так же реагировал по поводу моей симпатии к анархизму, что я — человек дисциплины. Откуда он это взял? Считает себя психологом.*

*А на самом деле: я хотел бы дисциплины, но когда летишь в пропасть (вот настроения того времени! — О. Л.) — это мимолетная идея; важнее где-то на миг притормозить: тогда, быть может, покажется, что появился шанс... растянуть падение, не больше того.» /Из дневника 29–30 августа 1990 г./*

*«Небо безоблачно; море «тихо катит полные воды свои». Я продолжал съемки «цивилизации пляжа», в этот раз на диапозитивы. Нашел все, что нужно; составил своего рода натюрморт с бутылочками, бачками, баночками и даже — ботинком. Туда входит и великолепная ветка, с крупными шишками.» /Из того же дневника 2 сентября 1990 г./*

&&&

В Ленинграде я был как раз после этой поездки в русский лагерь «Орел», недалеко от Биарицца. Питер произвел на меня сильное впечатление, особенно эта атмосфера разрухи и революционного брожения. Я отчасти благодарил судьбу, что сумел застать параллельное отражение эпохи

начала 20 века, с Хлебниковым<sup>\*\*</sup>, футуристами и зачинателями. Это мне дало поэтический импульс, весьма далекий от т.н. «серебряного века», от ретро и символизма. Это мне помогло осознать лучше конструкцию времени, но также — конструкцию стиха...

Вернувшись к себе, в Нантер /пригород Парижа/, я полон энергии: посещаю выставки, занимаюсь живописью, пишу.

*«Матье обрадовался моему приходу; просил дать ему краски и сделал несколько небольших картин (на бумаге). Потом он пытался меня увлечь в игру с буквами, но я довольно слабо реагировал, слишком устал. Ведь проснулся в 6 часов утра, — стало быть, был на ногах более 12 часов подряд. Все эти поезда в метро, выставки, хождения и проч. Трудно даже собраться с мыслями, сосредоточиться. Плюс — абсолютный провал передо мной, никакой уверенности ни в чем, одиночество.*

*Я — против одиночества; я хотел бы его разбить, но как... нужна внутренняя свобода, нужно это ощущение раскованности... от быта, от привычных схем.» /Из нантерского дневника, от 12 ноября 1990 г./*

*«Сегодня мне удалось как-то расслабиться и почти достичь искомого равновесия. Ничто не вспоминалось и т. о. реальность представляла сама собой. Она была лишена ненужных символов и значимости» /Там же, от 22 ноября 1990 г./*

&&&

Петербург. Осень 1992 г.

*«Недавно вернулся из Пушкина; поездка была интересной, удачной — видел парк с его строениями. Расстреллиевские золото-луковичные купола, над которыми кружили вороны плотными точками, пятнами, — отчего сами купола казались еще более ажурными, легкими, игрушечными. Озеро, с Чесменской колонной в воздухе туманном, серебристом; каменно-кирпичные строения, забитые листьями жести, с проросшей травой над карнизами, на крыше и т. п.*

*Хорошо так идти по этим дорожкам, где рыжий кот сопровождает тебя до усадьбы, до замка. Деревья золотистые, красные порою вспыхивают вдали, сквозят прозрачно кустарники, — впрочем, большая часть их еще даже не цветная: зеленая.*

*Обратно ехали в переполненном вагоне. Люди очень оживленно обсуждали насущные проблемы, в т. ч. — политические. Но в целом атмосфера довольно благожелательная; следовательно, можно надеяться на благоприятное развитие в будущем...*

*Витебский вокзал — маленький; на перроне под навесом, перед платформами — масса лотошников, ларьки, книжные базары. Почти в полумраке. Люди несут картонные коробки, тянут на колесиках тележ-*

ки; попадаютя нищие, пьяницы. Качающиеся фигуры можно видеть везде. Много длинноволосых в джинсах, в кожаных куртках.

Я фотографировал уже немало в разных местах (в т. ч. — на Сенной площади, по «канаве», т.е. — по каналу Грибоедова — места Достоевского; разумеется, и по Боровой улице, по улице Марата. Новое /для меня — О. Л. / — это портреты, жанры: музыканты оркестров, отдельные персонажи...

Да, видел откопанный и отчасти реконструированный Зимний дворец Петра Первого — большая удача; это тот штрих, которого не хватало в эрмитажном комплексе. Атмосфера этого археологического слоя необычайно насыщена, — даже этот зал, где просто портреты семейства, — почти все ухнувшие в небытие вместе с самим Петром. Тяжесть, стоны причитающих души, мрак смерти, трагический финал, — так все завершилось в личном плане: история царя Петра.» /запись 23.09.1992 г./

«Посещение буддийского храма с Борисом /Комиссарчуком — О. Л. /. Съёмки развалин Благовещенской церкви. Потом ЦПКиО. Стрелка, очень романтический туман, с выходом в залив. Старые суда на Крестовском острове.

В кафе — хозяин дореволюционной закалки, контролирующий раздачей бутербродов: тощие кусочки хлеба с ломтем колбасы или недоработанным сыром. Старушка-уборщица счастливо улыбается. Кошки подставляют спинку и ждут гостинцев.

В Пушкине, надо сказать, — жирные и спокойные рыжие коты в парке. Они же присутствовали при раздаче чая около мясных пирожков. Д-ша поэтому не хотела их есть, — по-видимому, ожидания совершенно не оправдались. А что касается меня, — я не мог их предвидеть.

Прошли с Борисом через деревянный мост, с лежащей почти за-мертво собакой. Едва я сказал об этом, — она подняла голову. Животные отлично чувствуют атмосферу эпохи. Напряженность исчезла и вместе с ней — озлобленность. Поэтому утки плавают на Неве и в озерах, как говорит Борис, круглогодично, никуда не улетаая.» /Там же, 30.09.1992 г./

«Летний дворец в Летнем саду — в залах пусто и ощущение заброшенности. Мало фотографировал, разве что — ту же скульптурку с полиэтиленом на корпусе... в Доме книги масса людей: бестселлеры быстро расхватываются. На Невском продолжают налеплять асфальт. Видимость больших работ. Тротуар не везде проходим.

В кафе две девочки (одна острижена под машинку, битница) обсуждали проблемы жизни и отработывали крепкие выражения, ничуть не стесняясь произносить.

Булочные и магазины полны народа. Конфеты покупают даже по 400 рублей за килограмм, а торты до 300–500. Необычайный ажиотаж — довольны, что все (или почти все) есть.» /Там же, 1.10.1992 г./

*«Были /с Толей Васильевым/ в кафе на улице Желябова: гамбургеры с колбасой, полукопченой-проваренной; вместо кофья — напиток, т.е. какая-то бурда. Потом зашли в булочную, где выпили настоящего кофья с картошкой-пирожным. За стакан — залог 10 рублей, возвращается после сдачи стакана. Рядом толчется какой-то бодрый бедняк и смотрит на то, что остается.*

*Оттуда зашли в Салон-лавку художника, где Толя показывал своих «контактеров» и пришельцев (на бумаге). Хозяйка салона познакомила с холстами и авторами, — некоторых я знаю. Потом — выход к Мойке и к Воронцовскому дворцу, где готовится ретроспективная, посвященная гравюрам 18 века, выставка: Зубов, Махаев и т.п. виды Петербурга.» /Там же, 2.10.1992 г./*

&&&

*1994 г. Париж. Поездка к коллекционеру.*

*«Старые, но претенциозные дамы, везущие меня к богатому коллекционеру; проезжая через Булонский лес рассказывают мне легенды и чудеса об этом ристалище секса. Я не реагирую, и это их повергает в недоумение или даже — смятение...*

*Прибыли туда поздно, — коллекционер — бывший служащий в отставке: розовощекий, улыбающийся и фальшиво услужливый. Он показывает нам свою коллекцию или недавние приобретения: акварели-абстракции, пейзажи. Кинул взгляд на две-три мои акварели без особого интереса.*

*Вскоре прибыл сам художник, и, увидя нас, старался быть любезным, но не забывал о ноше и о проблесках своего таланта. Спектакль приема, но уже ясно было, что этих двух, коллекционера и акварелиста, связывает. Это была не моя ситуация, не мой ковчег. *Finita la comedia.*»*

&&&

Меня так же потянуло к слову, и я решил непременно выпустить книгу стихов, — это мне представилось, как важное дело.

