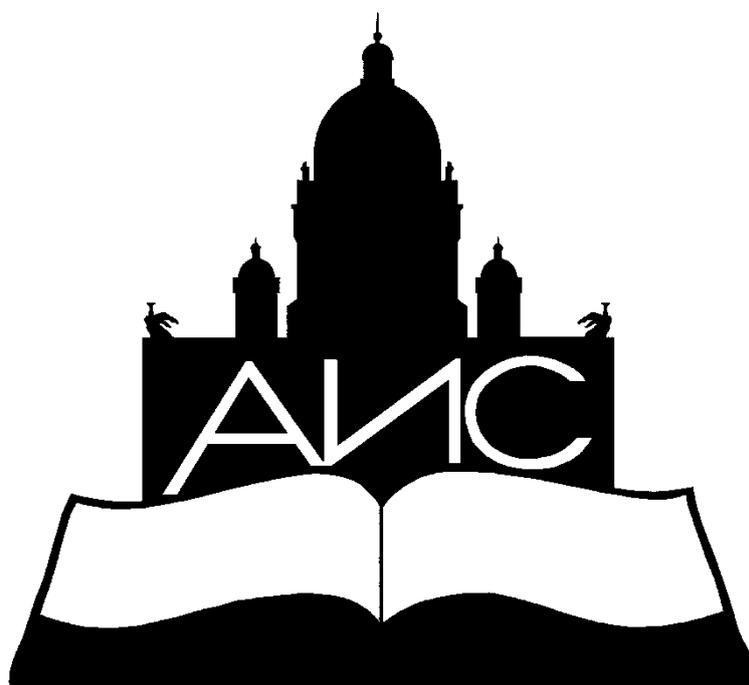


АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)
ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА
И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРИТИКОВ РОССИИ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

ВЫПУСК 51



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018

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

Ассоциация искусствоведов (АИС)

Петербургские искусствоведческие тетради, выпуск 51.

Статьи по истории искусства. СПб., 2018. 280 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 978-5-906442-14-7

© Ассоциация искусствоведов, 2018.

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

Амиров Денис Юрьевич — искусствовед. Волонтер. Занимается проведением семинаров для аспирантов и магистрантов СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. Куратор выставки «Душа Петербурга», особняк Румянцева, 2018.

Амирова Гульназ Миралимовна — искусствовед, филолог, преподаватель английского языка кафедры иностранных языков Института ЖСиА им. И. Е. Репина, кандидат искусствоведения.

Байгузина Елена Николаевна — искусствовед, экскурсовод, кандидат искусствоведения. Член Союза художников России. Дипломант Санкт-Петербургского Культурного форума I степени (2013). Доцент кафедры Философии, Истории и теории искусства Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой. Автор двух монографий и более 60 научных публикаций и учебно-методических пособий. Читает курсы лекций: в бакалавриате — «История изобразительного искусства», в магистратуре — спецкурсы «Танец в изобразительном искусстве», «Анализ художественного произведения». Экскурсовод Туристического и Культурного Центра «Эклектика» (более 30 тематических экскурсий по Санкт-Петербургу и пригородам). Организатор и куратор персональных выставок в АРБ им. А. Я. Вагановой, в том числе А. О. Вострецовой «Балеты Чайковского в кружевах декораций», В. И. Братанюка «Дар Синего бога», художника театра А. А. Коломойцева «Живой и яркий человек». Научный консультант и один из авторов каталога выставки «Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения» (июнь 2016, Москва, ГМИИ им. Пушкина). Имеет множество публикаций, посвященных балетному искусству разных стран и народов. Тема научных исследований — «Танец в изобразительном искусстве».

Барбазанов Егор Олегович — художник-график, художник-иконописец, частная реставрационная практика, консультации по вопросу подлинности предметов старины, атрибуции. Член Санкт-Петербургского отделения Союза художников России, член Российского Межрегионального Союза писателей, действительный член, профессор АРСИИ им. Г. Р. Державина. Общественные награды: РМСП, АРСИИ, Музея Военного костюма СПб. Член ВПП «Единая Россия», ревизор первичной организации МО «Гавань» ВО р-на СПб. Участник выставок СПб отделения СХ: «Весна 2009», «64 года Победы в ВОВ», «Осень 2009» и различных антикварных выставок в СПб и Москве.

Блюмкин Евгений Лазаревич — художник-график, художественный редактор печатной продукции, член Союза художников России, дипломант Союза художников России (2012), дипломант Триеннале графики, 2014 г. Темы предыдущих публикаций — книговедение, история, персоналии о современных художниках. Участник многочисленных выставок в России и за рубежом, в том числе в Литве, Польше, Греции, Италии, Испании, Сербии, Швейцарии, Германии, Бельгии, Чехии, Франции, Аргентине, Канаде, Китае, Румынии, Турции, Азербайджане.

Гольдман Ирина Леонидовна — искусствовед, кандидат искусствоведения. Занимается креативными технологиями в сфере рекламы и связи с общественностью. Доцент кафедры рекламы и общественных коммуникаций ГАОУ ВО ЛО «Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина», филологический ф-т; доцент кафедры экономики и менеджмента ЧОУ ВО «Институт телевидения, бизнеса, дизайна», ф-т массовых коммуникаций, арт-менеджмент. Член Научно-образовательного культурологического

общества; член Ассоциации специалистов медиаобразования; член Российской коммуникативной ассоциации; член Ассоциации менеджеров культуры. Исследует вопросы междисциплинарного характера современного искусствознания.

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

Жаданова Любовь Афанасьева — художник, кандидат педагогических наук, доцент кафедры живописи факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Член Союза художников России. Участник творческих выставок ФИИ в РГПУ им. А. И. Герцена, Союза художников Санкт-Петербурга. Решением президиума ученого совета РГПУ им. А. И. Герцена от 23.03.2012 года №7 награждена Почетной грамотой за многолетнюю плодотворную работу по развитию и совершенствованию учебного процесса, значительный вклад в дело подготовки высококвалифицированных специалистов. Участник творческих выставок ФИИ в РГПУ им. А. И. Герцена и в СХ СПб.

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

Зашибина Ольга Петровна — искусствовед в области проблем станковой скульптуры второй половины XIX – начала XX века, художник (роспись оловянной миниатюры с 1995 г.) Участник выставок: Манеж, Петербургский ювелир (2004) с композицией «Петербургская коляска»; Севр, Франция (2007) с работой «Людовик XIV в маскарадном костюме»; Севр, Франция (2009) с работой «Принц Кондэ на коне»; Kulmbach, Германия (2013) с работой «Ландскнехт».

Изотова Маргарита Дмитриевна — искусствовед, художник, член Союза художников России, действительный член Петровской Академии Наук и Искусства (ПАНИ) и Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина, заместитель председателя секции искусствоведения и критики, член Правления и Творческого сектора СПб СХ. Художественный руководитель Творческой мастерской «Добрая воля» СПб СХ. Автор многочисленных исследовательских и публицистических работ по вопросам совре-

менного искусства. Золотая медаль ПАНИ «За заслуги в культуре и искусстве», Золотая медаль СХ России «Духовность, традиции, мастерство», Почетная грамота Президента РФ В. В. Путина «За заслуги в развитии культуры и искусства».

Кашаверская Юлия Ивановна — архивист, техник-строитель. Автор более 20 публикаций в научных сборниках КГИОП, журналах «Ардис», «София», «Художественный вестник», сборнике «Гаврические чтения» и др. Участник научных конференций.

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

Кононихин Николай Юрьевич — образование высшее (ЛИТМО, 1982). Занимается советским искусством, куратор NikolayGallery.ru. Куратор выставок «Борис Корнеев» (1997), «Памяти учителя» (1997), «Женские образы Виталия Тюленева» (1998), «Ученики Бубнового валета», учеников А. Осмеркина, «Художники группы 11-ти» (1998), «Абстракционизм и общество "Аполлон"», Ленинградский андеграунд, Вера Маток, Владимир Жуков, Ю. Иванова и др. Автор цикла лекций в лектории ГРМ «Искусство глазами коллекционера», «Внутри искусства», «Художники круга Кондратьева». Автор книги «Иван Годлевский. Служение искусству» (2015) и статей об учениках А. Осмеркина, группе Одиннадцати, круге Кондратьева, обществе «Аполлон».

Корвацкая Елена Сергеевна — искусствовед, кандидат искусствоведения, преподаватель, дизайн, книжная графика СПбГИК, методист Санкт-Петербургского государственного института культуры, аспирант СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина. Участник Конкурса проектов 2018 года по изданию научных трудов, проводимый РФФИ; Государственная стипендия 2017 года для молодых ученых; Выставка «Молодость Петербурга — 2017».

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

Логвинова Евгения Владимировна — историк искусства, директор галереи «АРКА», аспирант Европейского университета. Член Творческого союза художников России, награждена Бронзовой медалью ТСХ. Член Союза художников России. Автор и куратор более 200 выставочных арт-проектов в Санкт-Петербурге, Новосибирске и других российских городах. Участник в выставках СХ (фотография). Занимается историей искусства советской эпохи и новейшего времени.

Ломакин Юрий Александрович — искусствовед, соискатель, кафедра «Русского искусства», Санкт-Петербургский государственный академический институт жи-

вописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Работает в ООО «Архитектурно-реставрационной мастерской "КИФ"» заместителем директора по науке. Область исследования — история архитектуры.

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

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

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».

Никитина Полина Владимировна — искусствовед, аспирантка 3-го курса СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина.

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

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».

Рыжанок Марина Валентиновна — искусствовед, юрист, аспирант, соискатель, прикреплена к кафедре русского искусства института им. И. Е. Репина, СПб. Генеральный директор ООО «ПРОЮОИС». Член Союза художников России. Участник и организатор многочисленных ежегодных выставок в Санкт-Петербурге и Москве, в том числе персональных в качестве живописца.

Савкина Анна Александровна — искусствовед, кандидат искусствоведения, член Союза художников России, член Творческого союза музейных работников. Профиль работы — старший научный сотрудник в Санкт-Петербургском музее-институте семьи Рерихов. Область исследования — русское искусство XIX – начала XX веков, современное отечественное искусство.

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.

Скуляри Наталья Владимировна — художник (графика, живопись). Член Союза художников России. Постоянный участник в выставках, конкурсах Санкт-Петербургского Союза художников. Организатор выставок Михаила Николаевича Скуляри.

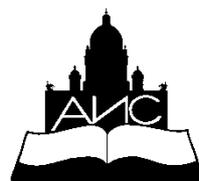
Трофимова Елена Александровна — доктор философских наук, доцент кафедры философии Санкт-Петербургского государственного инженерно-экономического университета. Социологический институт РАН — филиал Федерального государственного бюджетного учреждения науки Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук (ассоциированный научный сотрудник). СИ РАН — филиал ФНИСЦ РАН (СПб, Россия). Междисциплинарный центр исследований европейской общественной мысли, ассоциированный сотрудник. Член Санкт-Петербургского Философского общества, участник конкурса «Вторая навигация»,

награждена грамотами «За лучшее философское исследование» (2012–2013, 2014). Куратор многочисленных художественных выставок, организатор всероссийских и международных конференций, круглых столов по философии и культурологии, в том числе в художественном проекте «Мировая Душа», конференции «Философы и искусство Серебряного века в судьбе России» в 2010 году. Автор более 100 научных и научно-методических публикаций, в том числе монографии «Космизм в русской культуре Серебряного века».

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

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

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



I

Людмила Митрохина

ДОРОГА К ХРАМУ О незрячем художнике Олеге Зиновьеве (1937–2018)

В мире существуют разные утраты, как восполнимые, так и невозполнимые, от которых в душе разливается горечь и печаль, которые невозможно заполнить ничем и никем. След от этих утрат со временем лишь набирает силу, не позволяя забвению поглотить их целиком.

Невосполнимые утраты — это сила личности, приумноженная на природный талант, который смог реализовать себя в произведениях искусства, литературе и других многочисленных областях деятельности человека.

27 января 2018 года в День снятия блокады Ленинграда ушел из жизни Олег Ефимович Зиновьев, блокадник, тотально слепой художник, посвятивший свою драматическую жизнь изобразительному творчеству, мужественно преодолевавшего с юношеских лет редкую болезнь «Синдром Ушера», приведшую его к полной слепоте, неврозу слухового нерва и преждевременной кончине.

Вся жизнь Олега Ефимовича — это образец мужественности, творческого горения, постоянного преодоления жизненных препятствий и огромной силы воли в достижении своих поставленных целей. А главной, самой желанной целью он считал с самого раннего детства постижение тайн художественного отображения действительности, освоения техники рисунка, акварели, а позже валяния и резьбы по дереву.

Прожив полные восемьдесят лет, Олег Ефимович пришел к выводу, что оказывается детство — это самое богатое по яркости чувств и полноте эмоций время. И не важно трудно ли было, сыт ты был или голоден, любили тебя или терпели, нуждался ты или был пресыщен — жизнь принималась такой, какой была, впитывалась и познавалась с огромным интересом через радость, удивление, боль и страдание.

Олег Ефимович вспоминал: «Для меня осталось лишь несколько радостей — школа, рисование и улица. Рисовал я тогда только карандашами, другое было недоступно. Придумал еще один способ: маленькие кусочки белых тряпок натягивал на самодельные рамочки, брал на кухне из плиты уголь и рисовал углем по ткани. Однажды мне подарили картонную палитру с пуговками цветных красок, а кисти не было. Тогда я осторожно отре-

зал у домашнего кота Васьки кончик шерсти с хвоста, привязал к палочке, и получилась кисть, которой я с большой гордостью рисовал красками. С тех пор я представлял себя художником».

Часто у него перед глазами, как воспоминание, возникала толстая книга, случайно попавшаяся ему на глаза в библиотеке трамвайного парка под названием «Пособие для художественных заведений», которая дала ему сильный толчок к самообразованию, постижению того, к чему так стремилась его юная душа. Книга потрясла его — ведь это было то, чего ему так не хватало. Он мог учиться рисовать по настоящим урокам мастерства. После школы он с нетерпением бежал домой, чтоб скорее открыть этот волшебный кладезь знаний и страницу за страницей, урок за уроком переписывать в толстую общую тетрадь. Мало того, все до единой иллюстрации он бережно переводил на кальку, вставляя их в нужные разделы. Он с восторгом разглядывал картинки, впитывал в себя каждую деталь, изучая линии, штрихи, полутона и тени. Возвращался к одному и тому же тексту много раз, чтобы вникнуть в суть сказанного, увидеть подтверждение в рисунке, и, главное, повторить самому, как молитву. Никогда он не испытывал такого рвения и счастья от изучения учебного материала, как от этого, никому не нужного в трамвайном парке, запыленного толстого пособия по рисованию.

Олег вырослел, достиг зрелости. Мечтал попасть в армию, где можно было откормиться, окрепнуть и почувствовать себя мужчиной. Но в армию его не взяли, впервые определив на отборочной военной комиссии его плохое зрение, которое он считал по незнанию нормой, поставив ему страшный диагноз по редкой неизлечимой болезни, в любой момент смогшей привести к тотальной слепоте. Самое печальное, что с таким зрением он не мог поступать ни в одно высшее художественное учебное заведение. И он пошел своим путем, своей дорогой самоусовершенствования, доступного обучения для приобретения специальности, связанной с художественным творчеством.

Олег Ефимович занимался росписью фарфора на Ленинградском Ломоносовском фарфоровом заводе, где стал быстро терять остатки зрения из-за вредных препаратов и едких красок. Работал на киностудии «Леннаучфильм» и много лет на Ленинградской студии телевидения, создавая с интересом серии мультипликационных образов, телепередач, в том числе детской передачи «Ребятам о зверятах». Он прекрасно исполнял свои творческие задания, используя свое последнее, сжимающееся, как шагреновая кожа, зрение с крохотным полем обзора листа.

Но наступил этот трагический час, темнота поглотила остатки зрения, закрыв для него навсегда волшебную страну света и цвета. Тихое отчаяние сменялось протестующей яростью против судьбы, раздирая все нутро ядовитой правдой свершившегося. В этот момент рядом был его близкий человек, его супруга Валентина Фёдоровна Зиновьева, которая поддержала его самоотверженной любовью, верой в то, что жизнь на этом

не заканчивается, надо принять свершившееся, как факт, и искать свои судьбоносные дороги, дорожа каждым мгновением жизни. Ему тогда казалось, что он сходил с ума. Шок от слепоты вверг в мучительные страдания. Но в голове крутилась одна и та же фраза: «Бог дает — Бог берет». Именно в этот момент он почувствовал зов, толчок, внутренний сигнал — идти в церковь. Свершилось чудо — вера дала ему покой, сняла с души камень и подарила твердость духа. И он понял, что будет жить, начнет вторую жизнь, вернет себе творчество, друзей, все, что потерял, потому, что рядом был его друг, Валентина, и вера, озаренная надеждой.

Олег Ефимович приступил к освоению новой жизни, раскрывшей перед ним небывалые горизонты, волнующие ощущения и подарившей творческий полет. Начало было положено. Он поставил себе целью самостоятельно передвигаться по изученным с супругой трассам. Для чего развивал свою память, максимально концентрировал свое внимание, укреплял волю, не позволяя страху овладевать ситуацией. К примеру, на одной из своих, как он любил говорить, муравьиных троп, он насчитал восемнадцать столбов, пять телефонов-автоматов, которые непонятно почему, постоянно меняли свое расположение на тротуаре, словно фигуры на шахматных полях. Они летали с места на место, то ближе к дому, то дальше от него, или разворачивались под углом, создавая неудобства всем и стресс незрячим. Покрытые металлическими козырьками на уровне глаз, они становились травмоопасными. Как грибы в лесу стали вырастать на пути разнообразные столбы с дорожными знаками и рекламные щиты магазинов: складные, трехлепестковые, с цепями, замками, в виде шлагбаума поперек тротуара. Новоиспеченные изобретения будто рождались по чьему-то злому умыслу, назло слепым и на сомнительное благо зрячим. Но Олег Ефимович скептически улыбался, поговаривая, что у зрячих есть бег с препятствиями, а у слепых — шаг с препятствиями. В соревновании в этом придуманном им виде спорта он точно был бы чемпион.

Но он был и настоящим победителем в настоящих спортивных соревнованиях по марафонскому массовому забегу, среди зрячих людей, пробегая трассу с лидером не хуже остальных. Спорт стал основной опорой в жизни слепого художника, так как тренировками он достигал прекрасной спортивной формы, уверенности движений, выковывая силу духа и твердость характера.

Он не хотел быть обузой жене, потому дома много чего делал самостоятельно. Ходил в магазин, одевался, мылся, убирал свою комнату, стирал свои вещи, отмывал до блеска каждую весну и осень окна во всей квартире, ловко управлялся с грязной посудой на кухне, работал в своей творческой мастерской, а главное, помня, где что лежит, всегда поддерживал твердый порядок.

Влечение к искусству объемной пластики к Олегу Зиновьеву пришло с полной потерей зрения. Пальцы художника стали его глазами. Они по мере

работы с разными материалами стали приобретать сенсорную чувствительность и обостренное осязание. Мозг рождает образы — пальцы воплощают их в материале. Фактура, объем, форма произведений со временем приобретают под руками мастера смелость решения, раскованность воображения и реальность воплощения. Пространственная композиция воплощается в материале и оживает под руками скульптора. Постигание искусства объемной пластики, будь то малые формы, фигуры или портреты из терракоты, шамота или глины, у художника проходило своими индивидуальными этапами познания, с выработкой собственных навыков и мастерства.

Начало постижения мастерства пластического изображения было положено Олегом Зиновьевым в 90-е годы в малой пластике под руководством и влиянием художников Юрия Алексеевича Нашивочникова, который разработывал свои методики изобразительного искусства для незрячих, и Марины Яковлевны Розен в Доме Культуры имени Щелгунова на Петроградской стороне, который стал вторым домом для незрячих людей.

Произведения художника, выполненные из глины, терракоты, шамота или смешанного по собственной технологии шамота с другими материалами, можно условно разбить на малую пластику, объемные композиции, лесные образы, а также на портретную галерею и философские образы. Шамот — это всегда ручная работа. Он выгодно отличается от таких материалов как гипс и цемент своей долговечностью, удобством обработки, стойкостью к перепадам температур и просто визуальной привлекательностью. Изделия из шамота имеют сходство с природным состаренным камнем с его шероховатой текстурой, с трещинками, сколами, как бы выветренными ветрами и вымытыми водой на протяжении веков.

Невозможно перечислить все работы художника, выполненные из шамота и терракоты, в этой статье, стоит отметить его первоначальные духовные темы в таких работах, как «Иисус Христос возвращает зрение слепому», «Странник», «Александр Невский», «Хранитель вечности», «Святой Клемент», «Святая Мария», «Монах», «Прилет Ангела», «Блокадная мадонна» и другие.

К абсолютной творческой удаче можно причислить работу Олега Зиновьева «Взгляд в себя» (шамот). Скульптурная композиция представляет собой объемную пластическую фигуру сидящего человека без лица, держащего в руках перед собой лицо, как бы оторванное от головы, в которой на месте лица виднеется пустота. Композиция симметрична. Пропорции произвольны. Все внимание сосредоточено на лице в руках фигуры, отдаленно напоминающей каменные африканские скульптуры минтади XVI века.

Наклоненная голова с черной пустотой вместо лица производит странное мистическое воздействие. Художественный образ символизирует застывшее мгновение глубокого погружения человека в себя. Работа скульптора «Взгляд в себя» поражает оригинальностью композиционного решения и лаконичностью пластического изображения.

Работа имеет философский характер, отражая вечную общечеловеческую тему глубины самосозерцания всех ипостасей человеческого духа. Философская мысль обрела пластическое изображение, достигнув высшей цели — создания произведения искусства, ставшего символом духовного полета человеческой мысли, органично слитой с эмоциональной сферой. Скульптура Олега Зиновьева «Взгляд в себя» приобретена Государственным Русским Музеем.

Олег Ефимович обожал лес, бродить по нему, ориентируясь по теплоте солнцу, запоминая приметные тропы, пеньки, деревья, ухабы, из которых он в голове выкладывал свою дорогу туда и обратно. Часами собирал разные мелкие коренья, сучки, шишки, камешки, приносил и складывал свой клад в дачный ящик для того, чтобы потом перебирать его чуткими руками, вырабатывая тактильную чувствительность пальцев, необходимую для ваяния и резьбы по дереву.

К дереву у Олега Ефимовича было выработано особое отношение, как к живой душе. Каждое дерево обладает своими качествами, которые тонко ощущает рука скульптора. Оно может быть податливым и мягким, твердым и рассыпчатым, плотным и пластичным. От дерева исходит живое тепло, даже в мебели, не говоря о художественных произведениях, в которых эти качества усиливаются от прикосновения рук и души мастера. Дереву можно и нужно петь гимны, как божеству и источнику жизни.

Он сам вслепую затачивал инструменты. Работу с деревом начинал с того, что ставил заготовку на большую березовую чурку, вкопанную в землю, снимал кору топором, потом внимательно осматривал дерево, определяя изъяны и сучки, чтобы от них избавиться. После каждого удара топора надо прощупывать то место, по которому ударил, чтобы знать, сколько еще надо удалять. Определял размер будущей работы с запасом материала, снимал топором лишнее, делал пропилы. Затем брал широкую стамеску, киянку и, постукивая, вырезал общую композицию. За руками надо постоянно следить, чтобы не нанести случайного удара по ним. Большой палец левой руки должен постоянно чувствовать линию среза и получаемую форму. Это опасно, но иначе ничего не сделать. Работать с деревом можно только на ощущении пальца. Все первые работы художника были пропитаны кровью, что давало эффект розового дерева.

Из-под рук слепого мастера выходили шедевры произведений, в основном связанных духовной темой. Не иначе сам Бог водил его руками, омытыми кровью с неуспевающими заживать ранами. Среди множества работ были работы «Ангелы», «Святая Ксения Петербургская», «Илья Пророк», «Архангел Гавриил», «Старец», «Единство душ», «Неугасимая свеча», «Ксения Петербургская», «Глеб», «Борис» и другие.

Видеть умом, ощущать нервами, выстраивать память, передавать чувства формой — все это достигалось Олегом Зиновьевым огромным трудом и является его великой духовной победой над поглотившим его мраком.

*Не ведает преград незрячий —
Безмерна высь, бездонна мгла.
Зрит сердцем, бьющимся, горячим,
В пространстве звуков бытия.*

*За шагом шаг. За вздохом выдох.
Часы — за месяц. Год — за жизнь.
Проходит с белой тростью веки
Терновых дней, скользящих в тишь.*

*Во мраке голоса, дыханье
Толпы, бегущей в никуда...
Но свет живет в его сознание,
Как неугасшая свеча.*

*Открыт ветрам. Косому взгляду.
Защита — та же темнота,
В которой бродит неустанно
Его небесная душа.*

*Пылает мозг от созиданья
Неопалимой купиной.
Творец от Бога по призванью
Ваяет трепетной рукой.*

*Рука бежит за мыслью смело...
Глаза застыли. В небосвод
Стремится взгляд слепой и тело
Души живой во мгле забот.*

*Тьму рассечет свет душ незрячих —
Страшна у зрячих слепота.
Возьми в дорогу для удачи,
В ответ стучащие сердца.*

Рисунки Олега Ефимовича быстры, оригинальны и фантастичны. Зачастую он видел во сне свои образы и композиции, которые подолгу жили в его сознании, обретая свой покой лишь на бумаге. Наблюдать за его рисовальным творчеством любили все, кто оказывался рядом, так как оторваться от этого волшебного действия было невозможно. Происходило это так: он готовил планшет с мягкой подложкой, клал сверху лист чистой белой бумаги, брал в руки толстый графит и замирал. Его сосредоточенный неподвижный взор устремлялся к потолку, будто он увидел там что-то очень важное. И сам он, сидя на стуле, подбирался и вытягивался в струну. Через некоторое мгновение правая рука с графитом начинала метаться витиеватыми движениями в определенной точке листа и, нажимая на мягкую плоскость листа, быстро неслась по нему, делая при этом на первый взгляд

непонятные узоры. Пальцы левой руки почти одновременно, не отставая от графита, бежали по этой проведенной контррельефной линии, передавая свою осязательную информацию в мозг. Так рисунок приобретал конкретные формы, что помогало внутреннему зрению представить полученное изображение. Чтоб не потерять в процессе рисования образ, Олег Зиновьев выполнял рисунок от начала до конца, не отрывая рук от бумаги. Стоит поднять графит вверх, оторваться от линии, сразу терялась связь с образом. Свои молниеносные рисунки без единого отрыва рук от листа бумаги, художник определял емкой фразой: «За мыслью вслепую бежит карандаш».

Рисовал он людей, зверей, птиц, деревья, цветы, сюжетные композиции — все, что жило в памяти, запечатлевшей прошлую зримую жизнь. Особо выделялись фантастические рисунки на черной бумаге белым фломастером, где он давал воображению полную свободу, представляя умоглядительно космический мир с загадочными светящимися объектами.

Олег Ефимович очень любил акварель, а потому, несмотря на полную слепоту, не мог отказаться от этой техники, придумывая у себя в голове цветные акварельные пейзажи. Рассматривая акварельные работы Олега Зиновьева, поначалу охватывает недоумение и сомнение, что это выполнил незрячий человек. В пейзажах присутствует «верный» цвет, соответствующий предметам и деталям в жизни, логика построения планов и выдержанные пропорции. Работа незрячего художника с цветовой палитрой требует огромного напряжения внутренних сил, так как достичь художественной реалистичности, не видя своей работы, почти невозможно. И здесь Олегу Зиновьеву иногда помогает его «величество случай» — удачно выстроенная композиция с предельно скупым цветовым решением и... вдохновение.

Первое, что делал художник — лепил из пластилина множество «червячков», из которых выкладывал поэтапно «сюжетные линии» картины. Нанеся первую конфигурацию на черновой лист бумаги, он накладывал сверху ватман, вырезал по нему на ощупь рельеф, получая, таким образом, трафарет первого плана задуманной картины. Затем делал вторую конфигурацию из пластилина, накладывал ватман, вырезал второй рельеф, получая трафарет второго плана и так далее. По выложенным рельефам получались трафареты того, что должно быть изображено, будь то небо, горизонт, лес, дом, облака и т. д. Полученные трафареты, сложенные по порядку, закреплялись на клею или булавками в необходимой последовательности на акварельной бумаге и заполнялись нужной краской. Кстати, все акварельные краски (цвета) имели свои метки, что позволяло художнику варьировать оттенками и тональностью по памяти. В завершении вся работа покрывалась необходимым тоном, для создания единства колорита. Также он использовал в своих работах темперу

Таким образом создавалось много интересных картин, в том числе «Таинство ночи», «Зимний пейзаж с околицей», «Скалы над морем», «Заоблачное солнце», «Порыв ветра», «Сумерки», «Лунная дорожка», «Перед

грозой», «Снегопад», «Красный холм», «Закат», «Яблоневый цветопад», «Осенний пейзаж», цикл работ «Деревья» (смешанная техника) и другие.

В Библии проводится различие между двумя типами красоты — красота чувства и красота разума. Эти два понятия неразделимы. Олег Зиновьев успел «вкусить» видимую чувственную красоту мира и «прикоснуться» к невидимой божественной красоте разума.

Олег Ефимович познал на себе и понял, что слепота живет не в глазах, она поселяется в сознании, в душевной пустоте, в бездуховности никчемной жизни. Много таких «слепых» фарисеев повидал он на своем веку. Есть день и ночь, есть свет и тьма, добро и зло, и все это присутствует в природе и в человеке в той же мере и пропорции. К чему будешь стремиться, то и победит в тебе, то и получишь сполна.

Олег Ефимович был страстным мечтателем. И во время марафонских городских забегов с лидером, он любил представлять для себя иной город, который подарит радость всем живущим людям, зрячим и незрячим. Ему казалось, что он бежит по такому городу, представляя в своем воображении город грядущего:

«Я вижу город грядущего. Мне кажется — я уже бегу по нему. На моей груди легкий говорящий навигатор с наушниками, который заменяет мне лидера при беге, направляя по намеченной трассе к цели, поворачивая туда, куда надо, обходя почти не существующие для передвижения препятствия.

Никаких выхлопных газов — все на солнечной энергии и электричестве Грузовой транспорт передвигается под землей, легковой — парит над крышами домов по прозрачным мостам, опускаясь к домам по бесшумным лифтам и спиралевидным трассам. Небо открыто для солнца без многочисленных переплетенных проводов и антенн, сеткой накинутых на город. Бесшумные городские трамваи скользят по рельсам, огражденным декоративными барьерами, издавая приятные опознавательные звуки, с названием номеров и остановок. Пешеходные переходы автоматизированы так, что трамвай не тронется с места, пока не пройдет последний человек и не сомкнуться барьеры. Тротуары слились с дорогами, оставив место в центре трамваям. Под ногами на тротуарах рельефные направляющие и никаких уродливых рекламных щитов и стендов, кормящих чиновников, которые никто и никогда не читает, ведь рекламировать будет нечего — не будет плохой продукции, а хорошая и без рекламы востребована. Что такое люки — забудут все. На улицах и тротуарах нет снега, льда, соли, луж, песка и грязи, так как осадки не успеют замерзнуть на теплых тротуарах и незамерзающих крышах, незаметно просачиваясь через новое покрытие дорог, как через губку, под землю. Не торчат жестяные коробки торговых монстров, похожих на гигантские сараи, только множество магазинчиков с доброжелательными продавцами. Ручки дверей всех магазинов для узнавания разной формы: бублик — для булочных и кондитерских, рыбка —

для продуктовых, рога — для молочных, цветов — для цветочных, туфля — для обувного... Все деньги с рельефно-точечной меткой.

Множество скверов, парков, садов с поющими птицами, удобными скамьями. В каждом доме свой бассейн, спортивный клуб и художественная студия. В библиотеках любую книгу можно получить с брайлевским шрифтом. Пьесы для слепых, глухих и глухонемых поставлены в каждом театре, радиоспектакли с озвученными шумами, музеи с возможностью беспрепятственного посещения инвалидами.

У каждого будет свой дом в большом доме, как множество гнезд в одной огромной скале. Дом будущего будет приспособлен к среде, к другим домам, к городу, охраняя от враждебного мира. Кибернетика сделает дом прозрачной капсулой с лучами, сходящимися к нему со всего неба. Вход в дом будет открываться не дверными проемами, а экраном. Дом будущего приспособится к техносфере — ведь мир есть всегда и везде, а человек лишь здесь и теперь. Тем, кто уже не может передвигаться, этот дом создаст виртуальную реальность. Надо только надеть шлем, заменяющий слух и зрение, который воссоздаст иллюзорный мир, чувственно неотличимый от подлинного. Главное не потерять связь с природой, чтобы не стать пленником искусственного сконструированного мира, в котором человек может стать жестоким, равнодушным как механизмы и неумным деспотом с хищным аппетитом. Человек равен миру, в котором живет и получит от этого мира то, что сам создаст или потеряет. Я слышу, как вокруг щебечут счастливыми голосами дети, воркуют влюбленные, переговариваются, вспоминая свои лучшие годы, старики и торопятся жить энергичные люди».

Художника не стало, но его произведения с каждым днем набирают силу, наполняются чувством, звенят красками, поют формами, оживают под взглядом неравнодушного зрителя, оставляя в душе неизгладимое ощущение тепла, восторга и удивления, что это сотворил тотально слепой мастер, рукой которого водила любовь к земле и людям, пылкая фантазия и внутреннее видение, воображение и талант. Книга об Олеге Зиновьеве «Золотое сечение судьбы» (автор Людмила Митрохина) получила Диплом Германского Международного Литературного конкурса «Лучшая книга года», 2015 год, Берлин-Франкфурт. Имя Олега Ефимовича Зиновьева, талантливого тотально слепого художника, члена Союза художников России, внесено навечно человеческой памятью в культурную жизнь Санкт-Петербурга, как образец мужественности, творческого горения и высокой духовной победы над темнотой и любыми жизненными препятствиями.

*Ты в непроглядной тьме горел,
Сжигал отпущенное время.
Все, что хотел — почти успел,
Держал баланс, как всадник стремя.*

*Творил, растил, сажал, чеканил.
Из снов лепил все образа.
Отчизну сердцем с болью славил
От горькой ягоды слеза.*

*Живой, неповторимый, страстный.
Прямой, как луч в кромешной тьме,
Ваял с упорством царско-властным,
И шепот презирал извне.*

*Бежал к манящей светлой цели
С восторгом, побеждая страх.
Ты нас учил не тлеть в потерях,
Ты звал, как Бог, там ...на хорах.*

*Не прозябал и в исступленье,
Дрожа за каждый миг живой,
Работал до изнеможенья,
Не ведая, что есть покой.*

*Душа рвалась из плоти слабой.
Звенела голосами птиц...
Я вижу два крыла упрямых
Твоих незримых из зарниц.*

*Ты сам, давно уж стал твореньем.
В тебе ужились свет и мгла.
Из них ты лепишь с упоеньем
Дорогу к Храму, на века.*

*Ты спи. Отпустит боль и время...
Ты победил всю черноту!
Ты обессмертил жизнь и бремя.
Зажги нам в небесах звезду!*



**«СКРИЖАЛИ»
Выставка к 95-летию Ю. А. Нашивочникова**

В Санкт-Петербургском музее-институте семьи Рерихов с 7 апреля по 28 мая 2017 года проходила выставка «Скрижали», посвященная 95-летию Юрия Нашивочникова — художника, преподавателя, философа, лауреата премии Николая Рериха 2005 года, посвященная также выразительным средствам в искусстве, которые, независимо от сюжета произведения, создают одухотворенный художественный образ.

В натюрмортах и пейзажах Ю. Нашивочникова мотивы аскетичны, но вместе с тем, благодаря тщательно продуманной композиции, сдержанному колориту и мастерскому владению материалом: маслом, акварелью, карандашом, его работы достигают высокой степени гармонии. На выставке были представлены произведения Ю. Нашивочникова из фондов Музея-института семьи Рерихов и из частных коллекций, а также современные произведения — работы представителей школ «Храмовая Стена», «Космическая гармония», основанных Нашивочниковым, и скульптуры слепых художников, его учеников. Художники школы «Храмовая Стена» одними из первых подарили свои произведения собранию Музея-института семьи Рерихов.

Юрий Нашивочников — выпускник мастерской А. Матвеева в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, ученик О. Сидлина, педагога-философа, сумевшего привить своим ученикам не только сумму приемов ремесла, но живопись как пластическую философию бытия.

О. Сидлин поступил во ВХУТЕИИ (ныне Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина) в 1930 году и учился до 1936 год у мастеров русского классического авангарда, занимался в мастерских К. Малевича, К. Петрова-Водкина, А. Осмёркина, А. Савинова. В результате О. Сидлин создал свою собственную Школу, в какой-то мере свой стиль.

Творческий метод мастера соединял изучение художественного наследия прошлого и авангардных течений. Художественная манера школы, по словам Ю. Нашивочникова, прошла эволюцию от «старых мастеров» через «темный период» с доминированием «чувства плоскости» и постепенно высветляющийся колорит с контрастными сочетаниями цветов «в духе клеевой живописи» к еще более светлым и контрастным сочетаниям тонов. В этот, последний период живопись становится прозрачной, «масляная краска наносится жидко, без предварительного рисунка, <...> зачастую просвечивал белый грунт холста»¹. Ю. Нашивочников пишет: «Краска, положенная на холст, часто в отдельных местах протиралась тряпкой, чтобы белый грунт просвечивал через оставшийся легкий, тонкий слой. В результате создавался эффект работы как бы под фреску. Поэтому и обозначен этот период мною как "период в духе

фрески"»². Именно эти стилистические приемы последнего периода легли в основу метода школы «Храмовая Стена».

На выставке представлены графические наброски Ю. Нашивочникова периода обучения в Академии художеств из частного собрания А. Л. Андрущенко, они показывают прекрасное знание анатомии и увлечение старыми мастерами, Рубенсом и Рембрандтом. Нужно отметить, что и О. Сидлин прививал своим ученикам знание мирового искусства. Творчество Сидлина и Нашивочникова развивалось в русле авангардных направлений начала XX века, приемы художественной выразительности они ставили центральными в своем искусстве, пренебрегая темой, сюжетом. Официальные выставки Союза Художников оказались для них закрыты. О. Сидлин не показывал своих произведений даже своим ученикам, а Ю. Нашивочников стал участвовать в выставках только с 1990-х годов, когда появилась возможность открыто говорить о религиозной теме. Зарисовки 1942 года из фондов Музея-института семьи Рерихов отражают интерес к этой теме, к вопросам творчества и вечности. Небольшие графические работы «В храме», «Моцарт», «Вечность», «Восток» показывают, что художник стремился найти ритмический рисунок, ставил монументальные задачи, которые проявились впоследствии в живописных композициях. Уже в этих эскизах художник стремится так организовать плоскость листа, чтобы приблизить все элементы к поверхности, не создавая иллюзию глубины.

В своих набросках 1940-х годов Ю. Нашивочников, напротив, изучает приемы светотеневой лепки фигуры в работах мастеров XVII–XVIII веков, он использует мягкие материалы: уголь, сангину, карандаш, передавая пластику человеческого тела.

Экспозиция показывает работу на пленэре, живописные и графические этюды. При этом на этюдах маслом можно проследить эволюцию колорита от темного, почти монохромного, в живописи 1955 года, к ярким, сочным краскам 1965 года. Интересна и трактовка природного мотива, работы 1950-х, обобщая элементы природы, тем не менее передают световоздушную перспективу, создают иллюзию глубины. Акварельные этюды 1970-х–1990-х годов представляют иной подход к натурному мотиву, поэтизируют его. Акварели так же используют очень сдержанный, почти аскетичный колорит, как и этюды маслом, но в них создается атмосфера колеблющегося воздуха, дымки, окутывающей дома и деревья, по своему решению пространства они близки работам К. Коро.

В своих натюрмортах Ю. Нашивочников, как уже говорилось, создает художественными средствами образ гармонии мира. Следуя за своим учителем, О. Сидлиным, Ю. Нашивочников изображает самые простые и неприятельные бытовые предметы, они прочитываются и в названиях работ: «Натюрморт с корзиной» (1951), «Натюрморт с чайником» (1971), «Натюрморт с хлебом» (1975). Но колорит его работ построен на сближенных, сгармонированных цветах, композиции ясные и математически точные. Строгая

внутренняя структура сочетается с благородным колоритом, и это придает хлебу и чайникам, арбузам и корзинам изысканность и поэтичность.

Юрий Нашивочников собрал вокруг себя молодых художников, которые сформировали новую школу, названную им «Храмовая Стена». Идейную платформу школы «Храмовая Стена» составляют традиции Школы Сидлина, получившие развитие в педагогической деятельности Ю. Нашивочникова, который с 1976 года был руководителем художественной студии при ДК им. Шелгунова.

Школа «Храмовая Стена» окончательно сформировалась к первой выставке своих произведений в галерее «Фёдор» (г. Сестрорецк, 1992 год). Концепция школы заключается в том, чтобы с помощью изобразительных приемов и средств довести любой, даже абстрактный сюжет, до уровня храмовой росписи.

Ю. А. Нашивочников так определяет стилевые особенности произведений школы «Храмовая Стена»:

1. Главный, основной акцент непроизвольного внимания зрителей направляется произведением на белоснежный блок храмовой стены, состоящий из света и его излучающий.

2. Передней плоскостью блока храмовой стены является проявленная картинная плоскость. Проявленность картинной плоскости зависит от впечатления, что колера на ней лежат.

3. Колера прозрачны, чтобы как можно меньше закрывать блок храмовой стены, оставляя к тому же еще большие участки белого грунта холста незакрашенными, чтобы как можно меньше было краски, покрывающей блок храмовой стены, а также чтобы привлекательность и занятность сюжета изображения отвлекала бы как можно меньше от восприятия блока храмовой стены.

Методические разработки, созданные Ю. Нашивочниковым для своих учеников, показывают приемы стилизации натюрморта, превращения предметов в выразительные декоративные элементы, а также способы создания фактуры.

Произведения художников школы «Храмовая Стена» Д. Маркуля, С. Московской, А. Визиряко, В. Гарде, В. Устинского, О. Паршиной ориентируются на образ белой храмовой стены и стремятся подчеркнуть монументальность, плоскостность, передать ощущение воздушности, легкости и одухотворенности. Художники школы «Космическая гармония» В. Костина, М. Устинова, Н. Эстрина стремятся создать впечатление, что их работы созданы самой природой.

Особое место в педагогической деятельности Ю. Нашивочникова занимает работа с незрячими художниками. С 1957 года он преподавал в интернате для незрячих, используя уникальную авторскую методику, учил детей не только живописи, рисунку и скульптуре, но «искусству чувствовать и осязать»³. В 1976 году Ю. Нашивочников начинает работать по сво-

ей методике в студии при ДК им. Шелгунова. Для создания своих произведений незрячие художники используют приемы и способы, разработанные Нашивочниковым специально для занятий с ними. Эти методические разработки внесены в картотеку передового педагогического опыта Академии педагогических наук. На выставке были представлены произведения зрелых художников, много лет работавших под руководством Ю. Нашивочникова. Керамические композиции Т. Куренковой передают поэтические образы («Мальчик с птицами», 2015, «Малыш», 2010, «Девочка с лошадью», 2000) и предлагают присоединиться к философским размышлениям («Портрет мужчины», 2013). Автор работает с пластом, и мягкие, ясные формы ее работ обобщены, при этом детализировка: волосы, черты лица, — не нарушает общей спокойной гармонии. Коллажи Л. Павловой, созданные в смешанной технике, с использованием цветного пластилина и чеканки по фольге («Идиллия», 1989, «Колибри», 2003, «Одинокий олень», 2006), яркие и выразительные, художник работает с контрастными силуэтами.

Произведения учеников мастера следуют сформулированной им концепции «храмовой стены». Часто фоном выступает белый холст, на который нанесены выразительные линии, создающие скорее графический рисунок (д. Маркуль, «Птичка», 2012, С. Московская, «Символ», 2011, полиптихи В. Устинского 2017 года), художники используют чистые, звонкие цвета.

Д. Маркуль, наиболее последовательно интерпретирующий художественную систему Ю. Нашивочникова в своих композициях, может, развивая идею «храмовой стены», то есть подчеркивая белую плоскость, построить работу на оттенках белого («Портрет Алексея», 2015), передавая выразительность не колоритом, а объемом, вводя в живопись невысокий рельеф («Звук», 2011). В колористически насыщенных работах, таких как «Зеленогорские мотивы» (2007), «Лето. Дорога в облака» (2008) Д. Маркуль, следуя заветам учителя, сближает уже не оттенки цвета, а тональную насыщенность отдельных элементов, добиваясь ощущения плоскости. Художник стал последователем Ю. Нашивочникова и в преподавательской деятельности, с 2010 года он руководит студией «Мастерская живописи» социального-реабилитационного отделения при «КЦСОН Курортного района». Д. Маркуль знакомит юных художников с изобразительными средствами, раскрывая их способности, гармонизируя эмоциональное и физическое состояние средствами искусства.

С. Московская и А. Визиряко используют более насыщенный колорит, построенный на контрастах синего, зеленого и красного. Композиции А. Визиряко «Полдень» и «Закат в степи» (обе 2003 года) тяготеют к архаичности, художник стремится передать просторы степей Евразии с фигурками одиноких коней, вписанных в пейзаж, и в жесткую геометрию работы, следуя традиционным для древних культур мотивам, он создает мощный образ коровы-кормилицы («Золотой век», 2003). С. Московская на белых холстах плетет кружево линий, обозначая в прозрачной среде силуэты святых, ангелов-

вестников («Встреча Богоматери и Сергия Радонежского, 1989, «Символ», 2011, «Три ангела у колодца», 2009), выхватывая из пространства природные элементы или символы искусства («Золотая дорога», «Натюрморт с пионами», обе 2012 года, «Скрипка», 2017).

Изысканностью и тонкой иронией привлекают работы В. Гарде («Ангел-Утешитель», 2006, «Элегия–1/...»), он использует как традиционные для живописи материалы: холст, масло, так и своеобразные, создавая коллаж из лепестков на деревянной калитке и подчеркивая хрупкость, эфемерность материального мира.

Лейтмотивом выставки, пришедшейся на весенние месяцы, стала тема музыки. Она проявляется то в музыкальных инструментах («Скрипка» 1961 года Ю. Нашивочникова и «Скрипка» С. Московской), то в игре на флейте («Звук» Д. Маркуля), то в птичьих трелях («Мальчик с птицами» Т. Куренковой, «Птичка» Д. Маркуля, «Колибри» О. Паршиной и «Колибри» Л. Павловой). Наконец, ангелы с картин художников школы «Храмовая Стена», также наполняют пространство незримым шорохом крыльев («Ангел-Утешитель В. Гарде, «Три ангела у колодца» и «Символ» С. Московской). Весенняя выставка стала поистине окрыленной.

Примечания

¹ Нашивочников Ю. А. Школа Сидлина как школа // Школа Сидлина / Авторы-составители А. Андрущенко, А. Басин, Е. Чурилова. — СПб. : П. Р. П., 2001. — С. 54.

² Там же. С. 55.

³ Башмакова М. Прошедшие «Стену» // Русский Мир. — Март. — 2017.



«СВОИМИ ГЛАЗАМИ И РУКАМИ»

Так назвала свою рукопись Надежда Ивановна Мальцева, скульптор, лауреат Государственной премии РСФСР.

Родившись в Ленинграде в 1929 году, она с детства научилась любить красоту своего города, любоваться уникальными дворцами и парками пригородов. Это определило выбор профессии.

В 1953 году она закончила Высшее Ленинградское художественно-промышленное училище им. Мухиной (ВЛХПУ) по специальности архитектурно-декоративная скульптура.

Тема ее диплома «Оформление скульптурным декором вестибюля станции метро «Кировский завод» отвечала новому времени.

Получив направление на работу в строительный трест «Фасадремстрой», занимавшийся в те годы восстановлением разрушенных памятников, Мальцева приступила к реставрации павильона Эрмитаж, архитектора Ф.-Б. Растрелли, в Екатерининском парке города Пушкина.

Вот что увидела юная выпускница: «Екатерининский дворец был сожжен... Парковые павильоны разрушены и разграблены, разрушены мосты, плотины и водные системы парков... И глядя на все это холодело сознание и щемило сердце»¹.

Разбитые гипсовые рельефы первого этажа фасада были сняты. По воспоминаниям Надежды Ивановны: «состояние, вид рельефов был плачевный. Тысячи кусков, которые надо собрать по фотографии в единое целое...» Эти рельефы представляли собой буквально мозаику. Их собранные части укрепляли на подставке и затем закрепляли на гипсовом щите. На эту скрупулезную работу по реставрации рельефов, восстановлению поврежденных деталей и лепке в гипсе утраченных частей ушли полностью лето и осень.²

Затем приступили к реставрации Камероновой галереи, архитектора Ч. Камерона. До начала морозов решили отреставрировать маски замковых камней на арках пандуса, сложенных из пудостского камня. Маски изображали богов греческой мифологии. Во время войны они получили повреждения от пуль, осколков гранат и бомб. В этой работе приняли участие скульпторы М. Воронина и Т. П. Шабалкина, также выпускницы ВЛХПУ.

Как пишет Мальцева в своих воспоминаниях: «было трудно, но зато как мы радовались, когда маски были закончены-красивые, без изъянов и трещин. Казалось, что они заулыбались, прикрытые снегом, искрившемся на солнце»³.

Перед каждой новой работой Надежда Ивановна тщательно изучала исторические справки, иконографический материал, фотодокументы, проекты, чертежи отдельных деталей. Она стремилась как можно точнее воспроизвести восстанавливаемое произведение искусства, характер рисунка,

форму объема, движение и пластику, стиль, эпоху, изучить и передать индивидуальную манеру каждого мастера-скульптора XVIII–XIX вв. Выходные дни Мальцева проводила в Эрмитаже, Русском музее, внимательно присматривалась к архитектурным памятникам Ленинграда, в том числе к надгробным сооружениям.

В начале зимы 1954 года началось восстановление здания Сельскохозяйственного института (бывшая Большая оранжерея, XVIII века, перестроенная архитектором В. П. Стасовым в первой половине XIX века) в городе Пушкине. Реставрацией фигур львов на Стасовской лестнице занимались Н. И. Мальцева и Т. П. Шабалкина. При этом сохранился только один лев, с утраченной головой. В качестве аналогов она использовала скульптуры львов, находившиеся недалеко от Гатчинского дворца на постаментах лестницы у пруда.⁴

Одновременно скульптор лепила из глины гирлянду из дубовых листьев для ограды у Адмиралтейства, архитектора В. И. Неелова, в Екатерининском парке.⁵

Весной 1954 года Надежда Ивановна приступила к работе в Павловске. Об этом периоде она написала в статье «Ренессанс Павловского дворца», опубликованной в журнале «Нева» (2002 г. №10). Летом этого же года мастер выполнила реставрацию двух скульптурных горельефов на фасаде Этнографического музея, (архитектор В. Ф. Свиньин) и приступила к восстановлению нескольких рельефов фриза скульптора В. И. Демут-Малиновского под антаблементом на фасаде Русского Музея (Михайловского дворца, архитектора К. И. Росси). Она привела в порядок правую часть половины декора в тимпане фронтона музея.⁶

Затем Мальцева перешла к работе на фасаде здания Банка на канале Грибоедова, 13 (б. Дом Первого Санкт-Петербургского общества взаимного кредита, архитектора П. И. Сюзора, скульпторов Д. И. Иенсена и А. М. Опекушина). Вся скульптура фасада и декор были выполнены в характерном для начала XX века материале-терракоте- прочном и долговечном. Однако война не пощадила их. У многофигурной композиции подножья купола отбиты ноги и разбиты части ног, рук и весел. Вот эту композицию и восстанавливала скульптор. Но в историческом материале воссоздать недостающие крупные части не было возможности из-за отсутствия печей обжига большого объема. Поэтому приходилось части фигур лепить на месте из цемента с песком. Из воспоминаний скульптора: «Сразу из цемента такого большого размера отбитые обломы не вылепить, нужно было накладывать цемент небольшим слоем и все время поливать водой, чтобы быстрее и крепче схватывался цемент. Так, переходя от фигуры к фигуре, я лепила утраченные части ног, рук, складок и атрибутики. Каркасы, крепления и тяжелые работы выполняли мои помощники модельщик Крупин и лепщик М. Пискунов.⁷

Скульптор вновь возвращается в Павловский дворец и работает там до 1958 года. Уже будучи опытным скульптором-реставратором, Надежда

Ивановна получает предложение оформить демонстрационный зал «Дома моделей» двумя женскими фигурами в нишах. Одну скульптуру предполагалось выполнить под античность в хитоне, другую — в русском стиле в сарафане и кокошнике. Стены зала дополнить четырьмя горельефными масками-головками. К этой работе привлекли также скульпторов Ю. Г. Ключе и Т. П. Шабалкину.⁸

Летом того же года начинается реставрация больших теломонов (атлантов) Екатерининского дворца со стороны парка. Теломоны, выполненные скульптором И. Дункером по замыслу зодчего Ф. Б. Растрелли, самое выразительное украшение здания, сильно пострадали во время войны. Как вспоминает Мальцева: «С уцелевших рук некоторых теломонов снимались формы, снимались формы с картушей, делались новые отливки и устанавливались на места утраченных. Счищалась двухвековая многослойная масляная краска с фигур и декора с помощью лепного инструмента и паяльной лампы, которой приходилось аккуратно пользоваться, чтобы не пережечь гипсовую поверхность скульптуры».

На фасаде работали реставраторы Реставрационных мастерских, скульпторы и лепщики ЛОСХа и треста «Фасадремстрой»⁹. Летом следующего года началась реставрация фасада Екатерининского дворца со стороны плаца.

Из акта от 6 февраля 1960 года следует, что производить реставрацию мраморной скульптуры первой половины XVIII века комиссия поручила скульпторам: Мальцевой Н. И., назначив ее бригадиром, Шабалкиной Т. П. и Стрельникову. Кроме того, Мальцева должна была до начала работ представить метод реставрации каждой скульптуры, составленный на основании изучения работ по реставрации мраморной скульптуры в Летнем саду и консультаций со старшим научным сотрудником Специального научно-реставрационных производственных мастерских (СНРПМ) Блэк И. Г.

Как пишет Надежда Иванова: «Картуш над входом центральной части фасада почти на самой крыше был восстановлен заново. Этот громадных размеров картуш вылеплен талантливым модельщиком А. А. Стриженовым из гипса. Разводился гипс ведрами. Лепка велась намазным способом. Это трудно. Нужна ловкость, сноровка, сила и быстрота — лепить, пока не застыл гипс. А. А. Стриженову помогала его дочь Лида, тоже модельщик высокого класса. Картуш получился великолепный»¹⁰.

Мальцевой пришлось заниматься реставрацией рельефов Концертного зала скульптора М. И. Козловского в Екатерининском парке, декора дома Некрасова (Литейный пр., 36), масок замковых камней под модели Нептуна и Амфитрины, Тритона и Няяды скульптора Ф. Ф. Щедрина на здании Адмиралтейства; античной скульптуры библиотеки Екатерининского дворца.¹¹

Несколько лет Надежда Ивановна снова работает в Павловске. В 1969 года ее приглашают в усадьбу великого князя Михаила Николаевича

«Михайловку», расположенную по Петергофской дороге между Стрельной и Петергофом. Дворец, построенный в 1858–1861 годах архитектором Г. Э. Боссе во время войны сожгли немцы. Кировский завод решил возродить усадьбу, приспособив ее под свою оздоровительную базу. Мальцевой предложили воссоздать скульптуру на фасаде дворца, некогда выполненную скульптором Д. И. Иенсенем. Снова началось изучение иконографического материала, фотодокументов. Была просмотрена вся античность в залах музеев и библиотеках и все, что относилось к середине и концу XIX века, а также другим стилям искусства. Работа была очень трудоемкая. 23 декабря 1970 комиссией был составлен Акт о приемке скульптуры для дворца-усадьбы «Михайловка»¹². Тогда же скульптор начала работу по воссозданию двух парковых скульптур львов, стоявших на мостике в парке.

В 1971 году Надежда Ивановна снова возвращается в Павловский дворец, где продолжала работать восемь лет.

И, наконец, началось воссоздание скульптур львов для усадьбы «Михайловка». Как вспоминает скульптор: «Это была интересная, но трудоемкая и сложная работа. По высоте от лап до верхушки головы скульптуры льва около двух метров и длина торса три метра. Иконографического материала почти не было. Круглая скульптура смотрится с четырех сторон. Для воспроизведения скульптуры двух парных парковых львов основой был сохранившийся чертеж с размерами и рисунков львов в профиль и фас... Скульптуры парных львов усадьбы «Михайловка» были аналогичны таким парным львам, как львы у портала Михайловского дворца, на набережной реки Невы у здания Адмиралтейства и у входа Елагинского дворца с западной стороны фасада».

Работа по воссозданию парковых скульптур львов была закончена и принята комиссией ГИОПа и скульптором П. П. Веселовым без замечаний.¹³

Затем началось воссоздание двух парных скульптурных львов для парадного подъезда дворца в Михайловке. Этнографический материал состоял из некачественного фотоснимка времени Николая I, просмотра и изучения печатного издания по стилю «модерн» и аналогий. Мальцева вылепила в пластилине две рабочие модели парных скульптур львов в 1/10 натуральной величины. К сожалению, эти модели украли из хранилища, что заставило ее работать без них.¹⁴

С 1983 года скульптор переходит в Гатчинский дворец, построенный архитектором А. Ринальдид в 1766–1781 гг. и перестроенный зодчим В. Бренна в 1792–1797 годах. Во время войны дворец был разрушен немцами. Надежда Ивановна вспоминает: «Я приехала фотографировать чудом уцелевшие фигуры львов, лежащих у спуска к озеру. Они были аналогичны скульптурам львов у входа в оранжерею Сельскохозяйственного института города Пушкина, требующие восстановления. Только в конце 1960 года начались реставрационные работы, под руководством автора проекта вос-

становления Гатчинского дворца-музея архитектора, лауреата государственной премии РСФСР М. М. Плотникова».

Кроме фигур львов скульптору поручили воссоздать утраченные миниатюры рельефов для камина «Туалетной Марии Федоровны», декоративное украшение из гирлянд для плафона «Кабинета Ринальди», двух квадратных миниатюрных рельефов, изображающих «Сатира и Силена» для камина «Тронной Марии Федоровны» и овального, низкого барельефа размером 35 × 22 см для камина того же помещения; реставрировать и восстановить рельефы «Мраморной Столовой». Кроме того, Мальцева начала работать с уникальным мраморным античным барельефом XVIII века «Белого зала». Он был выполнен в традициях древнего резного камня, поэтому его иногда сравнивают с камеей.

Как пишет Надежда Ивановна: «По поводу этого рельефа я ездила в научный античный отдел Эрмитажа, пытаюсь разгадать, каких богинь изображают фигуры горельефа. В Эрмитаже мне помогал научный сотрудник, заведующий античным отделом Олег Яковлевич Неверов. Вместе с ним мы пересмотрели почти все фолианты, что были у них в архиве...»¹⁵

Скульптор проделала большую научную работу, прежде чем приступить к реставрации барельефа, которую уже не смогла закончить. Тяжело больная, она смогла устроить выставку своих работ, представляющих в основном рисунки разных лет, в Павловском дворце-музее.

Свое 70-летие Н. И. Мальцева также отмечала в Павловске, где у нее оставались коллеги и друзья.¹⁶

За свой труд она была награждена дипломом лауреата Государственной премии РСФСР, серебряной медалью Академии Художеств СССР, бронзовой медалью ВДНХ.¹⁷

Она относилась к поколению энтузиастов, посвятивших свою жизнь возрождению любимого города Ленинграда-Петербурга. Талантливый мастер, скромный человек, оставивший большой след в реставрации, Надежда Ивановна завершила земной путь в майский день Победы 2005 года. В мемуарах она оставила важные для ее души слова: «Жизнь, несмотря ни на что, — это песня! Природа, своей красотой разных времен года наполняет душу радостью бытия! Жаль, что от чрезмерной занятости работой редко остановишься, и как взглянешь в окружающую тебя природу — и поразишься очарованием ее удивительной палитры и силой в ней заложенной! <...> Это дает толчок для нового восприятия — счастья — радости!»¹⁸

Примечания

¹ Мальцева Н. И. «Своими глазами и руками». Рукопись Ч. I. л. 2.

² КГИОП п. 226-13 Переписка. Мальцева Н. И. Там же ч. 1. л. 2.

³ КГИОП п. 226-5. Переписка. Мальцева Н. И. Там же ч. 1. л. л. 3, 4.

⁴ КГИОП п. 231 Переписка. Мальцева Н. И. Там же ч. 1. л. 5.

⁵ КГИОП п. 226-28 П-940 Переписка Акт от 16.01.1954 г. Мальцева Н. И. Там же. Ч. I л. 5.

-
- ⁶ КГИОП п. 166-5 П-878 Переписка; П-868 Переписка. Мальцева Н. И. Там же. Ч. I л. 10.
- ⁷ Мальцева Н. И. Там же. Ч. I л. л. 11, 12.
- ⁸ Мальцева Н. И. Там же. Ч. I л. 24.
- ⁹ КГИОП п. 226-1 П-903 Переписка. Мальцева Н. И. Там же. Ч. I л. л. 24, 25.
- ¹⁰ КГИОП п. 226-1 П-904 Акт от 6 февраля 1960 г. Мальцева Н. И. Там же. Ч. I л. 26.
- ¹¹ Мальцева Н. И. Там же. Ч. I л. л. 227, 28, 32.
- ¹² Мальцева Н. И. Там же. Ч. II л. л. 9, 12, 16, 17.
- ¹³ Мальцева Н. И. Там же. Ч. II л. л. 33–35.
- ¹⁴ Мальцева Н. И. Там же. Ч. II л. л. 36, 37.
- ¹⁵ Мальцева Н. И. Там же. Ч. II л. л. 39, 40, 42, 44, 45, 47.
- ¹⁶ Мальцева Н. И. Там же. Ч. II л. 53.
- ¹⁷ Знаменитые люди Санкт-Петербурга. Библиографический словарь. СПб. 2007. л. 227.
- ¹⁸ Мальцева Н. И. Там же. Ч II л. 54.



ИСКУССТВОВЕД ЛИДИЯ ПЕТРОВНА ШАПОШНИКОВА

Мое знакомство с Лидией Петровной Шапошниковой состоялось в 1973 году в Государственном Русском музее, когда я собирала материалы для своей будущей дипломной работы о творчестве Марка Матвеевича Антокольского. Вместе с ней мы отправились в фонды скульптуры, где хранился ряд интересовавших меня произведений. От нее исходили заинтересованность и доброжелательность. 1 августа 1974 года я начала работать в отделе скульптуры, в одном коллективе с Лидией Петровной. Она принадлежала к старшему поколению сотрудников Русского музея, которые делились с молодежью своими знаниями и своим примером демонстрировали исключительную преданность музейному делу.

Лидия Петровна родилась 2 февраля 1922 года на станции Улин, Новгородской области, в семье росло пятеро детей. В 1937 году семья переехала в Ленинград. В 1949 году после окончания исторического факультета Ленинградского университета поступила на работу в Государственный Русский музей в должности научного сотрудника. Специализировалась на изучении русской скульптуры под научным руководством Григория Макаровича Преснова — старейшего сотрудника музея, преподававшего в Университете спецкурс по скульптуре. Вся многолетняя плодотворная деятельность Л. П. Шапошниковой в Русском музее связана с отделом скульптуры. Совместно с Г. М. Пресновым она организовывала в залах Русского музея экспозицию советской скульптуры, и была награждена за эту работу грамотой Министерства Культуры РСФСР. В 1953 году она была переведена на должность старшего научного сотрудника.

В 1950-е годы Лидия Петровна активно участвовала в создании монографических выставок Л. В. Шервуда (1953), С. Т. Коненкова (1955), Ф. И. Шубина (1955), А. Т. Матвеева (1959). Поступившие в отдел в 1970-е годы молодые сотрудники с большим интересом слушали ее рассказы о встречах и беседах с С. Т. Коненковым и А. Т. Матвеевым. В 1964 году она принимала участие в организации выставки деревянной скульптуры, в 1968 году — выставки новых поступлений Государственного Русского музея. Кроме того, являлась одним из авторов выставок произведений И. П. Прокофьева (1960), А. С. Голубкиной (1965) и П. П. Трубецкого (1966).

В 1973 году в залах Русского музея впервые была открыта большая экспозиция работ Ф. Ф. Щедрина и его учеников, в ее организации и подготовке каталога она участвовала совместно с Г. М. Пресновым и Л. В. Фадеевой. Лидия Петровна много рассказывала нам о работе над этой выставкой, ставшей последней для Григория Макаровича Преснова. Как она говорила, «эта экспозиция и каталог были его лебединой песней».

В 1975 году я была очевидцем подготовки и создания юбилейной выставки скульптора, художника и медальера Ф. П. Толстого. В экспозиции были представлены не только произведения из собрания Государственного Русского музея, но и из Третьяковской галереи, за которыми Лидия Петровна ездила в Москву. Вспоминая те дни, могу отметить что она работала с любовью и трепетной заботой о сохранности хрупких восковых работ и акварелей. В 1978 году состоялась вторая выставка новых поступлений Русского музея, каталог которой был написан Шапошниковой. При участии в этой работе мне предстояло изучить требования, предъявляемые к составлению каталогов, узнать специфику этого вида научного труда.

В музейной деятельности Лидии Петровны особое место занимало изучение творчества А. Т. Матвеева. В 1978 году на выставке произведений скульптора были показаны работы, отобранные для Русского музея Лидией Петровной и Татьяной Борисовной Мантуровой в матвеевской мастерской. Материалы подготовленного ими научного каталога вошли в книгу Е. Б. Муриной «Александр Терентьевич Матвеев» (М., 1979). Позднее Шапошниковой в соавторстве с Верой Ивановной Гапеевой была подготовлена к печати, к сожалению, неизданная книга писем, статей, выступлений А. Т. Матвеева и воспоминаний о нем. В издательстве «Художник РСФСР» уже были подготовлены гранки книги, но эта ценнейшая публикация так и не увидела свет.

В 1979 году Лидия Петровна становится заведующей отделом скульптуры XVIII – начала XX века. Этот год был ознаменован организацией большой ретроспективной выставки «Русский скульптурный портрет XVIII – начала XX века», развернутой в залах Русского музея. Эта масштабная экспозиция пользовалась большим успехом, и даже была отмечена в Париже, как значительное событие 1980 года в европейской художественной жизни. Выставка сопровождалась научным каталогом, написанным Л. П. Шапошниковой и Л. В. Фадеевой. Ярko вспоминаются эпизоды подготовки этой выставки, трудные вопросы экспонирования скульптуры, столь успешно разрешенные.

В 1986 году Лидия Петровна руководила созданием экспозиции выставки «Русская анималистическая скульптура XVIII – начала XX века», авторами которой являлись Е. В. Карпова и О. А. Кривдина. Выставка привлекла большое число посетителей. В следующем, 1987 году, была открыта своеобразная выставка шедевров — «Русская терракота эпохи классицизма», научный каталог которой был подготовлен Л. П. Шапошниковой и Е. В. Карповой.

По инициативе Лидии Петровны в 1983 году была организована первая научная конференция, посвященная памяти Григория Макаровича Преснова, получившая название «Пресновские чтения». Она привлекла многих московских и ленинградских специалистов, занимавшихся проблемами скульптуры. Вторая конференция состоялась в 1989 году и была достаточно представительной. По ее материалам Л. П. Шапошниковой и О. А. Кривдиной был подготовлен сборник научных статей, изданный в 1994 году Русским музеем.

В 1994 году вышел в свет научный каталог «Федот Шубин», написанный Лидией Петровной к 250-летию со дня рождения скульптора. К изучению творчества Ф. И. Шубина она обращалась неоднократно, мечтала создать юбилейную экспозицию произведений мастера в Русском музее.

Одним из любимых скульпторов Лидии Петровны был П. П. Трубецкой. Долгие годы она собирала материалы о его творчестве, вошедшие в каталоги 1966 и 1991 годов, а также в фундаментальное издание, подготовленное к итальянской выставке 1990 года в Палланце. Тогда же режиссер Л. М. Волков, пользуясь консультациями Л. П. Шапошниковой, снял документальный фильм, отразивший историю создания памятника Александру III. Шапошникова в ноябре 1994 года активно участвовала в перемещении и установке монумента перед Мраморным дворцом. Написанный ею очерк о монументальном творении П. П. Трубецкого был издан уже после смерти Лидии Петровны в 1996 году.

Особенно значительна многолетняя работа отдела скульптуры по подготовке музейного каталога «Скульптура XVIII – начало XX века», вышедшего в свет в 1988 году под редакцией Л. П. Шапошниковой, а в 1989 году этот труд был отмечен Дипломом Союза художников СССР.

Шапошникова с 1975 года являлась членом секции искусствоведения Ленинградского отделения Союза художников, активно участвовала в художественной жизни Ленинграда. Она организовала выставки целого ряда современных мастеров — Н. Могилевского, К. Кочукова, И. Венковой, К. Деминой, В. Пирожковой, писала статьи об их творчестве, делала каталоги. В общей сложности ею опубликовано свыше 50 научных каталогов, альбомов и статей. Известный искусствовед А. Ф. Дмитренко отмечал в своей рекомендации для вступления Лидии Петровны в Союз художников: «Представляет интерес участие Л. П. Шапошниковой в работе комиссий по наследию Л. В. Шервуда, А. Т. Матвеева, З. Я. Мостовой-Матвеевой и др., а также комиссиях по охране памятников». Она плодотворно работала в Экспертно-закупочных и реставрационных комиссиях города, ее советами пользовались сотрудники различных музеев нашей страны и художественных институтов. В ряду ее профессиональных качеств коллегами выделялись — опыт экспозиционера, исследователя русской скульптуры, пропагандиста и художественного критика. Лидию Петровну знали и любили многие не только как специалиста, но и как отзывчивого человека. В музее она была особенно дружна с Верой Ивановной Гапеевой, Евгенией Ивановной Гавриловой и Ириной Яковлевной Богуславской. Обратим внимание, что Лидия Петровна — мать двух замечательных сыновей — Вадима и Владимира. Она была разносторонним человеком — серьезно интересовалась литературой, необычайно любила театр и музыку. За время работы в Русском музее она совершила две интересные поездки в Италию (1976, 1990) и Грецию (1994). Лидия Петровна была исключительно преданным своему делу музейным сотрудником, постоянно думавшим о своей работе,

которой посвящала все свободное время. Символично, что именно в международный День музеев — 18 мая 1995 года Лидии Петровны не стало.

Исследователи русской скульптуры постоянно обращаются к публикациям Лидии Петровны. Многие из того, что было ей намечено для будущих изучений, выполняется. Например, внимание Шапошниковой было неоднократно обращено на скульпторов середины XIX века. Ее поиски были продолжены рядом авторов, опубликовавших новые материалы. То же можно сказать и о творчестве Ф. И. Шубина, А. Т. Матвеева.

В декабре 2017 года в семье Шапошниковых родилась девочка — Лида, получившая свое имя в честь бабушки.



НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ РОМАНОВ
К 60-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности

«Лучший пейзаж тот, в котором можно блуждать, как в лабиринте».
(Н. Романов)

Вот уже более тридцати лет пейзаж занимает главенствующее место в творчестве петербургского художника Николая Романова, и именно в этом жанре наиболее полно раскрылся его дар живописца.

Николай Александрович Романов родился в 1957 г. в Пушкине. Место и время рождения будущего художника сыграло важную роль в выборе жизненного пути. Занятия в изостудии Дома пионеров побудили Николая задуматься о выборе профессии реставратора. После войны развернулось восстановление разрушенных дворцов Пушкина и Павловска. Сказалась и дружба отца с директором Павловского дворца-музея А. М. Кучумовым, внесшим значительный вклад в формирование ленинградской реставрационной школы и музейное дело.

В 1974 г. Николай поступил в Ленинградское художественное училище им. В. А. Серова. Прерванное службой в армии, его обучение завершилось в 1980 г. на отделении реставрации станковой живописи.

Приобретенные за годы учебы знания не сводились только к овладению основами мастерства. У своих учителей, многие из которых прошли войну, молодые художники получили бесценные уроки жизни и отношения к профессии. *«Искусство — это дисциплина»*, — любил повторять О. П. Норбеков и неукоснительно требовал от студентов выполнять по 100 набросков в неделю. Если до сотни не хватало даже нескольких эскизов — студент получал «2». Бывший альпийский стрелок, Норбеков, «ставил руку» и развивал глазомер своих учеников, заставляя их чертить тонкие линии между строк газеты. В результате Романов мог с легкостью превратить большой лист ватмана в идеально расчерченную горизонталями решетку безо всякой линейки. Эти уроки Романов усвоил на всю жизнь: *«чтобы заработать имя, нужно работать всю жизнь. Ведь если одаренность и талант — это от Бога, то дисциплина и мастерство — это уже от человека»*¹.

Под руководством преподавателя по реставрации М. А. Никифорова Романов изучал тонкости фламандской и итальянской школ, постигал свойства имприматуры и цветного лака. Из пигмента и льняного масла, студенты учились вручную готовить краски, также как это делали мастера Эпохи Возрождения. Это приучало и к терпению, ведь порой на освоение несложной, казалось бы, операции уходил целый месяц. Понимание природы материала появлялось «на клеточном уровне», подобно освоенной музыкантом нотной грамоте.

«Искусство — это умение мыслить», — так считал преподаватель рисунка В. П. Шкурко. Понимая, как важно знание истории искусства, и найдя в Романове благодарного ученика, Шкурко приносил ему редкие по тем временам издания писем А. Матисса и П. Сезанна, «Пространство Эвклида» К. С. Петрова-Водкина и другие книги из личной библиотеки.

В годы учебы Романов участвовал в работах по восстановлению иконостаса в церкви Белозерского монастыря, происходит его знакомство с настенными росписями Ферапонтова монастыря, вызвавшими у молодого художника сильное эстетическое потрясение. Подобно озарению пришло понимание того, как устроено пространство древнерусской живописи: как соотносятся цветовые пятна внутри плоскости, как работают ритмические повторения и как от малого к большому организована вся композиция. Фрески Дионисия открыли для Романова и силу воздействия синего цвета на человеческое восприятие.

Свою роль сыграл и его величество случай, сам Романов считает его судьбоносным. Как-то, зайдя в книжный магазин и взяв с полки книгу о неизвестном ему тогда еще художнике Е. Е. Моисеенко, он вдруг внезапно понял, что совсем рядом есть мастер, чье творчество ему необыкновенно близко. Денег в кармане оказалось ровно столько, сколько было необходимо для покупки книги, копейка в копейку...

Впереди были еще три года занятий в училище, но мечта продолжить обучение в мастерской одного из самых известных современных художников Евсея Моисеенко всецело овладела Романовым. Ему было 20 лет, и он уже точно знал, что будет живописцем.

После окончания училища Романову понадобился всего год, чтобы приобрести необходимые навыки для поступления в Академию, чему немало способствовало посещение академических занятий в качестве «вольнотрушателя» 2-го курса.

В этот период Романов совершил творческую поездку в Пушкиногорье, она дала богатый материал для осуществления двух серий работ: «пушкинианы» и «деревенской». Так появились произведения с сюжетами из жизни великого русского поэта («Раненый Пушкин», «Пушкин с Натальей Николаевной», «В Михайловском»). Одной из наиболее удачных работ стал выразительный портрет поэта, выполненный в технике монотипии («А. С. Пушкин», 1980).

В 1981 г. Романов поступил в Институт им И. Е. Репина на живописный факультет, пройдя 7-ым по списку. А вскоре сбылась мечта молодого художника: выдержав большой конкурс, он попал в персональную мастерскую к Е. Е. Моисеенко.

Об этом харизматическом человеке и созданных им произведениях сказано и написано немало. За десятилетия педагогической работы он воспитал не одно поколение живописцев. В своей педагогической практике Моисеенко избегал стандартных приемов и назиданий. Задачи, которые ставил

Моисеенко перед учениками, развивали композиционное мышление, заставляли думать и раскрывать свои скрытые возможности. Много дали Романову и оригинальные постановки — тесты на чувство цвета и тона. Например, предлагалось изобразить девочку с «голубой» кожей на стронциановом фоне при верхнем освещении.

В мастерской царила созданная Е. Е. Моисеенко благожелательная атмосфера, которую поддерживали и другие педагоги: П. Т. Фомин, П. П. Белоусов, С. Д. Кичко.

Разговоры с Моисеенко об искусстве и предназначении художника, изучение его творчества, дали мощный импульс поискам Романова. Его дипломная работа «Пристань» (1987, НИМРАХ) продемонстрировала, насколько крепко были усвоены уроки Моисеенко в части построения картины, стилевых и пластических особенностей живописи. По словам Романова, цветовое решение эскиза пришло ему во сне, это позволило ему выполнить подмалевок трехметровой работы за пару часов.

Картина полна иносказания, автор стремится к философскому осмыслению бытия. На холсте изображена группа людей у дебаркадера, ожидающих переправы на другой берег широкой реки. Тоненькая девочка в красном платье и усталая пожилая женщина, молодой художник с друзьями, влюбленные... Все герои словно замерли в раздумье: что ждет их этом путешествии по реке, имя которой — жизнь. И только одинокая женская фигурка, оторвавшись от спутников, устремляется на дебаркадер, минуя символические ворота-посвящение.

За свою дипломную работу Романов был удостоен серебряной медали Академии Художеств. Это стало для художника первым настоящим признанием. Многоплановость художественного сознания и склонность к метафоре стали особенностью творческого почерка Николая Романова на все последующие годы.

Портреты деревенских жителей, интерьеры русских изб, сюжеты ежедневного быта, — плоды творческих поисков в поездках в Самару, позволили молодому художнику в конце периода обучения создать ряд удачных эскизов. Оценив идею и качество этих эскизов по достоинству, Министерство культуры сделало заказ на выполнение двух работ («Бабье лето» и «Вечер в деревне»). Через два года в 1989 г. на Всесоюзной выставке дипломов в ленинградском Манеже вместе с дипломной работой экспонировалась и одна из этих работ «Вечер в деревне».

В 1987 г. Романов был принят в молодежную секцию Союза Художников. Началась активная выставочная деятельность. В составе выставки «Ленинградские художники» его работы экспонировались в Рио де Жанейро, Париже и Марселе. Работами «Натюрморт с машинкой Зингер» и «Белые ночи» (обе 1988 год) завершился этап освоения опыта, полученного в мастерской Е. Е. Моисеенко. Начались активные поиски собственного пути.

В 1989 г. на Всесоюзной выставке молодых художников СССР в Москве, а затем на выставке «Молодые художники Ленинграда» Романов представил работу «Черная птица». Распростерший крылья ворон парит высоко над землей, а за ним темным шлейфом окутывает землю ночная мгла. Картина отразила чувство тревоги и ощущение хрупкости мира, царившие в обществе, она заявила о гражданской позиции художника и стала важной вехой в становлении Романова как живописца.

Важным этапом в этом процессе стала поездка Николая Романова на творческую базу в Крым в 1988 г., когда стало очевидно, что именно южная природа даст настоящую энергию его картинам.

Сам художник считает, что одним из источников его вдохновения в определенный момент явилось творчество П. Сезанна. Как отмечает петербургский искусствовед А. Дзяк, в стремлении к созданию гармоничного художественного образа Николай Романов *«словно ведет постоянный внутренний диалог не только с природой, с миром, вновь и вновь открывающим ему свою красоту, но и с великими мастерами живописи»*². В этом отношении наследие П. Сезанна дало Романову богатый материал для творческого анализа и осмысления собственных возможностей.

В начале 1990-х годов в силу потрясений, поразивших страну, карьера художника стала личным делом самого художника. Тем не менее, именно это обстоятельство положительно повлияло на становление индивидуального художественного метода Романова.

В 1991 г. Романов стал членом Союза Художников. Участие в групповых выставках становится нормой для художника. В 2000 г. Романов выступил одним из инициаторов создания творческой группы «Мастерская», объединившей учеников Е. Е. Моисеенко. Первая выставка группы прошла в Пскове и осуществляла проекты в течение пяти последующих лет.

В 1992 г. в галерее «Универсиада» в Браге (Португалия) прошла первая персональная выставка Романова. Ее успех стал залогом плодотворного сотрудничества с галерей. Опьяненный природой и красками южных стран, художник, сделал для себя открытие, которое назвал *«средиземноморским эффектом»*, когда человек *«вдыхает терпкий воздух, смотрит на звезды, на огромную луну и куда-то исчезает, тонет в пространстве...»*³

Для Романова начинается пора путешествий: Греция, Португалия, Крит, Испания, Кипр. В эти годы художник предстает как уже сложившийся мастер, нашедший свое призвание в жанре пейзаже. Перефразируя высказывание самого художника, можно сказать, что происходит его полное *«растворение в пейзаже»*. Его живопись обретает характерный колорит и композиционные решения, по которым произведения художника будут безошибочно узнаваться среди других работ.

В 1990-е Романова увлекает идея обратной перспективы, художник стремится организовать пространство на холсте так, как принято в иконописной традиции: разворачивая его изнутри в направлении зрителя. Этот прием

помогает добиться большей выразительности на пути к искомой им трансцендентности пейзажа (работы «Старая мельница» 1995, «Португалия. Замок» 1996, «Красная земля» 1998, «Тень португальского кедра» 1998 и др.).

В стремлении избегать прозаизма, внешней регистрации действительности художник находится в поиске знака, визуальной загадки в изображаемом. Напутствием в этом поиске ему служат слова Е. Моисеенко: «...*Пейзаж должен нести свой ключ, смысл. Пейзаж не только фиксирует мгновение. Это мир, рожденный художником*».

Для произведений Романова начиная с середины 1990-х годов характерно стремление к обобщению предметно-пространственной среды и поиску знака, придающего изображаемому дополнительный философский смысл. Такие работы как «Возвращение конкистадора» (1995), «Дом, в котором не нужны ключи» (1995), «Дупло для слепой птицы» (1996), «Змеиная гора» (1998), «Любитель пива при полной луне» (2000), «Мост в Ронде» (2005), «Вечный пейзаж» (2010), «Деревенская сказка» (2011), «Месяц в деревне» (2011), «Ночной аромат ванили» (2012) и др. обращены к воображению зрителя, предлагая самостоятельно осмысливать сюжеты работ.

Созвучным духовным исканиям Николая Романова оказалось открытие произведений сербского писателя Милорада Павича, яркого представителя постмодернизма и магического реализма. Его инновационный метод повествования — *гипертекст*, сделавший читателя соавтором произведений, оказался близок художнику с его стремлением воздействовать на человеческое восприятие принципом одновременности многосложного изобразительного материала. Многие параллели в творческом методе Романова и Павича позволили трактовать результат работы художника как своеобразный *метапейзаж*, предполагающий некое превращение, перемену состояния, переход в иное качество, иное пространство.⁴

На этом пути Романов впервые так близко подошел к абстрактному письму, обогатившему его творческий метод. Спектр изобразительных возможностей, используемых Н. Романовым, становится разнообразнее. В его арсенале появляются характерные живописные подтеки, вызывающие неожиданную деформацию пространства. Отдельные фрагменты картины обретают собственное содержание, не нарушая при этом гармонии композиции. Таковы работы «Пространство» (1999), «Приют Минотавра» (2000), «Херсонис» (2001), «Зеркальная память клинка» (2003), «Путь звездного единорога» (2004), «Знойная Фира» (2004), «Ярославль» (2006) и др. Появляются и полностью нефигуративные работы: «Ночной фейерверк» (2004) и др. Особенно цельной выглядит серия работ «деревенского цикла», в которой абстрактный компонент становится доминирующим («Белая дверь», «Колодец», «Дрова», «Ильин день» — все 2001 г.).

Излюбленным композиционным приемом художника становится ритмическое построение элементов картины, позволяющее достигать эффекта движения внутри пространства пейзажа. Художник много размыш-

ляет и экспериментирует с цветом, стремясь добиваться все большей чистоты и глубины его звучания. Он использует для этого весь технический арсенал приемов масляной живописи: письмо светлым по темному, темным по светлому, теплым по холодному, холодным по теплomu. Прекрасно изучив свойства красок, Романов стремится к разнообразию фактур с использованием кисти и мастихина.

Сложность художественных задач, которые ставит себе Николай Романов, не оставляет его и в моменты отдыха. Для него давно стало привычным, что решения и целые картины являются ему в сновидениях. Этот итог напряжения разума и подсознания является результатом долгой подготовительной работы, которая обычно начинается с осмысления карандашного эскиза. Толстые стопки таких рисунков, сделанных во время поездок, выдерживаются подобно вину годами. Романов стремится создать пейзаж-воспоминание, или точнее образ пейзажа на основе реальности. Феноменальная цветовая и тональная память помогает художнику с легкостью воспроизводить нюансы интересовавших его сюжетов, даже двадцатилетней давности.

Углубляясь в своем развитии, романовский *метапейзаж* естественным образом трансформировался в абстракцию в середине 2010-х годов. Питательной почвой для нее явился, разумеется, пейзаж, приведенный к высшей степени условности, однако крепко внутренне организованный и даже подразумевающий наличие скрытого сюжета. И в этом подход Романова к беспредметному сюжету отличен от спонтанной образности, присущей в целом современному абстракционизму.

Смелое освобождение автора от привычного диктата формы повысило градус экспрессии его произведений, помогло окончательно раскрепостить высокий художественный темперамент и позволило максимально полно излить чувства на холсте. При этом характерно, что эмоциональная окраска романовских абстракций носит неизменно позитивный настрой, который в свою очередь является жизненным кредо Романова. Таковы работы «Звезда желаний» (2010), «Новое измерение» (2011), «Огни большого города» (2011), «Рим — великий город» (2014) и др.

Любопытен генезис серии «Цветочная абстракция», тесно связанный с еще одной серией картин — «Стекло», в которую вошло около десятка изображений большой бутылки, помещаемой художником последовательно в разную среду («Прозрачное» (2010), «Ключ от моего дома» (2010), «Параллельный мир» (2011), и др.). Совмещение прозрачного стекла, искажающего реальность, с ярким изобилием цветущей клумбы, открыло для Романова бесконечно разнообразный источник материала для создания великолепных, насыщенных энергией абстракций, таких как «Дельфиниум и колибри» (2011), «Недосказанность» (2012) и др.

На грани абстрактного и фигуративного родилось новое для творчества художника направление: обнаженная женская натура. Умело выкристаллизуя женский силуэт из метапространственного континуума, Романов скло-

нился в изображении образа к максимальной его формализации («Другое тело» (2010); «Деревенский модерн» (2010), «Аврора» (2011) и др.).

Эксперименты с абстракцией и «ню», безусловно, внесли жанровое разнообразие в творчество Николая Романова, преданного своему главному пути, который он сам метко обозначил, как «пейзаж длиной в жизнь».

Бесконечное разнообразие природных ландшафтов естественным образом влечет и тематическое богатство романовского пейзажа.

Живописные серии, называемые обычно в соответствии с географическим признаком, как правило, объединены общим колоритом, присущим той или иной стране: «Юг Франции», «Венеция», «Сорренто», «Португалия», «Черногория», «Крым» и др.

Так, для серии «Тунис» (2007) характерно разнообразие охристых и лазурных оттенков, а ее образы навеяны господством песчаных ландшафтов и пестротой восточных базаров. В южно-французских пейзажах (2008, 2013) доминирует карминово-красный колорит черепичных крыш, рефлексирующих в солнечных лучах и кронах деревьев. Работы венецианского цикла (2012) — вдохновлены пестротой разноцветных фасадов венецианских домов и палаццо, плотной чередой заполняющими берега каналов и создающими пластичные образы на воде.

К теме русского пейзажа Николай Романов неоднократно возвращался после окончания института. В период 1990-2000-х годов появились серии работ, посвященных Золотому кольцу, Самаре, Плёсу (2005, 2008 г.). Среди них «Бабье лето проходит быстро» (1995), «Дождь» (1995), «Розовая река» (1997), «Другие берега» (2001), «Весна» (2006), «Полозово» (2014), «В этом году будет много вишни» (2014) и др.

Особенно удаются художнику зимние сюжеты, которых он пишет с необыкновенной достоверностью («Запах снега» (2005), «Улочка в Плесе» (2008) и др.). Доминирующий колорит зимних пейзажей — сине-голубой.

Любимый синий цвет в самых разных своих градациях нужен художнику и для создания морских пейзажей, которые он очень любит. Именно в таких работах Романову блестяще удается созидание световоздушной среды, будь то атмосфера, напоенная жгучим солнцем или морозность кристально ясной русской зимы. Можно утверждать, что это настоящий «конек» Николая Романов, и в этом ему нет равных в Петербурге. В 2005 г. художник осуществил оригинальный выставочный проект «Лестница в небо» (*галерея «АРКА», Санкт-Петербург*), представленный исключительно небесными пейзажами, сотканными только из света и воздуха.

Особняком стоит серия работ, посвященных завораживающей красоте Саянских гор, итогу путешествия на Алтай в 2013 году. Среди них «Гора отшельника» (2013), «Освещенная солнцем» (2014), «Белые горы» (2014), «Тункинские голцы» (2015) и др.

Николай Романов регулярно возвращается и к теме городского пейзажа. Город Пушкин, в котором автор родился, и Петербург, в котором

живет и работает, посвящены работы «Китайская беседка в Царском селе» (2002), «Город Петра» (2003), «Одинокый Геракл» (2003), «Канал Грибоедова» (2003, *Новосибирский ХМ*), «Солнечный день в Царском Селе» (2009) и многие другие.

Пожалуй, главный лирический герой романовского пейзажа — это дерево, которым художник любит и буквально одухотворяет его («Жизнь дерева», 1999, «Кипарис», 2005 и др.). Человек в картинах Романова редко попадают в канву изображаемого ландшафта, хотя внимательный зритель всегда отыщет следы человеческого присутствия в тени деревьев или игре цветочных пятен.

За годы преданного служения искусству Николай Романов сумел выработать свой узнаваемый стиль, в его основе ритмическая организация холста, тонкая игра фактур и сложные колористические решения. Это позволило художнику стать одним из наиболее ярких и востребованных представителей петербургской живописной школы, которую он достойно представляет по всему миру.

Промежуточный итог творческому пути длиной в тридцать лет подвел цикл работ, выполненный на материале международного пленера, организованного при участии Третьяковской галереи (2015). Вдохновленный живописными ландшафтами южной Италии, Николай Романов создал удивительной красоты пейзажи «Спящий Везувий», «Город над морем», «Утро в Сорренто», «Сперлонга» и другие, которые можно смело отнести к лучшим достижениям мастера.