Правда, многие стихи уже были написаны в 1980гг.: я не расставался с поэзией и набрасывал будущие /романные/ тексты; иногда возвращался к привычным некогда дневникам...

Книга «Коснулось севера дыханье» была мной подготовлена и сдана в печать в 1993 г. Она вышла в свет тогда же, — напечатана в эрмитажной типографии, при содействии Сергея Ильича Авраменко (Он — автор «Пяти новелл Эрмитажного театра», СПб., 1996 г.; которого он был директором в 1960–70 гг.)

В 1994–95 и в 1997 гг. там же вышли следующие книги стихотворений и небольших текстов: «Мимо скучной Джоконды», с двумя иллюстрациями —

моими фотографиями; «Твое блаженство иллюзорно» — дизайн этой книги и иллюстрации — мои; «Хорошо паучку в гамаке» — дизайн Виктора Итальянцава, мои иллюстрации, статья обо мне — Валерия Петроченкова.

Через два года эти четыре книги я объединил в один томик «Минимум минуем», который вышел в издательстве «Литера плюс», СПб., 1999.

Наконец, *воодушевленный* хорошей реакцией читателей и расположением ко мне этого издательства я написал и выпустил книгу «Реконструкции» в 2000 г.

Эта книга включает не только поэзию, но также — небольшие прозаические-поэтические тексты на тему снов и лирический фрагмент «Врубель и Мусоргский».

В поэзии меня не так интересует эмоция, как игра и конструкция. Моя поэзия по сути своей авангардна, но я стремлюсь приблизиться или даже сохранить классические формы, как сонет, например; поэму «Предсказание» я пишу терцинами. Я даже внес свой вклад в технику поэзии, облюбовав 27-строчные стихотворения — «олеги». «Олега»: 4х6+3, с парной рифмовкой внутри четверостишия и перекрестной — между четверостишиями /аб вв, бгдд, гежж и т.д./ /См. «Петербургская олега на тему Федора» в кн.: Хельги Лужин «Зигзаги и параллели», СПб., Изд. «Сударыня» 2005, с. 163./

&&&

Что касается прозы «я бросал начатые романы, рассказы не однажды. Манк амбиции — это точно...

*Сейчас, кстати, читаю дневники Кафки, — это меня возвращает к сущности явлений, к пониманию самого себя. Там нет, конечно, артистизма Борхеса или легкости Набокова, но зато — подлинная изнанка жизни, скрытое трагическое ядро, безысходность и мизерность нашего существования (потому что Кафка, подобно буддисту не интересуется внешним очерком жизни; он понимает, что жизнь — сосуд неблагополучия и скорби, что в жизни нет выхода, — все трагично, все одинаково ведет к смерти, которая для него — своего рода венец и главная цель. Затем эта проблема ненужности и бесполезности тела...). Я давно не читал Кафку, и вот теперь вижу, что в сущности я не изменился — опять это соприкосновение с пронзительной ясностью человеческого абсурда (страна или какие-то ее специфические особенности не имеют никакого значения: люди больны, агрессивны, торопятся присвоить внешние атрибуты, которые — лишь декорация, обреченная рухнуть в любой момент; погружаются в концепции: политические, религиозные, научные или псевдонаучные, философские, концепции искусства, гуманизма и т.п.*

*Но концепции — это специфически человеческая игра; они все правильны и все фальшивы. Другое дело, что нельзя быть вне игры. Если*

*можно — вот тогда и появляется Кафка или ...)*» /Из письма Валерию Петровичу, от 10.04.1997 г./

Любопытно, что тогда же я получил мастерскую, но *«там пока не писал ни картин, ни стихов.\*\*\* Пока привыкаю к интерьеру и его обставляю... Это довольно большое помещение, чуть ниже первого этажа, но все же — не подвал. Там уже работали какие-то художники и чуть ли не сам Шаршун, художник и писатель... Но я это помещение не очень люблю. И даже испытываю некую депрессию, когда захожусь там. Мне уже часто снились такие полуподвальные анфилады, где я бродил в поисках чего-то или кого-то. Кроме того, оставаясь один, вначале я испытываю необычное ощущение свободы; оно меня ведет в бесконечность и в безвременье. Затем наступает как бы отрезвление, и я падаю с этой высоты, с этого ангельского полета в некую бездну. Это падение тоже бесконечно, так что мне приходится как можно быстрее выбегать из этого помещения и даже больше того — стараться совершенно забывать о нем.»* /Из того же письма. Текст уточнен мною/

&&&

В этот период мои художественные и отчасти личные интересы перемещались в Санкт-Петербург Там же прошли мои первые персональные выставки /русские/: в 1996 г. — в галерее «Борей»\*\*\*\*; там же — в 2001 и 2002 г.

На «Пушкинской-10» я познакомился с С. Ковальским и Е. Орловым, которые мне предложили персональную выставку в открывающемся музее нонконформистского искусства. Она состоялась в июне 2002 г.

Это большая ретроспективная выставка /свыше 50 работ/, которая давала представление о всех периодах моего творчества: от самых ранних работ 1960гг. до начала 2000 г.

Петербургское телевидение отсняло небольшой фильм обо мне и об этой выставке...

&&&

\*В дневнике, от 16 ноября 1990 г. я так описываю свои впечатления: *«разбитые, упакованные дома, рельсы в скорлупе асфальта... Разруха и зарождение... чего? Зародится ли что-нибудь или до того, как вылупится, стухнет, умрет...»*

В романе «Зигзаги и параллели»: *«Но трубы уже разлетались по всему городу, опоясывая дегтярной змеей каменные трущобы», с. 146.*

\*\*Хлебников — это не серебряный век, это совсем другое: творец, создатель параллельного мира, где все элементы рождаются и возникают впервые; там свои правила и этапы творения, где мир, прошедший генезис, воздействует на тебя своей странностью, энергией и своей конструкцией. Элементы реального мира, падая в этот «спутник», моментально раство-



ряются в нем и становятся частичкой иной структуры. Там свой язык, свои правила общения, свои эмоции.

Хлебников уникален и всегда, как другое солнце, под лучами которого возможна другая жизнь, другое искусство...

(Образ странника, несущего на спине мешочек — с рукописями и некоторыми нужными вещами, как мыло, хлеб, зубную щетку...)

\*\*\*В этой мастерской позже были написаны почти все мои романы, книги стихов и много картин...

\*\*\*\*Не обошлось без неприятностей: все работы, которые я привез для этой выставки были арестованы на таможне. Вернисаж проходил с крошечными фотографиями картин на голых стенах /возможно, это был авангардный «прием», но никто этого не оценил: зрители, разочарованные, быстро разошлись, и на второй, настоящий вернисаж с оригиналами, далеко не все пришли.../.

Работы вернули после хлопот директриссы, но запретили их вывозить обратно. По этому поводу мы с братом написали текст о «железном занавесе — II».

### **После 2000 г. Романы, поэзия. Живопись синтеза.**

Первый роман «Генезис» я закончил в ноябре 2001 г.

*«Сегодня я поставил точку в моем романе «Генезис».*

*Конечно, точка может быть не окончательная; может быть, что-то прибавится или что-то убавится, но это уже не имеет принципиального значения...» /Из дневника, от 10 ноября 2001 г./*

*«Сейчас утро. Матье проснулся и завтракает. Он выходит через полчаса в школу. Теперь это большой мальчик, высокого роста и довольно крепкий физически. В характере есть ценные черты, особенно, — способность принять решение и действовать...»*

*«Что касается романа, — по-видимому, надо написать presentation, т. к. у меня нет литературного агента...» /Из дневника, от 12 ноября 2001 г./*

Я пытался найти издателя; рукопись романа была в «Симпозиуме», где к нему хорошо отнеслись; там и еще в двух издательствах рукопись пролежала больше года, так что я решил, что должен сам действовать: ждать бесполезно.

10 июня 2003 г. я закончил второй роман — «Зигзаги и параллели»

*«Второй роман, естественно, я писал с большей уверенностью и маэстрией. Он включает в себя множество оригинальных фрагментов и более сложный по своим идеям и описаниям» /Из дневника, от 10.06.2003/*

*«Зигзаги и параллели» — четырех-частная композиция, напоминающая по структуре симфонию (в русской литературе есть аналогии — «Герой нашего времени»)/ «О Зигзагах и параллелях» в моей книге: Х. Лужин «Почти бессмертный Олаф» СПбг, Изд. «Северная звезда» 2010, стр.190/.*

В романе реалистические и фантастические повествования пересекаются. Романная

композиция своим развитием во времени напоминает зигзаг или, точнее, — зигзаги. Но где-то те и другие элементы соприкасаются, как параллели в пространстве.

Персонажи сконструированы волею автора; *«притом слово в значительной степени их формирует вплоть до того, что они сами становятся сочинителями (Федор -автор романа, но также — притчи «Синдром Икара» и мистических историй и снов. Другой персонаж, Кирилл, — так же рассказчик)»*. /Там же, стр.190/.

Этот роман я отнес в издательство «Сударыня», где он вышел в августе 2005 г. Презентация его состоялась на филфаке Педагогического Университета им. А. Герцена в Санкт-Петербурге 20 октября 2005 г.

*Из записной книжки:*

*«Ездил в издательство и взял часть тиража «Зигзагов...»...*

*Московский проспект, возможно, длиннее Бродвея — огромные, плохо заполненные, плохо скомпонованные пространства. Гигантский заброшенный город — противоположность мечте Петра Первого.*

*Много пестроты и бессмыслицы. Везде повешены рекламные стяги; агрессивная паутина нависающих проводов.*

*В Питере прекрасен только центр, окраины безобразны.*

*Люди потеряли минутный энтузиазм и остались со своим постсоветским прошлым... Эрзац-культура; но девушки порой очень милы.»* /От 7.10.2005./

*«С утра — филологический факультет Университета им. Герцена на Васильевском: презентация книги, — в действительности что-то вроде презентации самого себя, — то есть, я рассказывал о себе, читал отрывки из романа, высказывал свои идеи и точки зрения на литературу, искусство, письменность и т.п.»* /От 20.10.2005./

Добавлю, что среди студентов было много китайнок; руководительница группы мне потом сказала, что мой стиль ей напоминает прозу Андрея Платонова...

Тогда же и в том же издательстве я запустил «Генезис», который вышел в конце октября 2006 г. Презентация этой книги прошла в студии композитора и импровизатора Уриэля-Ю. Касьяника на Тележной ул., во вторник 7 ноября 2006 г.

*Из записной книжки:*

*«Эта презентация превзошла все мои ожидания: малый триумф. Конечно, не было ни телевидения, ни прочих медиа, но все было очень симпатично — много людей, не только моих друзей. Касьяник хорошо читал мои тексты (превосходно даже!) и очень меня нахваливал.*

*Что касается меня самого, я читал отрывки из своего романа («Город» и «Маршруты Эга») и комментариев к «Генезису». Много жен-*

щин, девушек клеилось ко мне; раздал все книжки, взятые с собой (их даже жаждают купить!). Получил /в подарок — О. Л. / ряд книг, текстов и кассету от Юрия Касьяника, но так же — розы (от Тани Гербих), гиацинты (от Тамары)...

Мужики, естественно, были более сдержанны (хотя Борис Комиссарчук и Олег Владимировский были очень мной довольны; этому я рад). Борис подарил мне бутылочку — разопьем у Тамары при встрече. Лена Станюкович, кажется, была тоже довольна. Я познакомил ее с Юрием Уриэлем... Певица и поэтесса из Тувы, буддистка, подарила мне свою книгу «Чело Век» — очень хорошее издание **Вита Нова.**» /От 7.11.2006/

Касьяник сочинил музыку на тему романа; она включает две-три пьесы, одна из которых на 23 минуты (образ матери), другая — на пять минут: пьеса для фортепьяно на тему сына. К этому роману я так же написал текст, который читал на презентации.

Вот отрывок из этого текста: «Генезис» — двойной роман: о молодом человеке-шестидесятнике и об Эге, персонаже из параллельного мира; но Эг — это не зеркало **Дмитрия**, — это совсем другой, странный персонаж, alien-чужак, как бы выхвативший из **Дмитрия** куски его плоти, его переживаний, событий, воспоминаний, чтобы стать более человеческим, похожим на землянина (но увы! — в периоды депрессий Эг яростно пытается умереть, но не может). / «По поводу «Генезиса» — там же, стр.92/.

В этом «параллельном» романе об Эге важный персонаж: **Мастер** — бывший танцор. Портрет его и физический облик отчасти напоминает Р. Нуреева /которого я видел на выставке Рафаэля в Grand Palais в Париже/.

Это образ сосредоточенного на своей должности Верховного существа — полубога;

он обладает универсальной плазмой-энергией, которая проникает в каждого из его сограждан, он в состоянии успокоить каждого и каждому дать надежду и просветление, женщине — иллюзию оргазма и счастья.

Здесь же — проблема Бога и паствы, проблема молитвы, как заклинания: когда она доходит до Бога, как она может быть удовлетворена? Молитва — это своего рода зов, сигнал, он должен быть ясным и сильным, — тогда он доходит.

Но у **Мастера** своя жизнь, — на Высшем уровне. Верховному существу — **Мастеру** все позволено, у него своя этика и свой концепт жизни, — это никак не отражается на его **Миссии**, больше того: может ей противоречить, но это неважно.

Важен **Его образ**, излучающий свет и преображающий нацию, дающий ей уверенность все преодолеть: жизнь, строительство, невзгоды и смерть.

Эг, становясь наследником **Мастера** — другим **Мастером**, искажает эту роль: он слишком слаб, эмоционален, очеловечен и сосредоточен на своей личной жизни. Он добр, но этого недостаточно, — это, скорее, его главный дефект, как **Мастера**. Вместе с ним декаданс, упадок не только

пронизывает его должность /или функцию/, но и саму страну. Эг несет с собой философию смерти и конца...

Романы Дмитрия и Эга сталкиваются и взаимопроникают. Это обогащает структуру «Генезиса», который напоминает дерево с разросшимися стволами, — каждый ствол живой и самостоятельный, но вместе они дают необходимый потенциал этому дереву, — оно становится выше и крепче, оно в постоянном развитии.

На уровне текста — это органический текст, отнюдь не орнаментальный; текст разрастающийся, типа кристалла...

И в этой книге, в этом романе есть, конечно, очень точные реалистические фрагменты, но это — лишь кристаллики в структуре алмаза.

*Из записной книжки:*

*«Шел вдоль Невы. Серые, почти черные волны. Ощущение полновесности и живой стихии. Чайки показывают свое мастерство и парят в струях воздуха; иногда они переворачиваются.*

*Сейчас я в Летнем саду. Скульптуры в ящиках, в своих домах. Кучки листьев. Почти черные монохромные стволы. Легкий и почти теплый ветер. Капают брызги сверху: возможно, дождь.*

*Редкие прохожие. Каркают вороны. Это еще поздняя осень — не зима.» /От 30.11.2006./*

Третий роман «Проходная пешка» был начат в конце 2003 г. и с перерывами (в августе 2004 г. я ездил в Кишинев\* к отцу, затем — в США\*\* и, наконец, в ноябре — в Санкт-Петербург, как участник Фестиваля независимого искусства в Манеже) писался до 2005 г.

Книга вышла в конце октября 2007 г. И презентация ее состоялась так же у Ю. Касьяника 6.11.2007 г. Толя Васильев специально привез на презентацию три больших картины, Касьяник импровизировал на своих электронных инструментах, спикер из радио «Эрмитаж» тоже импровизировал, танцуя. «До этого, разумеется, я читал отрывки из романа «Проходная пешка». Реагировали активно — и за, и против: не всем по вкусу такая смелая и в то же время — изысканная проза...») /из дневника, от 21 января 2008 г./.

Это, пожалуй, психологический роман с элементами детектива: история любви, утраченных иллюзий и неудачной попытки возвращения в новую Россию. Но в то же время русскому человеку везде присущ инстинкт выживания, инстинкт «проходной пешки», благодаря которому он продолжает жить...