Творческой активности художника можно восхищаться. В его активе более 30 персональных и более 200 выставок в России и за рубежом. Работы Романова находятся в ГУК «Буда-Кошелёвская картинная галерея им. Е. Е. Моисеенко», в Литературном музее Пушкинского дома (Россия), в Государственном Новосибирском художественном музее (Россия), в Ивановском областном художественном музее (Россия), в Костромском государственном объединенном художественном музее (Россия), в НИМРАХ им. И. Е. Репина (Санкт-Петербург, Россия), во Дворце Искусств Перпиньяна (Франция), в Русском промышленном банке (Россия), в Банке «Кредо» (Россия), в частных коллекциях в России, Греции, Португалии, Франции, Германии, США, Великобритании, Италии, Швеции, Австрии, Испании, Новой Зеландии, Австралии, Чили, Финляндии, Китая и других странах.

В 2006 г. на IV Международном конкурсе Молодых оперных певцов Елены Образцовой состоялось вручение Приза Зрительских симпатий картины Николая Романова «Отражение» (2003) Лауреату IV Международного конкурса Молодых оперных певцов Эндрю Франку Гудвину (Австралия). В 2007 г. Романов принял участие в международном фестивале посвященном 100-летию фовизма в Кольюре (Франция). В 2007–2009 гг. Николай Романов — участник проекта «Отражение», организованного Фондом культуры, Российской Академией Художеств и региональным объединением художни-

ков «Кредо» (руководитель — Н. С. Михалков). Николай Романов является лауреатом серебряной (2008) и золотой медали (2012) «За вклад в отечественную культуру» Творческого Союза России Международной Ассоциации художников.

Слова Е. Е. Моисеенко о том, что «чем человек талантливее, тем он больше работает», относятся к Н. А. Романову в полной мере. Без сомнения, Учитель мог бы гордиться своим учеником.

Примечания

¹ Е. Логвинова. Н. Романов. Муза и деньги // Free Time. — №1 (92). — 2006. — С. 30.

² А. Дзяк. Сентиментальное путешествие вместе с художником // Час Пик. — март, 1996.

³ М. Кузьмин. Вышли мы все из пейзажа // Смена. — №66 (21355). — 23 марта 1996.

⁴ Мета (с греч. *μετά*) – между, после, через.

Источники

1. Николай Романов. Живопись. — СПб., 2006. Вступ. ст. Е. В. Логвиновой.
2. Николай Романов. Живопись. — СПб., 2010. Вступ. ст. Е. В. Логвиновой.
3. Николай Романов. Живопись. — СПб., 2012. Вступ. ст. Е. В. Логвиновой.
4. Дзяк А. Сентиментальное путешествие вместе с художником // Час Пик, 1996. — С. 9.
5. Кузьмин М. Вышли мы все из пейзажа // Смена. — №66 (21355). — 23 марта 1996.
6. Логвинова Е. В. Небольшой трактат о свойствах живописи Николая Романова // "Empire of Art". — июль–август 2001. — С. 23.
7. Алексеева О. Такие разные пейзажи // Ваш дом. — №2 (28). — 2002.
8. Каталог. СПб., Петрополь, 2003. — С. 68, 183.
9. Боброва Г. Успеть полетать в облаках // Новости Петербурга. — №23 (399). — 14–20 июня, 2005.
10. Логвинова Е. В. Муза и деньги // Free Time. — 2006. — № 1(92).
11. Логвинова Е. В. Территория мечты // Час Пик. — №21(436). — 2006. — С.9.
12. Юбилейный Справочник выпускников Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств. 1915–2005. — СПб: Первоцвет, 2007. — С. 147.
13. Логвинова Е. В. Николай Романов. Новое измерение. Живопись. — СПб., АРКА арт-галерея, 2011.



ВОЗВРАЩЕНИЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ИМПРЕССИОНИСТА АНДРИАНА ГОРЛАНОВА

Художественная жизнь Петербурга 2017 года завершилась на прекрасном событии. В зале Музея Карла Буллы (Фонде исторической фотографии Музей-фотосалон им. К. К. Буллы) открылась долгожданная персональная выставка замечательного живописца Андриана Викторовича Горланова. После долгого молчания¹, продлившегося почти десять лет, признанный метр русского импрессионизма уверенно порадовал преданных почитателей его творчества. Художник представил совсем новые работы, созданные в поездках по Крыму, Италии и Испании, полнобившиеся «свои» виды Хельсинки и знакомые образы Петербурга, увиденные именно им.

Уже несколько десятилетий Андриан Горланов бережно сохраняет культуру отечественного пейзажного искусства. Его живописные полотна уже стали классикой русского импрессионизма, но художник продолжает работать в своей творческой лаборатории цвета и фактур. Выставка порадовала свежим взглядом Андриана Викторовича на свое творчество.

Имя и судьба

Андриан — имя, происхождение которого в русской культуре точно не определено. По-латыни — "Nadrianus". Также перифраз имени Андрей. Но неизменное его значение — «сильный» и «мужественный». В русской транскрипции оно созвучно с тонкими нотками эlegantности и проникновенности в нюансах, как сам художник и его полотна. Имя подходит сильным личностям, альтруистам и человеколюбцам, положительно открытым этому миру, стремящимся сделать его лучше.

Время и судьба

Андриан Викторович Горланов родился в 1964 году в Ставрополе на-Волге (ныне Тольятти). В 1983г. окончил Самарское Художественное училище. Следующей ступенью профессионального становления становится Санкт-Петербургская Академия Художеств (1986–1992). Живописец является воспитанником мастерской, которой в свое время руководили такие знаменитые художники как И. Е. Репин, И. И. Бродский и В. М. Орешников. В период обучения самого Андриана Викторовича ею заведовали Б. С. Угаров и В. И. Рейхет.

Через труд знаменитых художников-педагогов была сохранена особая живописная культура в русской искусстве, основанная на свободном восприятии цвета и формы. В сложных условиях главенства принципов монументальной и декоративной живописи в Академии Художеств послевоенного периода, так называемая «репинская» мастерская, — в конце 1980-х годов продолжала наполнять молодых художников живописными

и колористическими идеями, формируя яркие и сильные личности петербургского искусства конца XX – начала XXI века. Среди них Андриан Горланов, Виктор Ямщиков, Николай Блохин, и др.

Воля и судьба

Творчество Андриана Викторовича Горланова утверждает силу воли человека, который однажды выбрав свой жизненный путь, идет по нему, преодолевая все препятствия и сложности судьбы художника.

Пейзаж, и особенно петербургский пейзаж, стал фундаментальной темой в творчестве Андриана Горланова еще в период студенчества. Для дипломных работ в Академии на всем протяжении ее истории было не принято выбирать темы в рамках «не главенствующих» жанров искусства, как пейзаж или портрет. В 1991 году тема дипломной работы, «Серия «Пейзажи Санкт-Петербурга», прозвучала ярко и смело на фоне стереотипов и нескончаемого потока работ «на тему», определив дальнейшее направление в профессиональной деятельности Андриана Викторовича.

Живописные основы

При попытке определения живописного стиля произведений Андриана Горланова вспоминается ранний Камиль Писсарро с его уютными и одновременно монументально-величественными улицами и скверами Парижа. В подходе к овладению живописного полотна и светлости красок — Альберт Марке. В чувственном и утонченном колорите Валентин Серов и Константин Коровин, мерцания полотен русских импрессионистов «Союза русских художников» (в первую очередь — Леонид Туржанский).

Хотя не следует проводить долгие сравнительные характеристики. Ценность живописных масс, пространств и композиций Андриана Викторовича этого не позволяет. Живописная доктрина Андриана Горланова требует специального, подробного рассмотрения, что, к сожалению, не вписывается в рамки данной публикации.

Названия картин живописца, как, например, «Мост Витторио Эммануэле II, освещенный солнцем» (2005), «Летний сад. Вечерние тени» (2005) или «Фонтанка. Ветреный день» (2017) выражают основные импрессионистические поиски в творчестве художника. Мимолетное состояние природы, ее эмоциональная составляющая, его влияние на человеческое сознание, желание сохранить все это в рукотворном творчестве — вопросы, волнующие художника.

Пространство и плоскость холста

Андриан Викторович работает с разными холстами. Как он говорит, формат полотна не имеет большого значения для создания произведения. От небольшого этюда к масштабному полотну, продумывая и анализируя увиденное пространство и создаваемую на его основе иллюзию.

В аспекте монументальности и выдержанности композиции живописец работает как кинорежиссер эпохи итальянского неореализма. В живописных поисках чувствуется глубина цвета фильмов Андрея Тарковского.

Излюбленный прием художника — всегда незаметно приподнимать линию горизонта для того, чтобы расширить пространство в жестких границах произведения. Продлить пространство получается с помощью строгой системы перспективного сокращения многочисленных пересекающихся линий дорог, мостов, улочек, набережных, каналов, исторических «линий» городов, фасадов и крыш. Есть и работы с многоплановыми композициями как театральными сценами, каждый план продолжается в последующем — «занавесом» из деталей и цветовых отношений, например, это виды Летнего сада («Летний сад зимой» (2007), «Летний сад осенью» (2003)) и восточные пейзажи («Дворик в Самарканде» (2003)).

Иллюзия же изображаемого создается у Андриана Горланова не с помощью рисунка, а через цвет. Художник лепит форму исключительно только цветом. Основная особенность — чем сложнее цвет, тем точнее рисунок.

Андриан Викторович дает возможность насладиться рельефной фактурой пастозной живописи, уловить многочисленные нюансы тональной проработки. Создавая живописную композицию, он пишет густыми красками мастихином, плоскими или круглыми кистями и не скрывает живописную структуру. Часто работает по сырому, т. е. «краска в краску», притягивая зрителя разнообразием колеров и свежестью цвета.

В последних работах сложные цветовые фактуры еще больше открываются (Крым, Ай-Петри (2016), «Канал Грибоедова. Осенние лучи» (2017), «Солнечный день в Барселоне» (2017)). Наиболее ярко они ощутимы в картине «Мойка. Солнечный день» (2016) или «Вечерний пейзаж» (2017). При этом произведения Андриана Горланова хранят мягкость прикосновений кисти художника, вплавление все новых и новых оттенков в живописную массу. Он аккуратно списывает контуры формы в рисунке.

Живописная манера художника открыто-пластичная. Размер и направление мазков, их такт распространения и ритм взаимодействия зависят от задуманной и создаваемой художником иллюзии будущего пространства произведения.

Задача — успеть уловить состояние в работах: «Рыбацкий поселок» (2006), «Весной на островах» (2003) или «Ялта. Крыши» (2013); возможность коровинской сдержанности мазка — «Улочка в Египте» (2002) или «Париж после дождя» (2006); ощутить удовольствие от творческого акта и владения техникой исполнения — «Набережная Сены» (2005), «Летний сад в ноябре» (2005); почувствовать выразительность линий рукотворных и нерукотворных форм — «Париж после дождя» (2006), «Зима в Риме» (2005).

Восприятие живописных масс

Творчество Адриана Горланова отличается особой тональной выдержанностью, присущей русской пейзажной школе конца XIX — начала XX века. В общей массе современного реалистического искусства такое качество, присущее высокой культуре восприятия цвета и тона, к сожалению, редко можно увидеть. Изысканность живописной манере художника придает ее матовость.

Колорит в произведениях Адриана Горланова из таких, который воспитывает вкус. Он выстраивается художником индивидуально к каждой работе. Сложный основной белый цвет, или сочный и светящийся, или мягко переходящий в пространстве холста от теплых к холодным оттенкам присутствует в полотнах художника.

В картинах, исполненных в серебристом колорите, проявляется живописная эстетика в понимании художника («Лавка старьевщика в Эсуэре» (2009), «Египетский базар» (2004)). В пейзаже «Улочка в Страсбурге» (2008) представлено все богатство и мягкость серых тонов в сочетании с теплыми охристо-кобальтовыми цветами. Картина «Набережная Тибра в Риме» (2003) хранит тяжелый плотно-серый цвет, который борется с коричнево-оливковыми оттенками.

Это качество его живописи можно было подчеркнуть на прошедшей выставке. Монументальное полотно «Хельсинки. Поздняя осень» (2012) — спокойный глубокий серебристый тон. «Зима в Барселоне» (2017) — горение светлых цветов через сложную фактуру живописных плоскостей. В картине «Фонтанка. Ветреный день» (2017) живописец берет пространство холста большими замесами сочных охристых тонов и ультрамарина, гася их открытость, чтобы передать состояние петербургского летнего дня. Серия крымских видов в окрестностях Гурзуфа и Ялты (2017) уводит художника в детализацию оттенков небольшими кистями.

Импрессионистическая манера восприятия живописного пространства сосуществует на фоне определенного стремления мастера к выверенности композиционных пятен, основанной на четкой структурности в построении композиции.

Структурность в изменчивости

В больших холстах чаще обращается к большей структурированности и сглаженности формы в своей импрессионистической манере. Одновременно вновь для себя берет тему пуантилизма и экспериментов периода зрелого Камиля Писсарро с напором и смелостью в контрасте цветовых отношениях («Марокканские ковры» (2016), «Осенний пейзаж с мостиком» (2012), «Осень в Лопухинском саду» (2012) и др.). Это стремление еще мощнее прозвучало в последних работах («Улица в Барселоне» (2017), «Пейзаж с памятником Колумбу в Барселоне» (2017), «Лето на Мойке» (2017) и др.).

Сила живописного мазка содержится не только в экспрессивной манере письма, но и в колористической и тональной сложности, спрятанной в нюансах. Хочется назвать живописные приемы Андриана Горланова некой творческой «игрой» с тоном, формой, цветом и пространством.

Путешествие с художником

Городские пейзажи Андриана Горланова — это путешествия по старинным улицам Европы — Стокгольм, Рим, Венеция или Страсбург, ярким восточным базарам и районам Египта, Марокко и городов бывшей страны Советов — Ташкент, Бухара, Самарканд. И вновь, и вновь в них возвращается.

Художник работает сериями, выстроенными не по временной, а тематической шкале, вновь возвращаясь к полюбившимся видам и ставя перед собою новые живописные задачи. Для каждого цикла выбирает свою сценичность.

Восток наполнен людьми, сочными красками старинных культур, незабываемыми традициями в переменчивости состояний дня и времен года. В вечном городе Рима, столице Европы — Париже и других местечках центральной Европы постоянными остаются линии уходящих исторических набережных, арочные мосты времен Римской империи и сложные рефлексы солнца, проникающие через небольшие пространства узких улочек и высоких крон деревьев. Стокгольм и Копенгаген пропитаны внутренней, спокойной жизнью через сдержанные ритмы цветных фасадов домов.

Из последних работ хочется отметить новые виды и знакомые композиции, «Солнечный день в Барселоне» (2017), «Башня и мост ангелов в Риме» (2016), «Яхты в Стокгольме» (2017).

Петербургская симфония

В Петербурге живописец выбирает любимые места и их изучает. Новые прогулки по набережной Мойки («Мойка. Лето» (2016), «Лето на Мойке» (2017)) и уютные виды набережной реки Карповки (например, «Зима на Карповке» (2010), тихий и спрятанный от случайных глаз Лопухин сад, далекая Коломна и цикл работ «Осень на островах» (конец 2000-х гг.). Образы исчезнувшего Летнего Сада в работах 2000-х гг. сохранились в новых видах и картинах Андриана Горланова (Летний сад. Золотая осень (2016), «Осень в Летнем саду» (2017)).

Художник по-новому открывает Петербург. В каналах северной столицы, величественных пространствах классицизма, изящных и строгих линиях барокко и сложных формах эклектики исторического центра можно услышать дыхание города и почувствовать его тепло.

Также Андриан Викторович обращается к образу другого города, ушедшего и камерного. Его любимые Елагин и Каменный острова с деревянными мостиками и старыми пристанями, где никто не мешает слушать отзвуки петербургского мира («Вечер у Петропавловки» (2006), «Вид с Елагина острова» (2005), «Усадьба Лопухина весной» (2005), «Осень в Лопухинском

саду» (2012)). В палитре мастера определенно можно уловить тональность акварелей и цветных гравюр XIX века, сохраняющих особый ритм времени величественного имперского Петербурга.

Пейзажи Андриана Горланова открывают привлекательность петербургского колорита. Теплый осенний Петербург. Сложный колорит, состоящий из редких солнечных теплых и холодных пятен, серебристых мерцаний, в такт приглушенной красочности фасадов домов. Цвет зимнего города, спрятанный в пейзажах Летнего Сада, на контрастах лазурно-белого и глубоких коричнево-черно-кобальтовых красок. Первые яркие пятна петербургской весны лучше всего видны в сложной массе фактур, создающих образ рек и каналов города, или в редких проблесках холодного низкого бирюзового неба через сетку линий спящих деревьев (этюды усадьбы Лопухина).

В петербургских пейзажах увлечение фактурами пастозной живописи первых десятилетий творчества художника позже сменилось на сложное тональное выстраивание пространства живописного полотна. Импрессионистическая эстетика ни в коей мере не мешает этому. Для зрителя художник расширяет пространство города, внимательно выстраивает его из нюансов света и тени, следуя строгим законам «петербургской перспективы», заложенным еще первыми градостроителями северной столицы.

Творчество и время

Творчество художника не спорит с современным искусством. Увлечение постмодерном, антиэстетическими принципами, гиперреализмами и другими многочисленными направлениями и псевдо направлениями в изобразительном искусстве проходит мимо вечных тем, поднимающихся в рамках творчества Андриана Горланова, таких тем — искусство как инструмент воспитания красотой, утверждение догм мастерства в изобразительном искусстве, творчество как элемент саморазвития личности.

Примечания

¹ Андриан Горланов — участник многочисленных выставок в России и за рубежом. Последняя персональная выставка состоялась в 2016 году в Музее-квартире И. И. Бродского после 10-летнего перерыва.



ХУДОЖНИК АНАТОЛИЙ РЫБКИН

Денис Амиров

ЧЕЛОВЕК, ГОРОД, МИР В ПРОСТРАНСТВЕ ГРАФИКИ АНАТОЛИЯ РЫБКИНА

Неутомимый путешественник, народный художник Чувашии Анатолий Петрович Рыбкин продвигался по многим землям и странам, совершая их подлинное открытие. Ему действительно пришлось преодолевать многие пространства. И это открытие дальних стран было рождено стремлением узнать и познать колорит страны — колорит не только живописный, но и тот, что связан с душой народа. Он бывал, и не раз, в Сирии, Египте, на Кубе. Были в его судьбе и Париж, и Китай — и русский художник, что является во многом национальной традицией, духовной и душевной, познавая и любя свое, с вниманием, доброжелательностью и пытливостью относился и относится к странам и людям иных городов и пространств, иной части мира.

Одновременно с выставкой, которая открылась в Союзе художников в октябре 2017-го, прошла презентация книги Анатолия Рыбкина «Мой старый добрый дом...». Она подтвердила, что наряду с талантом живописца и графика с особой интонацией, которая использует образные возможности разных видов искусства, художник показал еще одну грань своего незаурядного таланта. Это дар писателя, в чем нет ничего удивительного. Крестьянский сын из села Вурманкассы, он вполне усвоил уроки своей матери, свободно читавшей по-марийски и прекрасно знавшей творчество Пушкина и Гете. К сожалению, его мамы уже нет. Но остался дом, в который приходят теперь сельские ребяташки, с которыми сейчас проводит встречи и занятия Анатолий Рыбкин. Он часто бывает там, в родимом доме, по зову сердца. И постоянно, год за годом обращается к теме родного порога в своем творчестве.

В песне «Широка страна моя родная» есть слова «мы повсюду дома...». И наш художник дома везде, ведь он приходит с открытым сердцем к людям разных народностей, погружается в их традиции. Особенно это ощутимо в его графических работах, которые обнаруживают очень важные стороны миропонимания мастера. География его работ обширна. Анатолий Петрович пишет и жаркие засохшие степи, и ледяной север, он везде находит *своего* героя. Это может быть первый кубинский космонавт, и почти хемингуэевский старик, и озаренные мудростью индийские старцы, и удивительно поэтичные городские мотивы Франции. Художник пишет и свою родную Волгу и ставший за почти полвека родным Петербург.

Персональная выставка, прошедшая в залах Союза Художников в октябре 2017 года — особая веха, связанная с 30-летием работы художника в Сибири. Это веха и в биографии людей, преданных этому далекому краю, часто приезжавших в Красноярск из Якутии. С такой творческой географией

уже породнился Анатолий Рыбкин. Он — радушный хозяин, встречающий у себя дома диссертантов и художников из Института им. И. Е. Репина и Художественно-промышленной академии. Все с нетерпением ждут рассказов о последних путешествиях и знакомств с новыми работами. Так и произошло на недавнем семинаре для аспирантов и магистрантов Академии Штиглица, проводимом преподавателями академии А. Ф. Дмитренко, Ю. И. Бундиным и Р. А. Бахтияровым в его уютной мастерской, расположенной в доме-памятнике зрелого модерна — украшении и гордости всей Дворянской, ныне улицы Куйбышева. Дом за номером 21, который самим фактом своего существования пробудил, или, по словам художника, раздул в его душе целую бурю творческих страстей... И какое счастье, что Анатолий Петрович за предшествующие десятилетия успел увековечить в многочисленных набросках и законченных живописных и графических произведениях первозданную красоту этого здания (к его сегодняшней незавидной судьбе мы еще вернемся).

Подробнее остановимся на странице творчества Анатолия Рыбкина, которая в полной мере нашла отражение в экспозиции выставки в Союзе художников и оказалась столь полно представленной в книге «Мой старый добрый дом...». Графика, в самом деле, занимает очень важное место в творчестве мастера. Примечательно, что во вступительной статье к этому изданию искусствовед А. И. Мордвинова очень точно определила общность образной задачи, на которую были направлены живописные и графические поиски и усилия автора: «яркая особенность художника — выход в своих произведениях за пределы видимого мира: люди, знакомые предметы, пейзажные мотивы собраны его творческим воображением вместе в сложных, оригинальных композициях, иногда в непривычном соседстве. Его графические и живописные картины — произведения "большой формы": это не рассказ или поэма, а роман или симфония. В них присутствует идея, прочитывается сюжет, предполагающий развитие, а образы имеют прошлое и настоящее. В них — размышление художника о жизни. И при этом — высокое мастерство, позволяющее ему осуществлять сложные творческие задачи, не затрудняясь их техническим решением».

Перелистаем страницы книги и попробуем определить специфику графических произведений, отнесенных автором цитаты к произведениям «большой формы». Здесь наряду со сходством — речь, прежде всего, о высоте и глубине поставленной творческой задачи — заметны и различия, обусловленные, конечно же, не только техникой исполнения и камерным форматом рисунков, но и краткостью времени, которого требует рисунок карандашом или шариковой ручкой, акварель или сепия. Это, однако, практически не позволяет вносить поправки в найденный образ и требует лаконичности, краткости и особой четкости высказывания. Эти работы в книге сами по себе зачастую представляют собой особую форму путевых заметок, удачно и всегда к месту дополняющие авторские воспоминания.

Открывает книгу рисунок «Занесенный снегом и временем» — и эта работа как некий эпиграф к творчеству Анатолия Рыбкина может рассматриваться как факт собственной биографии — воспоминание и напоминание самому себе о светлой поре детства, полной первых, столь ярких и всегда запоминающихся открытий. Но героем рисунка может быть и любой деревенский мальчишка, живущий в родной деревне художника. Автор ставит себя на место своего героя, меняется с ним местами, где важно как раз не портретное сходство, а общность чувства, настроения, состояния, которое объединяет их, прежде всего, в эмоциональном ключе. Рисунок «Раздумье. В вечернем саду» — это размышление об участии человека в мире с его извечными законами смены времен года и смены этапов нашего бытия — от детства к зрелости, от зрелости — к старости, которая приносит и груз прожитых лет, и мудрость, столь важную и для следующих поколений.

Мотив единения человека и природы, где мы вместе с художником то растворяемся в переплетении ветвей, то исчезаем среди густого тумана или гигантских сугробов, во многом выступает как продолжение великой пантеистической идеи нескончаемости жизни человека в огромном мире. И здесь луч света, блеснувший на миг, может одарить надеждой, становится добрым вестником, в одночасье несущим высшую истину без необходимости лишних словесных толкований («Свет ниоткуда»). Чудесное природное явление порою может напоминать о человеке, даже полностью заменить его или намекнуть на присутствие кого-то из близких мастера, его хороших знакомых. Так, например, происходит в рисунках «Осень. Отец пошел за водой», «Дом нашего соседа», «Засеребрился инеем дом Анфисы». Здесь можно наблюдать почти парадоксальную ситуацию — порой присутствие человека в пространстве художественного произведения ощущается особенно сильно как раз в тех рисунках, где сама фигура, лицо героя вовсе не изображаются. Это ощущение впервые по-настоящему проявилось уже в ранних работах, таких, как «Прикаспийские барханы. Полдень». Скорее всего, в этом рисунке проявилось увлечение на тот момент еще «нелегальным» сюрреализмом — направлением, которым в 1970-е годы были увлечены и другие наши художники. Но Рыбкина уже тогда не интересовала показная экстравагантность полотен Дали или Магритта. Ему, наверное, гораздо важнее представлялось открытое этими художниками завораживающее ощущение всеобъемлющего пустого пространства. В нем возникает подобно миражу и как бы зависает в некоем вакууме изображение человека, показанного со спины, или животного, а вместе с ними — и фрагментов каких-то построек, часто полуразрушенных, находящихся где-то между прошлым и будущим. Но отнюдь не в настоящем, не в привычных координатах времени и пространства.

Такой ход Рыбкин не раз будет использовать и во многих своих графических работах, выполненных уже в последующие десятилетия. Иногда пустота предстает у него, скорее, в жанровом, сюжетном ключе, как в рисунке «Вчера были посиделки». Но и здесь чистая белизна стола, убранно-

го после дружеской встречи, выходит за рамки житейской ситуации и рассматривается как знак некоего ритуала — веселого, радостного, но и заключающего некую загадку, намекающего на присутствие извечной тайны мироздания. Для Рыбкина она очень часто живет именно в обычном, на первый взгляд, деревенском доме или в современной типовой квартире.

Так, в другом рисунке под названием «Тихий час сна» белизна подушки и одеяла близка белизне снега — и такое сходство тоже будет часто обыгрываться и в живописи, и в графике Анатолия Рыбкина. Так же часто у художника возникает мотив отражения, зеркала — как в одном из ранних автопортретов, где автор видит себя в небольшом зеркале и положенным рядом с ним письмом из родного дома. Или в рисунке, где листва доверчиво легла на поверхность то ли большого круглого зеркала, то ли пруда, на котором вечно будет мерцать это случайное отражение. Столь же важным у Рыбкина оказался мотив спин. Мы вновь не видим фигур и лиц людей, и, может быть, поэтому можем отождествлять себя с ними. Серия «Спины» — это в какой-то степени мотив путешествия во времени или его неспешного, но неумолимого хода, в какой-то момент навсегда останавливающего свое течение для одного человека, но не для остальных, которые следуют своим путем, отнимая каждую секунду и минуту у небытия — но столь же неизбежно к нему подходят...

И здесь для автора рисунков особенно важной становится ситуация поездки, путешествия, открывающего новые земли, будь то Чукотка, Индия, Франция, Куба... Характер подхода автора к тому, что было увидено и пережито на далеких берегах, также существенно различается — это и работы, близкие к натуре, четко фиксирующие определенные архитектурные или этнографические детали, или выявляющие нечто главное, сущностное в укладе жизни той страны или земли, где побывал художник. И здесь сюрреалистический прием оказывается весьма кстати. «Медная труба с чукотской шапкой на лимане» и «Чукотка. Снегоступы» — время создания двух рисунков разделяет целое десятилетие. Но подход к воплощению замысла оказался общим. У зрителя появляется необходимое автору чувство фантазмагии, непривычности ситуации пребывания на краю земли, где и сами предметы способны складываться в подобные причудливые сочетания. «Натюрморт. Над крышами Туни-са» — рисунок внешне более простой и лаконичный по композиции, и не заключающий в сюжете ярко выраженного сюрреалистического начала. Но смелое наложение натюрмортной постановки на средиземноморский ландшафт позволяет создать образ действительно монументальный. Это некий памятник, соизмеримый с творениями античных или арабских зодчих и удивительно емкий образ земли, где буквально наслаиваются друг на друга разные эпохи, культуры и религии.

Так же точно обозначена ситуация соседства и взаимопроникновения двух миров — сна и яви в рисунке, где лицо спящего человека буквально выходит в пространство между домами Петроградской стороны. И свой

особый, часто совершенно самостоятельный от человека мир создает одежда, детали костюма, которые сами способны стать одушевленным существом. В этой и других работах, которые будут представлены на сборной выставке в рамках проекта «Душа Петербурга» в мае-июне 2018 года в залах особняка Румянцева на Английской набережной (автор проекта — Ю. М. Иваненко, куратор — Д. Ю. Амиров), мы сталкиваемся с интересным вариантом сюрреализма Анатолия Рыбкина. Здесь Дом Бенуа в начале улицы Ленина, как в «Сказании о невидимом граде Китеже», вдруг проявляется среди бескрайних солнечных и ласково шумных ветреных васильковых лугов Чувашии. И точно так же калитка из родительского дома на другой работе выводит зрителя к петербургскому дому художника, также ставшему для него родным...

Есть в этом что-то трепетное, щемящее душу. Ведь работы Рыбкина воспринимаешь больше сердцем, не задумываешься и не просчитываешь, что это могло бы означать и почему расположено именно так. Рисунок «Холодно» при первом знакомстве с ним побуждает увидеть человека, съездившегося в кресле. Но от стужи на самом деле прячутся сапоги и пальто, а есть ли за ними кто-то — ответ на этот вопрос автор работы оставляет открытым. Точно так же он не дает окончательного ответа и на многие другие вопросы, возникающие в процессе знакомства с его рисунками и картинами. Мы только приподнимаем покров тайны, вечной загадки бытия. Искусство здесь подводит к ее решению, чтобы увести к новым размышлениям, увлекающим как раз невозможностью решить и просчитать все до конца. Может быть, в этом и заключается подлинная ценность творчества Анатолия Рыбкина, его «сверхзадача». Самое привычное, сугубо бытовое всегда предстает в его графике в новом свете, в новом ракурсе. Но от этого не удаляется от человека, а становится только ближе к нему.

Недавно китайский художник, аспирант, получивший образование в Академии имени А. Л. Штиглица, написал в своем эссе (пусть, может быть, не очень точно сформулировав свою очень верную мысль по-русски) о том, что художник вводит зрителя в свой мир доброты. Это может быть цветущий луг или студеная Чукотка — и художник всегда находит там своих героев с их особенным чувством жизни. Анатолий Рыбкин, что характерно для России — человек духа, человек поэзии. И это не просто мотив, как, например, старушка, сидящая у окна. Это само понятие Дома — а им может стать и дом питерский, и дом в Чувашии, где появляется некий дуализм восприятия пространства и времени.

Очень хорошо, что в нашем городе есть человек, трогательно любящий мир, и никогда не забывающий тот добрый старый дом, где он родился и куда приходят молодые ребята, которые вместе с автором познают, что такое искусство. И когда они приезжают, то находят настоящий приют в его мастерской. А вечером художник часто посещает концерты и творче-

ские встречи. Это не демонстрация знакомства с простыми людьми, но красота встреч с теми, кто ему близок.

Кстати, эта душевная сопричастность проявляется и в его разговорах о рыбалке, в которой тоже есть чувство единения с природой и миром, осязаемая поэтическая реальность — словно пожелание добра. В этом заключена своя философия, где утверждаются взгляды, понятные каждому, кто искренне любит Россию. Можно поражаться, насколько просты и мудры его слова, его мысли, которыми он делится со своими гостями. Он не надрывается, как это порой бывает, в поисках нужного афоризма — все сказанное им естественно, просто и веско, поскольку рождено отличным знанием жизни, порой раскрывающим и его отношение к знакомым художникам. Мне приходилось читать воспоминания Рыбкина о других мастерах, например, об Анатолии Левитине, Федоре Савостьянове или о китайских художниках. Поразительно, насколько тонко он чувствует суть чужого творчества, насколько точно находит нерв и суть работы! И, бывая в мастерской Анатолия Петровича, посещая его выставки, ты по-прежнему ощущаешь особое душевное волнение, испытываешь единение с мыслями художника о добре и достоинстве простых людей и привычных вещей.

Но главная тема, которая никогда не уходит из его творчества — это мама и родной дом. Его дом в Петербурге, ставший родным и для многих его друзей и просто хороших знакомых, недавно сильно пострадал от стихийного бедствия. По счастью, самую мастерскую оно не затронуло. В своих рисунках и полотнах на протяжении последних десятилетий Анатолий Петрович запечатлел ныне утраченную (будем надеяться, лишь на время) красоту этого удивительного здания — одного из многих в замечательном архитектурном ожерелье Петроградской стороны и, вместе с тем, уникального неповторимого, как уникальна каждая человеческая жизнь. Дар художника, столь полно и самобытно раскрывшегося в графике Анатолия Рыбкина, позволяет его мастерской, сегодня, является хранилищем и хранителем бесценной частицы души Петербурга.

Александр Хорев*

МОЙ ДРУГ АНАТОЛИЙ РЫБКИН

Анатолий Рыбкин... Сегодня редкий интеллигентный человек не знает этого имени — художника с большой буквы, мастера натюрморта и пейзажа, мэтра русского портрета, философа малых и больших эпических полотен, народного художника Чувашии, заслуженного художника России, члена — корреспондента Академии художеств.

Мое знакомство с Анатолием Рыбкиным состоялось в 1977 году в мастерской художника Валентина Владимировича Сеницына на Большой

Пушкарской улице на Петроградской стороне в городе Ленинграде. Анатолий заканчивал живописный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. Мы подружились. Примерно одного возраста, нас волновали одни и те же проблемы: неустроенность, бедность, отсутствие собственного жилья, временная прописка в Ленинграде, жизнь впроголодь, тревога за завтрашний день. Блата ни у меня, ни у Анатолия в Ленинграде не было. Мы просто хотели добиться успехов в жизни и работать, как говорил, в свое время Егор Кузьмич Лигачев: «засучив рукава».

Дружба с Анатолием Рыбкиным оказала на меня инженера — электромеханика (я окончил Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта) очень сильное влияние: появился интерес к живописи, мы вместе бывали на выставках в ЦВЗ «60 лет ВЛКСМ» — 1978 г., «Белые ночи» — 1979 г., где впервые выставлялись его картины. Ходили в Русский музей. Много времени провели в мастерской В. В. Сеницына, приходилось бывать и в мастерской Е. Е. Моисеенко на Песочной набережной. Тогда у меня появились первые работы Анатолия Петровича.

Анатолий Петрович тогда сумел убедить меня, что, проснувшись утром, всегда надо посмотреть на «живой» мазок, на какую-нибудь картину и тогда день пройдет хорошо и удачно. Может быть поэтому, я полюбил живопись и до сих пор ею интересуюсь.

В 1979 году Анатолий окончил институт с отличием защитой дипломной картины «Прощание 1941 год», потом до 1981 года Рыбкин работал преподавателем на художественно — графическом факультете Ленинградского института им. А. И. Герцена.

Я работал на кафедре «Электрические машины» ЛИИЖТа, писал диссертацию, Анатолий женился, много ездил в творческие командировки в Прибалтику, Астраханскую область, Крым, Кавказ, Сибирь, Чукотку, Китай, Сирию, Индию, Кубу, Тунис. Мы потеряли друг друга из виду, в ту пору еще не было ни мобильной связи, ни интернета. Вновь мы встретились в 2007 году. Теперь, я думаю, не расстанемся.

Я не искусствовед, но я не сомневаюсь, что к 2050 году, через 500 лет после первого издания в 1550 году Джорджо Вазари «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» в России появится свой Д. Вазари, который напишет новое жизнеописание великого живописца, мэтра русского портрета, просто хорошего человека — Анатолия Петровича Рыбкина.

Примечания

* Александр Хорев — академик международной Академии транспорта, член Союза журналистов.

ЯРКИЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА БУРЯТИИ: ОЧЕРКИ О ДВУХ ТИТАНАХ БУРЯТСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Александр Иванович Тимин:

«Ровность в искусстве — это безликость — все надо брать острее»

На протяжении 50-х годов в области скульптуры в республике Бурятия стал новатором один из первых крупных известных художников региона — Александр Иванович Тимин, которому принадлежат многие памятники, установленные в Улан-Удэ и других городах республики, станковые бюсты, выполненные в разных материалах, так же он является автором конной статуи, венчающий портал Бурятского государственного театра оперы и балета.

Александра Ивановича Тимина можно назвать титаном бурятского искусства, с равным успехом он работал практически во всех видах и жанрах изобразительного искусства: живопись, графика, скульптура, как станковая и монументальная, и более всего в театре, где создавал декорации, костюмы и работал над общей сценографией балетов. Он привлекает широтой творческого диапазона и редкой художественной универсальностью своего дарования. Художник является зачинателем бурятской профессиональной скульптуры, в частности монументально-декоративной.

Родился в 1910 году в г. Камень, в 1927 году поступил в Омский художественный техникум им. Врубеля, который в те годы считался одним из лучших художественных учебных заведений в Сибири. Там же он попробовал себя первый раз в скульптуре. Преподавала ее тогда Е. И. Кузнецова — ученица Голубкиной А. С. и исповедовала ее основные эстетические принципы: это, прежде всего стремление к пластической дисциплине объема, путем наращивания элементов тектоничности формы, в котором мощь порыва сочетается со строгостью и четкостью общей организации. Эти принципы и определили стилистические особенности пластического мышления скульптора.

«Приход Александра Тимина в искусство совпал с расцветом колхозного строительства»¹, трудовыми эпопеями на стройках Урала, Сибири, Казахстана. Оптимистическое восприятие жизни, отраженное в живописных полотнах того времени не обошло стороной и работы Александра Тимина. Эти же были характерны и его довоенные портреты — поиски активного героического начала, художника привлекает значительность человеческой судьбы, ощутима тенденция к эпической трактовке образов.

В одной из первых скульптурных работ Тимина — небольшом бюсте А. М. Горького (1938 год), выполненного в 1938 году из дерева, ярко ощущается та самая тектоничность форм, характерная для школы Голубкиной. Несмотря на достаточно простой материал, образ писателя получает весьма эпичную трактовку: жесткие, глубокие, четкие линии, которыми прора-

батывается лицо, передают характер самого писателя и его произведений, наполненных возвышенным и эпичным восприятием действительности тех лет. Во внешнем облике скульптору удалось раскрыть главное — образ «смелого буреви́стника революции»².

В послевоенный период среди художников идет поиск новых путей образного отображения действительности. Что характерно для общих тенденций в искусстве не обходит стороной и Тимина — художник ищет глубину психологической характеристика портрета, при этом стремится к обобщенности характера. Это особенно прослеживается в его скульптурных работах. Тимин работает в разнообразных материалах — дереве, гипсе, чугуне, стали, обладает превосходным чувством фактуры.

Одним из первых профессиональных памятников, появившихся в Улан-Удэ, был памятник Тимина, посвященный первому бурятскому ученому Доржи Банзарову (1957 год) скульптор в нем не отказывается от традиционных средств идеализации, прибегает к «классической пирамидальной композиции»³, которая «придает скульптуре устойчивость, весомость и обобщенность»⁴. Классическая трактовка образа прослеживается и в пластической сдержанности — четкой лепке, подчеркивающей лишь основные объемы памятника. Скульптуре присущи черты монументальности, достигаемые благодаря укрупненной, не дробящей материал лепке объемов. Лаконичная проработка лица дополняет композицию своей простой и строгостью.

Совершенно другое впечатление производит гипсовый бюст балерины Ларисы Сахьяновой (1958 год). Этот портрет отличает мягкая моделировка форм, одухотворенно артистичный образ. Некоторая заглаженность пластической массы создает световосприимчивую скульптурную поверхность, в которой скульптор «использует эффект мягкого скольжения света по поверхности модели»⁵. Светлая поверхность гипса придает образу лирическую гармонию — как характерную черту балерины. Посадка головы и грациозный изгиб шеи создают пластическую экспрессию образа, улавливает этой линией утонченную динамику души балерины, которая на протяжении своего творчества создавала образы, навеянные высокой поэзией чувств, облики пленительной женственности и обаяния.

Несмотря на специализацию Тимина, как художника, работающего преимущественно в театре, еще несколько монументов и памятников созданы в Бурятии его руками в середине XX века.

Советский революционный пафос чувствуется в его в памятнике революционеру, первому председателю Верхнеудинского Совета М. В. Серову (1953): крепкая гордая грудь и уверенный взгляд в осмысленное и светлое будущее — таким предстает перед жителями Улан-Удэ герой памятника. Отстраненность, так свойственная монументальным скульптурам, не обходит и этот памятник стороной — что придает ему эпическое начало образа. Бюст установлен на постамент, облицованный серым гра-

нитом, который придает характерную черту памятникам такого типа — строгость и лаконичность.

В 1956 году в городе Кяхта на старинном тракте, ведущем из России в Монголию и Китай, на могиле был установлен памятник А. В. Потаниной — путешественнице, исследовательнице малоизвестных районов Центральной Азии, первой женщине, принятой в члены Русского географического общества. Этот образ скульптор так же, как и Серова, решает в твердой монолитной форме, но в статичности фигуры он стремится передать непрерывное стремление к движению.⁶

Художник ищущий, вдумчивый, Тимин старается заметить в жизни самое характерное и выразить это в, казалось бы, самих строгих видах скульптуры — бюстах. Но при этом в каждом своем образе, который он создал — автор улавливает сложные эмоциональные состояния, передаваемые зрителю своей техникой лепки форм, отсутствием заглаженности и заложенной своей, внутренней энергией художника.

Геннадий Георгиевич Васильев — энтузиаст возрождения бурятской деревянной скульптуры

Его имя уже практически стало национальным достоянием республики — является Васильев Геннадий Георгиевич. Он является так же одним из первых и наиболее известных первопроходцев в станковой скульптуре. Связь его жизни с творчеством была предопределена — предки Васильева были кузнецами, а народный художник Бурятской АССР Р. Мэрдыеев приходился ему родственником, который и поддержал в свое время его влечение к искусству.

После учебы у народного мастера чеканки по серебру Дымбрыла Бадмаева молодой скульптор начал работу резчиком по кости в организованной тогда кооперативной артели Бурпромсовета, а в 1959 году поехал в Архангельскую область и поступил в художественную школу резьбы по кости.

«Годы учебы и начало творческого пути у Г. Васильева совпали со знаменательным периодом в истории всего советского искусства: определяющими тенденциями его развития становились преодоление пассивности художественного мышления, углубление связей с жизнью, с трудовыми буднями рядовых людей. Вновь рождался интерес к неповторимому своеобразию национального быта, к богатейшему духовному наследию народа. В поисках бурятских художников нетрудно обнаружить и некоторые отличительные черты: локальную окрашенность сюжетов, особенности в разработке типов людей, в особом ощущении окружающего их пространства»⁷.

Отучившись в школе художественной резьбы по кости, Васильев возвращается в Улан-Удэ, где, столкнувшись с отсутствием материала (ни мамонтовой кости, ни моржовой в Бурятии не было), художник берется за

чеканку по металлу резьбу по дереву, последнее приносит ему всенародную известность.

Еще одним фактором, вполне вероятно повлиявшим, на выбор материала стало знакомство Васильева с главным хранителем буддийской коллекции Ж. Жабоном из музея истории им. М. Хангалова, который предложил скульптору реставрировать старинные вещи из фондов хранения буддийской скульптуры, которые были выполнены преимущественно из дерева, камня и папье-маше. Этот опыт не прошел даром и в творческом поиске мастера, в «понимании им пластики большой формы» и высокой духовности образного содержания»⁸.

Два года Васильев прожил в тесном контакте с лучшими образцами произведений бурятских народных мастеров, что породило тесную связь художественного образа с традициями бурятской народной пластики. Их влияние прослеживается в серии декоративных скульптурных масок, выполненных в начале 60-х годов — «Гэрэлтэ» — лучезарный, «Жаргалма» — счастливая, «Мангдахай» — злобное чудовище и скульптурный портрет девушки «Сэсэг» — цветок. Образы решены в крупных пластических формах, художник отказывается от детальной проработки формы, здесь такую детализацию творит сам материал — дерево, скульптор же только тонко его обыгрывает. Он так хорошо чувствует наполненную энергией, целостную основу дерева, что тонирует свои работы только в темно-коричневый цвет, как бы возвращая материалу естественную окраску. Васильев работает с сосной, лиственницей, но чаще всего обращается к кедру — у него сама древесина мягкая, податливая, но плотная, позволяет добиваться пластической четкости линий.

В маске «Богатырь» художник заключает дух сильного человека. По сути своей это фольклорный образ — образ батыра. А способ передачи героичности и спокойствия — приплюснутый большой нос, растянутые губы, размах надбровных дуг — все это напоминает нам не что иное, как древние онгоны и маски.

Васильев достигает нужного впечатления не от анатомической правды, а от пленительной плавности построения. Такова маска «Гэрэлтэ», которая вроде бы является портретом Дондока Улзытуева, однако это скорее «воображаемый портрет», натура — лишь материал для создания определенного образа. Здесь можно наблюдать ту самую пленительную плавность построения — все линии лица подчинены узору материала.

Примерно в те же годы, когда Васильев работает над реставрацией, он знакомится с другим бурятским скульптором С. Балдано, от которого много узнает об искусстве востока, учится его понимать. Содружество двух скульпторов стало плодотворным для обоих мастеров. Во время совместной работы с Балдано создается серия декоративных скульптур и масок, о которых упоминалось выше, работа над которыми планомерно привела его к созданию объемных портретов.

От масок художник переходит к объемной скульптуре. Причем стоит отметить методы работы Васильева со скульптурой — он сразу же обращается к материалу, без предварительных эскизов в пластилине, намечая вначале общую массу, а уже потом решает основные объемы. В ходе работы над скульптурами автор акцентирует податливость дерева, подчеркивает текстуру, очень любит отшлифовывать большие плоскости, чем зачастую придает своим работам монументальность.