Тогда же я осознал, что это — третий роман романного цикла, который я назвал «Отмеченные». Туда же должен был войти и следующий роман — о художнике. Я уже набрасывал отрывки, которые потом стали началом «Почти бессмертного Олафа» еще в мае 2006 г., но настоящему начал его писать в январе 2007 г.

Роман был закончен к концу 2008 г. /запись в дневнике об окончании его, — от 8 декабря 2008 г./ Он вышел в петербургском издательстве «Северная звезда» в ноябре 2010 г.; была опять-таки презентация у Ю. Касьяника 16.11.2010.

Это была довольно людная и оживленная презентация (*«В целом все прошло прекрасно: большой энтузиазм /слушателей/, теплый прием. Читал я, кажется, неплохо»* — я читал несколько отрывков: Первую главу, свидание в *funerarium* с мертвой Лорой, позже — главу о «Храме русского искусства» и Касьяник читал «Визит к Кристиану»); кинорежиссер Ф. Добриков снимал фильм обо мне и после презентации романа продолжил интервью со мной на Боровой. Его полнометражный фильм /2 ч. 30 мин./, по-моему, очень удачен, психологически точен, но пока зарегистрирован в стадии материала: необходим монтаж.

Хотя действие в романе происходит в 2016 г., он довольно реалистичен: меня интересовала ситуация художника в современном хаотичном мире, где все возможно, даже — фантастика /*современная технология на грани с фантастикой!*/. В романе есть пародийная параллель с «Мастером и Маргаритой» Мих. Булгакова: главный герой — художник, мастер и главная героиня — Рита /Не Маргарита. Она сама поясняет, что Рита — это революция и Тарзан; так хотели ее родители — революционеры/. Но Рита у меня бесстрашна, волшебница и ворожея, для которой не существует «сильного пола» — мужского превосходства. Это она помогает талантливому, но слабохарактерному Олафу почувствовать себя художником и мужчиной...

В этом романе проходит так же тема *Демона*: Олаф пишет картину на эту тему. «Демон поверженный» Врубеля таинственно исчезает из Третьковки /а на обложке романа моя картина: «Демон Н-П» /. «Демон» для меня — это проблема возможностей и абсолюта, проблема таинственного...

Этой работе и другим творениям Врубеля я посвятил композицию-эссе «Врубель for ever», которая печаталась в 2007-2011 гг. в «Петербургских искусствоведческих тетрадах». Я надеюсь издать отдельно эту важную для меня искусствоведческую работу.

Петербург, суровая зима 2010 г.

*«Везде — сугробы. Пронизывающий ветер. Нахлобучил кепку на лоб и шел через Разъезжую на Лиговку: думал, что там убирают снег. Ничуть не бывало, — те же сугробы, но местами снег лучше утрамбован; на переходах — мокрый снег: каша и вода...»* /запись от 24.11.2010/

*«Везде — сугробы, почти невозможно двигаться (как зимой 1942 г.). Машины прокладывают путь в каше снега и грязи. Я сел в метро на Лиговском и ехал до Невского. Вышел на набережную канала Грибоедова. Оттуда — по Невскому. На Невском — попытки уборки: один или два мужика двигают снег к поребрику. У Лютеранской церкви — ряженый в медведя раздает рекламки. Едут куда-то ларьки с мороженым.»* /запись от 25.11.2010/

В нашей бывшей квартире на Боровой:

*«Несмотря на окарикатуренный интерьер этих двух комнат, на дух запустения и в то же время — стерильности, я временами здесь чувствую присутствие прошлого: тарелочки мне напоминают о праздниках за большим столом; чайники, фарфоровая масленка, расписанная кобальтовыми стебельками сахарница, молочница с васильками, чашечки мне напоминают о чайных застольях, — мать появляется в кресле и внимательно смотрит на гостей и на нас. Валерия (сестра — Х. Л.) лунатично движется, улыбаясь. Спина Сергея С. /Сигитова/, присевшего к пианино...*

*Но это время перевернулось, как прочитанная страница, и затерялось где-то в книге чисел и безвестных пространств.*

*Мы можем пересоздавать виртуальную реальность, называемую прошлым, но она не уверена, хрупка, приблизительна и бессильна...»*  
/запись от 26.11.2010/

*«К 15 ч. все же вышел, съел тарелку куриного супа в своем же доме, на Боровой; затем шел через сугробы и снег до Разъезжей... На Лиговке немного лучше: плиточки тротуара отчасти расчищены и грязь, смешанная со снегом, начинается после перехода через переулочек; на той стороне уже сверкает освещенная громада Galeria, — видно, что там движутся толпы.»* /запись от 27.11.2010/

&&&

Мои «Ленинградские дневники шестидесятника» вышли в конце 2012 г. /в выпускных данных ошибочно проставлена дата 2011 г./ в том же издательстве «Северная звезда». Это мои дневники 1959–67 гг. И эпизодично до 1974 г.

Композиция «Ленинградских дневников...» напоминает роман.

Но это роман, созданный самой жизнью; я только старался придать этим дневниковым записям «романное» насыщенное течение, думая, быть может, иногда о Достоевском, о Хемингуэе, о *новом романе*\*\*\*. Это было естественно, как ритм кровообращения, дыхания, — для этого мне не нужно было перестраховываться, прятаться, — важно было быть самим собой...

Тем не менее, я считаю себя просто *писателем*, — не романистом. Я люблю поиск, конструкцию, новое видение; слово, как знак. Мне хочется все описать словом; с его помощью воссоздать пространство и атмосферу; в то же время слово звучит, и это тоже важно...

&&&

Наконец, — две важных книги поэзии, одна из которых «Снег падает в мою шестую книгу» вышла в 2008 г. в издательстве «Сударыня», другая: «Катарсис» — в процессе издания.

В «Снеге...», — это только поэзия, более 100 с., — есть мои излюбленные 27 строчные стихотворения, особенно — «С исправленной датой рожде-

ня...», «Пора мой друг проснуться свежим...» и «Раскинулось море широко...». В этой форме я могу наиболее ясно и обстоятельно выразить свои идеи, это так же для меня — сложная динамичная конструкция, — *звучащая конструкция*, т. к. мелодика стиха для меня важна /приблизительно: стихотворение, как музыкальная пьеса или нечто вроде.../.

Так же я удовлетворен Лирикой (2001–2002). Я выше упоминал, что для меня важнее игра, чем эмоция. Но в моей «Лирике» есть, по-видимому, особая не стандартная эмоция, поэтому я остерегаюсь говорить об *аутентичной эмоции*\*\*\*\*, — это совсем другое. У меня резко выражено то, о чем обычно молчат.

В эту книгу я включил так же драматический эпизод «Киров, каменный гость» и ряд стихотворений на французском. Мои же иллюстрации — рисунки: преобладающий мотив бабочки и глаза, полета, падения...

&&&

Выставки в Лионе:

Персональная выставка в Лионе, в галерее "Espace Confluences" состоялась с 25 апреля по 19 мая 2002 г. Она проходила под девизом «абстрактного классицизма», — так я называю свой период между 1995 и 2004 гг., — тогда для меня важно было само изображение, образ; метаэлементы не играли существенной роли, или я их находил в самом изображении, в его структуре. Я писал портреты, пейзажи, композиции, используя свою же фотографию, иногда — репродукцию...

Эта галерея в старом центре Лиона, рядом с собором св. Иоанна, — место, напоминающее Латинский квартал в Париже своей оживленностью: туристический центр, с массой ресторанов и ресторанчиков (Лион славится своей кухней и своими рестораторами), кафе, магазинов, антиквариата и лавочек. Но здесь так же ряд старинных построек, ренессансных дворов, — атмосфера театра и декорации /иногда в буквальном смысле, с макетами и сценическими проектами в интерьерах/...

Лион очень живописен, с двумя реками /Рона и Сона/, которые разделяют его на разные по духу районы; плотно застроенные, извилистые набережные; изящные легкие перекидные мосты перемежаются со старыми, каменными... Нынешний центр Лиона спланирован с большим размахом: широкие проспекты, обширные площади; классического типа или в стиле «модерн» дома, но в то же время — множество церквей, готических, ренессансных, в стиле барокко...

За старым городом, на холме, — римские постройки: археологический музей под открытым небом /театр, бани/ и там же — импозантный собор в честь Богородицы.