В работе над своими образами Васильева интересуют жанровые решения, занимают сюжетные композиции.

В небольших по размеру работах мастер создает образы монументального характера, решая основные объемы плоскостями, или порой округлыми формами. Таковы его работы «Танцующий охотник», «Охотник». Васильев не отказывается от стилизации и пластической деформации, не позволяет себе лишних линий, что сближает его деревянную пластику с народным искусством. Мягким юмором отличаются работы «Хитрый Будамшу» и «Два упрямца», жизненной силой — «Маленький богатырь», и во всех названных выше работах проявился пластический стиль художника — крепкие, приземистые фигуры, имеющие монументальный характер, скульптор остается верен ему во всех своих творческих работах.

Не обходит стороной Васильев и излюбленный образ коня в своих работах. Таковы, например, работы «Укрощение коня», «Обучение верховой езде» и «Арканщик». «Укрощение коня» сама по себе выделяется из общего числа его работ. Большинству композиций свойственны спокойные ритмы, некоторая монументальность, статика. В упомянутой же работе молодая энергия всадника и экспрессия нежелающего быть объезженным коня обдают зрителя степным ветром. Дерево передает твердость характеров обоих персонажей, напряженную пластическую форму.

Остро характерны его работы — образы бурятского человека. В таких работах как «Сакманщица», «Девушка — бурятка», «Портрет». Как бы говоря «вот естественная природа и естественный человек». «Сакманщица», сидящая неподвижно бурятка, словно мать, бережно держащая свое дитя, она в крепких ладонях оберегает ягненка. Снова монументальное решение образа — минимальность линий на лице придает образу внутреннюю силу, а крупные руки на переднем плане говорят о предназначении женщины — быть защитой своим детям. Всю остальную выразительную работу Васильев оставляет дереву.

Очень близка к «Сакманщице» по пластическому решению работа «Материнство», трактованная так же монументально — крупная фигура матери сочетается с небольшой фигурой ребенка, крупные руки снова говорят о женщине — как берегине и охраннице своего дитя, поскольку такие руки могут полностью заключить его тело в свои объятия.

Запоминается «Портрет», выполненный сравнительно скупыми средствами — мощная лепка лица, узкие щелки глаз, плотно сжатые губы выра-

жают способность к труду, опрятность, деятельность, хладнокровие, любовь к порядку — все эти характеристики передают обаяние гордого, преисполненного достоинства степного жителя.

Излюбленный образ у бурятских художников — образ старика — сказителя — улигершина у Васильева так же появляется в скульптурной пластике. Улигершин — медиум, человек между мирами, хранитель народной мудрости, а также собиратель фольклора и исполнитель улигеров — сказаний, народных эпосов. Некоторые сказители жили на одном месте, радуя своим искусством ближайших соседей. Другие, подобно европейским трубадурам, странствовали из деревни в деревню. В Бурятии их талант ценился очень высоко. Хотя основными специалистами по сакральному были шаманы, однако, бывали ситуации, когда было предпочтительнее за помощью обратиться к улигершину. Они, как и кузнецы, часто владели особыми обрядами, такими, каких и шаманы не знали. А универсальность их знаний позволяла более гибко воспринимать проблемы людей. Поэтому, за советами в самых сложных ситуациях, шли к именно к ним. При этом, опирались старцы не только на подсказки духов, но и на исторические факты: большинство улигершинов отлично знали историю всех родов и семей, проживающих в их районе. «Улигершин» Васильева серьезен, строг, черты лица, снов обработанные, словно в монументальной скульптуре придают образу глубину, а одеяние и поза сказителя очень напоминают буддийскую традицию, так за невозможностью обращаться к ней открыто, мастера, тем не менее, не отказывались от религиозных способов трактовки образов.

Геннадий Васильев в своем творчестве воплотил поэтическое, одухотворенное, мифическое, народное мироощущение, при этом не потеряв связи с реальной действительностью; он создает в своих работах разные образы и сюжеты, близким бурятскому современному народу, но при этом каждая из них относится к теме материнства, или счастливого степного детства, или национальным мотивам, таким как «Сакманщица» или «Арканщик», «Обучение стрельбе из лука» или «Обучение верховой езде», «Юный табунщик» или «Скотовод» — в каждой из своих работ он апеллирует к генетической памяти современными пластическими формами.

Отдав большую часть души скульптору дереву, Васильев тем не менее работает в резьбе по кости, и его авторству так же принадлежат два городских памятника: бюст общественного государственного деятеля Республики Бурятия А. У. Модогоева, который находится в одном из скверов города Улан-Удэ, и бюст Героя Советского Союза, генерала майора Балдынова И. В., который стоит в сквере центра детского и юношеского творчества, так же в Улан-Удэ. На первый взгляд в традиционном стиле решенные памятники крупных исторических деятелей Бурятии, тем не менее выдают характерную Васильеву лепку объемов, словно из дерева высеченные лица, на первый взгляд не имеющие резко-плоскостного решения все равно вылеплены крупными мягкими объемами, скульптор не прибега-

ет к выраженной игре светотеней на поверхности бронзы, что часто используют в городских памятниках, а остается верен плавным и достаточно крупным пластическим формам.

Геннадий Васильев — скульптор, который не заимствует слепо старым образцам, не копирует у древности формы, манеру или стиль, в них нет формального любования объемами, но в них есть любовь к родному краю во всех ее проявлениях, которую он передает лаконично и весьма прагматично используя материал.

Примечания

¹ Очирова Т. Александр Иванович Тимин / Т. Очирова. — Л.: «Художник РСФСР», 1986. — С. 11.

² Тугутов И. Е. Искусство Бурятской АССР / И. Е. Тугутов. — Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1959. — С. 221.

³ Очирова Т. Александр Иванович Тимин / Т. Очирова. — Л.: «Художник РСФСР», 1986. — С. 4.

⁴ Там же.

⁵ Там же, С. 52.

⁶ Там же, С. 5.

⁷ Геннадий Васильев. Скульптура и декоративно-прикладное искусство / Сост. Т. Е. Алексеева. — Улан-Удэ: Новапринт, 2010. — С. 9.

⁸ Там же.



ТАВИДИ. ЛИКИ И ЛИЧИНЫ

Скульптор Тамара Викторовна Дмитриева (псевдоним Тавиди) родилась в Ленинграде, в семье, где были художники, музыканты, артисты. Художницей была ее мать, Леонила Садовская, сестра известного актера Ивана Садовского. Маленькой девочкой Тамара попала в войну. Семья эвакуировалась, когда началась блокада, прошла через трудности и трагедии, как большинство советских людей. Выжившие, опаленные горем, обученные вместе бороться за жизнь, отстаивать свою Землю, получили бесценный опыт подлинного патриотизма. И среди них — маленькая Тамара, будущий скульптор.

Понятно, что дочка художницы с детства любила рисовать. Закончила Таврическое училище. Получив аттестат зрелости, решила стать архитектором, поступила в Железнодорожный институт (ЛИИЖТ), но быстро разочаровывалась. В 1962 г. стала студенткой скульптурного факультета института Живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, — мастерская профессора М. А. Керзина, которому очень признательна за мастерство и эстетику, и за принципиальность. Михаил Анатольевич не был столько широко известен как его коллега М. К. Аникушин, в чью мастерскую обычно стремились попасть студенты, но человек он был неординарный. Ученик Р. К. Залемана, виднейшего петербургского скульптора XIX века, участвовавшего в скульптурном убранстве Исаакиевского собора, наследник классических традиций, Керзин в революционных 1920-х годах оказался одним из принципиальнейших сторонников и защитников реализма. Именно он сменил на посту директора Витебского художественного техникума Марка Шагала, эмигрировавшего в Париж, и резко выступил против методов авангардизма. Он резко восстал против новых методов обучения, настаивая на истинной правоте постижения законов природы. Он не согласился ни с принципом деформаций, ни с принципом условных композиционных фантазий, полагая, что античная Греция и Петербургская классическая скульптура являют высшие качества красоты. У него была ясная эстетическая программа, от которой он не отступал, считая, что художник должен быть прежде всего обучен профессиональному мастерству. И, конечно же, он, друг и коллега Репина, Богданова-Бельского, В. Маковского, был реалист.

Естественно, что в 1960-х годах, когда происходил очередной сдвиг общественного (художественного) сознания в сторону авангардных тенденций, М. А. Керзин выглядел анахронизмом. Однако сегодня, когда поставангард 1960-х-1990-х годов уже отработал свое, и сам стал тормозом художественного развития, все более привлекательной становится старая реалистическая школа, основанная на безупречном исследовании человеческого тела и души. В условиях эстетической вседозволенности и волон-

таризма сегодня необычным выглядит скульптор-реалист, упорный мастер-профессионал, хорошо знающий свое дело. Именно в этом ключе развивается творчество Дмитриевой, ученицы М. А. Керзина, принципиальной сторонницы реализма в современном его ключе.

Мастерская Тамары Дмитриевой населена портретами реальных людей, живущих сейчас или прежде живших, и символическими фигурами, в которых отражены ее размышления об явлениях текущей жизни. Среди множества авторских работ художницы — гипсовый слепок головы Венеры Милосской. Ее благородный лик — как камертон всей петербургской скульптуры. Взглянув скольльзящим взглядом по рядам скульптурных голов, видишь, что пластический камертон античности настраивает многие из них, и создает общий тон, характерный для питерской культуры. Нет мясисто-сти, рыхлости, чувственной разнузданности, но есть некая крепость, конструктивность. При взгляде на многие головы вспоминаются римские портреты Эрмитажа. Что в них особенного? — Определенность характеров. Кто бы то ни был — женщина или мужчина, ребенок или старик, в них есть твердь самостоятельного существа. Не эта ли твердь в Блокаду спасала ленинградцев? Римский стоицизм незримо вписан в твердыни нашего города, и особенно — в скульптуру. Петербург-Ленинград доказывает, что не все потерпит его пространство, не всякую скульптуру. У города есть свой стиль, свой принцип, свой пластический код. Пример диссонанса — памятник Андрею Сахарову скульптора Л. Лазарева (площадь А. Сахарова возле университета). Думалось сделать нестигаемого борца, а получилась хилая фигурка, которая соскальзывает с валуна. Словно пародия на Петра I Фальконе, расположенного на другом берегу Невы, напротив.

Наш город — наследник греко-римской античности. Сколько бы ни строилось новых зданий и башен, подлинное его лицо уже сформировано навеки. И сформирован человеческий тип, утвержденный в бронзе и камне, на пьедесталах памятников, на фасадах и во внутренних помещениях зданий. Бронзово-каменный «народ» населяет наш город параллельно с нами, живыми, и он стережет, настраивает нас.

В этой связи стоит обратить внимание на один из портретов Т. В. Дмитриевой — портрет Нины Барановой, малолетней узницы концлагеря, художницы и юриста. Человек победил страдания. Они вписаны в черты лица, но делают его стойким и прекрасным. Это — как здание с очень твердой и изящной конструкцией, украшенное снаружи тончайшей резьбой.

Тамара Дмитриева сформировалась как личность в советский период. Ее юность совпала с рубежом 1950-60-х годов, когда произошла мощная ломка сознания нашего общества от сталинского социализма — к хрущевской «перестройке». Это было мощное всенародное движение, переоценка ценностей, вдохновленная желанием справедливости и гуманизма. Советское искусство «шестидесятников» стало значимым на планете. Мы влились в самый свежий и светлый поток человеческих гениев послевоенных времен, и внесли не толь-

ко космические, но культурные достижения. Вместе с другими искусствами менялась и скульптура, которая сбрасывала мелкие детали, подробности, становилась «сурово»-монументальной.

Советская скульптура по примеру античности взяла на себя задачу создавать идеальные типажи, которые бы настраивали людей на гармонию и совершенство. Люди-боги античности были примером для реальных героев. Этот принцип был взят за основу для советской монументальной скульптуры. Конечно, были шедевры («Рабочий и колхозница» Мухиной), и весьма заурядные, порой и бездарные работы. В 1960-х годах советский идеализм был еще в силе, и молодежь искала положительного героя в новых пластических типажах. Искусство шло в ногу с жизнью, отвечало ее запросам, и верило в позитивный результат.

Примером такой работы у Дмитриевой можно считать портрет ее мужа, Станислава Задорожного (искусственный камень, 1968 г.). Это — идеальный парень 1960-х: спокойное, мужественное лицо, естественная прическа. Такие мужчины были опорой страны и опорой их семей. Таким образцовым парнем стал Юрий Гагарин. Его простое, почти деревенское, улыбочивое лицо стало символом эпохи. Как будто бы воплотилась мысль Микеланджело «отсечь все лишнее». Время именно так и поступало. Слетали со стен бутафорские украшения зданий. Слетала бутафория с лиц, в чертах которых проявлялась естественность и правда.

У всякого есть лицо. Но у избранных есть «икона лица». Это — истинное естество. Икона — это идеальная сущность. За ней охотится настоящий скульптор. Портрет балерины Мезенцевой, который Тамара Дмитриева создала в 1996 г. — пример такой «иконы».

Знаменитая петербургская скульптура развивалась параллельно знаменитому петербургскому балету. Оба эти искусства трехмерны, то есть являют форму в пространстве. Оба работают с человеческим телом, выявляя его одухотворенную пластическую красоту. Но разница в том, что в балете живое тело движется в пространстве, а в скульптуре работает статичная форма. Но она (в идеале) должна компенсировать свою статику богатством ракурсов в пространстве, то есть пластической выразительностью объема.

Балерина Галина Мезенцева — конечно же, это — наш, питерский, хорошо узнаваемый образ. В скульптурном изображении сжаты, спрессованы детали, остро-отчетлив силуэт, повязка, охватывающая голову, — почти нимб. Веки опущены, но не сонно-опущены, а наоборот, чтобы показать внутренний напор. Еще одно общее свойство у балета и скульптуры: танцор создает свое прекрасное тело путем сжатия и отсечения масс, так же, как и скульптор. Форма движения танцоров создается путем длительного оттачивания подобно тому, как скульптор создает свою форму путем длительного труда. Мизансцена классического балета (например, «Лебединого озера») так же строга и математична, как форма гранитных атлантов Эрмитажа. Это — принцип Петербурга.

Казалось бы, совершенно иначе решен портрет искусствоведа, поэта, театроведа Абрама Раскина (шамот, 1996 г.): разлетистая форма прихотливой прически, чуть не кукольный игровой персонаж. Однако — нет. Вглядитесь в его лицо, и вы увидите мощное внутреннее напряжение, высокий интеллект и следы судьбы, которая отнюдь не сглаживала, но напрягала и обостряла черты лица. Артистизм — сущность этой натуры. Устремленность к высокому — ее азарт.

Тамара Викторовна рассказывает, что, когда лепила в шамоте голову актрисы Анны Алексахиной, то уронила ее, и затылок отвалился. Осталась маска лица, и мы вынуждены внимательно вчитываться в ее черты, которые одрагоценились как фрагмент разрушенной фрески. Мы вчитываемся в эти черты, которые едва не стерла какая-то недобрая сила, но жизнь побеждает в них. Инстинктивно мы боремся с разрушением. Инстинктивно мы восполняем в воображении утраченное судьбой.

Судьба поколения Дмитриевой такова, что пришлось перешагивать через пороги времен. Вслед за первым порогом «оттепели» последовал порог «перестройки» конца 1980-х, еще более резкий и драматичный. «Перестройка» сознания оказалась обвалом всех ценностей, в которое верили, крушением мировоззрения, с которым народ уже свыкся, к которому приспособился, и научился его наполнять живым содержанием. Особенно пострадала монументальная скульптура, которая лишилась опоры в лице государства, и почти прекратила существование. «Идеальным» героем Петербурга стал Остап Бендер со своим стулом, протертым до блеска желющими водрузить на него свой зад. Это было повальным устремлением 1990-х. Но дух Остапа не победил Петербург. Скульптура свернулась в малые формы. Портреты, камерные композиции, фантазии авторов принимают порой особенные черты, которые вылепило само это сложное время. Портретное искусство не угасло, а обогатилось. Творчество Дмитриевой в эти года стало более острым, проблемным, харизматичным.

В 90-е годы происходит расцвет творчества Дмитриевой. Она создает цикл символических женских образов, в которых выразилось ее отношение к тому, что случилось с Россией. В период, когда члены КПСС побросали в помойку свои партбилеты и стали «прихватизировать» народное достояние, когда другая часть народа была опьянена пришедшей ельцинской «свободой», Дмитриева создавала свои символические композиции, смысл которых становился все более очевидным по прошествии лет. Один из первых образов этого цикла — «В объятиях тартара» (1992 г., гипс). Прекрасную женщину сзади коварно облапил змеиноподобный урод. Пресмыкающийся тянет вниз нашу Родину, в Преисподнюю. Да, туда именно мы и попали, идеалисты-мечтатели. Не заметили, как оказались в нищете и ничтожестве, повергнутые в заботу примитивного выживания, забывшие, чьи мы и кто.

Один из самых острых образов — «Карма» (бронза, 1993 г.). Нагая дева стоит на одном носке в напряженной, взвинченной позе, в то время

как ее лобызает змей. А дева — с прикрытыми глазами, почти что спит. Тело встревожено, тело сопротивляется, разум — в спячке. А что такое «карма» как не «сон разума», который «порождает чудовищ»?

В 1996 г. появилась и композиция «Похищение Европы». Тогда еще не было событий, связанных с Европой сейчас, но вещь сегодня особенно актуальна. Красавица одной ножкой стоит на роге быка, к которому прикована браслетом. Она то ли танцует, то ли взвилась от боли. На груди ее — медальон с изображением доллара. Доллар — на крючке, похожем на рыболовный, а ожерелье-ошейник похож на законы-скрижали.

В 90-х в творчестве Дмитриевой появляются вытянутые, необычайно гибкие и пластичные женские тела, — ее скульптурный «балет». Возможно — ее видение современной идеальной женщины, которая всегда ассоциировалась с образом Родной страны. Это — прекрасная нимфа, душа Природы. Это — одурманенная красавица, едва не жертва. За нее идет схватка, борьба. Она — пружинно-напряжена, или игриво-расслаблена, как в композиции «Укрощение строптивой» («Нева», бронза, 1996 г.). Золотая изгибистая красавица играет своею волной, забавляется гребешком, быть может, ввергая в опасность кораблики и лодки. Я понимаю эту вещь как очень красивую модель монументальной скульптуры, которая могла бы быть на берегу Невы. А, возможно, еще и будет... В пандан к ней можно отнести бронзовую «Аврору» — еще один символ Петербурга. Она легконога, полетна, как едва заметная заря Белых ночей Петербурга.

Нельзя не вспомнить символические мраморные скульптуры Летнего сада, возникшие и как украшение, как поучение, и как символы новой (в те времена), дерзкой красоты. Бронзовые девы Дмитриевой несут что-то подобное. Они несут образ современной женщины в ее различных душевных и духовных состояниях, и могли бы состояться как парковый ансамбль, будь они больше по размеру.

В 1998 г. появилось две композиции с одной пластической темой, весьма интересной. Это — пластилиновая «Девочка в облаках» и модель памятника в защиту от экологических катастроф (шамот). В обеих работах появилась тема пустоты. Девочка стоит на графеме облака, и такой же контур «облака» держит над собой. В модели памятника человек распят или прикован к Древу Природы. Если это Древо отравлено или взрывоопасно, то гибнет и человек. Очень интересная идея. Чисто скульптурное, образное решение.

В 2003 г. появилась композиция «Стриптиз. Информационная война» (бронза). Поясок «девы» развязан. Наушники сделали свое дело, и вот-вот он упадет, и кто-то не свой, скрытый насильник ее возьмет. Не спасут ни стрелы, ни щит. Ум помрачен и сбит с толку.

Одна из последних работ этого цикла — шалости Немезиды (2015 г.). Немезида — богиня Возмездия. Или — Справедливость. Быть может — сама Душа России. Она одета в античную тунику и немислимые современные са-

пожки. С вызовом присела на корточки и держит огромный обоюдоострый меч, который трогает пальцем левой руки. Готовится, размышляет...

В свои времена (в конце 1950-х годов) была проведена своя «информационная война», когда стали бороться с «литературщиной» в искусстве. Стало постыдным разрабатывать тему, опираться на идейное содержание. Нас убеждали стать безмозглыми и жить в инстинктах и ощущениях. Следы этой войны очевидны сейчас, когда из искусств вытравлен всякий намек на смыслы, когда тематизм стал почти преступлением. Таким образом обесценивается и расплывается смысловая канва, по которой общество строит свои связи.

Если мы заглянем в историю, то увидим, что во все времена общественных подъемов энергию создавали с помощью смыслов, учений, идей. Это было во времена Петра, когда был сформулирован в образном отношении один из самых разумных городов (Петербург). Это было в лучшие советские времена, когда было создано крепкое, осмысленное государство. Цунами девяностых обрушилось на все прежние смыслы. На сам принцип смыслового объединения людей. Против этого смогло восстать только поколение, прошедшее, или хотя бы слегка зацепившее войну. Тамара Дмитриева относится именно к таким принципиальным людям, которые не позволили себя увести от изначальных целей. В ней сохранился дух «шестидесятничества» — подлинного, всенародного демократизма. Ее искусство дидактично, социально. В нем есть открытая или скрытая символами мораль. Зрителю интересно «читать» ее скульптуры, потому что язык скульптуры — это особый язык.

В современном мире (впрочем, как и всегда) ведется борьба за уничтожение памятников. Памятник — это память, мощный фактор общественного сознания. Его затратно создать, и затратно свергнуть. Не до конца уничтоженный памятник опасен, потому что может воскреснуть. Поэтому скульптура всегда социальна. Она ищет опоры в мощных духовных пластах. Скульптура трудоемка. Она выросла и возмужала в центрах серьезных общественных сил, в центрах цивилизаций, которые скрепляются каким-то мощным социальным учением. Гибель учения обычно сопряжена с гибелью монументальной скульптуры.

В 1990-х Дмитриева много работает в глине и даже в пластилине. Именно в пластилине и шамоте выполнены два варианта портрета композитора Леонида Тимошенко (1998 г.). Они оба невелики по размеру (20 и 34 см). Пластилиновый — со следами пальцев, которые точно и смело лепят форму, — своеобразный артистизм, так созвучный внутреннему порыву музыканта. В ритмике «мазков» слышится музыка, которая, возможно, звучала в период работы с натурой. Шамотный вариант — более сдержанный. Композитор вдумывается и вслушивается в звуковой поток, который как будто взвихрил его волосы подобно музыкальной стихии.

Почему скульптура иногда бывает музыкальной? — Потому что форма, если она не натуралистична, а художественна, — ритмична. Она являет собой пластическое тело, пропорционально-сочлененное в толщинах, по осям

направлений, овеванное и окутанное (бывает) неким подвижно-застывшим флером волос, одежд, — трепетом, символизирующим воздух. Совершенная пластическая форма имеет свое звучание, комплекс звучаний ее частей, создающих единый строй. Стройная (грамотно выстроенная) скульптура овладевает психикой зрителя и выстраивает (гармонизирует) ее. Красота — это организованность частей, которая дает наслаждение.

Шамот (глина, смешанная с обожженной крошкой, придающей ей жесткость), — дает особые возможности лепки и фактуры. Шамот позволяет вводить легкий цвет. В цикле шамотных портретов интересно сопоставить два, одновременно сходных и различных: портрет Маши Семёновой и Марины Цветаевой. Они сомасштабны, в обоих присутствует мягкость, лиризм. Но Семёнова — почти волна, почти часть природы, невероятно изящной и нежной, в то время как Цветаева — в вихрях и узлах. Непокорно встопорщены волосы. Талантливо найденная деталь — шарф-«удавка».

И еще одно решение женского образа в том же шамоте — «Мать Тереза» (2007 г.). Ее лицо, — как будто проехали трактором по земле, — в глубоких морщинах. Ему в контраст — монашеский платок, успокаивающий наш глаз, и дающий умиротворение. Как читается судьба человека в образах скульптуры!

Пластичная керамика открыла новые композиционные ходы. Например, бюст Ларисы Кирилловой, где художница представлена в почти иконной позе, где полускрыта ее фигура, окутанная платком, и только отставленная правая рука держит как драгоценность — кисти.

Одна из последних работ — портрет слепого художника Олега Зиновьева (искусственный мрамор, 2017 г.). Абсолютно-белый материал в рельефе создает какое-то ощущение невещности бытия, чего-то запредельного нашему миру. Неординарная личность Зиновьева нашла адекватное воплощение.

Творчество Тамары Дмитриевой разнообразно, но очень цельно. Она базируется на реалистической традиции, находя свои особенные темы и композиционные ходы. Это — ее принципиальная позиция, от которой она не отступает. Она — художник-гражданин, который хочет быть понятным и понятным людьми, современным человеком.

Нет, не «все относительно». Существует граница добра и зла. Существует реальная Немезида. Она охраняет честных, справедливых людей, награждая их лица чертами благородства. И она указывает на нечестивцев, которые пресмыкаются, кусают, подкрадываются исподтишка, захватывают в плен. Справедливость-Немезида всех видит, всем ведет свой счет. В ее руках — оружие искусства.



МИХАИЛ КУДРЕВАТЫЙ. ПУТЬ К ОБРАЗУ

Публикации о творчестве наших современников, статьи и целые издания, посвященные проблемам времени, среды и пространства в эволюции художественных образов и педагогической деятельности мастеров в аспекте «художник-школа» часто содержат смелые сравнения и яркие, емкие обобщения. Автором одного из таких исследований, связанных с понятием школы, является преподаватель Санкт-Петербургской Академии трех знатнейших художеств, профессор Михаил Георгиевич Кудреватый, автор двух книг, изданных в разные годы, имеющих одно название — «Композиция. Путь к образу». По сути, это укрупненное по сравнению с учебно-методическими пособиями исследование, в котором М. Г. Кудреватый, художник-монументалист, обращается к творчеству другого мастера — не просто замечательного живописца, но и подлинного явления отечественной художественной культуры. Речь идет о народном художнике СССР академике, лауреате Ленинской и государственной премий Евсее Евсеевиче Моисеенко. Автор упомянутых теоретических работ о композиции подготовил к защите диссертацию о Моисеенко. На примере его творчества он рассматривает пути создания и эволюции художественного образа. В самом названии «Композиция. Путь к образу» уже просматривается направленность этого движения.

Среди работ Е. Е. Моисеенко немало полотен, посвященных памяти Великой Отечественной войны, участником которой был он сам. Его самобытный композиционный почерк ярко проявляется в сюжетных произведениях — замечательных образах, которые живут в нас, затрагивая душу удивительной трагической правдой. Личное здесь всегда сочетается с пониманием чаяний целого народа.

Жизненный и творческий путь Евсея Евсеевича Моисеенко в самом деле можно отнести к понятию «художник-школа». Так же, как Андрей Андреевич Мыльников, Борис Сергеевич Угаров, Виктор Михайлович Орешников, Михаил Константинович Аникушин, он являлся воплощением этого явления. В книге и в диссертации М. Г. Кудреватого важное место уделено рассмотрению этого вопроса и подмечено, что творчество Моисеенко зиждется на тех основах композиции, которые составляют базис наследия старых мастеров. Одновременно автору удалось найти соприкосновение этой традиции с тем, что выработал непосредственно Е. Е. Моисеенко, о котором можно сказать, что он, не только продолжил ее, но и создал новые пути. Они вобрали те удивительные находки, что и определяют целостность понятия композиции в ее скрепляющей роли при создании живописных и графических произведений.

Важная черта работы М. Г. Кудреватого в том, что это не столько диссертация о композиции, сколько научный труд, где рассматривается

роль Института или, точнее, Академии трех знатнейших художеств в развитии понятия «школа» применительно к творчеству отдельных живописцев. Можно упомянуть работу А. Ф. Дмитренко и Р. А. Бахтиярова, где эти слагаемые понятия школы указаны и достаточно подробно охарактеризованы. Потому проникновение в суть понятия «школа» через своеобразие творчества мастера трудно переоценить.

Автор дает веские и конкретные примеры из творчества самого Моисеенко, которые не просто позволяют усвоить положения и составные части понятия Школы, но и помогают рассмотреть и определить сущность такого процесса и основных закономерностей зрительского восприятия. Это, в свою очередь, дает возможность уточнить само понятие композиции и основных изобразительных средств, которые ей сопутствуют. Здесь вполне можно вспомнить знаменитое высказывание самого Моисеенко: «работа над строем вещи — это и работа над ее смыслом». И для того, чтобы теоретические выкладки были непосредственно связаны с конкретными примерами, автор диссертации анализирует их в исторической взаимосвязи и складывает в определенные типологические ряды. И это — не сухое изложение принципов композиции. Примеры, которые приводит М. Г. Кудреватый, излагаются в достойной литературной и научной форме, где положения, не утрачивая доказательности, порой воспринимаются как «изображения словом» и это позволяет усилить теоретическую основу, без них работа утратила бы нечто существенное.

Педагогическая деятельность Е. Е. Моисеенко являлась процессом исключительно творческим. Не случайно Михаил Георгиевич избрал главенствующим в арсенале художественных средств именно композицию и акцент на то, как он работал со студентами, очень важен. Во многом работа над композицией позволяет решать задачи в самом широком диапазоне тем — от лирических до драматических, исторических и бытовых.

Как отмечал автор книги и диссертации, он рассматривает все аспекты деятельности Моисеенко с различными эмоциональными интонациями очень четко и последовательно, выстраивая в каждом отдельном случае систему доказательств. Он следит за тем, как композиция прорастала и утверждала себя в разных своих свойствах. Это и произведения, посвященные Великой Отечественной войне от «Победы» до своеобразного реквиема «Снятие с креста» или потрясающей по мощи композиционного решения картины «Памяти поэта», вместе со «Спартак» ставшей своего рода нравственным завещанием художника. Или «Ветераны», чьи руки, лица, фигуры образуют единое целое. Тут почти до боли нарастает ощущение значимости происходящего — и автор показывает это подлинное единение, братство людей, переживших трагедию войны.

Признавая фантастическую образную наполненность произведений Моисеенко, нужно отметить, что он всегда тщательно разрабатывал композиционную партитуру и автор исследования не придумывает искус-

ственные схемы, которые можно приспособить к творчеству Е. Е. Моисеенко, но раскрывает подлинную глубину размышлений этого мастера. М. Г. Кудреватый пытается выяснить, какие обстоятельства жизни диктовали такой выбор образного решения и понять, во многом на основе собственного творческого опыта, что и зачем делает живописец.

Работа, посвященная композиции в творчестве Моисеенко, строится так, будто ее автор предлагает и нам высказать свое отношение к творчеству выдающегося мастера и найти свою грань восприятия его наследия. В работе Кудреватого подробно рассматривается и роль композиции в его преподавательской деятельности. В исследовании вполне закономерно рождается понятие школы — ведь Моисеенко силой творческого и личного примера способствовал рождению творцов. Нередко со школой часто связывают эфемерные понятия вроде силы мазка или интенсивности цвета, нередко упускается главное — атмосферу того места, где творил мастер, а в нашем случае это атмосфера не только родного вуза, но и всего города. Исследование, проведенное Михаилом Георгиевичем актуально еще и потому, что со слов выступавшего на защите данной диссертационной работы официального оппонента Н. Н. Громова «... комплексного изучения композиционных новшеств богатого наследия [Моисеенко] еще не было. <...> Диссертант разработал методику распознавания моделей живописно-образного решения картин и на примере полотен Е. Е. Моисеенко ввел в систему формально-композиционные закономерности пространственной организации живописи, которая может быть применена при критическом анализе произведений художников разных поколений. <...> Впервые подробно рассмотрена педагогическая деятельность Е. Е. Моисеенко, что позволило вскрыть процессы взаимодействия и взаимовлияния композиционного мышления в творчестве мастера и в работах подопечных студентов и последователей. <...> Практическая значимость исследования заключается в указании вектора совершенствования современной отечественной школы живописи, школы двадцать первого века с учетом тех новаций и течений, которые были в нее привнесены педагогической деятельностью Е. Е. Моисеенко». Хочется присоединиться к высказываниям уважаемого оппонента и добавить, что данная работа важна и тем, что в ней, как в зародыше, сосредоточен серьезный потенциал работы на будущее. Возможно, эта диссертация определит и тот путь, которым будет идти дальнейшее исследование самого понятия композиции. Труды Михаила Георгиевича словно предуготованы для того, чтобы дать простор новым изысканиям в области художественной школы, идет ли речь о Москве, Петербурге или о другом городе с сложившимися художественными традициями.

Среди тех, кого можно назвать предшественником Моисеенко в плане активизации композиционных приемов как средства усиления эмоциональной действенности образа, назовем Виктора Попкова с его знаменитой картиной «Шинель отца», где молодой человек примеряет на себя самую возможность

быть сопричастным к памяти о войне. Несомненно, стоит назвать также монументальность работ Гелия Коржева из серии «Опаленные огнем войны», «Коммунисты» или «Облака» — это целая симфония композиций, особенно отчетливо проявившаяся в расположении фигур. Композиция может выводить нас к понятию символа как в картине Попкова «Работа окончена». И тут вспоминается тачанка в «Черешне» Е. Е. Моисеенко, где красноармейцы, по словам художника, «может быть, полягут за этими холмами». Эта концентрация жизни перед возможным небытием действеннее любого трагического выкрика. И эта сцена соединяет бойцов с самим понятием земли. Это не причесанная, но настоящая правда о Гражданской войне.

Мы уже говорили о том, что М. Г. Кудреватый — художник-монументалист, почетный член Российской Академии художеств. Интерес к творчеству Моисеенко вызван во многом тем, что и сам Михаил Георгиевич тяготеет к произведениям, где композиция сама предопределяет лирическую или трагическую суть образа. Это выполненные в разные годы работы, посвященные Гражданской войне или войне Великой Отечественной — но среди них выделяется созданная совсем недавно картина, связанная с темой освобождения и Победы. Тут нет салютов или автоматных очередей на фоне Рейхстага. Мы видим, как в подвал концлагеря спускается солдат или, как говорят в армии — боец, к нему с множественных ракурсов тянутся руки и лица узников. Он предстает перед ними как Спаситель, окаймленный божественным светом. Символ возникает из целой партитуры жестов, создающих ощущение робкой надежды на возвращение к жизни. Нечаянная радость перебивается немым вопросом — не видение ли это?

Художником выполнен ряд работ, где пространство родного города постигается с верхних ярусов его архитектурных доминант. Это небесный Петербург в его неколебимой торжественной красоте. Здесь можно воспользоваться музыкальной терминологией — симфоническая композиция или оратория воздушных сфер, и тут же возникает немало поэтических и музыкальных ассоциаций, помогающих в постижении образа города. Кажется, он следует разным определениям — от блоковского «О город мой неуловимый» до лирических мелодий Петрова и торжественных гимнов Глиэра и Соловьева-Седого. Мы вместе с автором восторженно созерцаем и осознаем его величие.

Особую роль в образной структуре городских пейзажей М. Г. Кудреватого играют безмолвные стражи города на Неве. Они символы культуры, бессменные хранители и одновременно вечные свидетели истории Петербурга. Это и скульптуры святых, осеняющих пространство Великого города («Хранители города» (2001), «Хранитель города» (2002), «Исаакиевская площадь» (2002)), и античные герои («Вознесенский проспект» (2001), «Над Невой» (2002), «Белая ночь» (2002), «Дворцовый мост» (2002)) и знаменитые Клодтовы кони («Аничков мост» (2009)). В картине «Дождь на Невском» (2002) Фельдмаршал Кутузов словно указывает путь, символизируя силу и величие

страны, являясь камертоном человеческого достоинства и нравственной силы для жителей города. Картина-символ «Ленинградский трамвай» (2005), где трамвайный вагон — это хранитель всех выживших после страшной зимы 1941-42 годов. Нависшее над ними тревожное красно-бурое небо, перечеркнутое лучами прожекторов ПВО — символ смертельной опасности и будущих жертв. Композиция построена так, что и по цвету и очертаниями трамвай рифмуется с архитектурой города — зданием городской думы в левой части холста. А в центре, на дальнем плане устремилась в небо Адмиралтейская игла, как символ вечной и непобедимой красоты. Лица жителей Ленинграда (среди них пожилой музыкант филармонии — символ несломленной интеллигенции, боец Красной Армии, рабочий завода) суровы и величественны. Композиционным центром картины является фигура кондуктора — молодой женщины с бледным одухотворенным лицом: она так же хранитель города, несущий надежду его жителям.

Интересно сравнить эту картину с ранней работой художника — «На остановке» (1985). Если в «Ленинградском трамвае» жители блокадного города объединены в единую группу, они связаны друг с другом духом героизма и противостояния страшным испытаниям, то в «Остановке» мы видим обычный дождливый осенний день и обычную сцену ожидания. Люди разобщены, их лица выражают озабоченность и скуку. Но все же есть нечто, что объединяет и их — в левой части картины сквозь пелену дождя величественно возвышается Исаакиевский Собор, свидетель великих и трагических событий, и на его фоне все изображенное обретает иной, более глубокий смысл, преобразуя весь внутренний строй картины.

Тема судьбы города и города в судьбе людей, их переплетение и взаимопроникновение — один из лейтмотивов творчества М. Г. Кудреватого. Здесь можно вспомнить холст «Поэты и Судьба» (1990), где Петербург, прозрачный, мистический, тонуший в неверном свете тусклых уличных фонарей, как бы замер в тревожном предчувствии будущих суровых испытаний, выпавших на долю двум его великим поэтам — Гумилёву и Ахматовой.

В пейзажах небольших российских городов живописное мастерство автора преображает их скромную, утонченную, полную лиризма красоту. Обращает на себя внимание то, что их главными героями становятся церкви и монастыри как концентрированный образ веры, нравственности, жертвенного служения и трагической судьбы людей («Кириллово-Белозерский монастырь» (1991), «Горицкий монастырь» (1992), «Антониево-Сийский монастырь» (2007)). В картине «Новгородская семья» (2000) изображение храма на дальнем плане замыкает семейный портрет композиционно и одновременно является отражением их духовного мира.

Композиция имеет большое значение и в работах о Гражданской войне. Так, например, в «Красном колесе» возникает тема пересечения и трагического расхождения судеб самых близких людей. Или неустойчивость фигур в «Степане Разине». Они кажутся лишенными равновесия, накренившимися

подобно ладье, в которой плывет казачья ватага, и сошедшему с привычной колеи ходу истории. Особенно важна роль композиции в раскрытии и замысла в триптихе, посвященном Микеланджело. Гений Высокого Возрождения словно восходит к вершинам искусства ступень за ступенью — и это не просто метафорическое определение, но и вполне конкретное обозначение творческого труда, требующего немалых духовных и физических усилий. Создание гигантской фрески на потолке Сикстинской капеллы предстает у петербургского художника как восхождение в прямом смысле слова — и этот подъем по ступеням шаткой лестницы воспринимается скорее не в бытовом, но в бытийном ключе. Лик Творца, создающего планеты и светила, предстает как воплощение дерзновенного начала, дающего жизнь новым мирам, как и великий художник, уподобляясь Творцу, рождает в росписи целый мир. Автор не случайно использует форму триптиха. Здесь мир личности великого представителя итальянского Ренессанса или всемирно известного импресарио Сергея Дягилева буквально прорывается к своей реализации. Мастерская с мраморным Давидом, удивленно вззирающим на создавшего его скульптора или Елисейские поля, которые вместе с Парижем и со всем миром ждут триумфа Русского балета — интерьер или город у Михаила Георгиевича способен насыщаться этой колоссальной энергией творческого духа, которому тесно в четких заранее установленных границах. И это пространство начинает раздвигаться, расширяться через пронизывающие холст линии зданий в резком перспективном сокращении или лесов, сооруженных под самым потолком капеллы. Воображаемые линии в этих и многих других полотнах расходятся подобно железнодорожным путям, как мы видим их из окна удаляющегося от вокзала поезда. Так или иначе, композиционный прием, некий подчеркнuto острый ход позволяет обнажить самую суть процесса создания живописного произведения, где предварительный рисунок, состоящий из пересекающихся, сплетающихся, находящихся друг на друга линий, становится зримым свидетельством напряженного поиска образа, *пути* к этому образу. Однако у Михаила Кудреватого эта многоплановость (в буквальном смысле слова, когда на плоскости холста совмещаются сразу несколько точек перспективного схода, и само пространство кажется устремившимся куда-то вдаль, к самому горизонту, или стремительно взмывающим ввысь) неизменно корректируется принципами академической школы. И все же анализируя творческий путь художника, приходит понимание, что он стоит на пороге нового этапа развития образа, его форма вырывается за рамки реалистической традиции (хотя они практически безмерны), он открывает новые измерения и готов пригласить за собой зрителя. В этом поиске помогает обращение к наследию старших мастеров, в материалах его диссертационной работы, например, отчетливо показано, как Е. Е. Моисеенко не прекращал этот поиск ни на минуту.

Творчество М. Г. Кудреватого — уникальное явление культурной жизни нашего города. В его личности удачно совместились искусствовед,

художник с глубоким духовным началом и педагог, и поэтому хотелось бы, чтобы именно он продолжил в будущей искусствоведческой практике взятое и опробованное в собственной творческой и педагогической деятельности осмысление темы, связанной с понятием композиции и подробнее сказал о том, как это понятие реализовалось у тех, кто преподавал в ленинградских художественных вузах. Это, несомненно, обогатило бы нашу науку об искусстве в постижении каждого элемента создания художественного образа.



ПЕТЕРБУРГСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ТОЧИЛИНА

Традиции русского пейзажа, открытого для всех, но подвластного не каждому, бережно сохраняют в своем творчестве современные петербургские живописцы. 1990-е годы подарили плеяду молодых и талантливых художников, которых вдохновляет город на Неве, и по сей день. Сейчас это уже преуспевающие и знаковые мастера — Андриан Горланов, Виктор Ямщиков, Сергей Ляхович и другие. Каждый из них нашел свой Петербург и своего зрителя.

Живописец Андрей Точилин всегда писал и продолжает работать в разных жанрах. Он много времени проводит над формированием стилистики и художественным решением каждого конкретного произведения. Петербургский пейзаж Андрея Точилина появился также в начале девяностых годов и стал одной из главных тем в его творчестве.

Вместо предисловия

Андрей Анатольевич Точилин родился в 1966 году в г. Брянске. Первое художественное образование он получил в Брянском художественном училище (1986–1990) и Народной изостудии В. В. Воробьева (1987–1990). С 1990 по 1997 годы Андрей Точилин учился в Академии Художеств в Санкт-Петербурге в мастерской П. Т. Фомина и С. Д. Кичко. Его учителями были В. В. Загонек, И. Г. Уралов, Д. А. Коллегова и др.

Начиная с 1989 года Андрей Точилин является участником всероссийских и городских выставок, в том числе персональной выставки в Галерее «Форум» (СПб., 2003), Юбилейной выставки Союза Художников России» (2006, 2017), «Святость и мученичество в XX веке» (СХ СПб., 2010) и других. Его работы находятся в музее Политической истории России, частных коллекциях Санкт-Петербурга и Москвы, в Финляндии, Германии и США. С 2005 года Андрей Точилин является членом Санкт-Петербургского Союза Художников.

Путь становления

Дипломная работа Андрея Точилина «1937 год» (ныне Музей Политической истории России) посвящена трагическому периоду в истории нашей страны. Ее тема была раскрыта через состояние природы. Пронзающий холод бесконечного моря подчеркивал страх и одиночество героев произведения. Петербургский пейзаж стал основным жанром в творчестве художника с того самого момента, как Андрей Точилин поступил в Санкт-Петербургскую Академию художеств.

Ранние пейзажи Андрея Точилина конца 1980–1990-х годов создавались в легкой этюдной манере под большим впечатлением от природы. В небольших по размеру картинах и холстах сохранены красота и утонченный характер города, вновь называемого Петербургом. В них город снова молодой, словно наполнен новыми силами и духом перемен.

Художник искал «свой» город. Чаще это были виды рядом с Академией художеств «Набережная Невы. Сфинксы» (1995), «Ледоход на Неве» (1991) или небольшие путешествия по набережным рек и каналов («Прачечный мост» (1993), Львиный мостик (1995) и набережная реки Смоленки (1995). Петербург Андрея Точилина в это время камерный, уютный и тихий, наполненный мягким, приглушенным светом («6-7 линия Васильевского острова. Вечер» (1991), «Шхуна Святой Петр около Петропавловской крепости» (1994)).

Его любимыми мотивами стали глубокие перспективы дворики, улиц и переулков города и так называемая «небесная линия» Петербурга. «Крыши на Васильевском острове» (1993) и «Порт» (1994) были написаны с крыши альма-матер. Этот вид относится, увы, к списку уже исчезнувших достопримечательностей. Нет больше той неповторимой ритмики, существовавшей на контрасте единой линии домов и островных церквей.

Период исканий

В 1990–2000-е годы Андрей Точилин работал над натурными пейзажами, создаваемыми непосредственно под впечатлением от любимого города. «Я был рабом природы», — говорит художник. В пейзаже «Порт», написанном также с крыш Академии художеств, виден переход к новому живописному периоду в творчестве Андрея Точилина, сформированному интересом к постимпрессионистам и раннему модернизму начала XX века в России.

Живописные поиски и увлечение Бубновым Валетом, особенно Р. Р. Фальком и П. П. Кончаловским, к началу 2000-х годов привели к новым творческим решениям. Интерес к формальному подходу и работе со сложным колоритом способствовали созданию монументальных полотен. «Осень. Канал Грибоедова» (2001), «Солнечный день. Университетская набережная» (2001) и другие построены на цветовых отношениях. В работах «Днепровский переулок» (2002), «Большая Пушкарская улица весной» (2002) и «Улица Ломоносова» (2002) выделяется новая особенность манеры художника, основанная на конструктивном построении композиции. Рисуя свободно кистью, художник выстраивал грани и плоскости гранитных набережных, фасады исторического Петербурга, а затем внутри них создавал живописную массу оттенков и цвета.

«Белые ночи»

Осмысление пространства Петербурга подтолкнуло художника к созданию монументального полотна «Белые ночи» (1996–2000). Это этапное произведение в творчестве Андрея Точилина. Надо отметить как заслугу

художника, что его эстетическая доктрина этого периода отличается большой пластичностью.

Художник вспоминает, что он долго, скрупулезно и внимательно обдумывал каждое цветовое отношение и прикосновение кисти к холсту, но главное — наслаждался процессом: «Теперь в моей жизни не было педагогов, которые всегда могли меня направить, подсказать, что нужно делать дальше, не было оценок и сессий. Ты предоставлен сам себе и отвечаешь за свои поступки. С этого начинается формирование личности в профессии».

Над «Белыми ночами» Андрей Точилин работал четыре года. Краски картины выкристаллизовываются из синевы петербургской ночи, создавая сложный и погруженный колорит, присущий пейзажам художника 2000-х годов в сравнении с работами предшествующего десятилетия.

Графичность в живописи

«Белые ночи» подчеркивают особенность живописной манеры Андрея Точилина в 2000-е годы, в которой одновременно сосуществуют детализация и обобщение. Скрывая элементы, намеренно ломая ритм и изменяя архитектурную форму, художник по-новому создает пространство Петербурга.

Графическое видение данного периода выражает уход художника от восприятия природы только через впечатление, свойственного его работам 1980–1990-х годов. Импрессионистические мотивы раннего периода сменяются более внимательным отношением к форме, цвету как организующему началу пространства, к осмыслению композиционного пространства холста через его конструкцию.

Аналитический подход к своему творчеству, размышления над проблемой формообразования художественного полотна привели к появлению работы «Ранний снег» (2003), созданной в иной для Андрея Точилина стилистике. Здесь тема петербургских крыш, прозвучавшая вновь спустя десятилетие, показана в формальном ключе. Картину отличают строгость и скупость живописной гаммы, выявляющие грани и плоскости пространства Петербурга.

Художник с Петроградской стороны

В Петербурге Андрея Точилина есть «его виды». В них можно увидеть венецианские мотивы — узкие улочки, переходящие в набережные рек и каналов, мосты, продолжающие пластику линий итальянской красоты. Другие полотна сближают наш город, такой европейский в своей основе, с просторами русских равнин севера, показанные художником в цикле пейзажей Архангельской области (начало 2000-х годов). Открытость пространства северных краев передалась в петербургские композиции, как и изысканность и утонченность в разработке колорита живописного полотна.

Любимым мотивом со временем стал Исаакиевский собор. Наверное, именно уникальное творение Огюста Монферрана передает образ величественного города, его монументальный характер. Золотой купол собора, как важный житель Северной столицы, вместе с нами путешествует, появ-

ляясь то со стороны Синего моста, то в перспективе Менделеевской линии, или как маяк блестит со стороны Университетской набережной.

Со временем виды Петроградской стороны стали наиболее любимыми среди петербургских мотивов Андрея Точилина. Маленькие узкие дворики бывшего Фомина острова, уходящие далеко на север, всегда остаются светлыми, наполненными холодным и пронзительным северным солнцем. Это «Улица Ренгена» (2002), «Большая Пушкинская улица весной» (2002), «Улица Ленина» (2001) или «Дворик на Петроградской стороне» (2003). Глядя на эти пейзажи, задумываешься вместе с живописцем о красоте форм и лаконичности линий классического Петербурга, об особом ритме, создаваемом оконными проемами, очертаниями фасадов, крышами и трубами, об этой музыкальной композиции в петербургской архитектуре.

Художник и город

При знакомстве с работами Андрея Точилина постоянные споры почитателей императорского Петербурга и советского Ленинграда уходят на второй план. Город на Неве Андрея Точилина объединяет все три века его истории. Рука художника не делит его образ на прошлое и настоящее, забытое и новое, привычное и незнакомое.

Эпичность петербургских пейзажей художника сложилась благодаря работе на севере («Архангельская серия», начало 2000-х годов). Созерцательность и спокойствие северных видов старается передать Андрей Точилин в своих петербургских пейзажах, вырвать зрителя из бега ускользающего времени и показать город в его первозданном облике.

Монументальный характер присущ многим, даже небольшим по размеру пейзажам Андрея Точилина. Пейзажист любит выбирать для своих произведений панорамные решения и представлять широкое пространство улиц и набережных, тонально уводя взгляд зрителя в глубину холста. Он очень осторожно, с большим вниманием рифмует различные плоскости, линии и доминанты города, в своих лучших работах находят такие композиции, которые присущи многоплановым сюжетным картинам.

При всем разнообразии стилистических решений для его полотен любого периода свойственна особая архитектурность. Это можно назвать особой структурностью, присущей пейзажам художника и выработанной им за годы творческого поиска.

Уходящий Петербург

Своим творчеством Андрей Точилин сохраняет память об историческом Петербурге, который быстро меняется на глазах миллионов его почитателей. Тема исчезающего города мягко сочетается со стараниями художника увидеть новое лицо Петербурга XXI века.

Шумные пешеходные улицы Малой Садовой или 7-й линии Васильевского города не заглушают образ классического исторического города. Жители и гости всегда присутствуют в картинах художника. Они становятся

частью метаморфоз Петербурга: одни покинули улицы и набережные, но их недавнее присутствие еще ощутимо; другие же безмолвно прогуливаются, оставляя за собою тени и силуэты. Все это создает особую музыку города из сочетания формы, цвета, света и линий, прочитанных художником в своем ритме и понимании пространства.

Андрей Точилин бережно сохраняет в своих полотнах что-то личное и сокровенное, рассказанное для влюбленных в наш город. Ценителями петербургских пейзажей художника могут стать те, кто ощутил поэзию Северной столицы, ее стать, благородство и уважение к жителям и почитателям.

Новые пути

Андрей Точилин относится к типу ищущих художников. Оставаясь приверженцем академической живописи, верным классическим темам и сюжетам, он на протяжении всего творческого пути экспериментирует, изучая различные живописные техники письма, стремится к познанию опыта старых мастеров, находит в этом свое понимание художественной формы и колорита, поднимая вопросы о сущности художественного творчества, его ценности.

Последние работы Андрея Точилина, например, «Менделеевская линия (2012)», «Улица Зеленина (2017)», «Стрелка Васильевского острова» (2017), знаменуют новый этап в творческих исканиях художника. Эти картины отличаются благородством колорита, передающего особую атмосферу Петербурга.

В полотнах 2010-х годов соединились импрессионистический характер первых этюдов художника, внимательность и любовь к природе, сложные цветовые отношения декоративного периода 2000-х. Он находит тонкие и одновременно сложные тональные отношения в пространстве Петербурга, стремясь к передаче реалистичного изображения с декоративным подтекстом.

Сейчас Андрей Точилин свободно сочетает работу, как говорят художники, «впротирку», пастозно и лессировками. Он любит работать небольшими кистями, и плоскими щетинами, и круглым колонком, мягко вписывая краску в структуру холста. Последнее время художник стал много писать на картоне. С этим связано появление дополнительной прорисовки в деталях.

Живописец теперь часто использует цветные фоны по примеру старых мастеров, сочетает техники гризайли в подготовительной работе и «аля-прима». Это придает неповторимый колорит его полотнам через мягкие и спокойные тональные переходы. Ощущается свежесть и естественность пространства, передающие особую фактурность Петербургского мира.

Город и художник сейчас и сегодня

Сейчас Андрей Точилин работает над большой серией монументальных полотен, раскрывающих по-новому «перспективный» характер нашего города. После некоторого перерыва художник вернулся к теме эпического Петер-

бурга, огромным пространствам, вписанным в лаконичные архитектурные формы, формировавшиеся на протяжении трех столетий.

Расширилась общая петербургская тематика и остались любимые сюжеты. «Крыши на Лиговке», «Средний проспект Васильевского Острова», «Баржи. Набережная реки Фонтанки», «Малая Садовая. Летнее кафе», «Зеленый мост», «Река Монастырка», «Мечеть на Горьковской» и другие — это названия картин, создаваемых художником в настоящее время.

Уже сейчас в отдельных полотнах этой большой серии можно увидеть весь опыт, накопленный живописцем за годы работы. В петербургских пейзажах Андрея Точилина прочитывается безмерная любовь к городу, уважение к его истории и переживания о его будущем.



**ПРИГЛАШЕНИЕ В ЗОЛОТОЙ ГОРОД
(Заметки о творчестве Елены Киселёвой)**

Автор этих строк давно хотел написать статью о творчестве Елены Киселёвой, широко известной как талантливый живописец и график. Она работает в разных жанрах и техниках, и ее творчество хорошо знакомо любителям искусства. Е. Киселёва является членом Союза Художников России, а также членом Петербургского и Немецкого общества экслибриса. Ее работы хранятся во многих музеях России и Европы.

О творчестве Елены существует богатая искусствоведческая литература. Что можно добавить к уже написанному? Впервые автор этих строк познакомился с творчеством Е. Киселёвой в 1997 году во время Всемирного конгресса экслибриса, который проходил тогда в Санкт-Петербурге. Конгрессу предшествовала тщательная подготовка, в том числе поток газетно-журнальных публикаций. В то время об экслибрисном творчестве художницы вдохновенно и образно писал выдающийся исследователь и коллекционер книжных знаков Вениамин Викторович Худoley (1945–2007). Накануне конгресса он щедро знакомил читателей коллекционерской прессы с экслибрисной графикой. Стремясь охватить широкий круг художников, он опубликовал цикл статей о книжных знаках российских мастеров и открыл читателям множество новых имен. Все тексты были написаны серьезным научным языком, однако при этом легко читались.

Эти статьи печатались в газете «Миниатюра» и некоторых других периодических изданиях. Очерк о Е. Киселёвой сразу привлек мое внимание, так как от работ художницы было невозможно оторваться. И не беда, что первые репродукции работ Киселёвой, которые мне посчастливилось увидеть, были черно-белыми. Излишне говорить, что газетная бумага тоже не способствовала качественной передаче оригинала. И, тем не менее, впечатления были очень яркими. Экслибрисы поражали тонкостью прорисовки форм, взвешенностью композиции и запоминающимся образным строем. В. Худoley отобрал для публикации настоящие жемчужины графики малых форм.

Эти удивительные книжные знаки завораживали. Они сразу же напомнили мне лучшие образцы графики художников объединения «Мир искусства». Изящество фигур, куртуазность сюжетов, ощущение карнавальской природы жизни, щемящая тоска по ушедшим временам и вместе с тем реалистичное чувство земной вещественной формы — все эти особенности делают экслибрисы Киселёвой маленькими шедеврами.

Вот что говорит о своем экслибрисном творчестве сама художница:

«К экслибрису я пришла от своего увлечения портретом. Ведь экслибрис тоже портрет человека, только символический. Это персональная

вещь, такая же, как герб. Через его атрибуты можно описать характер человека, его семью, сферу его деятельности, увлечения и т. д.

Вот, например, я делала экслибрис для Юрия Сергеевича Васильева, президента Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Он изображен в образе святого Георгия Победоносца, который стоит на земном шаре — символе международных научных связей. В деснице у него копьё, указывающее нижним концом на озеро Байкал и Иркутскую область — родину Юрия Сергеевича. В руке — свиток, символ научных работ. С левой стороны — здание Политехнического университета, на крыше которого видны книги. Справа — Иркутская гидроэлектростанция, в строительстве которой он принимал участие. Внизу слева — символическое изображение семьи, а справа — ордена, которыми награжден академик».

Итак, книжный знак — это портрет. И автору блестяще удается найти емкие стилистические средства для передачи портретных характеристик, для наиболее экспрессивного способа отражения образа. При этом художница активно использует лучшие традиции портретного искусства Ренессанса и барокко.

А вот что я прочитал на сайте gatchina.life о созданных художницей экслибрисах (это слова ведущей рубрики Юлии Колбеневой):

«На сегодняшний день Елена — автор более чем двухсот экслибрисов. Ее работы приобретают не только коллекционеры, но и обычные люди, ведь экслибрис может стать хорошим (а главное — необычным!) подарком с именем владельца знака, например, на юбилей или другой большой праздник. В таком случае его не вклеивают в книгу, а вешают на стену, как произведение искусства.

Графика Елены хранится в музеях Петербурга, Дании, Италии, Бельгии, Германии, США. Жители Гатчины также не раз имели возможность полюбоваться работами Елены Киселёвой. Многим наверняка запомнилась выставка «Метаморфозы портрета», проходившая в Гатчинском дворце. Много интересного можно увидеть и на сайте художницы».

Прочитав эти строки, я зашел на сайт и увидел множество новых для меня работ. И опять, как и при первом знакомстве с творчеством художницы, меня поразили удивительный сплав истории и современности, переключки эпох. Ренессанс сплавлен с двадцатым веком, античная эстетика вступает в диалог с барокко.

Вот некоторые биографические факты. Елена Киселёва родилась в Гатчине. Известно, что у нее польские корни, которые восходят к генеалогии польского рода Новицких. Прадед художницы работал на железной дороге в Варшаве, а в 1914 году был переведен в Гатчину — родной город героини нашего очерка.

Известно, что Елена рисовала с раннего детства и мечтала стать художницей со школьных лет. Она окончила художественно-графический факультет ЛГПИ им. А. И. Герцена (ныне — РГПУ им. Герцена). Затем насту-

пил период преподавания, который завершился уходом художницы в занятия живописью. Елена поняла, что призвание требует полной отдачи и прекратила преподавательскую деятельность. Занятия живописью и графикой полностью поглотили ее. Обучение в Швеции и работа в Австрии сделали ее выдающимся специалистом в области разных графических техник.

Так родился самобытный художник, работающий в своем оригинальном стиле, который не спутаешь ни с чем. Хорошо помню выставку Елены Киселёвой в Генеральном Консульстве Польши. Она открылась в феврале 2014 года и вызвала очень большой интерес. Именно тогда я увидел серию полотен «Золотой город», которая надолго запомнилась своей удивительно светлой палитрой.

Города Елены Киселёвой — это удивительные миры красоты и гармонии. Эти города вызвали желание их посетить, хотелось сохранить их в сердце, удержать в памяти, а главное — не хотелось отходить в сторону от этих полных позитива полотен. Помню, что тогдашний Генеральный консул Польши в Петербурге Петр Марциняк сказал, что эта выставка — один из культурных мостов между Петербургом и Европой. И действительно — сказочные золотые города, предстающие перед зрителями, напомнили зрителям европейские столицы.

Прочитую здесь очень точные слова о картинах Е. Киселёвой из статьи, опубликованной на сайте «Клуба 33,6 млн.»:

«Петербург и Венеция, Варшава и Краков, Флоренция и Пиза, Висбаден и Майнц... Города реальные и одновременно сказочные, в теплых золотых тонах, с четкими линиями и туманной дымкой... Вот "Летающий Петербург" — церковь Симеона и Анны вдруг взмыла вверх и пролетает над Петропавловской крепостью. А венецианская гондола похожа на большой волшебный корабль... В каждой из картин есть недосказанность, их можно подолгу разглядывать и придумывать свою сказку о волшебном городе, о рае на земле».

Слово «недосказанность» как нельзя лучше характеризует картины этого запоминающегося цикла. Зритель додумывает сюжетно-фабульные построения, находит знакомые ассоциации и включает свою собственную фантазию. Это ли не настоящее полноценное общение зрителя и художника!

Нельзя не сказать об абстрактных работах Киселёвой. Я впервые увидел их на выставке в Музее неконформистского искусства в декабре 1916 года. Работы буквально источали световую энергию. В них чувствуется некоторое влияние К. Малевича, например, налицо скрытая и явная символика квадрата.

Но у Киселёвой мы совершенно неожиданно находим... золотые квадраты. И они лучатся каким-то теплым светом. Все абстрактные картины художницы, которые мне посчастливилось видеть, отличаются особой теплотой цветовой гаммы и какой-то особенной оптимистичной приподнятостью. Мне подумалось, вот если бы на странице альбома по изобрази-

тельному искусству или художественного журнала встретились бы на одной странице «Черный квадрат» Малевича и золотые супрематистские построения, какие чувства испытал бы читатель, листая этот альбом? Наверное, он ощутил бы присутствие при рождении своего рода *золотого супрематизма*.

Сегодня панорама художественной жизни Петербурга немыслима без творчества Е. Киселёвой. Можно пожелать талантливому мастеру новых творческих вершин. Мы видели в творчестве Елены несколько разных стилей, несколько манер, давших разные пласты наследия художницы. Это тонкая стилизованная экслибрисная графика, мифопоэтическая живопись и абстрактные построения. И в каждой из этих манер художница сказала новое слово.

Идет время, и сделать в искусстве что-то новое, необычное становится все труднее. Но Елене Киселевой это с блеском удается. Зная, как блистательно художница умеет удивлять зрителей, радовать их новыми художественными приемами и необычными темами, я верю, что в будущем можно ожидать непредсказуемых интересных поворотов на творческом пути Елены. Будем ждать новых ярких и запоминающихся работ.

Источники

1. <http://33point6mlnclub.ru/index.php/nashi-gosti/23-elena-kiseleva-risovat-prirodnoe-svoystvo-cheloveka>
2. <http://nrs.home.cern.ch/nrs/ElenaKiseleva/>
3. <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/k/kiseleva.htm>
4. <http://www.gatchina.org/blog/609/>
5. <http://www.gatchina.org/news/632/>
6. http://gatchina3000.ru/painting/pages/kiseleva-exlibris_jpg.htm
7. В. Худoley. Эротика в экслибрисе. — СПб, 1994.



Валентина Николаева
Андрей Захаров

**«КАЖДАЯ КАРТИНА — ЭТО СОБЫТИЕ.
А ПОВТОРИТЬ СОБЫТИЕ НЕВОЗМОЖНО»
О выставке картин Анатолия и Галины Евменовых**

Маленький заснеженный дворик у подножья высоких домов с унылыми брандмауэрами. Это мир детства: мальчишки играют в цирковых акробатов, девочка бежит с воздушным шариком, кто-то съезжает с горки. Красное пасмурное небо, красные стены домов, красный трамвай, красные пальто и шарик у девочки, подцвеченный небом розовый снег и красная собака у зеленого забора, который отгораживает играющую детвору от городского шума. Лишь звон трамвая перекрывает порой детские голоса. Картина называется «Дворик»¹. Она была представлена на выставке-ретроспекции произведений Анатолия и Галины Евменовых «Живопись 2000–2015»² в Центре Книги и Графики на Литейном проспекте³. Эта выставка — первая часть цикла экспозиций работ удивительного творческого дуэта, который сложился в Ленинграде, в далекие 1960-е.

Нет легких и простых путей в выборе главного дела жизни. Но кто-то рождается под счастливой звездой, и с юных лет чувствует непреодолимую тягу к творчеству. И счастлив вдвойне, когда эта звезда не отпускает и ведет по жизни, поддерживая огонь воплощения, когда чувства и замыслы перерождаются в зримые образы.

Первые уроки рисунка и живописи восьмилетний Толя Евменов получил в изостудии Ленинградского Дворца пионеров у Соломона Давидовича Левина. «Началась, — как описывал сам художник, — та феерическая, сумасшедшая игра в кисточки и краски, пока еще не понятая и не увиденная фатальная угроза поглощения всего тебя этим жадным до эмоций процессом, хищным до жертв богом по имени Аполлон». «Многим девчонкам и мальчишкам был дан шанс выйти сухими из этого потока, вовремя окончить эту игру, но не мне», — отмечал он. В изостудии произошла и его встреча с Юрием Хухровым, советы которого Анатолий впоследствии вспоминал как точку отсчета: «Я произошел. С тех пор я проникся его мирозерцанием». Далее последовало обучение в художественной школе № 190, а затем в студии Василия Ильича Суворова, где собирались в те годы Михаил Шемякин, Юрий Жарких, Наталья Малевская, Михаил Копылков и многие другие. Здесь Анатолий и встретил Галину — дочь художника и музыканта, профессора университета в Нальчике, которая приехала в Ленинград учиться живописи. 1966 год стал для молодых людей особенно знаменательным. В этом году они стали супругами, поступили в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой, а осенью Анатолий принял участие во Второй

выставке молодых художников Ленинграда, проходившей в Ленинградском отделении Союза художников СССР (ЛОСХ).

Этот год был представлен на выставке «Живопись 2000–2015» очень ленинградской работой Анатолия Евменова «Белые ночи». Пустынная набережная канала. Решетка ограждения с выломанными фрагментами. Характерный двухсторонний спуск к воде. Тусклое небо с серпом убывающей луны. Дома без декора. Кое-где раскрыты окна. В одном виден слабый отсвет от лампы. На первом этаже на подоконнике стоит цветок. Запертые на ночь ворота. Между домами, над глухим высоким забором — ветви громадного куста цветущей сирени. На заборе — плакат с надписью: «Белые ночи».

Несколько шагов по выставочному залу и происходит временной скачок — зритель переносится в 1990-е годы. К сожалению, произведения Евменовых 1970-х–1980-х годов на выставке не были представлены, так как большинство из них проданы. Вот как говорил об этом сам Анатолий Евменов: «В девяностые годы прошлого века, в это невероятно сложное время, отечественные художники продавали максимальное количество своих работ за рубеж. Это была настоящая скупка. Именно так многие наши работы попали в зарубежные музеи и частные собрания. Мне неизвестна их судьба, ни с одним из коллекционеров жизнь меня больше не сводила и, думаю, не сведет. Но я по этому поводу особо не переживаю. Потому что мы создали какие-то вещи, и пришло то время, когда их забрало пространство мировой культуры. Это нормально»⁴.

Наверно, нормально, но все же жаль, что работы ушли бесследно. Не осталось даже фотографий. А ведь это был очень плодотворный творческий период. Начиная с 1966 года А. В. Евменов был участником многих выставок. В их числе: ежегодные осенние и весенние городские выставки ленинградских художников, три республиканских и две всесоюзных — в Москве. С 1967 года супруги-художники совместно занимаются творческой и профессиональной деятельностью. Большое влияние на них оказали принципы аналитического искусства П. Н. Филонова. «Вертикальным, вневременным событием» называл Анатолий Евменов встречу с Евдокией Глебовой, сестрой Павла Филонова, и его работами, бережно сохраненными в ее доме: «Передо мной открылось другое пространство; «миры с мирами говорят» — вот что я увидел. Я понял, что это создал человек, которому удалось прорасти сквозь время... в русском авангарде сложно найти фигуру, равную Филонову»⁵.

В 1975 году Галина и Анатолий приняты в члены Союза художников СССР. К этому времени, помимо картин ими был создан ряд монументальных произведений. Так, для города Пушкина (б. Царское Село) в технике мелко модульной мозаики из смальты они выполнили 13 натюрмортов для торгового центра, а также панно на фасаде клуба. Работы были отмечены Художественным советом Комбината декоративно-прикладного искусства. Вслед за тем, для интерьера главного здания Балтийского морского пароходства, они

создали роспись «Все флаги в гости к нам», выполнив ее в редкой технике энкаустики. Эта работа художников была отмечена правлением Союза художников РСФСР за творческие находки в освоении новых технологий.

Со второй половины 1970-х вплоть до 1991 года творческий дуэт Евменовых выполнял заказы Министерства культуры СССР, Союза художников и Художественного фонда. Только по поручению Худфонда было создано около 40 картин для музеев, дворцов культуры, библиотек и санаториев. Ими написана батальная композиция «Битва при Прейсиш-Эйлау»⁶ для Калининградского исторического музея, цикл картин на тему творчества Александра Блока для Дворца культуры Уральского завода тяжелого машиностроения — знаменитого Уралмаша, серия картин, посвященных А. С. Пушкину для Ленинградской областной универсальной научной библиотеки.

Некоторые работы этого периода можно увидеть на сайте творческой мастерской Евменовых⁷. Там есть картина блоковского цикла, эскиз росписи «Карнавал», ассоциирующийся с произведениями мирискусников, пейзаж «Луга» с удивительными облаками...

Художники-монументалисты сумели воплотить в творчестве волшебный сплав, работая над замыслом в четыре руки: «Вкусив один лишь раз наслаждение от совместной работы, привыкаешь к этому, ощущаешь через время двойную силу — соединенную возможность, а главное — радость общения на поверхности холста», — писал Анатолий Евменов. Работать одновременно на одном холсте, не мешая друг другу — возможно ли это? «Метафизика сплава» — вот что происходит, по выражению самих художников. И вся эта метафизика удивительным образом живет на холсте. Зрителю предоставляется редкая возможность стать участником уже свершившегося; в то же время он не лишен возможности доигрывать, разгадывать «картину в картине».

В 1980-х годах произведения Евменовых, такие как «Прибытие поезда метро на станцию Гостиный двор в час пик», «Дискотека», триптих «Ткачихи фабрики им. Анисимова», «Время летних отпусков» экспонировались на шестнадцати международных выставках изобразительного искусства.

Но вернемся к выставке «Живопись 2000–2015». Период 1990-х–2010-х годов представлен 27 работами. Открывает его картина «Небесная река»⁸ (2003), навеянная детскими воспоминаниями Анатолия Васильевича, связанными с приладожским городом Приозерском, что стоит в устье Вуоксы. Сине-голубая река, словно с небес несущая свои воды, бережно укрывает мир детства. Над нею порхают ангелочки с крылышками жучков и бабочек. На переднем плане — огромный букет лиловых колокольчиков. Главный герой — маленький мальчик лет пяти в синих трусиках и сандаликах — играет на игрушечном барабане. У его ног крохотные разноцветные домики городка. Легкая тень лежит на лице ребенка. Он застыл в ожидании и без улыбки смотрит сквозь зрителя куда-то вдаль, а за его спиной за край кар-

тины улетает воздушный шарик — смысловой камертон быстротечности времени. Что уносит он, какие надежды?

Работа 2008 года «Три подруги»⁹. Три пожилых женщины, три характера, три судьбы. В центре — дама в красном демисезонном пальто. На ней затейливая шляпка. Длинные тонкие пальцы с маникюром лежат на рукоятке трости. Слева от нее — дама в синем зимнем пальто с зеленым шарфом и коричневой шляпе. Неподвижный взгляд, рука с короткими толстыми пальцами. Из-за пазухи выглядывает собачка и недоверчиво смотрит на зрителя. Облик третьей из подруг явно говорит о религиозности. Подтверждает это и изображение церкви за ее спиной. Крупные, почти мужские черты лица, и пронзительный страдальческий взгляд. Что связывает их, очень разных, но близких по возрасту? Быть может, они просто живут в одной коммунальной квартире? Но тогда авторы назвали бы картину — «Соседки». Подруги — это больше! А может, подруги — это лишь название. Просто три одиноких человека, волею судьбы, оказались рядом, и не с кем им больше общаться, кроме как друг с другом? Художники подталкивают зрителя к размышлению, предоставляют ему читать картину, всматриваться в нее, выискивая детали, подробности, которые открыли бы скрытые смыслы, создавать собственные версии. Происходит то самое воздействие вещью на эмоции зрителя, о котором писал П. Н. Филонов¹⁰. При этом возникают и другие вопросы. Например, почему выбраны такие цвета для пальто персонажей — красный, синий, зеленый? Не потому ли, что это триада основных цветов, смешение которых дает все прочие цвета и оттенки?

Надо отметить, что Анатолий и Галина Евменовы уделяют цвету серьезнейшее внимание. В первой половине 1990-х годов художниками был создан целый ряд картин, в которых они экспериментировали с формой и цветом. Пять таких композиций были представлены на выставке. Непрерывная кривая линия движется, выписывая большие и маленькие петли, пересекающиеся друг с другом. Каждая имеет свой цвет. На участках перекрытия цвета смешиваются или заменяются другими. Так создаются различные композиции. Одни — с гармоничными сочетаниями, другие — с контрастными.

Цвет издавна был наделен языком смыслов и образов, с помощью которого закреплялась и передавалась информация. Вспомним силу цвета витражей в готических соборах, способных передать присутствие божественного начала. Но какое место занимает цвет в живописи сейчас? Сохранилась ли смысловая роль цвета? Всегда ли надо придерживаться традиции в работе с цветом? На эти и другие вопросы мы находим ответ в трудах А. В. Евменова: «...Мир, в котором мы живем сегодня, иной, чем мир человека 1560-х или 1860-х годов... В настоящее время картина не является символом. Смысл ее существования скрыт в ней самой, в ее цвете и форме. Живописец для своих творений использует плоскость картины и краски, а жизненную силу излучает он сам, выражая свои чувства под влиянием интуиции и вдохновения». Эти слова звучат ключом для понимания

творчества художников: жизненную силу излучает каждое их полотно. Работая в яркой цветовой палитре мастера умело укрощают буйство красок, подчиняя их заданному сюжету. Нечасто можно встретить подобную смелость.

Взять хотя бы эскизы мозаичных панно «Мир Евы»¹¹ (2014) и «Мир Адама»¹² (2015). Какая удивительная работа с цветом! Мир Евы — некий сад с фантастическими растениями. Они есть и их нет. Контуры ускользают, перетекают из одного в другой в мягких размывах акварели. Возникают и исчезают подобию человеческих лиц. Лишь один женский образ постоянен. Образ Евы? «Мир Адама» жестче, плотнее. Он не такой трепетный как мир Евы, но тоже в непрерывном движении. На месте, где только-что были цветочные пятна и абстрактные контуры, вдруг угадываются фигуры, профили.

Порой можно слышать, что цвет мешает выразительности, отвлекает, лишает зрителя активного видения. Но чтобы видеть в цвете, уметь с ним работать, надо его понимать, любить, и, конечно, чувствовать сердцем. Как это постичь?

В цикле лекций по цветоведению Анатолий Евменов отмечал: «Серьезное изучение цвета ведет к пониманию внутренней обусловленности явлений. Признать существование этой обусловленности, или необходимости, — это значит проникнуться вечными законами природного мира. Понять и принять это для себя — значит подчинять знания и творческую интуицию одной объединяющей цели — созданию произведения изобразительного искусства. Анализ и изучение наследия старых мастеров, размышление над теми проблемами цвета и света, которые так искренне волновали их творческие души, — только этот путь можно признать плодотворным и ведущим не к профанации, где царствует свой произвол, пытающийся прикрыться неким величием «Самовыражения», а к позитивным поискам в области искусства, где традиция не отброшена «новациями», а является творческой основой движения в историческом Времени».

Любовь к цвету, его рефлексам и вариациям выдают артистизм дуэта Анатолия и Галины, их опыт художников-монументалистов. Символика цвета, закрепленная в нашем подсознании, продолжает жизнь на картине, хотим мы этого, или нет, и гармонично уживается с поисками новых интерпретаций.

На картине «Игра в жмурки»¹³ (2012–2013) шестеро мужчин с неприятными лицами и завязанными глазами бродят и что-то напряженно, но безуспешно, ищут. Их фигуры дробятся, а на одеждах и под ногами, как на загадочной картинке, рассыпаны буквы, которые складываются в слова: *Потеря себя, Найди путь, Тусня, Капкан, Ум, Облом, Ложь, Кто, зачем, куда, Рассыпались в буквы смыслы, Разбежались буквы по гнездам, Холуй, Кто, Не я...* А в центре, в конусе теплого света стоит на табурете стройная женская фигура. Она обнажена и беззащитна. На ее глазах тоже повязка, но в руке амулет с изображением Ока Гóра, которое олицетворяет сокровенную мудрость, ясновидение и защиту. Лицо женщины обращено к амулету, и бродящие вокруг не смогут найти ее. Они не обрели зрение души

и обречены скитаться в бестолковой сутолоке. Многочисленные любопытные глаза наблюдают за происходящим из фантастических зарослей, а у нижнего края холста стоит чашка кофе с куском сахара.

Представлены на выставке работы и на классические религиозные сюжеты: «Моление о Чаше» (2004), «Теплый летний вечер. В тени дерева Познания Добра и Зла»¹⁴ (2008–2009), «Поцелуй Иуды» (2013).

Религиозная тематика имеет свою многовековую иконографию. Зыбкость пути повтора отпугивает многих творцов от соприкосновения с нею, сковывает их творческое начало. Но этот путь не для Евменовых. Это художники вдумчивые, с пытливым, богатым воображением. Они чутко находят свой неповторимый язык, обогащают его новыми подходами. Такие работы неизменно привлекают зрителя.

Известнейший сюжет «Поцелуй Иуды»: Иуда целует Иисуса, чтобы указать на него пришедшим за ним. Наклонной линией, словно ударом меча, картинная плоскость разделена на две части. Правая — светлая, левая — темная. Здесь Иуда и те, кого он привел. Острые шлемы и тупые физиономии стражников. Сытое, алчное лицо предателя. Его полные, порочные губы, тянутся для подлого поцелуя, и даже палец его указывает на Иисуса. Темная часть картины наклонилась в сторону светлой и, как бы, наступает на нее. «...Теперь ваше время и власть тьмы», — скажет Иисус. Его фигура в светлой части холста развернута немного вправо. Руки молитвенно сложены. Лицо обращено к подошедшему Иуде. Во взгляде вопрос: «Иуда! целованием ли предаешь Сына Человеческого?».

Особое место в творчестве художников занимают работы «Сквозь время и пространство»¹⁵ (2004) и «Убежавший трамвай»¹⁶ (2014). Первая посвящена «друзьям и учителям, ушедшим в другие измерения и обретшим там Гармонию, Радость и Счастье». Вторая — «памяти друга, Великого поэта Андрея Романова», чьи строки запечатлены на холсте:

*Я назвал бы Вселенную именем долгим твоим,
победив небытье,
не успев насладиться Победой,
Разбежались трамваи, как будто Персей с Андромедой;
И пульсирует кровь, словно звезд остывающий дым.*

...

*Наша юность ушла, простудившись на встречном ветру,
Образумилась Лиговка, Мойка не знает сомнений.
И над Невской губой в предстоящем бреду наводнений
Ты мне шепчешь сквозь вьюгу, что я никогда не умру.*

Работы глубоко личные. Понять истинный смысл изображенного сможет лишь посвященный, но думается, каждый, кто терял близких людей, найдет в них ассоциации, созвучия, на которые отзовутся струны его души, память сердца.

«...Пусть картина говорит за себя и действует на интеллект зрителя, заставляя его, напрягаясь, понять написанное безо всякого суфлера, шептуна со стороны», – писал П. Н. Филонов¹⁷. Этому в полной мере отвечают произведения Евменовых. Немало из них, говоря словами Анатолия Васильевича, «забрало пространство мировой культуры». Произведения художников хранятся в музеях Санкт-Петербурга, Калининграда, Самары, Томска, Новгорода, Южно-Сахалинска, Киева, в музее Нонконформизма Zimmerli Art Museum и музее русского импрессионизма в Филадельфии (США) и других музеях и частных собраниях. Но лишь на персональной выставке можно увидеть сразу три-четыре десятка работ. Хочется надеяться, что выставка «Живопись 2000–2015», заявленная как первая часть, не останется единственной частью, и в недалеком будущем мы сможем увидеть ее продолжение и погрузиться в новые творческие созерцания, к которым побуждают нас картины Анатолия и Галины Евменовых.

Примечания

¹ «Дворик», 1967, 66 × 52, холст, масло.

² Несмотря на название «Живопись 2000–2015», на выставке были представлены работы и более раннего периода.

³ Выставка проходила в Санкт-Петербурге в ноябре 2016 г.

⁴ Живопись 2000–2015 гг. Художники Анатолий и Галина Евменовы. — СПб., 2016. С. 7.

⁵ Там же.

⁶ Битва, состоявшаяся 26–27 января (7–8 февраля) 1807 г. близ города Прейсиш-Эйлау в Восточной Пруссии между французской армией под началом Наполеона и русской армией под командованием Л. Л. Беннигсена, к которой в конце боя присоединился прусский корпус Лестока. Ни одна из сторон не достигла решающего перевеса, однако наступательный порыв французов был остановлен. Общие потери составили более 40000 человек. Ныне Прейсиш-Эйлау — город Багратионовск в Калининградской области Российской Федерации.

⁷ <https://www.spatioarte.com/>

⁸ «Небесная река», 2003, 98 × 82, холст, масло.

⁹ «Три подруги», 2008, 59 × 59, холст, масло.

¹⁰ Филонов П. Н. Краткое пояснение к выставленным работам / Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Каталог выставки. Из собрания Государственного Русского музея. — Л.: Изд-во «Аврора», 1988. — С. 108.

¹¹ «Мир Евы», эскиз мозаичного панно, 2014, 74,5 × 49,6, картон, левкас, акварель, масло.

¹² «Мир Адама», эскиз мозаичного панно, 2015, 71 × 50, картон, левкас, акварель, масло.

¹³ «Игра в жмурки», 2012–2013, 130 × 120, холст, масло.

¹⁴ «Теплый летний вечер. В тени дерева Познания Добра и Зла», 2008–2009, 75,5 × 103,5, холст, масло.

¹⁵ «Сквозь время и пространство», 2004, 70 × 60, холст, масло.

¹⁶ «Убежавший трамвай», 2014, 100 × 100, холст, масло.

¹⁷ Филонов П. Н. Краткое пояснение ... С. 108.

ДЕТИ РИСУЮТ КНИГИ

Выставка детской иллюстрации учащихся ДШИ г. Апатиты Мурманской области в библиотеке им. В. В. Маяковского

Хорошая книга — это Вселенная, со своими законами, своим мироустройством и атмосферой. Создавая образы и картины из слов, писатель стремится, чтобы визуальный эквивалент, рождающийся у читателя, был приближен к замыслу автора. Если это удастся, то книга долгое время живет в каждом из нас не только своей историей, но и шорохами, запахами, красками.

Но есть особый вид читателей — художники-иллюстраторы. Работая над оформлением книги, они становятся соавторами написанного: они «пропускают» героев литературных произведений через свой мир, свой художественный опыт, свои ценности.

Особенно интересен случай, когда в сотворчестве участвует совсем юный автор, не отягощенный еще тем самым опытом, «сыном ошибок трудных», который может сильно повлиять, а порой и исказить первоначальный замысел писателя.

Выставка, представленная в залах библиотеки им. В. В. Маяковского в марте 2017 года, является частью образовательного проекта «Ребенок и Книга» «Детской галереи» г. Апатиты, основным направлением работы которого является знакомство детей с шедеврами мировой литературы, и с феноменом книги в целом. «В задачи проекта входит знакомство детей с поэзией и прозой лучших авторов различных эпох, народным эпосом разных стран и народов, изучение книги как предмета искусства, арт-объекта, повышение интереса детей к чтению, формирование и поддержание любви к книге, расширение кругозора ребенка», — рассказывает руководитель проекта педагог Ксения Колобова. Таким образом, в рамках проекта не только организуются выставки детских работ, но и встречи детей с современными авторами, посещения выставок книжной иллюстрации, участие в мероприятиях, организованных совместно с городскими библиотеками. Следует заметить, что для города, удаленного от больших центров художественной жизни, такие мероприятия, безусловно, приобретают значительную ценность.

На выставке «Дети рисуют Книги» представлены работы учащихся ДШИ города Апатиты Мурманской области от семи до пятнадцати лет, которые были выполнены под руководством педагогов Елены Бушмановой, Евгении Смирновой, Анны Кощенко и Ксении Колобовой, высокий профессионализм которых, тонкое понимание предмета, индивидуальный подход к каждому автору сразу обращают на себя внимание при знакомстве с произведениями. Разнообразен и необычен выбор литературных источников — от традиционно любимых детьми «Карлсона», «Д'Артаньяна» и «Шерлока Холмса» и сказок собственного сочинения до символистской

«Синей звезды» Куприна, плутовского романа «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова и взрослой современной литературы — «Норвежского леса» Мураками, усложненного многочисленными подтекстами.

Педагоги поставили перед детьми непростую задачу полного оформления книги — работу над шрифтами, создание титульного листа и всего иллюстративного ряда как такового, который должен в том числе органически вписываться в композицию страницы, содержащей фрагмент текста. В этом смысле особенно важно решение титульного листа — ведь это лицо всей книги, его оформление должно захватить взгляд читателя, перебирающего на полке книги в поисках «что бы почитать?».

Очень удачно построена композиция титульного листа «Ивана Топорышкина» (стихи Даниила Хармса) — работа Христины Черновой (13 лет). Книга из серии «Книжки-малышки» предназначена для самых маленьких читателей. Поэтому художник выбрал несколько контрастных цветов (черный, белый, голубой и зеленый), чтобы внимание малышей не рассеивалось от обилия цвета. История про Ивана Топорышкина, пуделя, забор, охоту, топор и болото, где автор жонглирует одним и тем же набором предметов-слов — веселая захватывающая игра со множеством исходов, которую можно вести до бесконечности. И Христина подхватывает и продолжает ее: буквы в названии то превращаются в забор, то сами набирают слово «топор», а вокруг сгруппированы все главные действующие лица. Титульный лист взаимодействует и с содержанием, и с ритмом скороговорки. Буквы названия перекликаются с клетчатым рисунком в одежде незадачливого охотника, повторяют чередование сине-зеленых штакетов забора. Следует отметить удачный выбор техники для иллюстрации стихов Хармса — сочетание черной туши и цветных карандашей придает рисункам четкость и определенность, и в то же время — легкость и воздушность.

Титульный лист «Синей звезды» А. И. Куприна, напротив, исполнен в ретро-манере 1950-х годов: в сдержанной гамме (серо-желтые буквы на черном фоне), настраивающей читателя на серьезный и в то же время таинственный лад. А, к примеру, название «Двенадцать стульев» набрано на титуле дощечками, прибитыми к стене.

Выбор техники исполнения замечателен точно найденным соответствием стиля иллюстраций литературному материалу. Педагоги развивают в юных художниках необходимое качество — «слышать» книгу. Для романтических событий «Трех мушкетеров» Катя Артемьева (13 лет) выбрала технику туши и пера в сочетании с розовой и синей пастелью, английский стиль «Шерлока Холмса» (Маша Желтобрюхова, 13 лет) найден в точном рисунке пером на разноцветном акварельном фоне, детская сказка «Чудесное приключение Нильса с гусями» (Юля Ульянкина, 13 лет) оформлена цветными карандашами, а ироническая «Двенадцать стульев» (Лиза Куколева, 14 лет) — более плотной, объемной гуашью. Живость и свежесть в рисунках разноцветными карандашами, в самой «простой», «детской» технике в «Карлсоне, который

живет на крыше» (Эмилия Галлямова, 13 лет), книге, любимой всеми, вернет зрителя в собственное детство, когда каждый из нас был художником и жил в цветном мире своих фантазий.

Напротив, почти монохромная гамма иллюстраций к повести Анники Тор «Остров в море» (Анна Немова, 14 лет) отражает печальные события, связанные со Второй мировой войной. Призрачная палитра серых оттенков рисует суровую северную природу острова, в окружении холодных волн Балтийского моря, рождая ощущение «края света», которое так напугало Штеффи — девочку из блистательного столичного города Вены. В иллюстрации, изображающей первую встречу девочек с жителями шведской деревушки, юному автору композиционно и колористически удается слепить образы главных персонажей и наметить характер взаимоотношений с будущими соседями: две фигурки в черном на белом фоне противопоставлены толпе людей, с недоверием и любопытством рассматривающих заезжих барышень. Здесь найдены акценты, подчеркивающие важность переломного момента: конец старой жизни в уютном богатом доме родителей и начало новой — на холодном острове, среди незнакомых людей, говорящих на непонятном языке, для которых ты чужой, и с которыми все же предстоит сродниться.

Для сказки «Колобок» художница Е. Бастрыкина выбрала технику аппликации, что оправдано не только потому, что для восприятия малышом больше подходит силуэтное решение на ярком цветном фоне, но и потому, что есть возможность обыграть различную по фактуре бумагу: бархатная бумага придает объемность фигурам и при этом приятна на ощупь для маленьких пальчиков.

Восточным колоритом японской легенды «Девочка Вьюн и обезьяна» (Анна Круппа, 12 лет) проникнута и теплая, знойная палитра, и тончайший рисунок тушью и пером, и «вытянутость» изображений по вертикали, повторяющая мотив древних свитков. Плавное движение кисти, изысканное сочетание фиолетового, охры, розового и желтого рождает ощущение тихого покачивания морских волн с драгоценными переливами золотистых солнечных бликов и чешуи золотой рыбки.

Символизм «Синей звезды» А. И. Куприна передан в работе Ирины Ефимовой многослойной пастельной живописью. Колорит в этих листах крайне экспрессивен: уходящие вглубь черного фона всполохи синего, оранжевого, коричневого, зеленого, переплетение штрихов, в какой-то момент превращающихся в загадочные знаки и орнаменты, передают атмосферу мрачной таинственности, недосказанности, затягивают взгляд зрителя внутрь листа. Изображения напоминают ковровую композицию средневековых гобеленов. Это сказка-перевертыш, сказка-символ, и юному автору удалось почувствовать и перенести это на бумагу, используя минимум средств: фигуры героев, их движения и позы становятся знаками, выразителями чувств. Но в этих лаконичных фигурах нет ничего схематичного. Лица принца и принцессы художница оставляет непроработанными, вопрос об их

внешней красоте или безобразии остается открытым, и в этой обобщенности образов видится замечательное понимание автором основной идеи Куприна — единого понятия для всех о красоте не существует, а душевная красота и способность к любви важнее телесной привлекательности.

В сцене спасения Шарля из бездны подчеркнута вертикальный формат листа сообщает напряженную динамику изображенному. Фигура Эрны становится пластическим эквивалентом страха и волнительного ожидания, а фигура принца в зияющей тревожной темноте — радости от чудесного избавления и неожиданной встречи. В заключительной сцене принц и принцесса раскрывают тайну волшебной страны, и художница замечательно передает через связь двух выразительных силуэтов радость единения, понимания, преданности и любви.