В этом же городе я участвовал в Biennale d'Art Sacré Actuel /от 24 сентября по 20 декабря 2009 г./, с двумя большими работами «Вознесе-

ние» и «Пришествие» /2009 г., акрилик на холсте 146 × 97 см./, которые остались в коллекции "Confluences-Polycarpe" и собора св. Иоанна.

*«Вернулся с улицы. Идет снег, ветрено. Там, где выходит пар (из выводных труб), поднимается целая метель. Туманно на площади Hotel de ville /мэрия/. Скользко. Но менее скользко на асфальте (или гудроне).*

*Предприниматели хорошо используют пространство: парикмахерская в обширном подвале, магазинчики и кафе в старых, но обширных помещениях.*

*Узкие улочки наводнены кафе, пиццериями, забегаловками (кофе иногда стоит 1 евро: в ресторанах, в Академии боевых искусств и т. п.)*

*Очень большие, видные насквозь кабинеты адвокатов, с библиотеками и папками, с гробсбухами и т.п. Везде ютятся и афишируются маленькие театры.*

*Внезапно возникающие лестницы и лесенки, ведущие на разные террасы.» /Из записной книжки XV, от 8.01.2010./*

Несколько позже (весной 2010 г.) М. Дюран, организатор Biennale, опубликовал на интернете статью обо мне, — он считает меня продолжателем русского конструктивизма /цитирует имена Певзнера и Габо/.

Но, в отличие от конструктивистов, меня не интересуют формы и чистые конструкции, — для меня важен знак и метаэлемент. То, что я делаю, — семиотическое искусство, и у меня большую роль играет цвет и силуэт. Насыщенность цвета, его самостийность. Цветовые зоны обладают своей экспрессией, движением, своим смыслом и контрастируют с зонами вибраций и экспрессивного выхода в пространство...

&&&

После выставок в Петербурге : в галерее Борей, на Пушкинской-10 и в Манеже, в 2004 г. /как участник Фестиваля независимого искусства в честь тридцатилетия «газоневащины», т. е. выставок в д./к. им. Газа и «Невский»/, где я выставил некоторые работы 1970 гг., как "Кафка", "Композиция-канон" и "Голова соседа", но также свой триптих, посвященный Ренессансу и завершающий период "абстрактного классицизма", — я чувствовал необходимость обновить мой живописный стиль, придать моему искусству больше экспрессии, вместе с тем — усилить конструктивность и дать метаэлементам больше свободы и непринужденности, больше цвета.

Так я постепенно перешел от абстрактного классицизма к «новому синтезу».

Характерен относительно большой формат картины /до 165 см./, темы — иногда «странные», иногда — классические, иногда — соприкасающиеся с фольклором. При этом метаэлементы сохраняют свой привычный характер, привычные геометрические формы и очертания, но их рассыпанность — почти импровизационна.

Ряд таких новых холстов, как, например, «Белое пространство» и «Аллегория обыденности» (оба — 2006 г., 162 × 114 см.) участвовал в большой



выставке русских художников, «живших или живущих в Париже» в 2006 г. в парижской мэрии 9-го района.

Новая персональная выставка состоялась в культурном центре парижского пригорода Ванва в сентябре 2012 г. Там были представлены мои «актуальные» холсты и 4 куба. Среди наиболее важных, принципиальных для меня работ — «Острова птиц» и «Перспективы Лобачевского», обе 2011г, большого формата (146X97см., холст, акрил). В этих картинах я решал пространственные проблемы, но там играет свою роль так же текст, сосредоточенный в зонах-капсулах.

Из других важнейших для меня работ экспонировались: «Демон Н-П» 2008 г., «Птица времени» 2010 г.; «Даная» и «Раковина», обе — 2008 г. В этих работах, возможно, есть некоторая загадка, странность: я беседовал с музыкантом на этой выставке и для него важны были не краски, не формы, но особая атмосфера этих картин, которую он назвал «мистической». Для другого зрителя были важны печаль и трагизм, которые излучают эти работы (особенно холст — «Композиция с фантастической головой», 2011: там лицо-маска написана с большой экспрессией).

Эта выставка, мое интервью и мои разъяснения по поводу моих картин, моего творчества были отсняты французским кинорежиссером Ж.-Л. Робером в двух фильмах.

Свои идеи я продолжил в серии работ для выставки в музее нонконформизма, которая состоялась от 17 ноября по 23 декабря 2012 г. в Санкт-Петербурге. Я привез для этой выставки 12 новых работ и дополнил ее некоторыми более ранними работами семиотического характера, т.к. темой выставки было семиотическое искусство / «Арт-Сем. 44»/.

В этих работах заметно упрощение образа-знака и переход к простым ромбоидным формам, на которых располагается текст. Важен смысл этого текста, который играет т. о. роль посланца художественной идеи. И *«Важно это динамическое равновесие образа-фигуры и смысла-текста»* /Из моей статьи по поводу этой выставки/.

Сама выставка: вернисаж, работы, атмосфера, а также мое интервью по поводу работ, — и не только! — все это было отснято в ряде фильмов, в том числе и моим сыном — Александром, который — и не впервые — приезжал в Санкт-Петербург

В последних работах, как «этюды к теории хаоса» /были представлены на выставке/ и триптихе Ор. 63 (2013 г., Франция) я стремился придать большую активность пространству, — элементы формируют некий порядок, систему, но он постоянно нарушается и эволюционирует в соседстве с проникающими в него другими измерениями.

Эти измерения, — я добавлю от себя, — непостижимы!

Наконец, в июньской работе "Romboïd", Ор.64 (130 × 97см., 2013 г.) я представил ромбовидную фигуру — черную, оправленную в золото и синеву.

Этот знак, чисто визуальный, — воспоминание об ином, существующем пространстве. Для меня эта работа связана с памятью о друге — художнике Леониде Борисове, который был мастером лаконичной абстракции.

&&&

*\* В Кишинев мы ехали через Бухарест, куда прилетели на самолете:*

*«На автобусе проехали через этот пространный, с пустырями, садами и не плотными застройками, город и прибыли на вокзал часа за три до кишиневского поезда /пересадка на площади на метро, довольно хорошее, но без излишеств в оформлении/. Вокзал — полу руина, в этой части — местные кассы. Нищие инвалиды и попрошайки. Интернациональная касса оказалась в другой части вокзала, довольно современной и оживленной. Множество ресторанчиков, Макдональдс, магазины, где Мари-Терез купила отличную копченую колбасу.*

*На платформе — бездомные собаки в поисках съестного; вагоны советского образца. Проводник, говоривший свободно по-русски, расспрашивал, кто мы и рассказывал о себе, о Молдавии, о том, как тяжело там жить.*

*Деревянное купе, с матрасами и скомканным бельем в нишке /От 7 августа 2004 г./*

Кишинев — 11 августа 2004 г.:

*«Собаки воют по ночам. Они бегают вместе, и у них есть свой вожак. Маленькие котята лежат на бугорках, не обращая внимания на собак. Очень разных расцветок, но шустрые и не унывающие.*

*Сегодня с утра были в учреждении по поводу временной прописки. Кафкианская ситуация: толпы и коридоры. Благодаря А-не Григ., нам удалось получить то, что нужно, к вечеру: официальную бумажку о пребывании в Кишиневе.*

*В узких коридорах не протолкнуться; но они заполнены людьми, стоящими и сидящими. Повсюду двери с табличками и — указы на молдавском, — под стеклом на стенах. Я обменялся фразами с бойким парнем из Мурманска. Он терпеливо выстаивал в селедочном окружении, спрессованный, как и прочие. Даже слышны были всхлипывания детей и стоны больных и обессиленных.»*

*\*\*Прилет в Нью-Йорк, 24 августа 2004 г.:*

*«Прилет и полуподвальные серые коридорчики, и замкнутые баночные помещения аэропорта.*

*Пройдя паспортные и таможенные формальности, некоторое время маячили среди плюхнутых ожидающих и сутолоки неопределенного*

действия, и полу-затейников. Появился «наш человек», и мы пошли следом за ним опасными переходами и переулками, проездами.