В истории детской литературы случалось так, что детские книги начинал писать художник-иллюстратор. Так было с В. Г. Сутеевым, Е. И. Чарушиным. На выставке «Дети рисуют Книги» мы также можем увидеть подобный опыт юного автора со сказочной фамилией — Патрикеева. Это сказка «Чиси и Миси», незатейливая история дружбы двух мальчиков с неожиданно философским концом — исчезновением героев из правильной размеренной жизни. И глядя на этот розово-желто-фиолетовый мир, невольно на ум приходит рассказ В. А. Осеевой «Синие листья» о девочке, у которой все листья на деревьях были синими, так как подруга пожалела для нее зеленый карандаш. В этих синих листьях есть некая обреченность, детская незащищенность, может быть, скрытое одиночество, и подобное отсутствие душевного комфорта мы чувствуем и у Лизы Патрикеевой в ее «инопланетных» пейзажах. Отсутствие зеленого здесь — это то, чего не хватает ребенку в привычном, взрослом мире, и от чего хочется уйти «очень далеко» в красивые места.

В заключение хочется сказать о замечательной серии иллюстраций «Фантазеры» к рассказам Н. Носова, созданной Никитой Голотенко. Для каждого листа Никита берет один из ключевых моментов, в котором сосредоточена суть рассказа. Но помимо этого юному автору удается почувствовать и передать атмосферу повествования, ту легкую улыбку, шуточный тон, которым окрашены эти ставшие уже классическими произведения. Здесь интересное сочетание интуитивного вчувствования в ритм прозы, умение вплести его в композицию и «непрофессионального» исполнения (нарушение пропорций, перспективы), которое в данном случае является необходимой краской для образов, придает им свежесть непосредственного детского видения, заставляет зрителя еще и еще раз возвращаться к рисункам. Рисунки выполнены тушью и пером, и эта техника, напоминающая зарисовки в блокноте, придает всей серии легкость, мимолетность, динамичность, характер только что увиденного.

Важной составляющей композиции является и фрагмент текста, включенный в пространство листа (его помогала писать мама художника), который не только позволяет вспомнить любимые строки, но и удержать

баланс между элементами композиции, а также объединить все иллюстрации в единый изобразительный ряд.

Особенно удачными представляются иллюстрации «Мишкина каша» и «Затейники». Соседство смешного и страшного — двух неотъемлемых составляющих детских игр и рассказов — лежит в основе композиции «Затейников». Уютный мир в правой части листа — окошечко с занавеской в цветочек и птичками за стеклом, абажур, палатка, сооруженная детьми — как бы жметя к краю, а слева пол-листа занимает огромная фигура волка с чудовищными лапами, готового броситься на ребят. Эффект ужасающего кошмара, громадного монстра, нависшего над детьми, усиливается за счет фигур замерших от ужаса детей, которые художник делает совсем маленькими. Композиция выстроена как стоп-кадр, автор обрывает повествование «на самом интересном месте», оставляя зрителей в напряженном ожидании конца интриги. Очень эффектно изображена волчья шкура — разнонаправленные штрихи придают объема и «лохматости».

«Мишкина каша» — невероятно смешная история, которую помнят все. В листе одновременно совмещены несколько сцен (как на картинах средневековых мастеров), отчего он весь пронизан внутренним движением: каша убегает из кастрюли, Мишка собирает ее с печки, стремянка, на которой он стоит, покачивается, Мишка направляется к колодцу за водой, паук свисает с паутины, даже печка словно ходит ходуном (эффект от неровного пола и кривых заслонок). Таким образом, мы видим, что автор проявляет изобретательность, каждый раз выдумывая новый прием иллюстрирования забавных рассказов.

Таким образом, творческий процесс создания иллюстрации начинается со встречи юного художника с книгой. Иллюстрация, в конечном счете, это попытка высказаться по поводу прочитанного. Характер высказывания определяется как «личными отношениями» с книгой, так и пониманием особенностей стиля и эстетики произведения. Л. Н. Толстой писал: «Мне кажется, что описать человека нельзя, но можно описать, как он на меня подействовал»¹. То же и с книжной иллюстрацией: если одну и ту же книгу будут иллюстрировать несколько художников, то получатся совершенно разные образы, с собственной интонацией и новыми «авторскими» смыслами.

Посещение выставки «Дети рисуют Книги» предоставит зрителям возможность соприкоснуться с этими волшебными преображениями, почувствовать, как рождается концепция образа в мире детского творчества, позволит еще раз пережить встречу с любимыми книгами и, вместе с тем, познакомиться с новыми, еще не известными широкому читателю авторами и их произведениями.

Примечания

¹ Русские писатели о языке. — М., 1954. — С. 585.

КРУГЛЫЙ СТОЛ
«МЕТАМОРФОЗЫ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКИ
ИННЫ ОЛЕВСКОЙ»

в Главном штабе Государственного Эрмитажа.
Руслан Бахтияров, Татьяна Шлыкова, Ольга Путкова,
Екатерина Стоянова, Елизавета Нечаева, Анастасия Водяницкая

Руслан Бахтияров

Впервые оказавшись на выставке Инны Олевской, я вначале попытался ввести увиденное в четкие видовые и жанровые рамки, и сразу же осознал неуместность этого традиционного и вроде бы вполне оправданного подхода. На самом деле выставка ставит проблемы более масштабные и сложные. Они не ограничиваются творчеством конкретного автора и невольно заставляют обратиться к недавнему прошлому культуры отечественной и зарубежной. Речь идет, в первую очередь, об искусстве 1970–80-х годов, или точнее, о том направлении, которое можно было бы назвать последним неоклассицизмом XX века. Выставки, вновь открывшие для Западной Европы и США и во многом «восстановившие в правах» эстетику ар-нуво и ар-деко, хронологически завершили эпоху бурных шестидесятых и совпали с началом иного этапа развития зарубежной культуры. У нас этот этап выразился поначалу в «музейном буме», в резком росте интереса к наследию — и, прежде всего, наследию «проверенному временем», классическому в широком понимании этого слова. Между тем, одним из важных результатов этого бума — возвращения зрителя к музейному искусству стало и последующее возвращение художника к картине, к станковому искусству в ведущих художественных державах Европы, и создание своего рода фотореалистических реплик на полотна старых мастеров у ряда советских художников. Однако и движение трансавангарда в Италии, неоэкспрессионизма в Германии или новой фигуративности во Франции, и появление образов Вермеера, Рембрандта, Боттичелли в полотнах молодых живописцев, работавших в Москве, Ленинграде или Таллине, имело в своей основе важную черту, которую обнаруживают и произведения Инны Олевской. Речь идет о некоем особом ракурсе отношения к наследию, когда, оперируя знакомыми приемами или образами, сюжетами и иконографическими схемами, автор создает оригинальное и современное произведение через прием, известный как остранение. В случае с творчеством Олевской было бы правомерным использовать обе трактовки термина. В данном случае автор вполне сознательно делает знакомое странным, необычным. А также с помощью особого приема как бы отстраняет от себя (и от зрителя) предмет изображения. Герои ее произведений кажутся погруженными в какую-то герметичную среду, где вряд ли уместны какие-либо «подмигивания» со стороны автора. Здесь немало объектов, связанных с мотивом игры — и в то же время нет никаких резонерских приемов или деталей, обнаруживающих несерьезность, «ненасто-

ящность» представленной ситуации или замену шедевра симулякром, что заявляет претензию на сходство с высоким стилем давно ушедшей эпохи — и тут же, ментально ее опровергает. В какой-то момент кажется, что автор берет на себя непосильную задачу — вернуть красоту через игровую комбинацию форм и цветов. Притом пытается сделать это в условиях эпохи, утратившей сколько-нибудь четкие критерии оценки прекрасного и проявляющей недоверие к самому понятию мастерства. Однако такое стремление в композициях Олевской действительно имеет место. И оно кажется тем более правомерным, что автор пытается противостоять установкам постмодернизма и актуального искусства, отчасти воспринимая ими же предложенные «правила игры». В самом деле, ее композиции словно балансируют на границе, где одновременно сходятся и разделяются прикладное и ювелирное искусство, скульптура, арт-объект и дизайн... Эта игра ведется «и в шутку, и всерьез». И как раз тем самым делает почти неуязвимой позицию автора. Движения и взоры ее героев обращены не на зрителя, а в какое-то метафизическое пространство, не имеющее привычных для нас жестких, заданных координат. Прием наложения на лицо или костюм геометрических фигур и украшений разной величины и конфигурации только повышает момент такой игровой иррациональности, которая благодаря отточенности силуэта, линии, формы в результате и предстает как высшая и недоступная для дотошного критика закономерность.

Однако здесь присутствует и другая, не менее значимая величина, дающая ключ к пониманию подлинного своеобразия творчества Олевской. Здесь мы вновь возвращаемся к понятию музея, притом музея последних десятилетий двадцатого столетия, в какой-то момент выступившего не собранием ушедших, канувших в лету этапов истории искусства, а импульсом для открытия нового в «хорошо забытом» (или объявленном неактуальным) старом. Как раз здесь включенность выставки Олевской, ее произведений в экспозиционное пространство Эрмитажа становится особенно важной.

Включенность эта проведена отнюдь не прямолинейно. Если недавние выставки Гормли и Фабра действительно озадачивали агрессивно проведенным сопоставлением античных статуй и их далеких потомков, сложенных из кирпичных блоков, или фламандской битой дичи и таксидермии, то композиции Олевской проводят более сложные и тонкие параллели между наследием прошлого и творчеством современного автора. И здесь, на мой взгляд, безошибочно точно было выбрано место показа ее работ. Оно предполагает определенную дистанцию от других экспозиций Главного штаба, постоянных и временных, и, тем более, от экспозиции Зимнего дворца, Малого и Нового Эрмитажа. Той, где представлены образцы искусства Египта, Ренессанса или семнадцатого столетия, где можно встретить шедевры европейского и восточного фарфора. Одним словом, произведения Олевской вводятся в музейный контекст и одновременно учитывают необходимость свободного пространства на пути в залы этой выставки как дистанции, имеющей и чисто физическое, и эмоциональное значение. Понимая необходимость

паузы в искусстве театра, мы часто недооцениваем ее роль в организации экспозиции — не только ее внутреннего пространства, но и пространства «внешнего», предваряющего наше знакомство с творчеством мастера. А в нашем случае у посетителя выставки есть возможность увидеть работы художника в своего рода свободном, сравнительно автономном от музейного окружения пространственном поле. Отметим и то, что четко выверенные промежутки, разделяющие элементы композиций Олевской и играющие крайне важную роль в создании почти герметически замкнутого пространства (подчеркнутого наличием стеклянных витрин), в чем-то перекликаются с ритмом следующих друг за другом почти равновеликих экспозиционных залов, где размещаются ее работы. В какой-то момент возникает ощущение нашей вовлеченности в игру, правила которой, на мой взгляд, близки шахматам. В отношении представленных объектов (их было бы вернее определить как настоящие художественные ансамбли) важен момент домысливания, достраивания в воображении того, что может или должно быть, но не явлено нам непосредственно в сюжете или в пластической трактовке образа. Паузы, ритмические созвучия между фигурами и предметами, создающими величественные эффектные композиции, не позволяют фокусировать внимание только на внешней красоте. Ее можно было бы определить как «красивость», если бы не сложный контекст странной игры, которую ведут герои объектов Олевской. Игры, на самом деле имеющей четкие правила. Здесь всегда найдется место и расчету, и интуитивному прозрению. И главное, момент ненавязчивого, но целенаправленного включения в игру зрителя, без участия (или, точнее, со-творчества) которого вряд ли сможет состояться полноценное произведение современного искусства.

Татьяна Шлыкова

*И принесли голову его на блюде и дали девице,
а она отнесла матери своей.*
Мф. 14:11

На выставке представлены работы зрелого периода творчества мастера, хронологически — в основном, с начала 90-х гг. XX в. В этом важное отличие от выставки Олевской 2004 г., проходившей в галерее «Bulthaup» и носившей выражено ретроспективный характер. Настоящая выставка — скорее «избранное» от Олевской. Выставочное пространство — анфилада из пяти залов — непростое, требовательное, и, может показаться, слишком сжатое для того, чтобы вместить творчество Олевской, и даже не столько в буквальном смысле, сколько в «метафизическом» плане.

Работы мастера, в большинстве своем компактных очертаний разнообразно тектоническим свойствам фарфора как художественного материала, способны при этом «наэлектризовать», наполнить содержанием и «удер-

живать» значительное пространство вокруг себя, вовлекая и его в ситуацию объемно-пространственного диалога форм и пауз. Это свойство работ Олевской обыграно и в открывающем экспозицию зале, где расположена знаковая для художника многофигурная композиция «Гений и злодейство», тени от фигур которой «работают» как самостоятельные и важные элементы композиции, так и в завершающем зале, где представлена композиция «Тень воина». Золотые отблески крыльев фигур всадников на стенах и подиумах становятся продолжением скульптур в пространстве, а паузы между ними — полноценными художественными формами.

Но не только пространство — время, наряду с художником, принимает активное участие в формировании облика произведений, «написании» их художественных «текстов». Вернее сказать, даже не само по себе время, а те обстоятельства, которые оно приносит уже после того, как произведение, казалось бы, закончено. Так, на одной из голов из композиции «Тусовка» — трещины и сколы отнюдь не технологического, а механического происхождения. В этой же композиции присутствуют разбитые элементы: очки и даже голова одного из персонажей. Но, цитируя саму Инну Соломоновну, «фарфор не бьется». И это справедливо: он действительно не бьется, а «развивается» временем и во времени. Фрагментированность лежит в основе композиционного замысла ансамбля, пластическим языком повествующего о времени потери ориентиров, утраты целостности представлений о жизни и смысле. Повреждения здесь только подчеркивают идею, работают на драматичный, без прикрас и сладких пилюль, собирательный образ переломного времени и его нравов и характерных примет.

Олевская, как представляется, чужда «заигрываний» со зрителем, не ищет «удобных» тем, не пытается быть «сладкой», и даже в ее мажорных композициях неизменно присутствует «горчинка». Она обращается к сложным темам, литературному и музыкальному наследию («Царская невеста», «Любовный напиток», «Саломея»), а priori уважая потенциального зрителя как человека, уровень интеллектуального развития которого позволит ему «считать» этот культурный контекст. Но при том, что многие названия развернуто-литературны, «история» неизменно рассказывается языком фарфора, его пластики и декора и по его и только его законам.

Один из ярких примеров тому — сервизный ансамбль «Саломея», сюжет которого представляет собой обращение к драматичному эпизоду усекновения главы Иоанна Крестителя из Евангелия от Матфея. Ключ к пониманию всей композиции — фигура Саломеи, восседающей на лезвии ножа, высотная доминанта ансамбля, можно сказать, "surtout de table" в его современном варианте. Складки одежд Саломеи — пусть бело-золотые, а не красные, и в этом есть своя игра в «утверждение-отрицание» — струятся, как потоки крови. Ее фигура в почти (а, может быть, даже более, чем?) эротическом экстазе построена на драматичных диагоналях и изломах: в исступле-

нии откинута голова, далее поступательно-возвратное движение идет волнами по всему телу, вплоть до кончиков пальцев на ногах.

Не будь фигуры Саломеи, другие предметы сервиза — чайник, чашки — воспринимались бы как сугубо функциональные формы. Чуть позже, чем восприятие самих этих форм, приходит осознание того, что алые перевернутые конусы в их нижней части — не просто тектонически убедительные детали и не только цветовые акценты, а капли крови, стекающей не просто с ручек — с лезвий ножей, орудий убийства, обстоятельства которого будоражат род человеческий вот уже почти две тысячи лет. И чайная чашка становится в нашем восприятии не чашкой — Чашей страдания. Недаром и форма ее здесь предельно лаконична, «очищена», ведь и собирательный образ Чаши может быть передан только условно, конкретика здесь строго противопоказана.

Нашему великому современнику скульптору Михаилу Аникушину приписывают слова о том, что керамисты должны делать горшки и вазы и не трогать высокие темы. На выставке Олевской мы не найдем ни ваз, ни горшков в традиционном понимании слова. Даже, казалось бы, функциональные предметы (ювелирные украшения, сервизы) в первую очередь несут идею, и, кажется, вовсе не ориентированы по этой причине на функциональное удобство. В сервизе «Любовный напиток» мы не сразу различаем чайник, чашку, ложечку, но мгновенно «считываем» драматургию диагоналей и перекрестий, черного и белого, ажюра и пауз, «высказываний» и «остановок». Большинство же работ принципиально очищены от всякой, даже условной, утилитарной нагрузки и несут только смысловую, причем в концентрированном виде. Другими словами, выставка доказывает, что керамисты, и фарфористы в частности, могут, а значит, и должны и браться за высокие темы, и раскрывать их. Во всяком случае, если речь идет о художнике такого масштаба, как Инна Олевская.

Ольга Путкова

«Гляжу на свет, не удивляясь чуду, и не могу насытить жадный взор...» — эти строки, призванные воспевать фарфоровые изделия, звучат в поэме русского писателя Дмитрия Мережковского. Правда, речь здесь идет только лишь о посуде. И, действительно, в сознании обывателя слово «фарфор» ассоциируется, прежде всего, с предметами утилитарного назначения, будь то чашка, чайник, блюдо, изящная ваза: «...на длинных полках вижу я посуду, пронизанный сиянием фарфор, и золотой, и разноцветный, всюду на чашках белых тоненьких — узор...». Легко возникают в памяти и небольшие фарфоровые статуэтки изображением зверей, птиц, жанровых сценок, так высоко ценимые на протяжении столетий, служащие украшением многих интерьеров и в наше время.

Сложнее вообразить целые композиции, удивительные ансамбли, вырастающие из глубоких поэтических образов, запечатленных в «белом золоте». Именно такой представляется выставка «Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской» в здании Главного штаба Государственного Эрмитажа.

Конечно, посетители данной экспозиции смогут обнаружить среди множества представленных произведений и более традиционные предметы из фарфора, такие, как, например, чайный сервиз «Восточный экспресс». Однако, и здесь в оригинальных дизайнерских формах будет угадываться неповторимый стиль Инны Олевской. Главное же внимание, безусловно, привлекут такие великолепные ансамбли, как «Гений и злодейство», к описанию которого мы вернемся несколько позже.

«Живой классик» — так называют Инну Соломоновну современники. Скульптор, заслуженный художник Российской Федерации, член-корреспондент Российской академии художеств, с 1969 года и поныне Олевская — сотрудник Императорского фарфорового завода. Ее смелые, неординарные работы не просто переворачивают представление об искусстве фарфора, но и помогают пережить целый спектр чувств вместе с героями, наполняющими художественную вселенную Инны Соломоновны — гармоничную, чарующую, впитавшую в себя идеи многих поколений. «Искусство — это гигантская песнь человечества о самом себе», — словно кредо художницы, звучит название одной из работ экспозиции. Эти слова — ключ к пониманию той эмпатии, того отклика, который возникает в нас при знакомстве с творчеством Олевской.

Попадая на выставку «Метаморфоз» в Государственном Эрмитаже, мы делаем шаг за грань привычного. Мы оказываемся в некоем метатеатральном пространстве, становимся одновременно участниками и свидетелями мистерии, разыгранной перед нами словно на подмостках посредством белого и черного, красочных пятен, света и тени, отблесков металла и стекла, вибрирующих силуэтов посетителей, в непрерывном движении создающих бурую полутьму, мерцающую то там, то тут на поверхности молочно-белого фарфора.

Таким необычным визуальным впечатлением зритель обязан во многом ряду обстоятельств, породившему нестандартные художественные решения. Речь идет о вопросах, связанных с художественным светом, в работе над которым Инна Соломоновна принимала непосредственное участие. Олевская рассказывает, что постановка света происходила накануне открытия выставки. Организовать светотень так, чтобы она служила правильной подаче композиций из фарфора, оказалось довольно тяжелой задачей. Работу затрудняло нестандартное помещение, с довольно низкими потолками, не типичное для экспонирования подобных произведений искусства.

Впрочем, возникшие затруднения не только мотивировали художника по свету Михаила Смирнова и Инну Соломоновну к выходу за рамки

стандартных приемов, но и помогли создать среду, удивительно гармоничную фарфоровым ансамблям, многократно усиливающую впечатление от мира образов Олевской, придающей тонкому языку фарфоровых линий особую выразительность. Та мистическая театральность, которая захватывает нас с самой первой минуты, создающая иллюзию движения, живой драмы, разворачивающейся на наших глазах, без сомнения, плод довольно смелых решений непростой задачи.

«Постановка света — это творческая работа», — отмечает художница. «Мы очень много трудились, особенно над этой композицией», — здесь речь идет об одиннадцатифигурном ансамбле «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Моцарт и Сальери, Пушкин и Дантес, сокрушенные горем ангелы, окружающие фигуру Музы — вот герои композиции. Световые акценты, словно театральные прожекторы, выхватывают из темного пространства барельеф с изображением Моцарта, полный спокойствия и гармонии взор которого обращен к небу, а улыбка не сходит с уст. Скривившись в «драматической тени», его антагонист Сальери в бессильной злобе и отчаянье сжимает свой бокал. Другой световой акцент приглашает нас стать свидетелями трагической развязки небезызвестной дуэли. Максимальной экспрессии достигают фигуры. Как будто мгновение назад роковая пуля поразила поэта, и его поверженное тело летит навзничь в бесконечность. Настигнутый смертью, он обретает бессмертие иного рода. Пистолет выскользывает из неестественно удлиненных пальцев Дантеса, контрастных его согнутому в агонии телу, уничтоженному не физически, но духовно. Центральная фигура, Муза, становится настоящим воплощением творческого парения, вечной гармонии и красоты.

Таков и общий характер экспозиции фарфоровых работ Инны Олевской, несущих внутренний свет и умиротворение. Ведь «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

Екатерина Стоянова

Когда искусствоведы собираются вместе, они говорят о форме, структуре и замысле. Когда художники собираются вместе, они говорят о том, где можно купить дешевый растворитель.

Пабло Пикассо

Концептуальная мысль в искусстве ассоциируется у меня с диалогом двух близких друзей, с шутками, понятными только им, а я в этом диалоге третий, проходящий мимо человек. Это сравнение постоянно крутится в моей голове, когда я пытаюсь проанализировать то, что увидела на выставке. К сожалению, «головокружительная радость узнавания» (О. Мандельштам) меня миновала. От этого мое наблюдение будет несколько однобоким, применимым более к технической стороне вопроса.

Четкая проработанность мелких деталей, роспись, можно сказать, ювелирная, гордо заявляют о частой практике и мастерстве художницы.

Пожалуй, если не знать, можно решить, что сервиз «Любовный напиток» и композиция «Армада» выполнялись разными людьми: видно, что большой формат композиции «Армада» не привычен художнице, но мелкие произведения, я верю, она бы могла выполнить хоть стоя на голове и цитируя средневековые тексты. Безусловно, роспись и скульптура тесно связаны в творчестве художницы и роспись зачастую играет ведущую роль, т. к. порой выражает намного больше вложенного смысла.

Заинтриговала история экспозиции «Тусовка 90-х». Если верить каталогу, все десять голов были целыми на момент фотосъемки, следовательно, новый смысл, новая история возникли после звонкого инцидента в жизни данной композиции. На мой взгляд, так стало даже интереснее.

Обилие любовно проработанных деталей — отличительная черта декоративно-прикладного искусства, но мне применительно к скульптуре привычнее и приятнее видеть форму, не перегруженную обилием подробностей, более лаконичную и простую. Еще одна черта декоративно-прикладного искусства: когда композиция содержит много фигур, она становится конструктором, в котором можно убрать или добавить деталь, что частично или полностью меняет смысл композиции. Эта переменчивость мне не всегда нравится.

Ничего нового с технической точки зрения для себя я не открыла, примерно в том же направлении работают студенты бывшего Красноярского государственного художественного института, разве что замысел отличается и материалы у студентов более бюджетные.

Елизавета Нечаева

Работы экспонируются в нескольких залах. По замыслу автора, выставка проходит в темноте, с направленной подсветкой, что является эффектным решением. Экспозиция наполняется таинственностью и выразительностью.

Начинается выставка со значительной и одной из важнейших работ автора: одиннадцатифигурной композиции «Гений и злодейство — две вещи несовместные» (1990–1996), в которой ангелы, Пушкин, Дантес, Моцарт и Сальери обступают лежащую музу. Из информации на стенде мы узнаем, что художница-скульптор работала над этим произведением на протяжении десяти лет! Экспозиция полна эмоций, каждая из фигур обладает невероятной пластичностью. Заметна отсылка к Древнему Риму: костюмы, выражения лиц, словно маски, выражение чувств с помощью ярких жестов.

В следующем зале одной из запоминающихся работ является инсталляция моды. Интересно увидеть сумочки, туфельки и помаду из фарфора, выглядящими так реалистично. После этой композиции можно обратить внимание на экспозиции с украшениями, посудой, необычными светильниками и не только. Одной из запоминающихся композиций является экспозиция с египетской тематикой. По краям расположены пирамиды, ближе к центру и справа

— бюсты девушек, на заднем плане и слева — предметы обихода. В основном, использован белый цвет, дополняют его красный, синий, золотой и черный. Предметы слева от бюста имеют разные цвета, но они не выбиваются из композиции, а создают контраст и дополняют ее.

Очень эмоциональная работа представлена в центре одного из залов. Длинный черный стол на белых ножках, на поверхности которого головы, с разными выражениями лиц, вокруг него — прозрачные стулья. Завершает композицию разбитая скульптура головы на полу и стул, который лежит под столом боком. «Разбитая голова» будто вырвалась из «общества пустых лиц».

«Царская невеста» — яркая композиция Олевской, выполненная в белом, синем и черном, дополненная золотым и серебряным цветами. Мы видим бюст девушки на необычном фоне, который несет в себе определенную символику. Лицо девушки приподнято, глаза закрыты, уголки губ опущены. Экспозиция в моем восприятии выражает мысль принятия судьбы.

Невероятная пластика фигур, необычные экспозиции, яркие эмоции. «Инна Олевская создает другую реальность, особый фарфоровый мир, населенный арт-объектами»¹.

Анастасия Водяницкая

Произведения Инны Олевской хранятся в частных коллекциях по всему миру, регулярно экспонируются на выставках, посвященных искусству фарфора. Творческий метод Инны Олевской состоит из новаторства и традиций одновременно. Она создает арт-объекты, представляющие собой симбиоз скульптуры и живописи. Обычно фарфор ассоциируется с декоративностью и утилитарностью, но для Инны Олевской это материал, при помощи которого можно выразить восприятие и осмысление современной культуры. Она настоящий экспериментатор, поскольку ее концептуальное мышление предлагает неповторимые дизайнерские решения.

Увидеть метаморфозы фарфоровой пластики чрезвычайно интересно, но при этом сталкиваешься с непреодолимым барьером в виде тайны, полностью разгадать которую может только сам автор. Поэтому приходится довольствоваться собственными ассоциативными рассуждениями и художественным восприятием. На выставке представлены произведения, созданные на тему литературы и поэзии, а также осмысления авангардного искусства.

На мой взгляд, наиболее впечатляющей и масштабной композицией является работа «Гений и злодейство», созданная на тему «Моцарта и Сальери» А. С. Пушкина. Весь внутренний конфликт двух композиторов изображен пластически. Если бы не модная европейская прическа XVIII века, то в почти античном образе поэта-музыканта, находящегося в состоянии вдохновения и наслаждения, было бы трудно узнать Моцарта. Напротив, его антипода Сальери узнать достаточно легко. Жесткие, резкие линии создают ощущение совершенно другого состояния и характера. Развитие темы продолжается

в образах Дантеса и Пушкина. Поэт с мертвенной маской на лице кажется нам ангелом, опрокинувшимся после рокового выстрела перед опустившим револьвер Дантесом. Удивительно, что все это сделано из фарфора!

Инна Олевская в 2002 году занималась росписью супрематических форм знаменитого чайника и чашек авторства Казимира Малевича. Среди ее известных ныне творений тоже есть чайники, которые с первого взгляда кажутся сумочками с золотыми логотипами итальянских модельеров Доменико Дольче и Стефано Габбаны, бывших в постперестроечной России символами гламура. Непривычно видеть на выставке фарфоровые женские сумочки, туфельки, кольца, браслеты, курительные трубки, губную помаду. Причем, помады любимых ею самой цветов: все оттенки красного и фиолетового. Абстрактные формы предметов чайного сервиза изысканно и необычно сочетаются с тонкой росписью, золочением, цировкой.

Инна Олевская предлагает нам окунуться в другую реальность, почувствовать особый фарфоровый мир, населенный арт-объектами, а также принять участие в диалоге форм искусства в пространстве и времени.

Примечания

¹ Выставка [Электронный ресурс]: Метаморфозы фарфоровой пластики Инны Олевской — Электронные текстовые данные — Режим доступа: <https://www.afisha.ru/exhibition/171587/review/1191205/>, свободный.



**Ю. М. ИВАНЕНКО ИСКУССТВОВЕД, ГРАФИК, АВТОР
ВЫСТАВКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К ТРАГЕДИИ И. В. ГЁТЕ «ФАУСТ».
ОБЗОР ЭКСПОЗИЦИИ**

В декабре-январе 2018 года в залах Дома ученых проходила выставка репродукций гравюр и литографий западноевропейских мастеров XVII–XIX веков и графики наших современников — ленинградских петербургских художников братьев Александра и Валерия Трауготов, Олега Яхнина и Виктора Вильнера под общим названием «Иллюстрации к трагедии И. В. Гёте «Фауст»». Организатор выставки — художник и искусствовед Юрий Михайлович Иваненко, член Союза художников и Ассоциации искусствоведов, любитель и знаток немецкой литературы, страстный собиратель и коллекционер, и, наконец, ученый-физик-лазерщик, научно-практические работы, которого в свое время, составили славу Государственного Оптического Института. Нынешняя экспозиция создавалась им в рамках программы «Мировое художественное наследие» проекта «Трагедия И. В. Гёте «ФАУСТ» в мировом искусстве». Более полувека изучая творчество великого немецкого классика, находя редкие переводы и выполняя собственные, собирая коллекцию отечественной живописи и графики по его произведениям и привлекая к выставочной деятельности художников и правообладателей работ по мотивам Гёте, Юрий Михайлович, как искусствовед и просветитель, стремится как можно более точно донести до своих зрителей главную мысль немецкого писателя о невозможности оправдания идеи, если в ее основании нет этического, нравственного начала. Фауст — олицетворение всего того, ради чего создан человек — олицетворение вечно-го духа познания. На страницах статьи слово не раз будет предоставлено этому специалисту, организовавшему ряд значительных выставок в Петербурге и других, в том числе малых, городах нашего отечества, а также в Сосновом Бору Ленинградской области, где он живет и работает на протяжении многих лет. Ю. М. Иваненко и сам — вдохновенный художник, автор пейзажей, выполненных в разных техниках (пастель, акварель, масло), в которых отразилась его любовь к родным местам с их неброской северной красотой, жемчужными водами Финского залива, вековыми соснами. Картины с видами Петербурга («Вид на Стрелку Васильевского острова», 2002) передают восхищение автора красотой северной столицы, пастель «Пётр Великий» (2010) — размышление об истории и судьбе города и его создателя.

Трагедия Гёте «Фауст» — одна из вершин мировой литературы, интерес к которой с течением времени лишь возрастает. Опыт прошлого показал всю пророческую силу поэтического слова. Наверное, неслучайно, к сюжету «Фауста» так часто обращался век двадцатый, переживший страшные войны и потрясения и с другой стороны, показавший невиданное прежде

дерзание человеческого духа в постижении тайн и законов мира. Он обращался к нему в лице читателя, исследователя и художника, для которого прикосновение к средневековому эпосу и его гётевскому воплощению явилось необходимостью к пониманию сути происходящих вокруг событий. Художественное же осмысление заключалось в способности изобразительного искусства осуществить заветную мечту немецкого поэта — «остановить мгновение», найти ключевой момент, в котором сталкиваются и вторгаются друг в друга разные эпохи и культуры и единичное событие, зафиксированное в строках великой книги способно стать в пространстве книжной иллюстрации достоянием вечности.

Несмотря на то, что работы В. И. Вильнера завершали экспозицию нам представляется правомерным начать обзор выставки с автолитографий, выполненных именно этим замечательным мастером графики и книжной иллюстрации. «В зарубежной литературе "Фауст" И. В. Гёте выделен художником не случайно, — отмечает Юрий Михайлович. Глубокие вопросы осмысления человеческой жизни, судьбы, роли и ответственности каждого отдельного человека, особенно высокообразованного человека, ученого, стремящегося понять и познать его законы, близки Вильнеру. Этим вопросам посвящено практически все его творчество. <...> Листы к "Фаусту", созданные в 1990-е годы, очень органично связаны с его произведениями других серий и отдельных картин, уже совсем не навеянных литературой, но раскрывающих сложнейшие психологические состояния человека, который может и возвышаться над людьми, и быть в их массе, иногда охваченной безумием». И далее автор приводит следующее наблюдение, которое открывает внутреннюю общность поисков классика ленинградской графики и направление духовных исканий немецкого автора и главного героя его бессмертной книги: «Вильнер не дает ответы на вопросы, он поднимает проблемы в их сложном переплетении с судьбами людей. <...> Этот фантастический напряженный мир образов В. С. Вильнера близок по образному поэтическому и нравственному наполнению миру гениальной трагедии И. В. Гете, над которой он работал всю свою жизнь от молодости до глубокой старости, пережив и события Великой Французской революции, и наполеоновские войны, и вложив в нее весь свой талант поэта, мыслителя, ученого». Столь же важно наблюдение Ю. М. Иваненко, согласно которому работы Вильнера не принадлежат к книжной иллюстрации в строгом смысле этого слова, но представляют собой своего рода графические импровизации на тему великих литературных произведений.

Здесь следует отметить, что выставка встречает нас репродукциями работ европейских мастеров XVII – начала XX веков. Интересно наблюдать, (а экспозиция, тщательно подобранная Юрием Михайловичем предоставляет такую возможность), за их художественными воплощениями старинной легенды о докторе Фаусте. В репродукции Рембранта, выполненной в технике офорта прослеживается, например, больше повествовательная форма изложения. Составить психологический портрет Фауста по

этой работе, на мой взгляд, затруднительно. И мастера более поздних периодов выбирают для своих художественных изысканий эпизоды, где персонажи легенды хоть и изображены крупным планом, но не выглядят сколько-нибудь выделяющимися из контекста неспешной жизни бюргерского немецкого городка. Работы выполнены в иллюстративной, описательной манере. На выставке представлены репродукции Эжена Делакруа, а также английского художника XIX века Тони Джоаннота и представителя позднего немецкого символизма Ганса Вильдермана.

Переходя к работам наших современников, представляется правомерным рассмотреть образный язык, которого придерживается каждый из участников выставки. Особенно важно показать, каким образом индивидуальность автора графического произведения соприкасалась с определенной гранью мировосприятия Гёте, столь полно выявленной в его масштабном творении. Для Вильнера, который в своем творчестве обращался к фантазмагориям Гоголя и трагедийным прозрениям Достоевского, мир образов Гёте предоставил возможность создать причудливый мир, напоминающий сюрреализм. «Сюжет о Фаусте многократно использовался в современной Гёте немецкой литературе, а сам он впервые познакомился с ним пятилетним мальчиком на представлении народного кукольного театра, разыгрывавшего старую немецкую легенду», — отмечается в одной из статей, посвященных истокам великой гетевской трагедии. Не вдаваясь в подробности бытования образа доктора Иоганна-Георга Фауста на подмостках импровизированной театральной сцены в немецких городах эпохи Просвещения и более ранних эпох, отметим значимость этого «кукольного» начала в творчестве Вильнера, когда люди и куклы, лица и маски готовы в любой момент смешаться друг с другом и стереть всякое различие между живым и искусственным. В то же время персонажи его листов, связанных с трагедией «Фауст», и характер расположения фигур в его листах близок композиционным приемам, используемым мастерами Северного Возрождения в жанровых сценах или групповых портретах. В то же время в листах под названием «Апофеоз» и «Тарелка» мир образов Гете в буквальном смысле слова открывается в эпоху, когда была завершена его великая трагедия. Мы видим рядовых обитателей немецких городов и участников уходящей в прошлое эпохи наполеоновских войн и даже гоголевских персонажей — таких, как хорошо знакомый нам Нос, или герои не менее известного литературного произведения уже следующего, двадцатого столетия — булгаковского «Мастера и Маргариты», где можно видеть дальних родственников дьявольской компании, навестившей послереволюционную Москву. Такое прочтение Вильнера гётевского шедевра вполне закономерно, поскольку и пространство этого произведения разомкнуто в разные времена и вбирает в себя и образы, возникшие в пространстве древнегреческой, средневековой или ренессансной культуры. А в «Мефистовальсе» снова возникает ситуация перевоплощения

человека в статую или манекен, который может разъединяться на части и участвовать в фантасмагориях, чем-то близких тому же воландовскому балу.

В гораздо большей степени «привязаны» к тексту книги работы Олега Яхнина и братьев Траугот. Однако и у этих авторов крайне важен некий узнаваемый пластический ход, который раскрывается в приеме уподобления одной фигуры другой, которая является неким зеркальным отражением и в то же время вторым «я» не только главного героя книги, но и каждого человека. Интересно сопоставить подготовительные карандашные рисунки — эскизы, выполненные Яхниным к завершенным иллюстрациям и позволяющие уяснить главное, что он пытается выявить в содержании великого литературного памятника. Это все тот же мотив вечной взаимосвязи, взаимодействия двух ипостасей человеческого бытия — яви и сна, фантазии и реальности, где каждая из двух величин является порождением другой и во многом ее определяет. Не случайно фигуры в иллюстрациях Яхнина в буквальном смысле слова повисают в воздухе — они увиденны и зафиксированы на поверхности листа в момент движения, которое является одновременно стремительным, подчеркнутым бегом облаков или движениями то ли несущихся неведомо куда, то ли падающих цветов. Исследователи часто обращают внимание на определенное несоответствие между первой и второй частями «Фауста», где, по словам немецкого профессора К. О. Конради, «герой как бы исполняет различные роли, которые не объединяются личностью исполнителя. Этот зазор между ролью и исполнителем превращает его в фигуру чисто аллегорическую». В рамках книжной иллюстрации это противоречие между аллегорической и реальной, человеческой стороной образа Фауста снимается, что убедительно подтверждают работы Яхнина и братьев Траугот, для которых особенно важен прием выявления фигуры героя или некоего сюжета, возникающего на страницах книги из темноты сгустившегося мрака, который в иллюстрациях, представленных на выставке, включает в себя сиреневые и фиолетовые оттенки. Они могут соответствовать вполне реальным деталям костюма или интерьера, гамме вечерних сумерек или полумраку интерьера, но всегда обозначают, скорее, тот мир, который является обиталищем не Фауста, а Мефистофеля. На этот фон с помощью удивительно гибкой, пластичной линии проецируются обитатели этого мира и его приметы, которые оказались частью судьбы гётевского героя. Не случайно на этикетках этих работ нет названий. Это просто «Иллюстрация к трагедии "Фауст"» — но здесь озвучен сознательный выбор петербургских художников, которые также видят в героях этой трагедии своеобразные архетипы сознания человека, оказавшегося на пересечении разнонаправленных сил и жизненных позиций, разума и любви, стремления к достижению цели и разочарования, связанного с пониманием невозможности «объять необъятное». Если мир «Фауста» у Вильнера предстает как сцена, где спутались в гигантский причудливый клубок реальное и вымышленное, живое и искусственное, а у Яхнина — как сон, где

все является пугающе конкретным и в то же время призрачным и невесомым, то у братьев Траугот даже в самых темных, мистических и сложных страницах выявляется лирическая линия, которая имеет и иносказательное, и буквальное значение. Это и «красная нить», связывающая воедино разные работы, созданные по мотивам «Фауста» через использование характерного выразительного приема, и подвижная линия, насыщающая трепетом и глубоко человеческим содержанием образы, которые у других авторов воспринимались бы принадлежностью только литературного мира. Иначе говоря, братья Траугот как бы возвращают легенду о докторе Фаусте «непосвященным» — тем, для кого важен гуманистический посыл гениального писателя, проводящего героя через искушения и испытания сомнениями, через трагические события и душевные драмы, но сохраняющего за человеком и за словом его подлинную суть и назначение — сохранять и нести свет истины человеку и человечеству, когда вера в былых кумиров и упование на некие отвлеченные идеалы разрушается, но остается нечто более важное и существенное. То, что пытаются сделать нашим достоянием художники, имена которых стали неотъемлемой частью истории искусства нашего города.



«С ВЕРОЙ И ЛЮБОВЬЮ»

Название выставки Нины Величко не случайно. В октябре 2017 года художница представила зрителю пейзажи, поражающие новыми впечатлениями, энергией и нежной красотой.

Живописные работы Нины Георгиевны впервые представлены в зале Союза Художников Санкт-Петербурга.

Первая работа, которая встречает зрителя зала «Квадрат» захватывает все его внимание и приглашает в «Поле» со смешанными запахами трав вдоль проселочной дороги. Уходящая в перспективу извилистая тропа, поросшая травой, прячется в лесополосе нижней трети холста. Невысокий кустарник впитал все оттенки колористического ряда масляной зелени серии мастер-класс.

Богатая палитра высокого пасмурного неба напоминает, что теплый мягкий песок дороги может в любой момент превратиться в слякоть дождливой погоды. Почти неуловимое состояние природы в ожидании ливня заставляет прибавить шаг и выйти за границу кустарника с редкими высокими деревьями лесополосы. Зритель как путник надеется увидеть там жилище, где можно укрыться от приближающейся непогоды.

Две трети верхней части вертикального полотна занимает облачное небо. Пристрастие художника направлены к свету и многогранности колористического ряда. Плавные цветовые переходы сливаются в высокий небосклон, поднимая его автор дает надежду, что дождь пройдет мимо. Но прекрасное затишье всегда перед бурей. И это ожидание будоражит воображение зрителя. Замечательный пейзаж Северо-западного региона увлекает Вас на окраину города в следующей работе.

Сразу за быстротечной извилистой рекой на высоком холме работы «Псков» расположилась небольшая церквушка с золоченым куполом по центру строения. Художник выбелила стены православного храма на фоне старинной крепостной башни первого плана, указав зрителю архитектурный приоритет. Край разрушенной серой кирпичной стены башни расположился у подножия холма на спуске к реке. Однородная палитра белосерых полутонов старинной высоты создает размеренность и умиротворение. Только освещенный солнцем фасад башни, золотой отблеск купола храма, да охристые кончики травы на вершине холма, разбавляют пастозную зелень окружающего пейзажа.

Тонко чувствующий свет и цвет автор городского пейзажа — Нина Величко сопровождает зрителя по выставке художественными средствами своего творчества.

Холодные тона зимнего Петербургского пейзажа заставляют съежиться от холода, веющего от холста. Женская интуиция помогает автору изби-

рать верные колористические решения для каждого полотна. Умение точно передать состояние природы и ощущения погодных условий — это особый дар пейзажиста Нины Величко.

Нина Георгиевна Величко — родилась и жила на 6 линии/наб. Лейтенанта Шмидта, Васильевского острова, рядом с Академией Художеств. Прогулки по академическому саду, посещение выставок студентов и педагогов института им. И. Е. Репина, пробудили в Нине творца.

Свою лепту внес в творческое начало правнучки известный архитектор Пряхин Иоаким Яковлевич, который на рубеже веков (XIX–XX) проектировал и строил здания Петербурга. Только на Петроградской стороне сохранились три здания, возведенные по его проектам. Великолепный фасад по Пионерской улице в доме 48 возвышается пятью высокими этажами постройки конца XIX столетия. Изящные формы эркеров сглаживают классический прямоугольник здания. Декоративные украшения фасада скромны и не вызывающи. Сдержанность и размеренность архитектурных форм только подчеркивают стройность и благородство строения под ломаной кровлей. Соблюдение пропорций фасада привлекает взгляд к индивидуальности сооружения.

Теми же чертами; скромностью и умеренностью отмечена живопись правнучки.

Холст, кисти и краски стали неотъемлемой частью жизни Нины Георгиевны. Как говорит сама автор: «... с тех пор, как научилась правильно держать карандаш, все хочется нарисовать, прямо, как обжора, который смотрит на еду и не может насытиться.» Огромный ворох картин в голове не укладывается в плоскость листа.

Тема природы наполняет профессиональную гимнастку гармонией окружающего мира, а выразить в полотнах не получается. Сколько раз она часами наблюдала в Соловьевском садике за работой художников, с удивлением понимая, что по волшебству мастера, маленький сквер превращается на его холсте в огромный чудесный сад. Тогда и пришло понимание, что не хватает умения и мастерства.

В разное время, Нина Величко, для освоения рисунка и живописи, выбирала педагогов. В студии Артамонова В. А. Александровского лица (2007–2008) Нина пробует рисунок. По воспоминаниям художника: «В голове пейзаж, а на рисунке кирпич...» Много труда потребовалось старательной ученице. Упорство и трудолюбие выработано спортом. Наградой была выставка ее работ в Доме Национальностей.

Живописи молодую художницу обучал Едомский Е. А. в студии «Ателье Художеств». Весной 2011 года пространство библиотеки им. Ю. М. Лермонтова представило зрителю живописные полотна Нины Величко.

Она пишет душой, открывая мир городского пейзажа в необычных образах. «Петербург. Набережная Карповки».