В конечном счете оказались... у лимузина, и уже там, внутри, устроившись, проделали наш путь... необычайно интересно было увидеть сразу же динамический срез Америки в пейзаже. Как будто фильм!

Эти люди за рулем, их характерные позы прилипились к рулю, их профили, сосредоточенность...

Пейзаж — очень густая и жадная растительность, с этими разросшимися деревьями, травами, склонами холмов, горизонтами.

В окрестностях Нью-Йорка (мы проехали только Bronx) — много деревянных домов характерной аккуратной конструкции; дороги хорошо прочерчены и аккуратны, с кое-где пересекающими их мостиками и мостами.»

&&&

Клаверак, штат Нью-Йорк — 25 августа:

«Сходили с Сашей в магазинчик, где все тщательно упакованное и выложенное, с кусачими ценами и свеженькой веселенькой продавщицей... это в центре городка, с американским флагом и автозаправочной станцией. По сторонам: в глубине или на линии — типичные, обшитые деревянными панелями /белыми/, домики; у некоторых крылечек маячат владельцы, или же откуда-то, изнутри, тявкают собаки.»

26 августа:

«Hudson расположен на вибрирующем ландшафте; на центральной улице — старые дома, кафе, антикварные магазинчики и т.п. Везде этот характерный «колониальный» стиль, с домами, обшитыми деревом, с колоннами, портиками и классическими фасадами; часто полоскаются огромные американские флаги; в бывшей мэрии на двух этажах — мебель (диваны, кресла, стулья), картины (копии старинных работ, — итальянских или испанских), разные картинки: фотографии — виды города в начале века; репродукции Альма Тадема и фарфор.

Хозяин, лет 55, с серьгой в ухе, любезно улыбался и что-то говорил. В другом доме — скульптуры львов в витринах и на улице — большие декоративные фигуры кариатид или же — сибилл...»

Нью-Йорк — 28 августа, поездка в парк Олона,  
с Сарой, Мишей Ш. и Сашей:

«...очень импозантное строение в мавританском стиле; но главное — пейзаж: величественные панорамы на окрестные горы и Гудзон, с прилегающими лесами (эта панорама чем-то напоминает Эльзас). Там, в парке, расположившемся на склонах и холмах, — озеро, цветочная композиция (типа японского), забавные скамеечки из ветвистого дерева. В этих местах жил так же В. Ирвинг...»

2 сентября:

«Надо сказать, что некоторые продукты оказались замороженными, — их пришлось выбросить; среди этой «синтетической» или генетической еды довольно трудно выбрать что-либо натуральное или — нормальное...»

11 сентября — поездка в Нью-Йорк:

«Справа — всегда Гудзон, полноводный и широкий. Вначале были черные горы на горизонте, теперь — низменные берега, заросшие деревьями, с проступающими строениями, довольно простыми; иногда — это заводы или мельницы. Проехали два больших моста, — конструкции через Гудзон; слева — в основном болота или же — холмы, с деревьями и кустарниками.

Поезд иногда взрывает и гудит, но как-то глухо и однозначно.

Кстати, на Гудзоне часты острова, напоминающие те же — на Вуоксе, с соснами и лиственными деревьями.

Прочные, гранитные грунты. Противоположные берега тоже каменно-прочные: структуры, напоминающие остров Валаам. Там идут длинные товарные поезда, с синими и красными вагончиками. Строения часто имеют конусные или шатровые завершения.

По реке проплывают спортивные лодки, с гребущими старательно спортсменами. Теперь мы проехали лодочные станции, с ресторанчиками на берегу.

Горы не исчезают. Они порой прочерчивают горизонт. Порт de plaisance. Торжество воды и леса.

Еще один ажурный мост через Гудзон; там, на другой стороне, — городок, с остроугольной церквушкой. Еще час до Нью-Йорка.

Проехали замок на горке (в действительности — руины) и потом город или порт, с высокими стенами, напоминающий крепость.

Глухое и жалобное ворчание поезда.

...справа — что-то, вроде минарета и мечети; Саша, однако, утверждает, что это — атомная электростанция.

Болота, кстати, порою высушены и асфальтированы: площадки для машин, для будущих строений.

Гудзон все время очень широк и разливист. Иногда обнаженные структуры его берегов напоминают, как бы естественные крепостные стены...

20 ч. 25 — Нью-Йорк:

«Сейчас я сию минуту напротив статуи Свободы, на берегу залива.

Сама статуя, естественно, плохо просматривается, несмотря на подсветку.

Довольно оживленно: много рыбаков и прогуливающихся; сзади, на улице, звучит что-то классическое и хор.

*Справа — луч прожектора упирается в небо: это на месте взорванных три года назад небоскребов.*

*На другом берегу — Бруклин переливается огнями. Запах моря, соленый и утверждающийся. В небе — вертолеты или самолеты.*

*Нам не удалось поесть, так как мы большую часть времени провели в Метрополитэн-музеум, а до этого были на смотровой площадке Ампирастейт Билдинг. Много разных фото, но скорее — документальных.*

*Нью-Йорк днем был симпатичным. Сейчас, естественно, кажется серым... Кстати, по заливу плывут многоэтажные корабли...»*

*Около 12 ночи, в поезде:*

*«От пристани мы шли по Бродвею, до 33 улицы (приблизительно 460-ые номера); посмотрели «дыру», или то место, где некогда были две знаменитые высотки, — это место огорожено забором и там ведутся работы; прожектор немного дальше, в глубине. Там Саша купил два хороших куска пиццы, которые мы съели, запивая добрыми /бумажными/ стаканами кофе с молоком. Театр на Бродвее оказался рядом с вокзалом «Пенсильвания». Но его мы уже не смотрели, т.к. порядком устали, а на вокзале выясняли, — откуда, т.е. с какой платформы уйдет поезд и куда...»*

*Метрополитэн-музеум — очень богатый музей, но принцип коллекций и галерей все смешивает. Тем не менее, некоторые художники представлены систематично, как Писсарро, Сезанн и Ван-Гог.*

*Две-три работы Бальтуса — не из гениальных, хотя что-то в них есть. Зато Курбе великолепен! Из «Женщины, держащей зеркало» — весь Бальтус; пейзажи Курбе, несомненно, оказали на Бальтуса влияние. Курбе — мастер женского тела, которое вопит о своем присутствии: эти груди, эти волосы, эти жесты!*

*Ассирия и Египет хорошо представлены; архаика греческих островов, Киклад, — оригинальная смесь Востока и Греции.*

*В музее очень много живописи: Гойя, Веласкес, Эль-Греко представлены первоклассными работами. Но я не увидел Рембрандта и голландской школы: возможно, они в тех, закрытых залах...*

*Богатое собрание импрессионистов, — Дега особенно, и работы Сера...»*

*12 сентября:*

*«...Вспоминаю Нью-Йорк, с его очень располагающей атмосферой. Пока не могу точно выразить это чувство. Может быть, — внутренней свободы... В принципе это город для меня. Я там на каждом шагу чувствовал это ощущение полной раскрепощенности...»*

*&&&*

*\*\*\* О «новом романе» и Алене Робб-Грийе я писал: «Другой писатель, французский, но создатель лабиринта (тоже параллельного мира, как Хлеб-*

ников; однако, имеющего больше точек соприкосновения с реальностью), — отнюдь, не вакуума, где тоже — свое пространство и свои закономерности (на грани с жесткой системой, но не исключается поток эмоций).

Этот мир ближе к виртуальному, к тому миру, который теперь возникает в компьютере, но все же источник его — человеческое сознание; поэтому он воспринимается, как возможный, — это ближе к общей традиции мировой литературы и даже — к Достоевскому.

Робб-Гризе — классический тип писателя, обнаружившего новую целину, новую пустыню и оживившего ее.

\*\*\*\* «Эмоции — это всегда пропасть, — иногда падаешь сразу; в других, приятных случаях, думаешь, что ты катишься в рай, но внезапно оказываешься в аду: это немножко история «Двенадцати» А. Блока, с фальшивым Христом, а точнее — Антихристом... /Зачем трогать этот идеальный образ!/>

(Из записной книжки, от 10.08.2009.)

## 2016 год

Кончается 2016 год, — это год моего романа («Почти бессмертный Олаф»). Роман вышел в 2010 г.; закончен в 2008).

Реальность, конечно, — не то же самое, что вымысел, фантазия (потому что роман — это даже не виртуальная действительность, но — субъективная фантазия, — мир возможный, если бы сознание воплотилось в реальность...), хотя некоторые печальные события /романа/, как теракты, эпидемии и войны в этом году происходили.

В этом 2016 году я опять был в Санкт-Петербурге почти два месяца, но в этот раз летом: с 20 мая по 7 июля. Вышел мой новый роман «Конструкция времени» и была моя выставка в галерее «Борей» (четвертая по счету от 1996 г.).

Выставка называлась «От мета-элемента к ромбоиду», текст складного приглашения был написан мной. Вернисаж и сама выставка были сняты на видео и фотографии.

Я привез для этой выставки ряд новых работ, особенно триптих с ромбоидами и «Большой вариант на тему теории хаоса». В триптихе ромбоиды заполнены текстами, — это вступительные фрагменты моего нового романа «Грани и осколки кристалла», который мной пишется; тем не менее, первую книгу этого романа я решил опубликовать: она находится в издательстве и возможно выйдет к 2018 г. (на тот же год мной намечена одна важная выставка...).

Я писал более трех лет роман «Конструкция времени». Он был начат мной непосредственно после моей поездки в Питер в 2010 г. и с перерывами писался до 2014 г. Это туда я решил вставить мою старинную, но всегда — заветную композицию «Одиссея Л.» (начата и закончена в конце

1960гг., затем многократно редактировалась мною), также, как важный для меня рассказ, написанный в 1980гг.

Таким образом «Конструкция времени» — сложная романная композиция, охватывающая большой период: от 1960 г., с питерскими, точнее, — ленинградскими, — реалиями той эпохи; Париж, с его атмосферой миттерановского безвременья и упадка, и наконец, довольно интересное и динамичное начало второго тысячелетия (2007 — 2008 гг.: Париж и Санкт-Петербург).

Этот роман входит в мой постоянный проект «нового романа — два» и продолжает традицию новороманистов.

Об этом я говорил с Борисом Дышленко во время моего пребывания в Питере в 2014 г. Мы очень мило беседовали и немного пили в баре галереи «Борей». Он вытаскивал из потайного кармана флягу, отвинчивал ее крышку и подливал виски в крепкий чай или кофе. Он был любезен, полон энтузиазма, нахваливал Гайто Газданова, но осторожно отзывался о Набокове: Набоков ему казался немного сухим и рациональным. Кто бы из нас мог подумать, что это была наша первая, — но увы, — последняя дружеская встреча двух единомышленников! (Борис Дышленко, брат художника Юрия Дышленко, умер в 2015 г.)

На моей ретроспективной выставке в IFA (в «Творческом союзе художников России») в том же, 2014 г., особенно на вернисаже, были мои старинные друзья: Борис Комиссарчук и Олег Владимирский. Борис был оптимистичен, бодр, несмотря на свои «болячки» (его выражение), и все же эти «болячки» оставили его ненадолго: Борис умер в ноябре 2015 г., в тот год, когда я не приезжал в Питер. Но, к счастью, он успел издать свои пьесы: книгу «Мой театр» в том же 2014 г., — и даже быть на авторской презентации этой книги у Юрия Касьяника, на Тележной улице, где находится студия маэстро!

Эта книга — вклад Бориса в дело Альманаха «Чертополох», который мы издавали в 1960 гг. (Мы даже собирались с Борисом издать «Чертополох-XXI»...)

О «Чертополохе» есть теперь публикация: в книге, составленной и изданной Ю. Валиевой «К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990-е», Санкт-Петербург 2015 г., — с иллюстрациями, комментариями и даже записью на CD. Там же есть моя «Автобиография», с. 102–119 и «Автобиография» моего друга и участника «Чертополоха» Анатолия Васильева.

Другой близкий друг, со школьной скамьи, Олег Владимирский, внезапно умер весной того же 2015 г. Но для меня мои друзья всегда живы и присутствуют в моем сознании; они даже помогают мне жить!

Что касается моей жизни, — я занят живописью, своими новыми идеями; я продолжаю писать.

После вышедшего в 2014 г. «Катарсиса»\* я пишу новую книгу стихов и в то же время мне хотелось бы издать избранные стихотворения и тексты. Название такой книги уже есть: «Творения» /как у Хлебникова/, потому что для меня искусство и письменность — не Отражение, но Творчество...

Осенью, вернувшись из Санкт-Петербурга, я продолжил серию живописных работ на тему торса. Одну из них я закончил в начале 2016 г. — «Полу-торс»; новые представляют торс, как знак; как фон для ромбоидной фигуры, где возможен текст; наконец, торс — в сложном уравновешенном пространстве, согласно «теории хаоса».

Теперь меня опять заинтересовала проблема мета-элемента, и я написал работу на тему раковины: спиральную конструкцию. Возможно, я продолжу этот поиск, близкий к аналитическому искусству: здесь элементы почти теряют свою автономию, участвуя в создании своеобразной конструкции.

\*«Катарсис» включает в себя большие стихотворения «Второй осени», — «Впечатления» и «Катарсис»; «Друзьям — март 2010», «Сонеты или почти сонеты», новую лирику и драматический эпизод — 2: «Долгожданная и необычная встреча»; но также — «Комментарий /Манифест/» ко «Второй осени» и текст: «Лермонтов. Смерть и воскресение поэта».

Переводы избранных стихотворений и текстов на французский выполнены моей женой, — Мари-Терез.

2013–2017

### **Библиография Поэзия**

Олег Лягачев «Коснулось севера дыханье» ICON Санкт-Петербург — Париж 1993

Олег Лягачев «Мимо скучной Джоконды» ICON Санкт-Петербург — Париж 1994

Олег Лягачев «Твое блаженство иллюзорно» ICON Санкт-Петербург — Париж 1995

Олег Лягачев «Хорошо паучку в гамаке» ICON Санкт-Петербург — Париж 1997

Олег Лягачев «Минимум минуем» Изд. «Литера плюс» Санкт-Петербург 1999

Олег Лягачев «Реконструкции» Изд. «Литера плюс» Санкт-Петербург 2000

Олег Лягачев «Снег падает в мою шестую книгу» Изд. «Сударыня» Санкт-Петербург 2008

Олег Лягачев «Катарсис» Изд. «Северная звезда» Санкт-Петербург 2013

### **Романы. Проза**

Хельги Лужин «Зигзаги и параллели» Изд. «Сударыня» Санкт-Петербург 2005



Хельги Лужин «Генезис» Изд. «Сударыня» Санкт-Петербург 2006  
Хельги Лужин «Проходная пешка» Изд. «Сударыня» 2007  
Хельги Лужин «Почти бессмертный Олаф» Изд. «Северная звезда»  
Санкт-Петербург 2010  
Хельги Лужин «Конструкция времени» Изд. «Северная звезда»  
Санкт-Петербург 2016  
Хельги Лужин «Ленинградские дневники шестидесятника» Изд.  
«Северная звезда» Санкт-Петербург 2011

### **Эссе, статьи об искусстве**

Хельги Лужин «Врубель for ever» в «Петербургских искусствоведческих тетрадах» /АИС/ Санкт-Петербург 2007–2011  
Выпуск 10, с. 42–70  
Выпуск 11, с. 195–207  
Выпуск 16, с. 151–163  
Выпуск 19, с. 44–57  
Выпуск 20, с. 74–88  
Олег Лягачев-Хельги «Дневник художника», там же  
Выпуск 33, с. 217–249  
Выпуск 39, с. 315–344  
Выпуск 43.  
Олег Лягачев «Размышления о триптихе на тему Ренессанса» —  
«Параллелошар» №4, 2008, с. 62–64

### **Об О. Лягачеве**

*/избранная краткая библиография/:*

Лягачев, Олег Александрович — Википедия  
Liagatchev; Oleg — Wikipédia (en français)  
Олег Лягачев «Автобиография» в кн. «К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–90-е. Автобиографии» Составитель Ю. М. Валиева. Санкт-Петербург 2015, с. 102–119.

\* «Современные иконы» Выставка живописи Олега Лягачева» Над. Воиновой, НОМИ №3–20, 2001, с. 62.