Части архитектурных строений, в сочетании с живой природой, наполняют воздухом огненную стихию художника. Зной безоблачного неба дополняет прохлада журчащего ручья. Сочная зелень растений обволакивает строгость архитектурных сооружений. Снежная белизна покрывает темные пятна дорожек и голых деревьев. Женская рука, несколькими мазками кисти, превращает контрастные тона в пластичные, нежные оттенки.

Посредством своих работ Нина Величко пытается донести зрителю любовь и бережное отношение к природе, как месту, отведенному человеку в этом мире «Цветущий вереск». Господи! Как прекрасен этот «Чертополох»! На бронзовом фоне холста с затемнением в нижней его части расположился придорожный чертополох. Среди его зеленых стеблей и колочек с приглушенными тонами серого оттенка раскрываются множество светлых пятен пушистых шапочек — соцветий. Их верхушки, освещенные солнышком, вобрали в себя всю палитру фиолетового спектра. Бело-розовые ворсинки верхушек соцветия плавно перетекают в темно — сиреневые тона у чашелистиков, завораживая взгляд зрителя. Создается ощущение, что цветы раскрываются прямо на твоих глазах. Как можно передать состояние души художника, чтобы ощущалось физически ее восприятие? Однажды ее спросили: «Зачем в таком зрелом возрасте учиться живописи? Все равно ничего не добьешься. Кому нужен еще один «глупый пейзаж»?»

Нина Георгиевна ответила: «Он нужен мне. Без живописи мне даже физически невыносимо. Да, я не Левитан. Но у меня есть преимущество — я свободна от условностей, не жду похвалы и награды. Просто радуюсь и дарю это состояние людям. Пишу в удовольствие. У меня все впереди!» Слова оказались пророческими.

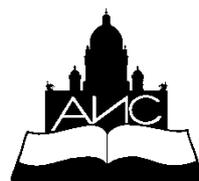
По приглашению музея Усть-Нарвы (Эстония, 2012), художник, для персональной выставки, предоставила лучшие живописные работы.

В 2013 году персональная выставка была проведена художественной галереей г. Нарвы.

Выставка полотен Нины Величко в октябре 2017 года в Санкт-Петербургском Союзе Художников вновь подтвердила слова художника. Многие зрители написали благодарные отзывы автору работ, по достоинству оценив ее труд. Такие понятные и повседневные моменты окружающие каждого из нас мира, заставляют остановиться в гонке жизни и порадоваться солнышку, игре легких облаков, капельке росы на листике или журчащему ручью в талом снеге. Это глоток свежего воздуха в повседневной суете.

Трепетные работы автора холстов надолго сохранит в душах посетителей выставки добрые и светлое чувство гармонии с природой. Нина Величко с одинаковым трепетом пишет Питерский дворик и лесную поляну, передавая хрупкую красоту окружающего мира.

И творит, и живет она с верой, надеждой и любовью.



II

Юрий Ломакин

ИКОНОПИСАНИЕ В РОССИИ И ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ (Середина – 2-я половина XIX в.)

I.

Не претендуя на обстоятельное исследование вопроса, в настоящей статье мы попытались отразить некоторые, мало изученные стороны в истории русской иконописи.

Вторая половина XIX – начало XX вв., это период растущего интереса к русской иконописи, понимания ее художественного и исторического значения. В это время начинают собираться крупные частные коллекции русской иконы. Так, известностью пользуется коллекция икон Ивана Михайловича Постникова. Начинается научная работа в области истории русского иконописания. Изучением русской иконы занимаются профессор И. М. Снегирев, И. П. Сахаров, Д. А. Ровинский, киевский профессор Ф. А. Терновский. О состоянии церковного искусства в России в целом и в частности о проблемах в иконописи пишут профессор Ф. И. Буслаев, академик Н. П. Кондаков. Создаются церковно-археологические музеи, по примеру церковно-археологического музея при Киево-Печерской лавре.

Но на фоне растущего значения и признания высокого качества древнерусской иконы, привлекается внимание к незавидному положению современного иконописания, хождению в народе и Церкви большого числа икон среднего, а часто и крайне низкого качества.

Иконопись в древней Руси составляла предмет забот и попечений церковной власти, которой, разумеется, было совершенно естественно руководить этой областью церковной жизни – церковным искусством. На Стоглавом соборе (1551 г.) обстоятельно решаются вопросы иконописания. В 1554 году был созван собор специально касательно иконописания. Собор 1666–1667 годов также сделал несколько постановлений об иконописании. Церковная власть строго блюла свое право руководить иконописанием.¹

II.

Руководство иконописанием уходит из-под власти Церкви в царствование Петра I. Указом Петра Великого 1703 года была учреждена «Па-

лата изуграфств», подчиненная суперинтенданту Ивану Петровичу Зарудному.²

Ему, «как искусному в том художестве», было поручено смотреть, чтобы иконы писались «благослепно и удобоподобно по древним свидетельствованным подлинникам и образцам». Вскоре, однако, «палата изуграфств» была упразднена.

Во второй половине XVIII обязанность следить за правильностью иконописания была вновь возложена на церковные власти. Так, Указами 1750 года августа 31, 1767 года мая 24, июня 4 и Инструкцией Благочинным, п. 7, духовные лица обязываются следить за иконописанием. Во второй половине XIX века действовали особые узаконения, против распространения в народе безобразных икон. При этом надзор за исполнением этих узаконений был возложен на полицейские управления и ремесленные управы, т.е. организации, не слишком компетентные в таком важном деле.³

Уже к середине XIX века в деле иконописания отмечаются недостатки, говорят и о кризисе в деле иконописания. Как отмечалось выше, контроль за иконописанием уходит из рук Церкви. Основную часть икон для народа изготавливают артели иконописцев — в Суздале, Холуе, Палехе. Появляется много иконописных мастерских в городах — Москве, Санкт-Петербурге, Ярославле и др. Качество иконописи в этих мастерских и артелях неоднородно и далеко не всегда находится на приемлемом уровне.

Проблема качества церковной живописи, иконописания была поднята на уровне Императорской Академии Художеств, на которую был возложен контроль за развитием всех отраслей искусства в Российской Империи.

По заданию Президента Академии, Великой Княгини Марии Николаевны (1852–1876), была составлена Программа развития, а во многом и возрождения Иконописи в России. Было составлено обращение на имя Императора Александра II с предложением об открытии в Академии Художеств специального класса иконописания: «1856 г. Января 18-го. При Императорской Академии Художеств предполагается открыть новый класс для преподавания правил иконописания и для достижения в этом роде искусства Исторической верности форм и изящества стиля, которые необходимы для всякаго рода живописи. С развитием этого класса, впоследствии, неминуемо устранится произвол и неправильность в сочинениях живописцев, которые, у нас, чаще всего должны писать святые иконы. Но для достижения желаемого успеха сего класса, необходимо снабдить его, всеми теми Историческими пособиями, которые должны положить основание истинной, новой школы Православной живописи»⁴.

Представлен подробный перечень того, что должно лечь в основание «новой школы Православной живописи»: «По соображении имеющих уже в Академии пособий для сей отрасли живописи, Президент Академии предполагает необходимым сделать следующие распоряжения: 1. Перевести на Русский язык и напечатать на издании Академии подлинник гре-

ческого иконописания, сообщенный Афонскими иноками и изданный Дидроном. Эта книга представит первоначальные точные предания живописи в Православной Церкви.

2. Собрать как можно более, самых верных и лучших образцов Византийской живописи и древнего Греческого ваяния, если не все в подлинниках, то по крайней мере в копиях, достойных подлинников. Византийские образцы будут служить Художникам примером религиозного выражения, а греческие основанием правильных форм и лучшего стиля. Все эти образцы надобно будет отыскивать через знатоков в древних храмах старинных городов, как то: в Новгороде, Москве, Суздале, Владимире, Киеве; на Кавказе и особенно в Грузии; у Славян и Греков, сохранивших Православие; на афонской горе; и наконец в Венеции и других городах Италии.

3. Составить специальную библиотеку из сочинений, заключающих в себе исторические и теоретические показания о Византийском искусстве вообще и преимущественно о живописи, архитектуре и орнаментации храмов. В последствии же для полной ясности в понятиях учеников, будет составлено по готовым источникам особенное руководство или учебник, с историческими таблицами, так, чтобы ученики видели эпохи и последовательность изучаемого искусства»⁵.

Основой русского иконописания Президент Академии видит искусство Византии и стран, находившихся, как и древняя Русь в зоне византийского влияния — Греции, Болгарии, Сербии, Армении и Грузии. Не забыты и древнерусские центры иконописания — Новгород, Суздаль, Владимир, Москва. Что важно, мнение Президента Академии по вопросу об истоках русской иконописи совпадает с мнением ученых и исследователей русской иконы. Так, В. Н. Успенский в своей работе о русской иконописи пишет: «Русская иконопись одна из ветвей великого дерева византийского искусства. По принятии русскими христианства, в Россию, вместе с другими принадлежностями православного культа, являются иконы. ... Первые иконописцы из русских были учениками мастеров греческих»⁶.

Близко к мнению ученых и предположение Президента Академии о центрах иконописания: как отмечает В. Н. Успенский, «художники группируются обыкновенно около центров просвещения, власти. Так было и в древней Руси. Иконописцы являются в Киеве, Новгороде, Суздале, Москве. Иконниками становятся иноки монастырей, центрами иконописания становятся монастыри. В эпоху расцвета политической силы и богатства Новгорода в XIII–XVI столетиях, производство икон достигает в нем значительных размеров. Свои иконописцы были у новгородских монастырей: Юрьевского, Антониева и Хутынского. С возвышением Москвы и московские монастыри становятся центрами иконописания. Иконописание было развито в Вологде, Ярославле, Костроме, Устюге, Рязани, Ростове, Нижнем Новгороде, Переяславле Залесском, Калуге, Суздале, Пскове и т. д.»⁷.

Для приобретения указанных выше пособий и образцов, были выделены средства, к работе была привлечена Археологическая комиссия Академии Художеств в Риме. Для занятий класса иконописи было специально отремонтировано здание на Васильевском острове, в котором ранее находилась мозаичная мастерская. Обращение Президента Академии было рассмотрено Государем Императором и лично им одобрено: *«На подлинном Собственной Его Императорского Величества рукою написано: «Сообразить».*

Много внимания Академией было уделено вопросу преподавания во вновь образуемом классе, привлекались лучшие специалисты в этой области: «По устройству материальной части школы, для преподавания в оной и объяснения истории Христианского Искусства, потребуются Профессор. Но какъ школа не имеет собственных сумм, изъ которых могла бы производить Профессору жалованье, и не есть какое-нибудь отдельное от Академии Художеств учреждение, а напротив составляет новый класс, при ней учрежденный, или, так сказать, новую отрасль художественной ея деятельности, то школа, по всей справедливости, должна воспользоваться курсом истории изящных искусств, преподаваемым в Академии, Профессор которой должен взять на себя и тот предмет, для котораго основана школа. Для практического образования в живописи этаго рода место Профессора, по воле Августейшаго Председателя Академии, предоставлено Г-ну Нефу. Что касается до курса, Истории Христианского Искусства, то лучший профессор, который мог бы с пользою выполнить свое дело- это Г. Буслаев, Профессор Словесности в Московском Университете; но как к нему адресоваться нельзя, то имеются в виду другие, именно: Г.г. Горностаев, Стасов, Каменский и Григорович (литератор и археолог). ... Флигель-Адъютант Князь Гагарин.⁸

Достаточно оперативно в Академию стали поступать и пособия для нового класса, в соответствии с намеченной Президентом Академии программой: В делах Академии зарегистрированы выплаты: «1. Академику Гримму... за полученные от него 20 больших рисунков Армянских и Грузинских древностей церковнаго зодчества. 2. Архитектору Нореву, <...> за присланные им 15 больших рисунков церковных архитектурных древностей Грузии. 3. Академику Кольбу... за 4-х месячную работу большой картины, представляющей разрез Софийскаго собора в Константинополе. 4. Академику Сажину... за продолжение и окончание, начатой Кольбом картины, представляющей разрез Софийскаго собора в Константинополе. 5. Академику Бейне... за исполненные им акварельные рисунки Византийской архитектуры в Сицилии. <...> заказаны иконописцу Васильеву 40 копий миниатюр IX-го века из Евангелия Гаспатскаго монастыря... О выписке из Лондона собрания Арундель, относящагося к предмету изучения школы.⁹

О значении, которое придавалось и Президентом Академии и Государем Императором вновь создаваемому классу Академии, можно судить по тому, какие лица привлекались для работы, связанной с его созданием: «г. Флигель-Адъютанту, Полковнику Князю Гагарину. 19 марта 1857 г. Госу-

дарь Император Высочайше повелеть изволил: книги, планы, рисунки и прочие художественные предметы, необходимые для специальных занятий школы Православного Иконописания, показанныя в возвращаемом при сем указателе, поручить приобрести в Италии находящемся при миссии нашей въ Риме... князю Волконскому; приобретение же предметов въ Париже и других местах возложить на Ваше Сиятельство, поелику Его Величество предполагает отправить Вас въ Парижъ, для наблюдения за исполнением гравюр, литографий, фотографий и проч., по изданию описания Священнейшаго Коронования Их Величеств. Министр Императорскаго Двора Граф Адлерберг»¹⁰.

Есть предположение, что «Православный класс иконописания просуществовал недолго — до 1859 года, о чем свидетельствует Устав Академии художеств. Проблемы развития русского религиозного искусства оставались нерешенными»¹¹.

Так ли это, как были реализованы планы по возрождению и развитию иконописи в России, инициированные в стенах Академии Художеств, требует, на наш взгляд, дополнительного исследования.

Примечания

¹ В. Н. Успенский. Очерки по истории иконописания. — Санкт-Петербург, 1899. — С. 8.

² ПСЗРИ т. VI, №1079.

³ ПСЗРИ т. XIV. С. 127–129.

⁴ РГИА СПб. Ф.515 оп. 3 д. 258 1856 г. Дело Канцелярии Министра Уделов. Об учреждении при Академии Художеств класса Православнаго иконописания. Л. 1.

⁵ Там же. Л. 1–1 об.

⁶ В. Н. Успенский. Очерки по истории иконописания. — Санкт-Петербург, 1899. — С. 4–5.

⁷ Там же. С. 8.

⁸ РГИА СПб. Ф.515 оп. 3 д. 258 1856 г. Дело Канцелярии Министра Уделов. Об учреждении при Академии Художеств класса Православнаго иконописания. Л. 26–28.

⁹ Там же. Л. 29–32.

¹⁰ Там же. Л. 34–34 об.

¹¹ В. О. Гусакова. Мастерская церковной живописи в академии художеств: история и современность // СПбГУ. Исторический факультет. Университетские Петербургские чтения. — СПб., 2003. — С. 330.



**К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ
АРХИТЕКТОРА Н. Н. НИКОНОВА
(1849–1918 гг.)**

В творческом наследии архитектора Николай Никитича Никонова значительное, если не определяющее место занимает храмовая архитектура. Им спроектировано и построено значительное число храмов, монастырских подворий, зданий религиозных обществ и братств.

В 1918 году исполняется 100 лет со дня смерти этого архитектора, внесшего значительный вклад развитие как русской архитектуры в целом, так и одного из направлений — неорусского стиля. Многие из его построек и сегодня служат украшениями улиц, как Санкт-Петербурга, так и других городов России и Украины. Изучением творческого наследия Н. Н. Никонова занимались такие серьезные исследователи как Б. М. Кириков¹ и В. Г. Лисовский². О роли Н. Н. Никонова в развитии русской храмовой архитектуры писала И. С. Семенова³.

В числе построенных Н. Н. Никоновым — храмы и подворья монастырей, тесно связанные с именем отца Иоанна Сергиева (Кронштадтского) и игумении Таисии Леушинской, его духовной дочери, много лет трудившейся на благо русской Православной церкви вместе с отцом Иоанном.

В Санкт-Петербурге это Иоанновский женский монастырь (наб. реки Карповки д. 45. — ул. Профессора Попова д.36. 1900–1903, 1907–1911), и подворье Леушинского Иоанно-Предтеченского женского монастыря (ул. Некрасова д. 31. 1893–1895) с храмом во имя св. Иоанна Богослова. Здания Иоанновского женского монастыря и подворья Леушинского женского монастыря в числе сохранившихся творений Н. Н. Никонова. Сегодня в них возрождается в них иноческая жизнь, а храм во имя св. ап. и евангелиста Иоанна Богослова, исторического подворья Леушинского Иоанно-Предтеченского женского монастыря, является и приходским храмом.

По благословению Председателя приходского совета, старшей сестры Леушинского сестричества м. Евфросинии (Олюшиной) была начата работа по изучению истории Подворья и в целом творческого наследия Н. Н. Никонова.

Творческое наследие архитектора Николая Никитича Никонова одно из самых обширных в истории русской архитектуры второй половины XIX – начала XX века. Авторы справочника «Архитекторы — Строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века» приводят список из двадцати пяти его работ, выполненных как в Санкт-Петербурге, так и далеко за его пределами.⁴

Как удалось выяснить в ходе проведенного исследования, и этот обширный список не полон. В процессе работы над историей Леушинского монастыря и подворья Леушинского монастыря в Санкт-Петербурге, была выявлена работа Н. Н. Никонова, которая не значится ни в одном из перечней его работ и видимо, последняя из его работ в области храмовой архитектуры. Это надвратная колокольня Успенского (Савинского) скита Леушинского монастыря, законченная строительством в 1914 году. К колокольне были пристроены часовня и сторожка.⁵

Созданный Н. Н. Никоновым комплекс из надвратной колокольни, часовни и сторожки был подробно описан в ходе оформления страховых документов на здания и сооружения Леушинского Иоанно-Предтеченского женского монастыря в 1914 году: «СТРАХОВАЯ ОЦЕНКА. Октября 7-го дня 1914 года мы, нижеподписавшиеся, производили оценку строений, принадлежащих Иоанно-Предтеченскому Леушинскому женскому монастырю Череповецкого уезда, Новгородской епархии, Благочиния Тихвинского Большаго монастыря, настоятеля Архимандрита Антония. При осмотре строений оказалось, что Иоанно-Предтеченскому Леушинскому женскому монастырю принадлежат нижеследующие строения: А.) Савинский Кладбищенский Скит. 6. Каменная надвратная «Колокольня», выстроенная в сем 1914 году, высотой от земли до карниза крыши 6 1/2 саж. и от карниза до креста 3 саж. Длина ее в нижнем этаже 7 арш. 12 вершк., шир. 8 арш. 3 верш., а в верхнем этаже 2 × 2 саж.

Высота пролета под колокольнею для Св. Врат — 7 арш. 4 верш., а ширина его — 4 арш. 2 верш. Ворота в нем одни, железные, высотой 4 3/4 арш., шириною 4 арш. 2 верш. В четырех верхних пролетах ее помещается 5 колоколов. Высота каждого пролета по 3 арш. 7 вершк., ширина 2 1/4 арш., обнесены они железными решетками. Окон на колокольне два, высотой 1 арш. 12 верш., шириною 1 арш. 2 верш. с одними летними рамами. Пол на колокольне деревянный, обитый листовым кровельным железом. Крыша на ней железная, глава и крест белаго железа.

Съ правой стороны къ Колокольне пристроена каменная же «Часовня», во имя Св. Благов. Князя Александра Невского, на протяжении в длину 2 саж. 9 верш., шириною 8 саж. 3 верш., высотой отъ земли до карниза под крышей 7 арш. Иконостас в ней одноярусный в 6 икон, писанных на золоченых чеканных досках, масляными красками своими сестрами. В ней два окна с фрамугами, высотой 2 арш. 4 1/2 верш., шириною 1 арш. 8 1/2 верш. с железными решетками и двойными рамами. Дверей в часовне 3, из коих две двери двустворные, со стеклянными фрамугами. Высотою (без фрамуг) 2 арш., 13 1/2 верш. (фрамуга — 1 арш. высотой) и шириною 2 арш. и одна дверь одностворная без фрамуги, высотой 2 арш. 13 1/2 верш., шириною 1 арш. 7 верш. Все оне вязныя. Печь одна голландская, кирпичная. Потолок каменный, сводиками, на железных балках. Пол бетонный на

цементе. Внутри стены оштукатурены. Часовня венчается крестом из белого железа с таковою же главою. Крыша железная.

Открытое крыльцо под железною крышей. С левой стороны к колокольне примыкает жилое помещение, одинакового размера с Часовнею. Внутреннею поперечною стеною (каменною) помещение это разделяется на две части: одна, большая по размеру — «сторожка», а в другой, образующей коридорчик, устроен ход на колокольню. В сторожке 3 окна с фромаугами, одинакового вида и размера с Часовенными окнами, с двойными рамами, и в коридорчике два узких окна, высотой 1 арш. 9 верш., шириною 9 верш. Две одностворные вязные двери без фрамугъ, высотой 2 арш. 13 ½ верш., шириною 1 арш. 7 верш. В сторожке одна голландская кирпичная печь. Потолок каменный, сводами, по железным балкам. Крыша железная и для симметрии венчается шпилемъ. Внутри стены оштукатурены. Снаружи вся эта постройка не оштукатурена.

Благочинный монастырей, Тихвинскаго Большаго монастыря настоятель, Архимандрит Антоний. Настоятельница Игуменья Таисия. Казначей монахиня Агния. Священниъ Александръ Светловский. Священник Николай Старопольский. Диакон Николай Дмитровский. Иван Кирилов»⁶.

Согласно страховой карточки, строения были оценены. Каменная колокольня с часовнею в 5 000 рублей, сторожка в 2 000 рублей.⁷

Формат настоящего сборника не позволяет опубликовать чертежи надвратного комплекса, спроектированного и построенного Н. Н. Никоновым, приложенные к страховым документам: «Проект каменной колокольни с часовней в Успенском кладбищенском скиту Леушинскаго женскаго монастыря. Проект составил Архитектор Н. Никонов. 10 декабря 1913 г. План. Разрез. Фасад»⁸.

В то же время чертежи позволяют достаточно полно представить облик созданного Н. Н. Никоновым комплекса. Творческой манере Н. Н. Никонова были свойственны ряд приемов, которые во многом определили и архитектурный образ этой его работы. Особенностью сооружения была его комплексность, поскольку архитектору удалось совместить в одном сооружении разные функции — надвратную колокольню, часовню, жилое помещение, сторожку и хозяйственные помещения. Комплекс в целом симметричен — часовня и сторожка расположены по сторонам основного сооружения — надвратной колокольни. Небольшой в целом комплекс имеет выразительный силуэт, в том числе за счет высотных акцентов. Никонов использовал покрытия традиционного типа, венчающие каждый из объемов, вошедших в общую композицию.

Центральная часть комплекса — надвратная колокольня. Она завершается луковичной главкой с крестом. Часовня и сторожка также имеют высотные акценты. Их фасады завершаются треугольными фронтонами равной высоты. Фронтон часовни увенчан яблоком с небольшим крестом, сторожка — яблоком, в котором установлен невысокий шпиль с флажком. Архитектурные детали зданий свидетельствуют о верности Никонова своему стилю —

использованию стилизованных архитектурных деталей древнерусской архитектуры. Чертежи, как и описание надвратного комплекса, не позволяют, к сожалению, установить, использовал ли Никонов для отделки фасадов регулярно использовавшуюся им цветную поливную керамику.

Дальнейшая работа с архивными материалами позволит, возможно, выявить и другие данные, расширяющие наши знания о творческом наследии Н. Н. Никонова.

Примечания

¹ Архитекторы — Строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века. Справочник. Под общей редакцией Б. М. Кирикова. — СПб., 1996.

² Лисовский В. Г. Выборник «русского стиля» // Ленинградская панорама, 1983. — №3.

³ Семёнова И. С. Монастырские и архиерейские подворья Санкт-Петербурга XVIII – начала XX веков. Диссертация на соискание ученой ст. канд. Архитектуры. — СПб., 2000.

⁴ Архитекторы — Строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века. Справочник. Под общей редакцией Б. М. Кирикова. — СПб., 1996. — С. 231–232.

⁵ РГИА СПб. Ф.799 оп.33 Хозяйственное Управление при Св. Синоде. 1910–1917. Страховые документы на церковное имущество по Епархиям и уездам. д. 1057 Епархия Новгородская. Уезды: Череповецкий, Тихвинский, Устюжский. Округ Благочиния Архимандр. Иоанникия. (Антония) 1910–1916.

⁶ Там же. Л. 77–78.

⁷ Там же. Л. 79.

⁸ Там же. Л. 80.



ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Е. А. ЛАНСЕРЕ

Евгений Александрович Лансере (1848–1886) — скульптор второй половины XIX века, всю свою творческую жизнь посвятил малой пластике, в которой главная роль была отведена человеку в гармоничной взаимосвязи с природой, с животными.

Большинство произведений Евгения Александровича изображают быт разных народов. О художнике И. М. Шмидт писал: «Несколько раз он был за границей, ездил на Ближний Восток, но особенное значение для его творчества имели почти ежегодные путешествия по России <...> поездки по центральным губерниям России, по Украине, Кавказу, Башкирии, Киргизии и многим другим местам...»¹

Всего более силы и таланта, отмечал В. В. Стасов, Е. А. Лансере проявил в передаче различных сцен из виденной им жизни азиатов: черкесов, грузин, осетин, киргизов, башкирцев, ногайцев и других, где конь — верный, надежный участник всех их событий.² Далее критик подчеркивал: «Их жизнь на воле, среди гор и степей, лесов и долин, вдали от городов и городских, от присутственных мест и жандармов, и только на фоне дикой и изящной природы, среди вечных нужд и дел, — вот что всего сильнее вдохновляет Лансере, вот что дает ему брать самые могучие ноты»³.

А. Н. Бенуа, непосредственно наблюдая за деятельностью своего шурина, вспоминал о том, что Евгений Александрович работал очень много: «... часами, без перерыва...»⁴ над фигуркой «...лошади или человека...»⁵, а также прекрасно знал мускулатуру лошади, ее костяк, повадки и самую душу.⁶ Творчество Е. А. Лансере интересно тем, что практически во всех композициях присутствует конь. Мастер лепил лошадей разных пород — арабских, кабардинских, казахских, донских.

Все передано достоверно: внешний вид, строение тела, движения; не случайно ряд произведений Е. А. Лансере хранится в собрании Музея коневодства Сельскохозяйственной академии им. К. А. Тимирязева в Москве.⁷ «Какой это конь! — восхищался В. В. Стасов — Полный характера, понятливости, смысла, чувства, самостоятельности. Что значит жить на свободе, в поле и горах, среди табунов, пасущихся на воле! Как он не похож на несчастную лошадь городскую, не выходящую из-под узды и кнута, никогда не выбивающуюся из прямых, как палка улиц и переулков, утратившую всякую волю и характер ... Сколько чудесных, кипящих воодушевлением, иногда драматизмом, сцен взял, да и представил из этой жизни Лансере»⁸.

В композициях можно разглядеть «говорящие детали», которые дают нам более глубокое представление об особенностях быта, уклада того или иного народа, раскрывают красоту национального колорита. «Стены ма-

стерской Лансере были увешаны разнообразными предметами ... холодным и огнестрельным оружием, седлами, одеждами горцев и кочевников, предметами их быта. Все это помимо зарисовок и этюдов с натуры служило ценным материалом в работе»⁹.

Уже в ранних творениях намечается манера исполнения, отличающаяся естественностью, скрупулезностью, продуманной компоновкой фигур. Верно об этом рассуждает И. М. Шмидт: «Одно из наиболее ценных качеств работ Лансере заключается в их настоящей жизненной правдивости... Богатство наблюдений чувствуется во всем: в передаче характера человека и особенностей национальных костюмов, в изображении различных животных»¹⁰.

К числу первых, дошедших до нас произведений этнографического направления относится композиция «Кумыс» 1869 года. Представлены жеребенок, кобыла и мальчик, сидящий на земле и заглядывающий под лошадь. Е. А. Лансере вылепил реальную сценку, увиденную им самим, очень живо и трогательно.

«В 1870 году после поездки на Кавказ появляется несколько работ, воссоздающих характерные образы горцев»¹¹ — «Курящий черкес» (1870 г.), «Оглядывающийся черкес» (1870 г.), «Черкес с лассо» (1873 г.). Привлекательны динамикой композиции.

«Джигитовка» 1870 и 1874 годов, где всадники лихо управляют с ружьем на летящей во всю прыть лошади.

Начиная с 1873 года Е. А. Лансере создает ряд скульптур, посвященных киргизам, башкирам, кабардинцам и другим народностям, а также казакам и арабам. С особой теплотой художник относится в своих работах к казакам — впервые затрагиваются чувства героев, их переживания. Мастер лепит три варианта композиции к теме «Прощание казака с казачкой» — любящая супруга с печалью провожает мужа в дорогу. Казакам отведено значительное место в творчестве: «Линейный казак с казачкой» (1873 г.), «В степи» (1876 г.), «Донской казак на коне» (1877 г.), «Казак с убитой лошастью» (1877 г.), «Атака казака» (1877–1878 гг.), «Казак на коне, несущий знамя» (1878 г.), «Гетман» и другие.

Одним из наиболее драматических произведений Е. А. Лансере, по мнению И. М. Шмидта, является «Запорожец после битвы» 1873 года — «Энергичный, еще разгоряченный схваткой казак — запорожец вытирает свою шашку о гриву коня, который медленно, размашистой поступью идет вперед, а рядом, на поводу у казака, тревожно оглядываясь назад и тоскливо призывая своего только что погибшего хозяина, бредет «пленник» — трофейный конь запорожца. К седлу его кроме старинного вида ружья приторочено нехитрое, но разнообразное снаряжение: кривая восточная сабля в ножнах, колчан со стрелами, глиняный сосуд в специальном чехле и другие предметы»¹². Драматизм, по словам И. М. Шмидта «достигнут выразительностью и остротой композиционного решения группы, харак-

терностью образа сурового запорожца, контрастным сопоставлением спокойного коня победителя и взволнованного ржущего коня убитого воина»¹³. В отзыве о скульптуре В. В. Стасов писал: «...эта группа показалась мне чем-то близко родственным знаменитой картине Репьёв: Палач в Алгамбре, апатично обтирающий кровавую саблю над трупами казненных им — и к картине Верещагина «После победы», где победитель равнодушно и мирно подымает отрубленную голову и рассматривает ее»¹⁴. Е. А. Лансере «нарисовал» типаж хладнокровного запорожца, совершенно спокойно занимающегося своими боевыми делами.

Эмоциональной окраской выделяется и «Ловля дикой лошади» 1876 г. Художник запечатлел эпизод борьбы всадника — киргиза с пойманным им степным конем. Необычен замысел: «...в основание группы вделан миниатюрный барельеф, изображающий сцену, предшествующую поимке дикого коня: скачущий табун, охотник, догоняющий бешено мчащихся лошадей и уже занесший над одной из них свой аркан. Подобное стремление к повествовательности, к дополнительному раскрытию темы ... путем использования барельефов не было присуще станковой скульптуре предшествующего периода. К использованию барельефов, дополняющих содержание основной скульптурной композиции, прибегали лишь при создании монументальных памятников»¹⁵. Таким образом, «Ловля дикой лошади» представляет собой увлекательный рассказ о буднях кочевников.

В работе «Киргиз с беркутом» 1876 года мастер с этнографической точностью изобразил сцену охоты на степную лису, воспроизводя мельчайшие элементы национального костюма и снаряжения. На руке — беркут, высматривающий добычу; результат — одна пойманная лиса, висящая за спиной киргиза сбоку. Очевидно, что только долгие наблюдения помогли скульптору зафиксировать необычайно выразительный момент охоты беркута, когда птица изящно выгнула тело, широко расправила крылья и грозно смотрит вдаль.

Статуя «Киргиз с королевским орлом» 1878 года является повторением станковой скульптуры «Киргиз с беркутом» 1876 года. Одна статуя (183 × 160 × 96,5) — чугунная, установлена в ботаническом саду города Ментон на Французской Ривьере, другая находится в Азербайджанском государственном Музее Искусств имени Р. Мустафаева в Баку и выполнена в бронзе, третья — в США. В книге о Е. А. Лансере на французском языке англичанин Geoffrey Walden Sudbury дает сравнительный анализ¹⁶ двух работ 1876 и 1878 годов. Автор говорит о сохранении общей композиции, но с изменением многих деталей. Избирается иная порода коня, туловище вытягивается в длину, хвост опускается, закрывается рот, вместо лисы — заяц, лицо киргиза приобретает более молодые черты, шапка лепится без меха. Также, автор пишет о том, что в действительности охотнику требуется огромное напряжение, чтобы держать птицу на руке. Монументальную скульптуру «Киргиз с королевским орлом» 1878 года необходимо рассматривать как вариант ком-

позиции «Киргиз с беркутом» 1876 года, подытоживает искусствовед, основной остается маленькая фигурка.

«Начиная с середины 1870-х годов наступает творческая зрелость скульптора. Возросшее художественное мастерство особенно ярко проявилось в многофигурных произведениях, отличающихся композиционной слаженностью, свежестью и оригинальностью решений»¹⁷. Зритель может увидеть не только красоту пластики, но и описание события, разворачивающегося в определенной местности в таких работах как: «Донские казаки — фуражиры» (1878 г.), «Табун кабардинских лошадей» (1878 г.), «Киргизский косяк на отдыхе» (1880 г.), «Арабская конная игра» (1884 г.). Представляются бескрайние степи, величественные горы, извилистые речки, дикие животные <...> «сами сюжеты провоцируют введение элементов пейзажа, которые позволяют домыслить пейзажное пространство»¹⁸ — акцентировал Д. В. Сарабьянов.

Трое казаков-фуражиров остановились у речки на холмистом берегу и неспешно беседуют, один из всадников закуривает трубку и о чем — то размышляет <...> Табун кабардинских лошадей загоняют домой с поля за изгородь. Прекрасно изображен поток бегущих коней — от динамичного к спокойному. Во главе композиции со вставшей на дыбы лошадью запечатлено мгновение — общее чувство тревоги животных <...> в то время как в «Киргизском косяке на отдыхе» — передано состояние. Маленькие пастушки и лошади словно погружены в какое — то забытие, они находятся в полудреме, ничто не нарушает их желанный отдых, только лишь звуки дудочки, на которой играет один из мальчиков.

«В 1883 году Лансере совершил большое путешествие по Ближнему Востоку, был в Алжире, с увлечением изучал жизнь и быт арабов»¹⁹. Благодаря поездке рождаются удивительные, живописные произведения — «Араб на коне», «Арабский шейх» («Бедуин» 1876/1878 г.), «Араб со львятами» (1879 г.), «Феллах», «Сахарец», «Гонец пустыни», «Убитый араб» (1883 г.), «Араб с соколом» (1883 г.), «Бедуин на охоте» (1884 г.), «Арабская конная игра» (1884 г.), «Араб на осле». В «Арабской конной игре» («Фантазии» 1884 г.) воплотилась вся мощь восточного народа; с помощью поднятых вверх оружий арабы демонстрируют играючи превосходство над врагом.

Культура, история, быт разных народов России и Азии нашли свое отражение и в небольших работах Е. А. Лансере этюдного характера разных лет: «Башкир. Ветрено!» (1870 г.), «Осетин с убитой газелью» (1877 г.), «Башкир с лассо» (1879 г.), «Туркестанский всадник» (1879 г.), «Монгол на коне» (1879 г.), «Киргиз, играющий на свирели» (1880 г.), «Башкирская женщина на коне с ребенком» (1884 г.), «Киргизский охотник», «Афганец на коне».

Евгений Александрович Лансере будучи непрофессиональным скульптором, без академического образования, вложил всю свою любовь в «малые формы» и оставил для нас бесценное наследие и страничку истории из жизни разных народов России ушедшей эпохи. «Всемирная иллюстрация» 1886 года

отмечала: «Из талантливого дилетанта выработался скоро настоящий художник с определенными задачами и с выдающейся техникой»²⁰.

Примечания

-
- ¹ Шмидт И. М. Евгений Александрович Лансере 1848–1886. — М.: Искусство, 1954. — С. 6.
- ² Стасов В. В. 1886 Выставка г.г. Лансере и Обера / другая статья / Собр. Соч. 1847–1886 — СПб., 1894. — Т. 1, кн. 2. — С. 759.
- ³ Там же. С. 759.
- ⁴ Бенуа А. Н. Мои воспоминания в 5 кн.; кн. 1–3 / подг. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин, А. Н. Савинов и др. / отв. ред. Д. С. Лихачев. — М.: Наука, 1980. — Т. 1 — С. 85.
- ⁵ Там же. С. 85.
- ⁶ Там же. С. 86.
- ⁷ Шмидт И. М. Е. А. Лансере 1848–1886 // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в., / под ред. А. И. Леонова / — Т.2 — М.: Искусство. — С. 548.
- ⁸ Стасов В. В. 1886 Выставка г.г. Лансере и Обера / другая статья / Собр. Соч. 1847–1886 — СПб. 1894. — Т. 1, кн.2. — С.759.
- ⁹ Шмидт И. М. Е. А. Лансере 1848–1886 // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в. / под ред. А. И. Леонова / — Т.2 — М.: Искусство. — С. 540.
- ¹⁰ Шмидт И. М. Евгений Александрович Лансере 1848–1886. — М.: Искусство, 1954. — С. 7.
- ¹¹ Там же. С. 7.
- ¹² Шмидт И. М. Русская скульптура второй половины XIX в. – начала XX в. — М.: Искусство, 1989. — С.45.
- ¹³ Шмидт И. М. Е. А. Лансере 1848–1886 // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в. / под ред. А. И. Леонова / — Т.2 — М.: Искусство. — С. 543–544.
- ¹⁴ Стасов В. В. 1886 Выставка г.г. Лансере и Обера / скульптурная / Собр. Соч. 1847–1886 — СПб, 1894. — Т. 1, кн. 2. — С. 755.
- ¹⁵ Шмидт И. М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX в. — М.: Искусство, 1989. — С. 47.
- ¹⁶ Sudbury G. W. Evgueni Alexandrovitch LANCERAY 1848–1886, le sculpteur russe du cheval / par Geoffrey Walden Sudbury avec la collaboration de D. Rachel Douglas / Jean Louis Gouraud; FAVRE, 2006. — P. 133.
- ¹⁷ Шмидт И. М. Русская скульптура второй половины XIX в. — начала XX в. — М.: Искусство, 1989. — С. 47.
- ¹⁸ Сарабьянов Д. В. История русского искусства второй половины XIX в.: Курс лекций. — М.: МГУ, 1989. — С. 334.
- ¹⁹ Шмидт И. М. Евгений Александрович Лансере 1848–1886. — М.: Искусство, 1954. — С. 23–24.
- ²⁰ Лансере Е. А. // Всемирная иллюстрация. — 1886 (Т. 35). — № 899 (5 апреля). — СПб.: Г. Гоппе. — С. 302.



«И ЭТО ВСЕ О НЕМ»

**Выставка «Весь Бакст» в Санкт-Петербургском музее
театрального и музыкального искусства**

В 2016 году широко отмечалось 150-летие со дня рождения выдающегося театрального художника, живописца, графика, одного из основателей «Мира искусства», Льва Самойловича Бакста. Тогда решением 38-й сессии международной организации ЮНЕСКО юбилей Бакста был внесен в календарь памятных дат. 17–18 мая 2016 года в стенах Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой прошла международная научная конференция «Бакст и BelleÉpoque». Весной-летом 2016 года ОАО «Белгазпромбанком» был реализован передвижной международный проект «Время и творчество Льва Бакста», охвативший музейные площадки в Минске (Национальный художественный музей Республики Беларусь), Вильнюсе (Вильнюсская картинная галерея) и Риге (Рижская биржа). Весной 2016 года Государственный Русский музей (Санкт-Петербург) представил около ста произведений художника на юбилейной выставке «Лев Бакст. 1866–1924», расставив акценты на раннем станковом и графическом наследии мастера. Самый масштабный проект, посвященный жизни и творчеству художника «Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения» состоялся летом 2016 года в ГМИИ имени А. С. Пушкина (Москва). Там было экспонировано «около двухсот пятидесяти произведений живописи, оригинальной и печатной графики, фотографии, архивные документы, редкие книги, а также сценические костюмы и эскизы для тканей»¹.

На всех перечисленных выставках были представлены произведения Бакста, хранящиеся в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства. После возвращения экспонатов «домой», театральный музей представил свою версию — выставку «Весь Бакст», проходившую с 29 апреля по 4 сентября 2017 года, ставшую своеобразным послесловием к юбилейным торжествам. В силу специфики музея, выставка представляла (несмотря на название) не всего Бакста, а главным образом, его театрально-декорационное творчество — около пятидесяти эскизов, подлинные сценические костюмы, мелкую фарфоровую пластику, созданную по мотивам «Русских сезонов», архивные фотографии. С последних открывалась экспозиция, представлявшая фотопанораму балетов Сергея Дягилева, оформленных Бакстом («Клеопатра», «Шехеразада», «Нарцисс», «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых Фавна», «Карнавал» и др.).

В этом же зале состоялась экспозиционная «премьера» самой первой работы Бакста для театра — эскизов к пантомиме М. И. Петипа «Сердце маркизы». Спектакль, рассчитанный на узкий круг придворных лиц, шел на сцене Императорского Эрмитажного театра 22 февраля 1902 года, испол-

нительский состав был не традиционен, в него входили как танцовщики Мариинского театра (О. Преображенская, братья Н. и С. Легат, М. Обухов, П. Гердт, А. Булгаков, С. Лукьянов), так и драматические актеры французской труппы Михайловского театра (Э. Балетта, Л. Сальмон). До недавнего времени эскизы к «Маркизе» считались малохудожественными, и несмотря на то, что хранились в музейных фондах с 1934 года, никогда не экспонировались в России. Тем не менее, уже в этой первой театральной работе Бакст «нащупал» те методы и приемы, которые были развиты впоследствии: метод ретроспективной стилизации он основывал на утонченном обыгрывании исторической моды; включал в изобразительное поле эскиза «раскадровку» деталей и обильные сопроводительные тексты, давал яркую пластическую характеристику типизированным персонажам, изображая их в сценических ролях. Театральная программка «Сердца маркизы» демонстрировала не только метафоричность мышления автора и возросший уровень русской печатной графики, но и понимание Бакстом роли программы в образе спектакля, той роли, которой до мирискусников художники-декораторы не придавали значения.

Второй (основной) зал выставки предлагал знаменитые работы «зрелого» Бакста к музыкальным и драматическим спектаклям 1900 – начала 1920-х годов. К некоторым недостаткам экспонирования в этом зале можно отнести вяло организованное пространство, завешенное бледными синтетическими шторами на кольцах, отсутствие световых и цветовых акцентов. При изобилии и великолепии предложенного материала явно недоставало погруженности экспозиции в атмосферу эпохи.

Наиболее полно были представлены материалы для двух античных трагедий (постановок Александринского театра) «Ипполит» Еврипида (1902) и «Эдип в Колоне» (1904) Софокла — это не только театральные эскизы, но и их материальное воплощение-подлинные сценические костюмы, созданные в начале XX века. Согласно практическим требованиям сцены «хитоны» и «туники», имитирующие античные одежды, были выкроены по схемам отрезного или цельнокроеного платья, застегивались на пуговицы, драпировки пристрачивались. Источником стилизации для костюмных фантазий Бакста стали разнообразные формы античного платья: женские дорические и ионийские хитоны, драпировка в виде «ласточкиного хвоста» и косая драпировка через плечо; мужские хитоны, плащигиматии. Декоративное оформление костюмов существенно отличалось — у главных героев орнамент вышит, у второстепенных нанесен краской по трафарету. Арсенал орнаментальных форм был подчерпнут художником в вазописи ориентального, геометрического и чернофигурного стилей. Уже в этих первых драматических постановках Бакст выделил круг орнаментальных мотивов, которые прошли через его последующие работы: концентрические круги, точечные розетты, шашечка, шевроны, меандр. Сто лет назад зрителей поразила колористическая гамма костюмов «Ипполита»

и «Эдипа», она превосходила все представления об античности: туники и хитоны, помимо традиционного белого цвета, были представлены красно-оранжевыми, фиолетово-сиреневыми и даже черными тонами.

Важным элементом для понимания новаторства бакстовской сценографии к античным трагедиям являлся редко выставляемый макет декорации 1902 года к «Ипполиту», поступивший в музей в 1922 году из коллекции Л. И. Жеврежеева. Художник стремился задействовать элементы греческой модели театра, для чего была проведена частичная перепланировка сцены и зрительного зала Александринского театра, объемное решение сценической площадки включало оркестру, просцениум, жертвенник, лестницы для хора.

Центральное место на выставке музей отвел знаменитым эскизам Бакста к балету Н. Черепнина «Нарцисс» (1911, хореография М. Фокина), показав одновременно все произведения, хранящиеся в фондах. В эскизах костюмов к «Нарциссу» художник не только расширил свою палитру, но и дал ей тончайшую градуировку. Колористические фантазии костюмов несли содержательное начало, они передавали настроение персонажа (буйство вакханок, лиричность Нарцисса и др.). Эскизы костюмов Бакста своей экспрессией, сложными ракурсами и вычурными линиями близки графике модерна. Развивая цветовые мотивы декорации, костюмы органично вписывались в оформление спектакля. Танцовщики в ярких нарядах то застывали, то передвигались в едином декоративном пространстве сообразно музыкальным темам и сами являлись своеобразной «музыкой для глаз». В отличие от драматических постановок, в балетах костюмные фантазии Бакста подчинялись в первую очередь требованиям танца. Отсюда — значительно расширенный репертуар одежд: появление не имевших аналогов в античности рукава типа «крылышки», разрезные подола с защипами по краям. В такой просторной, струящейся одежде танцовщики приобретали небывалую свободу, выразительность.