\* «В Петербурге мы сойдемся снова», «Искусство» 1-2, 2009, с. 44–49

\* «Абстрактный классицизм» Олега Лягачева» Е. Невердовской. "Art Peter" — Современное искусство Петербурга. 21-05-2001.

\* «Олег Лягачев» Пьера Гарнье, «Континент», №47, 1986, с. 345–49.

\* «Подвижность» К. Сапгир, «Русская мысль», 3 сентября 1981, с. 14.

\* «Олег Лягачев» Вадима Нечаева, «Русская мысль», 22 ноября 1979, с. 14.

«Oleg Liagatchev» par Pierre Garnier «Confluences» 130, avril 2002, p. 17 et 13  
«Oleg Liagatchev» par M. Ben Milad «Les cahiers de la peinture» 196, p. 9–11  
«Oleg Liagatchev. Peindre les signes, leurs mouvements» par Pierre Garnier. ICON, Paris 1984 (каталог с 20 иллюстрациями)  
«Oleg Liagatchev» par M. Ben Milad «Les cahiers de la peinture» 173, p. 9–10

/Поэзия в книге «Палитра созвучий», Санкт-Петербург 2011/  
/«Провозглашенное пространство» Валерия Петроченкова (о поэзии Олега Лягачева) в кн. О. А. Лягачев «Минимум минуем» Изд. «Литера плюс», СПбг, 1999/

### **Фильмография:**

Выставки Олега Лягачева в галерее Борей, 2001 и 2002 гг.  
Выставка Олега Лягачева в музее нонконформизма. Программа «Петербург», июнь 2002 г.  
«Олаф у Касьяника. На Боровой», фильм Ф. Добрикова, 2010 г.  
«Олег Лягачев посещает Хельги», фильм Жака-Люка Робера, 2012 г. /выставка и интервью на французском/.  
«Вернисаж выставки Олега Лягачева на Пушкинской-10», фильм Ф. Добрикова, 17 ноября 2012 г.  
«Вернисаж выставки Олега Лягачева на Пушкинской-10», фильм Александра Лягачева. 17 ноября 2012 г.  
«На выставке Олега Лягачева-Хельги в музее нонконформизма», 2012 г., фильм Александра Лягачева.  
«Вернисаж выставки Олега Лягачева-Хельги в галерее «Борей», 2016 г. — фильм-документ галереи «Борей».

### **Приложение**

#### *По поводу фильмографии:*

На фотографии, в фильме мы видим изображение и пытаемся его соотнести с собой. Это как раз проблема, т. к. мы не согласны с изображением, — оно нам кажется карикатурным, неверным. Особенно нас удивляют жесты, движения и даже — интонации своего звучащего голоса...

Наш внутренний мир гораздо богаче и тоньше этих изображений.

Живописцы, которые писали свои автопортреты (как Рембрандт, например) стремились это понять и примириться с изображением; они стремились к синтезу духовного и — физического облика.

Что касается обычного человека, — он просто не знает, кто он есть в реальности и какое впечатление он производит на других. Но по реакции окружающих его лиц он интуитивно догадывается, каков он в сознании других, какова его роль в театре объективной реальности. И это его ориентирует, формирует его поведение и поступки...

## СОДЕРЖАНИЕ

### I

<b>Руслан Бахтияров</b> ВЛАДИМИР МАЛЕВСКИЙ. ХУДОЖНИК И ЕГО ВРЕМЯ .....	8
<b>Тамара Николаева</b> ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬНИЦА .....	14
<b>Нина Кутейникова</b> СЕВЕР В ТРЕХ ИЗМЕРЕНИЯХ.....	17
<b>Татьяна Михалкова</b> ЗАМЕТКИ О ВЫСТАВКЕ «РЕВОЛЮЦИЯ В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА».....	24
<b>Татьяна Михалкова</b> ЦВЗ «МАНЕЖ». «ПЕТРОГРАД 1917».....	30
<b>Руслан Бахтияров</b> ЗВУКИ МОЕЙ ДУШИ. ВЫСТАВКА АХНАФА ЗИЯКАЕВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА (февраль–апрель 2017 года) .....	34
<b>Сергей Лебедев</b> СУРОВЫЙ СТИЛЬ В ГОРОДЕ НОВОКУЗНЕЦКЕ.....	36
<b>Александр Сильнов</b> АРХИТЕКТУРА И ЖИВОПИСЬ АЛЕКСАНДРА СИЛЬНОВА И ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА .....	43
СЕВЕР — ВСЕЛЕННАЯ ХУДОЖНИКА Выставка Юрия Спиридонова в Голубой гостиной СПб СХ Декабрь 2017 года <b>Анатолий Дмитренко</b> .....	45
<b>Руслан Бахтияров</b> .....	47
<b>Анатолий Дмитренко</b> МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ ВАСИЛИЯ ВОРОНЦОВА.....	51
<b>Вера Соловьёва</b> ФОТО-ГРАФФИТИ .....	55
<b>Лия Шульман</b> СОЗИДАТЕЛЬНОЕ ЕДИНСТВО — ВЕЧНО ЖИВОЙ СИМВОЛ ВСЕЛЕННОЙ.....	60
<b>Ханнелоре Фобо</b> ПОРТРЕТ ГЕОРГИЯ ГУРЬЯНОВА .....	65

**Эмма Анненкова**  
**Вера Соловьёва**

VI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ. РАМОНСКИЕ МОТИВЫ..... 71

## II

**Иван Тупицын**

МЕДАЛЬ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ  
«ЗА УСПЕХИ В МЕХАНИКЕ»,

УЧРЕЖДЕННАЯ НА СРЕДСТВА ДЕМИДОВА Н. А..... 78

**Глеб Пудов**

**Сергей Оленев**

О СУНДУКАХ С РОСПИСЬЮ «ПОД ГРЕБЕНКУ».

ВОЛОГОДСКАЯ ГУБЕРНИЯ II ПОЛОВИНА XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА..... 91

**Галина Хвостова**

ЛЕТНИЙ САД, ЛЕТНИЙ ДВОРЕЦ И ДОМИК ПЕТРА I

В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ ..... 101

**Евгения Еремина-Соленикова**

ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ ИНОСТРАНЦЕВ О БАЛАХ В ПЕТЕРБУРГЕ ..... 116

**Алексей Парыгин**

ТРАФАРЕТ В РУССКОМ ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ..... 123

## III

**Дмитрий Любин**

«НАШИМ ГЕРОЯМ». ВОИНСКИЕ ПАМЯТНИКИ В ГЕРМАНИИ

В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА ..... 127

**Дмитрий Любин**

«ВСПАХИВАЙ СВОЮ ЗЕМЛЮ!»

ГРУППА «DIE SCHOLLE» ..... 140

**Алексей Парыгин**

ТРАФАРЕТ КАК ИСКУССТВО..... 144

## IV

**Владислав Авдеев**

ИЗУЧЕНИЕ ИСКУССТВА РУССКОЙ ИКОНЫ В РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ  
ГУМАНИТАНОЙ АКАДЕМИИ. ПЕРВЫЕ ИТОГИ..... 150

**Сергей Крюков**

КРУГ ЗАМКНУЛСЯ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИНЕРЦИОННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ ..... 155

**Людмила Митрохина**

## ГИПНОЗ РУССКОЙ ТЕРПСИХОРЫ

Абрам Григорьевич Раскин. Либретто и сценарии..... 169

**Яна Сафарова**

АРТЕМИЙ ВОЛЫНСКИЙ. СУДЬБА И ЛЕГЕНДА..... 197

**Тамара Николаева**

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА..... 218

**Галина Островская**

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ЗВОНЦОВА ..... 243

**Олег Лягачев-Хельги**

ОПЫТ АВТОМОНОГРАФИИ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО (Продолжение)..... 260

**Ассоциация искусствоведов (АИС)**

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ  
ТЕТРАДИ**

**Выпуск 49**

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

Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина

Корректурa и компьютерная верстка В. А. Богородицкая

Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — март 2018.

Цифровая печать. Уч.-изд. л. 16

Тираж 150 экз.

Отпечатано в ООО "Спектр"

191002, Санкт-Петербург, а/я 10

*Для заметок*

*Для заметок*