Небольшой раздел выставки был посвящен работам Бакста для одной из его «трех граций»² — Марии Кузнецовой-Бенуа — выдающейся русской оперной певицы и танцовщицы, солистки Мариинского театра, участницы «Русских сезонов», жене А. А. Бенуа (по первому браку). Бакст многократно создавал сценические и бытовые наряды для Марии Николаевны как в России, так и во французской эмиграции. Театральный музей представил эскизы костюмов Кузнецовой-Бенуа начала 1910-х годов к разноплановым оперным партиям Таис («Таис» Ж. Масне), Виолетты («Травиата» Дж. Верди), Маргариты («Фауст» Ш. Гуно), Манон («Манон» Дж. Пуччини). При работе над эскизами костюмов Бакст, как правило, создавал обобщенные образы, даже зная, для кого предназначались наряды. Лишь в редких случаях он придавал лицам черты конкретного исполнителя, делая исключения для М. Кузнецовой-Бенуа, В. Нижинского, И. Рубинштейн.

С последней Бакста объединяло более чем двадцатилетнее плодотворное сотрудничество. Оглушительный триумф Иды Львовны на премь-

ере балета «Клеопатра» (1909) (тем более удивительный, что артистка не имела классической хореографической подготовки), во многом был обязан художнику, создавшему вместе с балетмейстером Михаилом Фокиным обольстительный образ египетской царицы. Знаменитый эскиз костюма Клеопатры, представленный на выставке, наглядно иллюстрирует специфические особенности работы Бакста. Упругая линия ровным контуром охватывает фигуру, струящийся шарф с водопадом бус организуют бесконечное разнообразие ритмов, подчиняют себе цветовые пятна. Ювелирное изящество в отделке эскиза вызывалось не столько утилитарными требованиями, сколько эстетическими, Бакст с явным удовольствием вырисовывал филигранные детали. Ему принадлежала заслуга в создании театральных эскизов, превратившихся в самостоятельные произведения станкового искусства.

Эскиз костюма Клеопатры, хранившийся долгие годы в коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, в 2013 году был подарен музею Международным благотворительным фондом «Константиновский» наряду с другими эскизами—ориентальной «Баядеркой с павлином» (балет «Синий бог», 1912), средневековым «Лучником» (мистерия «Мученичество св. Себастьяна, 1911), куртуазным «Прекрасным принцем», «Галиссоном, наставником принца», рафинированной «Герцогиней» (балет «Спящая принцесса», 1921) др., также экспонируемыми на выставке. Из этой же коллекции представлен эскиз костюма «Танцовщицы», традиционно приписанный к балету «Смущенная Артемида» (1922), что в свете последних научных изысканий видится дискуссионным. Спектакль шел в классической хореографии, балерины танцевали в пачках и на пуантах, тогда как эскиз костюма предлагает эклектичный наряд в духе высокой моды. Елена Беспалова в своей монографии «Бакст в Париже» (2016) аргументированно доказывает, что рисунок является «Фантазией на тему современного костюма» (1922)³.

Интерпретацию Бакстом бытовой моды середины XIX столетия представили эскизы костюмов к балету-пантомиме «Карнавал» (на музыку Р. Шумана, 1910) — Кьярины, Панталоне, Коломбины и др. Дамские кружевные кринолины, украшенные фестонами и кружевами, мужские котелки и щеголеватые фраки прекрасно подходили к сентиментальным и ироничным танцам, поставленным М. Фокиным. Этот раздел выставки был дополнен подлинным костюмом Арлекина (Фокина), состоявшим из облегających трико, разрисованных яркими ромбами, белой блузы с черным бантом. Уникальные мейсенские фарфоровые статуэтки П. Шёриха — Арлекин, Коломбина (1912) и др., созданные по мотивам балета «Карнавал», вывели экспозицию выставки за пределы творчества Бакста. Гибкие и ироничные порцелиновые фигурки персонажей *дель арте* представляли одной стороны, европейское эхо «Русских сезонов», с другой — вызывали аллюзии с «кринолиновыми группами» И. Кендлера (Мейсен, XVIII век).

«Кринолиновой» модой 1840–50-х годов были объединены на выставке эскизы Бакста к балетам «Карнавал» (1910) и «Фея кукол» (1903).

В свое время именно с «Феи кукол» (музыка Й. Байера, хор. братьев С. и Н. Легат) началось триумфальное восхождение Льва Бакста на Олимп театрального искусства. О чем напоминал на выставке знаменитый комплект открыток с бакстовскими эскизами, выпущенный в 1904 году издательством общины св. Евгении. А. Бенуа считал, что при создании эскизов Бакст вдохновлялся его коллекцией народных игрушек и фарфоровыми статуэтками. Первыми исполнителями партий кукол были знаменитые русские танцовщики А. Павлова (кукла-испанка), А. Ваганова (кукла-китаянка), М. Фокин (Пьеро). М. Кшесинская (фея кукол), Т. Карсавина (кружевная кукла), В. Трефилова (кукла-японка). Подлинный костюм Трефиловой — тонкое шелковое кимоно, украшенное нежной росписью, демонстрировалось вместе с эскизами.

Эскизы костюмов Бакста, созданные более ста лет назад, продолжают быть востребованными в наши дни, причем в самом актуальном контексте. В 2015 году по ним были сшиты костюмы для выпускного спектакля Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой «Фея кукол»⁴. На ведущих сценах мира по-прежнему идут балеты в оформлении Бакста («Шехеразада», «Послеполуденный отдых фавна», «Карнавал», «Синий бог» и др.). Это свидетельствует о том, что художественное наследие мастера само стало классикой и вошло в золотой фонд русской культуры.

Примечания

¹ Лев Бакст / LéonBakst. К 150-летию со дня рождения [Электронный ресурс]. URL: <http://www.arts-museum.ru/events/archive/2016/bakst/index.php> (дата обращения 08.06.2017)

² Елена Беспалова. «Три грации» Бакста: Анна Павлова, Ида Рубинштейн, Мария Кузнецова-Бенуа // Лев Бакст / LéonBakst. К 150-летию со дня рождения — М.: ABCdesign, 2016. С. 307–312.

³ Беспалова Е. Р. Бакст в Париже. — М.: БуксМАрт, 2016. — С. 181, 184.

⁴ Костюмы Бакста к балету «Фея кукол» были восстановлены художником театра Дмитрием Парадизовым. Фею кукол в выпускном спектакле АРБ 2015 года танцевала Элеонора Севенард — двоюродная праправнучка Матильды Кшесинской, исполнявшей ту же роль на премьере 1903 года.



ХУДОЖНИК И СКУЛЬПТОР К. В. ИЗЕНБЕРГ (1859–1911)

Для жителей Санкт-Петербурга имя скульптора Константина Вильгельмовича Изенберга неразрывно связано с его знаменитым монументальным творением — памятником экипажу миноносца «Стерегущий». Исключительно оригинальное композиционное решение и продуманное включение монумента в окружающую среду делают памятник одним из значительных произведений, украшающих наш город.

Основные сведения о К. В. Изенберге были обобщены и опубликованы в 1983 году в Биобиблиографическом слове «Художники народов СССР»¹. В 2003 году в энциклопедии «Три века Санкт-Петербурга» Е. В. Карповой приведена более подробная и уточненная информация о скульпторе² и в список литературы включено упоминание рукописи М. Н. Охочинского (2003 г.) о художнике³.

В данной публикации представим главные факты творческой биографии Константина Вильгельмовича Изенберга. Он родился в Петербурге 29 ноября (11 декабря) 1859 года в семье военного врача, участника русско-турецкой войны Вильгельма Изенберга⁴. С 1870 года он занимался в училище при евангелическо-лютеранской церкви Св. Анны и окончил пять классов⁵. Имеются сведения, что с 1882 по 1884 год он посещал Императорскую Академию художеств⁶, где в эти годы в классе скульптуры преподавали профессора Н. А. Лаврецкий, А. Р. фон Бок и И. И. Подозеров. Никакими подробностями о времени обучения Изенберга в Академии художеств мы не располагаем.

Другие источники свидетельствуют, что «первоначальное художественное образование Изенберг получил в Обществе Поощрения в школе [А. Л. — О. К., Б. Т.] Штигица. Обстоятельства жизни сложились так, что он не мог мечтать об Академии. Он, как говорится, сразу очутился «в лапах жизни». Приходилось исполнять заказы самого разнообразного свойства. Изенберг рисовал виньетки для журналов...»⁷ В прессе приводится русский вариант отчества Изенберга — Васильевич.

Из «Исторического вестника» узнаем, что «окончив художественную среднюю школу, К. В. Изенберг вступил в число студентов академии художеств. Пробыв в академии свыше двух лет, покойный оставил ее, увлекшись иллюстрациями для журналов и художественных изданий русских классиков. Ему, между прочим, принадлежат иллюстрации к поэме Лермонтова «Демон». Иллюстрации выдвинули покойного из ряда молодых художников»⁸.

Одной из самых первых публикаций его художественных работ этого времени являются силуэты, получившие название «Прежде и теперь»,

и появившиеся в 1883 году во «Всемирной иллюстрации»⁹. В следующем, 1884 году, в том же журнале вновь были опубликованы его графические работы¹⁰. Силуэты, посвященные Изенбергом «Светлому Христову Воскресению. — На Пасхе», появились во «Всемирной иллюстрации» в 1897 году¹¹. Они отличаются свободой размещения композиций на листе и демонстрируют профессиональное владение рисунком. Особым успехом его в области силуэтов явились иллюстрации к «Русалке» А. С. Пушкина, о чем извещали своих читателей в 1890 году Санкт-петербургские «Художественные новости»¹². В этом же году в Петербурге художник участвовал в 10-й выставке «Общества русских акварелистов»¹³. Имя Изенберга встречается и в ряде других каталогов выставок¹⁴.

Изенберг был разносторонним художником. Он «... писал портреты, декорации, ставил живые картины, лепил бюсты и памятники. И во всех этих областях он был интересен. В виньетках обнаруживал вкус и знакомство с орнаментикой, в лепке — знание анатомии, в театральных декорациях — чувство красок и перспективы», — отмечалось в прессе¹⁵.

В 1904 году артистка Л. Б. Яворская заказала Изенбергу выполнить несколько декораций для своего театра в Петербурге, именовавшегося в то время «Новый театр»¹⁶. Известно, что одним из оформленных им спектаклей была пьеса «Власть тьмы». С целью сбора материалов художник посетил Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне и выполнил необходимые зарисовки крестьянского быта¹⁷.

В прессе подчеркивалось, что «человек в высшей степени отзывчивый, Изенберг много и часто работал бесплатно для разных благотворительных учреждений и обществ. В приютах он ставил детские спектакли. Для благотворительных базаров сооружал художественные киоски и набрасывал акварелью программы. И всегда он отдавался этому делу с энергией и любовью»¹⁸.

Изенберг выполнял декоративное оформление павильонов Всероссийской выставки садоводства в Петербурге (1908), Царскосельской выставки (1911). В 1910 году он являлся одним из организаторов выставки картин русских художников в Лондоне. Журналисты опубликовали сведения о том, что «на Лондонской выставке, где он экспонировал ряд своих скульптурных работ, он потерял около десяти тысяч рублей — результат сбережений многих лет»¹⁹, таким образом «под конец жизни Изенберг понес значительную материальную утрату»²⁰.

«Месяц тому назад в Лондоне К. В. Изенберг, проходя по улице, поскользнулся и ушиб колено. Он не обратил на это никакого внимания. В первых числах августа покойный приехал в Петербург, где принимал ближайшее участие в работах по открытию царскосельской выставки. Между тем на ушибленном колене образовалась опухоль, которая время от времени беспокоила покойного. 13-го августа утром К. В. почувствовал себя плохо и вынужден был слечь в постель. Были приглашены профессор Вельяминов и врач Обуховской больницы Соловьев, которые нашли положение больного серьез-

ным. Опухоль оказалась злокачественной, и 19-го августа К. В. скончался от заражения крови», — фрагмент из некролога, опубликованного в «Историческом вестнике» за октябрь 1911 года²¹. Спустя несколько месяцев после смерти Изенберга в «Ниве»²² была напечатана фотография его скульптурной композиции «Уголок кладбища», где художник изобразил кусты, траву и два покосившихся креста. Эта работа экспонировалась в 1911 году на Осенней выставке картин «Товарищества художников» в Петербурге. Похоронен Изенберг на Волковском лютеранском кладбище в Петербурге, надгробный памятник до наших дней не сохранился²³.

В ряде журналов, в частности в «Ниве», в 1911 году вместе с некрологом о Изенберге была напечатана фотография мастерской скульптора. Он сидит за столом, на котором стоит модель памятника «Питомцам Николаевской Академии Генерального штаба». За спиной Изенберга возвышается монументальная статуя, изображающая черногорского князя Николая²⁴ (для г. Цетинье). Справа на фотографии привлекает внимание модель памятника «Экипажу миноносца «Стерегущий» и статуя «Тяжелый крест», а слева — портрет императора Петра I.

Бесспорно, наиболее ценная часть творческого наследия Изенберга — его скульптурные произведения, многие из которых не дошли до наших дней. Из несохранившихся монументальных работ скульптора отметим памятник «Питомцам Николаевской Академии Генерального штаба». Он был установлен в Петербурге перед зданием Академии Генерального штаба на Суворовском пр. (32-б), открытие памятника состоялось 2 сентября 1909 года²⁵. Соавтором Изенберга являлся известный архитектор-художник А. И. фон Гоген. Монумент в виде гранитного пилона высотой 6,5 метра был увенчан скульптурной композицией в виде нагрудного знака Академии с государственным гербом и двуглавым орлом. На лицевой стороне постамента размещался рельеф с изображением момента боя, в котором участвовали офицеры Генерального штаба. По сторонам постамента на гранитных тумбах были установлены военные атрибуты — кивер 1832 года, фуражка 1909 года, пашка, сабля, подзорная труба, книги, карты и др. Тумбы с постаментом соединялись бронзовыми лавровыми гирляндами. Бронзовые части памятника были отлиты литейщиком В. З. Гавриловым. Памятник стоял до 1930-х годов и был демонтирован²⁶.

«Самой последней, самой значительной крупной работой Изенберга, так сказать, его лебединою песнью, был памятник погибшим морякам «Стерегущего, поставленный в Александровском парке близ Каменноостровского проспекта», — отмечалось в некрологе, опубликованном журналом «Нива»²⁷. Это, действительно, один из самых выразительных и запоминающихся скульптурных монументов, посвященных российской воинской славе. Установленный в живописном Александровском парке на Петроградской стороне, памятник всегда был в центре внимания. По замыслу авторов — скульптора Константина Васильевича Изенберга и архитектора Александра Ивановича

фон Гогена монумент наглядно свидетельствует о героизме русских моряков — участников русско-японской войны 1904–1905 годов.

Начало работ над моделью памятника относится к 1908 году, тогда Изенберг выполнил гипсовый эскиз, который был представлен императору Николаю II. Работа понравилась и была одобрена, а 22 июня 1908 года со скульптором был заключен договор. По этому договору Изенберг «передавал Морскому министерству в полную собственность гипсовую модель памятника, принимая на себя все работы по постановке памятника: сооружению фундамента по чертежам профессора В. Н. Соколовского, изготовление постамента из хорошего красного финляндского гранита, а также произвести отливку из художественной бронзы скульптурной части памятника»²⁸. Приобретение бронзы велось за счет средств, полученных от продажи медного лома со складов Морского ведомства.

В утвержденном Николаем II эскизе были изображены два моряка в момент затопления миноносца «Стерегущий». Скульптор ориентировался на рисунок художника И. И. Крылова, воспроизведенный во втором выпуске художественного альбома «Русско-японская война на суше и на море». Этот альбом издавался в 1904 году «по мере развития хода военных действий» под редакцией В. А. Березовского в Санкт-Петербурге²⁹. На отдельном листе, посвященном «Гибели миноносца Стерегущий», в единую композицию объединены портрет командира лейтенанта Сергеева, сцена боя на море и фигуры двух матросов, открывающих кингстоны. На другом листе помещено описание подвига экипажа миноносца «Стерегущий».

Из текстов, размещенных на бронзовых досках, которые укреплены на тыльной стороне памятника, известно следующее: «В ночь на 26 февраля 1904 года из Порт-Артура выслан был отряд миноносцев в море на разведки. За ночь миноносцы разделились, и с рассветом миноносец СТЕРЕГУЩИЙ оказался вблизи четырех японских миноносцев, а вдали были видны еще другие неприятельские суда. СТЕРЕГУЩИЙ повернул к Порт-Артуру, а японцы, обстреливая, преследовали его. Вскоре один из неприятельских снарядов попал в машину СТЕРЕГУЩЕГО, и миноносец остался без движения среди врагов, осыпаясь градом снарядов. СТЕРЕГУЩИЙ отстреливался из своих пушек до последней возможности».

Далее о судьбе команды сообщается: «Одним из первых был смертельно ранен командир лейтенант Сергеев. Умирая, он напомнил оставшимся матросам какая великая слава будет для них, если они погибнут, но не позволят неприятелю овладеть миноносцем. Эти слова умирающего командира глубоко врезались в сердца матросов, следствием их и был тот бессмертный подвиг, который совершил миноносец СТЕРЕГУЩИЙ. Вскоре были убиты и все офицеры: лейтенант Головизнин, мичман Кудревич и инженер-механик Анастасов. Вся палуба миноносца покрылась убитыми и ранеными, которые при качке беспомощно скатывались за борт».

Завершается текст сообщением о последнем трагическом моменте: «На самом СТЕРЕГУЩЕМ из всей команды остались в живых только два человека. Увидя приближение японцев, эти два матроса спустились вниз и, заdraив за собою горловины, открыли кингстоны, чтобы утопить миноносец. Они предпочли геройскую смерть японскому плену. СТЕРЕГУЩИЙ, взятый уже на буксир японцами, начал тонуть и вскоре погрузился на дно моря вместе с двумя героями...». Здесь же на памятнике укреплен доска с перечнем имен экипажа миноносца «Стерегущий» и надпись: «Вечная слава героям, павшим в боях за Родину».

Для выяснения документальной достоверности воссоздаваемого в монументе исторического факта тогда же начала работать группа специалистов Морского Генерального штаба. Было установлено, что машинист миноносца В. Н. Новиков «бросился в машинное отделение и открыл клинкеты и кингстоны, чтобы имевший большую течь от массы подводных пробоин миноносец скорее затонул... Когда миноносец заметно стал погружаться, то подошедшая к тонущему миноносцу японская шлюпка поспешила снять раненых». Вице-адмирал А. А. Эбергард должен был признать, что двух неизвестных матросов, открывших кингстоны, на самом деле не существовало, и «эта выдумка... не может быть увековечена в памятнике».

Благодаря серьезному изучению архивных документов, историку Г. И. Зуеву удалось установить, что 2 апреля 1910 года представители Морского Генерального штаба обратились с докладом к императору Николаю II по вопросу: «Считать ли предполагавшийся к открытию памятник сооруженным в память геройского самопожертвования двух, оставшихся неизвестными нижних чинов команды миноносца «Стерегущий», или же открыть этот монумент в память геройской гибели в бою миноносца «Стерегущий»?». Николай II постановил, что «памятник сооружен в память геройской гибели в бою миноносца «Стерегущий»³⁰.

Отливка из бронзы по гипсовым моделям Изенберга скульптурных частей памятника была выполнена в 1910 году в Санкт-Петербурге литейщиком В. З. Гавриловым. Весной 1911 года были завершены работы по сооружению насыпной горки и установка на ней гранитного основания памятника. 26 апреля (10 мая) 1911 года памятник экипажу миноносца «Стерегущий» был торжественно открыт. К. В. Изенберг за создание этого памятника был награжден орденом Св. Владимира 4-й степени³¹.

В памятнике запечатлен кульминационный момент — два матроса самоотверженно открывают кингстон, и потоки воды начинают заливать трюм миноносца «Стерегущий». Скульптору удалось передать трагизм момента, динамику движений фигур моряков. Изображенному фрагменту корабля придано очертание креста, в верхней части которого — надпись: «СТЕРЕГУЩИЙ». Это решение композиции носит символический характер. Памятник экипажу «Стерегущего» представляет редкий и своеобразный пример стиля модерн в монументальной скульптуре Петербурга.

Живописная скульптурная форма, пластичная и текучая лепка, экспрессия движений — характерные особенности стилистики модерна. Насыпной холм служит основанием памятника, к которому ведут две лестницы. С двух сторон установлены гранитные фонари, ассоциирующиеся с маяками.

Отметим, что под впечатлением от созданного Изенбергом памятника, в 1913 году художник Г. Филипович написал картину «Героический бой миноносца Стерегущий», экспонирующуюся в Центральном военноморском музее в Санкт-Петербурге.

В годы русско-японской войны Изенберг выполнил несколько эскизов, посвященных военным действиям, из которых сохранился горельеф «Гаолян», находящийся в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи в Санкт-Петербурге. Тогда же он создал скульптурные композиции, посвященные героической гибели крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Кореец», хранящиеся в Центральном военноморском музее в Санкт-Петербурге³².

По сведениям Государственного музея городской скульптуры в 1930-е годы было решено провести водоснабжающую систему и превратить монумент в фонтанную скульптуру. Вода текла по бронзе памятника, имитируя поток, прорвавшийся в открытый кингстон. В 1954 году по проекту художника В. К. Изенберга — сына скульптора была воссоздана бронзовая накладная доска, утраченная в 1920-е годы. Тогда же на заводе «Монументскульптура» был отлит из бронзы барельеф, изображающий последние минуты боя миноносца «Стерегущий» перед затоплением (укреплен на тыльной стороне памятника). В 1970 году по решению Ленгорисполкома была прекращена подача воды, которая разрушала памятник и его фундамент. В 1993 году Государственный музей городской скульптуры провел реставрационные работы, помогающие сохранению уникального петербургского монумента, являющегося, безусловно, самым значительным произведением скульптора Изенберга.

Художественные критики отмечали, что «Изенберг не принадлежал ни к какому художественному кружку. Он был сам по себе. Но те из товарищей, кто знал этого мягкого и доброго человека, относились к нему чрезвычайно симпатично»³³. Целью данной статьи явилось желание хоть отчасти восполнить пробел в изучении творчества этого интересного художника, во многом отразившего идеалы своей эпохи.

Примечания

¹ Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь в шести томах. М., «Искусство», 1983. — Т. 4. — Кн. 1. — С. 490.

² Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия в трех томах. Девятнадцатый век. — Т. II. — Кн. 2. — СПб., 2003. — С. 532–533.

³ Там же. С. 533. Известно, что В. К. Охочинский был женат на дочери К. В. Изенберга. Вдова скульптора жила в доме № 57 по Каменноостровскому пр., в кв. № 21, в кв. № 28 жил их

сын — художник-график В. К. Изенберг. Эти сведения опубликованы В. Д. Приваловым: Каменноостровский проспект. — М.–СПб., 2005. — С. 459.

⁴ Упоминание В. Изенберга встретилось в Историческом вестнике. 1911, октябрь. — Т. 124. — С. 394.

⁵ Сведения приведены Е. В. Карповой: Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия в трех томах. Деятнадцатый век. — Т. II. — Кн. 2 — СПб., 2003. — С.532–533.

⁶ См.: Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь в шести томах. — М.: Искусство, 1983. — Т. 4. — Кн. 1. — С. 490; Карпова Е. В. Изенберг К. В. — Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия в трех томах. Деятнадцатый век. — Т. II. — Кн. 2. — СПб., 2003. — С.532–533.

⁷ Нива, 1911. — № 36. — С. 667.

⁸ Исторический вестник. 1911, октябрь. — Т. 124. — С. 394.

⁹ Всемирная иллюстрация. — СПб., 1883. — № 737. — С. 187, 190, 193 (ил.).

¹⁰ Там же. 1884. — № 795. — С. 301 (ил.).

¹¹ Там же. 1897. — № 1472. — С. 368 (ил.).

¹² Художественные новости. — СПб., 1890. — № 4. — С. 114–115.

¹³ 10-я выставка «Общества русских акварелистов». — СПб., 1910. — С. 14.

¹⁴ 1-я Осенняя выставка картин. — СПб., 1906. С.1; 2-я Осенняя выставка картин. — СПб., 1907. — С. 18. После смерти К. В. Изенберга его произведения экспонировались на 1-й выставке картин и рисунков из русского быта в залах А. Е. Бурцева. Пг., 1914. — С. 12.

¹⁵ Нива, 1911. — № 36. — С. 667.

¹⁶ Исторический вестник. 1911, октябрь. — Т. 124. — С. 394.

¹⁷ День с Толстым. Воспоминания // Солнце России. — СПб., 1912. — № 145. — С. 5–8.

¹⁸ Нива, 1911. — № 36. — С. 667.

¹⁹ Там же. С. 667.

²⁰ Там же. С. 667.

²¹ Исторический вестник. — 1911, октябрь. — Т. 124. — С. 394.

²² Нива, 1911. — № 48. — С. 905 (ил.).

²³ Исторические кладбища Петербурга. Справочник-путеводитель. Сост. А. В. Кобак, Ю. М. Пирютко. — СПб., 1993. — С. 540.

²⁴ Нива, 1911. — № 36. — С. 667.

²⁵ Памятники Санкт-Петербурга. Справочник. Сост. В. Н. Тимофеев, Н. Н. Ефремова, М. Ю. Пирютко. — СПб., 2002. — С. 295–296.

²⁶ На месте памятника «Питомцам Николаевской Академии Генерального штаба» 31 мая 2003 г. был открыт памятник императору Александру II, отлитому по модели М. М. Антокольского.

²⁷ Там же. С. 667.

²⁸ Памятники Санкт-Петербурга. Справочник. Сост. В. Н. Тимофеев, Н. Н. Ефремова, М. Ю. Пирютко. — СПб., 2002. — С. 210.

²⁹ Приношу благодарность старшему научному сотруднику библиотеки ГРМ С. Е. Ивлевой за любезно сообщенную информацию.

³⁰ Привалов В. Д. Каменноостровский проспект. — СПб., 2003. — С. 19.

³¹ Исторический вестник. 1911, октябрь. — Т. 124. — С. 394.

³² Сведения предоставлены заведующей отделом скульптуры ГРМ Е. В. Карповой.

³³ Нива, 1911. — № 36. — С. 667.



ТРАГИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ ВИТАЛИЯ ТЮЛЕНЕВА К 80-летию художника

В 2017 году исполнилось 80 лет со дня рождения Виталия Ивановича Тюленева (1937–1997) — яркого представителя художников-шестидесятников, одного из лидеров группы «одинадцати». 20 мая 2017 года в Лектории Государственного Русского музея прошла лекция автора этих строк «Виталий Тюленев. Памяти художника». Тюленева никак нельзя отнести к художникам «забытым», так лишь только в 2017 году его работы экспонировались на масштабных выставках «70-е» в ЦВЗ «Манеж» («Поздние яблоки», 1969–1980, ГРМ; «Натюрморт. Ночное небо», 1976, МИСП; «Детство. Соловьиный вечер». 1976, ГМИ СПб) и «Право на грядущее» в Музее искусства Санкт-Петербурга (Полиптих «Простите комиссары» из шести работ). А на 16 января 2018 года в МИСП запланировано открытие выставки «Во сне и наяву (к 80-летию Виталия Тюленева)».

Вместе с тем, сложился некий устойчивый стереотип восприятия Тюленева как художника-романтика, сказочника и поэта, в том числе и потому, что сам автор называл свои картины «изобразительными стихами». Стереотип, предопределяющий некую легкость, шутливость и даже несерьезность и поверхностное отношение к тем проблемам, которые ставил в своих произведениях художник. Получается, что визуальная легкость и доступность восприятия картин Тюленева широким зрителем стали преградой для серьезного анализа и вдумчивого отношения к творчеству художника, в том числе и со стороны искусствоведов.

Мое знакомство с Виталием Тюленевым случилось 12 февраля 1997 года на открытии его персональной выставки в Союзе художников, приуроченной к 60-летию художника. Точной датой я обязан не своей феноменальной памяти и автографу Тюленева на книге «Бессонница Виталия Тюленева» (автор Г. Фрайкопф), выпущенной специально к юбилейной выставке. Помню, меня тогда озадачила чрезмерная «литература» и нарочитая «небывальщина» в работах художника. А сам Тюленев поразил своим видом успешного художника, для которого эта выставка была несомненным и главным триумфом его жизни. И как оказалось — последним... Через несколько месяцев этот крепкий, энергичный мужчина, неделями в одиночку не раз блуждавший в тайге, трагически погиб от несчастного случая в ближайшем с дачей лесу под Выборгом.

Серьезное знакомство с картинами Тюленева началось уже в опустевшей мастерской в Волынском переулке, где по инициативе вдовы художника Ирины Николаевны Тюленевой были отсняты около 150 картин. Они вошли в компьютерный альбом на cd-rom «Художники Ленинграда —

Санкт-Петербурга: 1948–1998. Из частных собраний» (Арт-Медиа, 1998). Весной же 1998 года мы вместе И. Н. Тюленевой сделали первую посмертную выставку «Женские образы Виталия Тюленева» в Музее Н. А. Некрасова в Санкт-Петербурге.

Действительно, говорить о творчестве Виталия Тюленева, казалось бы, просто. Художественный язык его картин настолько «прост» и доходчив, а сами работы столь хорошо узнаваемы, что, казалось бы, и нет нужды объяснять, что это за явление — «Виталий Тюленев». Тем более что сам художник, по-видимому, предвидя наши вопросы, еще при жизни четко сформулировал свою творческую позицию: «... у меня все время переплетаются несколько разных, но постоянных тем, ни одну из которых я не бросаю.

Лирическая (изобразительные стихи, ностальгия, поэтическая реальность).

Социально-общественная (жизнь и вымирание русской провинции, деревень, современная ломка судеб людских).

Романтическая (путешествия, героика, революционный романтизм, сейчас — трагический романтизм).

Трагическая (крутые смены социальных ориентиров общества, крушение идей и идеалов, в том числе и собственных, возрастание переоценки жизненного опыта)...

Изобразительный язык довольно подвижен. Я не делаю «культу» ни одной изобразительной системе, пользуюсь и традиционными для нас реалистическими навыками, и символическим языком, и ассоциативными приемами, гиперболой, метафорой. Для меня исходное — замысел картины, она сама подбирает язык»¹.

Все вроде бы просто и ясно... И вместе с тем сложно. Может быть потому, что, несмотря на все объяснения, автору не всегда удается спрятаться за всем этим обилием поэтических ассоциаций, гипербол и метафор. Не всегда удается скрыться от нас зрителей в облике деревенского мальчугана — наиболее частого героя картин Тюленева («Улица детства», 1972; «Отчий дом», 1975; «Светлой памяти кобылы Римки», 1993) или деревенских баб («Сныть-трава», 1989; «Россия-мать», 1994), неказистых мужиков («Полночь», 1990; «Человек с козой», 1992) или геологов («Утро геолога», 1984, «Тайга», 1996)... Не всегда удается дистанцироваться, подставить вместо себя свое художественное «я». Часто сквозь метафору проступает обнаженный нерв, открытое сердце человека Виталия Тюленева. Слова поэта «пишу, как дышу» как нельзя лучше относятся к нему. Тогда и возникает сложность и противоречивость его работ, как, впрочем, всякого живого человека, не способного оставаться равнодушным к крушению своей страны и идеалов, к несчастью своей семьи, своих близких. Тут уже не до благодушия «изобразительных стихов» — их часто заменяют боль и страдания, выплескиваясь на холсты открытым сарказмом («Конец сказки», 1992; «Птица Сирий», 1996) и издевкой («Автопортрет со

свечой», 1992), апокалиптическими сценами («Победитель», 1987; «Победитель», 1992) и суицидальными видениями («Ласковый вечер», 1990; «Год белой лошади», 1990; «Браво, Рыжий», 1992), потусторонней мистикой («Рождественский гусь», 1991; «Стая-2», 1992; «Серые птицы в вашем саду», 1991) и жуткой чертовщиной («Чертовщина», 1987, «Донести свечу», 1995). «Се есть человек» — как будто кричит этими работами Тюленев, и делает это по-детски открыто и непосредственно, без оглядки на правила приличия и политкорректность. Причем, чего бы и кого бы это ни касалось: сталинского ли детства («Любовь и картошка», 1988), образа ли Ленина («Разговор с Лениным», 1977; «Ленин в Горках», 1993), революционеров-подпольщиков («Вести из Питера», 1968; «Ночь», 1968; «Сон», 1970), большевиков-коммунистов («Селькор», 1976; «Коммунисты», 1986), комиссаров и молодогвардейцев («Простите, комиссары», 1992), героев-афганцев («Разговор с матерью», 1991; «Бессонница», 1994) или просто бабки, беседующей по вечерам с Горбачевым по телевизору («Белая ночь», 1992). Все они для Тюленева — его пантеон — система ценностей и веры, поскольку никакой другой Веры у него не было.

Виталий Тюленев всегда честен перед самим собой, прямолинеен и последователен в своих убеждениях, чем, бывало, наживал себе врагов, как среди художников, так и среди чиновников от искусства. И в этой готовности отстаивать свои ценности, как в живописи, так и в жизни, всегда шел «до конца» в буквальном смысле этого слова. Наверное, поэтому эти качества цельности и бескомпромиссности Виталия Тюленева — художника и человека — так притягивают зрителя сегодня, когда понятия добра и зла размыты, мораль и нравственность деформированы, а национальная идея сведена к стабильности. Сегодня, когда сама «перестройка» стала уже историей, особенно отчетливо проступает цельная и яркая фигура Виталия Тюленева — художника и гражданина, не оставшегося равнодушным к трагическим годам ломки страны и судеб. Его работы 1990-х годов стали своего рода документальными визуальными свидетельствами личных тревог и трагедий многих и многих людей эпохи перестройки. По картинам Тюленева будущие историки будут изучать, как перестройка отразилась на жизни и быте простых людей. Пустые полки магазинов и бесконечные очереди, когда «выбросили» табак или водку («Наши №1», 1991), драки — если их не хватило («Наши №3», 1991). Старики на убранных полях собирают остатки картофеля («Наши №2», 1991). Женщины идут на рынок продавать свои свадебные платья («Рынок», 1990), музыканты просят подавание («Музыкант. Россия 95», 1995), а невинность идет на экспорт («Пейзаж на экспорт», 1993). Документальный характер картин часто подчеркивает годом, который Тюленев прямо вносит в название работ («Музыкант. Россия 95»). Кто еще из художников оставил столько ярких свидетельств недавней истории?

Природу такой сопричастности, равнодушия Тюленева к судьбе своей страны, своего народа следует искать в детстве и юности художника, которые пришлось на годы войны, голодные послевоенные годы восстановления страны, обучения в институте и обретения новой идентичности «шестидесятников» — первого непуганого поколения советских людей, гордившихся, что живут в стране Победы, Космоса, Гагарина. «Шестидесятники — это мы, — говорит Тюленев. — Барды, Высоцкий, «суровый стиль», Тарковский — это все мои современники. Нас отличала склонность к романтизму, нравственная чистоплотность, чувство коллективной сопричастности к тому, что происходит вокруг...»².

Остановимся на некоторых работах Виталия Тюленева, часть из которых была представлена на выставке «Во сне и наяву» (МИСП, 2018).

«Семейный портрет. 40-е годы» (1990) посвящен его родителям. Будущий художник родился и вырос в семье советских интеллигентов. Отец был мелиоратором, много работал в Карелии, мать — ихтиологом на Чудском озере, изучала поведение рыб. Подзаголовок портрета «40-е годы» (опять летописная привязка ко времени!) и соответствующая этому времени стилистика отсылает нас к детству художника, которое совпало с войной и прошло в эвакуации в Тобольске — потому-то Тюленев так любил малые провинциальные города, природу и деревенский уклад. На портрете в полный рост изображена молодая семья: отец в гимнастерке и медалях, стройная молодая мать в цветастом платье, старший брат в школьной курточке и сам Виталий — мальчик пяти-шести лет с пистолетиком в руке — уже защитник. За ними — деревенский пейзаж с пароходиком на реке и аэропланом в розовом небе — символами прогресса и индустриализации. «Кусок блаженного детства, — вспоминает художник. — С некоторых пор это становится навязчивой болью, кодом, который может разгадать только тот, у кого детство прошло в русской деревне... Рядом прекрасная, молодая красивая мама. Ощущение счастья, покоя и безопасности»³.

В середине 1990-х годов Виталий Тюленев напишет другой семейный «Портрет на память». Другое время, другие чувства, вот и портрет — более жесткий, нечеловеческий. Вся семья в сборе, стоят в полный рост. Семья заметно выросла за счет молодого поколения — внуки с собачками, внучки с куклами — все как будто застыли перед объективом фотографа. Вот только у всех на лицах почему-то темные полосы закрывают глаза... Чтобы не узнали... В это время нельзя раскрываться, демонстрировать свои истинные чувства и намерения, нельзя открывать лица — по ним могут узнать — нужно побеспокоиться о безопасности своих близких, — как будто предупреждает с заднего плана картины художник. Столкновение обычной, казалось бы, бытовой сцены семейной фотографии с неестественными атрибутами повязок как будто из

новостных хроник террористов — придает работе жуткое, предостерегающее звучание.

«Портрет» (1966) относится к периоду поисков художником своего стиля. К 1966 году он «на отлично» закончил Академию художеств по мастерской Евсея Моисеенко (1962), работает в ординатуре академика Виктора Орешникова (1962–1966), преподает на кафедре графики у профессора Михаила Таранова (1964–1971). В эти годы он много путешествует по Русскому северу (Карелия, Архангельская, Вологодская области), по местам Федора Абрамова (Пинега, Белое море). Суровый край, суровая природа, суровый труд лесорубов, сплавщиков леса — часто заключенных лагерей, колючая проволока и сторожевые вышки которых не раз попадались на пути художника. Так осваивал «суровый стиль» Тюленев — не по передовицам в газетах, не на вернисажах в ЦДХ на Крымском валу. На «Портрете» 1966 года изображен не просто «человек труда» (работяга, геолог или заключенный — это не так важно) с неизменными атрибутами «суровости»: обветренное скуластое лицо, тяжелый взгляд, большие узловатые руки с папиросой «Беломорканал». На портрете глубоко задумавшийся человек, полностью ушедший в самого себя. Сжатая рукой скула, отблеск огня на лице и неподвижный взгляд придают портрету глубокий психологизм («Что это он у вас там задумал?» — подозрительно спросит художника на выставке чиновник от искусства).

Собранные в поездках по Северу материалы были использованы позже Тюленевым в работе над картиной «Сплавщики Севера» (1967), выполненной в традициях «сурового стиля». Однако, в отличие от официальной картины с постановочно-декларативными фигурами «делателей дела», в «Портрете» 1966 года мы видим пробивающиеся сквозь «суровый стиль» будущие ростки поэтической индивидуальности Тюленева. Она проявляется полукруглой линией горизонта, уходящей через плечо сидящего в нижний левый угол картины, сочетанием на одном холсте двух миров: белой полярной ночи лагерной реальности и иссиня-черного неба южной ночи, в которую, как в безвозвратно утраченную прошлую жизнь, так глубоко погрузился в воспоминания человек. Здесь же Тюленев начинает эксперименты с цветом — делает лицо красным, вынуждая нас почувствовать огонь за рамками холста (тот же прием он использовал позже в работах «Костер», 1992 и «Смотрящий в огонь», 1995).

Продолжая эксперименты с цветом, в 1967 году в картине «Ливни» Тюленев «решил написать рожь — синей, дорогу — розовой, жеребенка — золотым. Для меня, — вспоминает Тюленев, — этот изобразительный строй был новым, и многие восприняли это как модничество, кривляние и т.д., хотя это было не так»⁴. Поиски и эксперименты 1966–1967 гг. завершились созданием картин: «Вести из Питера» (1968), «Ночь» (1968), «Сон» (1970), «Зимний вечер» (1970), «Последние яблоки» (1970), «Улица детства» (1972). Последними картинами, ставшими вскоре хре-

стоматийными, Тюленев заявил о себе как о сложившемся художнике со своей индивидуальной манерой. С этими работами он вышел на выставку «одиннадцати» в октябре 1972 года на Охте.

Одна из самых ностальгических и одновременно трагических работ Тюленева — картина «Светлой памяти кобылы Римки» (1993) с маленьким мальчиком, заснувшим на шее лошади. Вообще лошади — одна из любимых тем художника. Тех тем, что «родом из детства», проведенного в тобольской деревне в эвакуации. Лошади и мальчик живут во многих картинах художника (триптих «Весеннее утро», 1975–1976; «Весенняя деревня», 1976; «Голубой табун», 1979). Но и здесь за незатейливой деревенской сценкой скрывается своя жизненная история. «На Камчатке два сезона работал в экспедиции конюхом, — рассказывает Тюленев. — Водил караван из 5 лошадей. Каждая из них — свой характер: гордые, трусливые, шкодливые, глупые, бесшабашные — как люди, пожалуй, лучше. Любимая кобыла Римка. Гнедая, с умными глазами, длинными ресницами. Никогда не может идти второй, только ведущая. Я на ней лежу, сплю, никаких забот. Все делает сама, знает, куда идти, как найти тропу, где и как перейти реку. Чудо, а не лошадь. В очередной раз спрашиваю: где Римка? Пошла на мясо»⁵. Столкновение доброго, полезного, но беззащитного со злым, тупым и безжалостным, начиная с этой картины, плотно входит в арсенал методов художника.

Картина «Разговор с матерью» (1991) посвящена Афганистану — трагической странице в истории страны, когда мальчишки, вчерашние школьники, шли исполнять «интернациональный долг», а возвращались в цинковых гробах. Сколько матерей, до срока состарившихся женщин, тяжелыми бессонными ночами выходят на крыльцо, прислушиваются, не зовут ли их мальчишки... Может, пришли поговорить с мамой, порассказать, какие муки пришлось принять... Тяжелую атмосферу тех лет усугубляла еще и советская пропаганда. Для поднятия патриотического духа политинформаторы в штатском «просвещали» работников оборонки о пытках и издевательствах маджахедов. Тему Афганистана Тюленев начал в 1988 году работой «Опавшие яблоки», продолжил в «Разговоре с матерью» и закончил в 1994 году работой «Бессонница». В последней художник практически полностью повторяет фигуру женщины и теперь уже явно показывает второго участника «разговора» — молодого парня-афганца с автоматом, закинутым на плечо.

Картина «Загадочная планета» написана в 1991 году и посвящена 30-летию полета Юрия Гагарина в космос. Тема космоса неоднократно возникает в творчестве художника (см. «На космических трассах», 1989). Космос, Гагарин — неизменный код «шестидесятников» — предмет гордости и радости. Неудачные запуски ракет и трагические потери (сначала Комаров, затем Гагарин) переживались как личные потери. Гордость отцов пол-

ностью разделяли их сыновья, по-взрослому ходившие в обнимку по дорожкам детского сада с песней: «на пыльных тропинках далеких планет останутся наши следы». К слову сказать, любимым фильмом тех лет у мальчишек был «Океан бурь» — тоже об исследователях далеких планет. Но Тюленев не был бы Тюленевым, если бы в «Загадочной планете» не предположил разгадать загадку: что же это за парень заглядывает в иллюминатор космического корабля, если он находится не внутри корабля, а вовне его? Того и гляди, нарвешься на тюленевское: «Согласен с Маяковским: «тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глуп»»⁶.

Картина «Ave Maria» (1992) продолжает линию мистических работ художника. Что может быть более естественным и невинным, чем детский портрет с куклой? Но такое «лобовое» прочтение сюжета не устраивает художника, в традиционную детскую сцену он вносит новый философский смысл. Вот как Виталий Тюленев вспоминает историю создания «Ave Maria»: «Работа из цикла «Евангелие от меня». Как-то наблюдал играющих детей. Девочки бережно пеленают кукол, по-взрослому «тревожатся за их здоровье». Видимо, в женщине изначально заложено призвание и подвиг девы Марии. Представил игрушку в руках у девочки как бы распятой. У жанровой сценки «девочка с куклой» появился новый смысл»⁷. Замечу для исследователей группы «одинадцати» очевидную ассоциацию тюленевской "Ave Maria" (1992) с портретом дочери Валерия Ватенина «В саду» (1969), где девочка с яблоком в руке в райском саду тоже обретает новый библейский смысл.

Работа «Люба из Заречья» (1994) посвящена деревенской девочке, с которой художник познакомился в одном из своих походов на байдарке по лесным рекам. Остановки на ночлег в прибрежных деревушках всегда давали не только пищу (хотя в основном Тюленев всегда ловил рыбу и готовил сам), но и обильный этюдный материал (сохранились сотни и сотни таких «походных» акварелей). А главное — человеческие судьбы и характеры, которые становились сюжетами новых картин. Тюленев любил сельских жителей и русскую природу — они всегда были для него неиссякаемым источником к «изобразительным стихам». Особенно нежными и лиричными были его отношения к природе и женщинам в их пограничном состоянии «смены времени года». «Золотое время женщины, — говорит Тюленев о картине «Пора цветения». — Самые неприглядные, серенькие девушки вдруг в один час становятся чудными, цветущими созданиями. Пик женского счастья и мечты. Мужчины не могут пройти мимо. Все рыцари и поклонники. Жужжат, шепчут, может о любви...»⁸.

Золотая пора зрелости и неизбежного увядания представлена Тюленевым в «Осени» (1995) в образе рыжеволосой девушки с переспелой рябиновой веткой в тугой косе. Времена года, состояние природы часто ассоциируются у художника с людьми и животными, особенно — лошадьми. Другой пример — акварель «Утро» (1992). Летнее утро, напоенное

туманом, утренней свежестью, ароматами трав, представлено у него ребенком с букетом цветом — ими он кормит лошадь и жеребенка. «Я люблю лошадей, — говорит Тюленев. — Красивые и умные животные. Поэтому очень часто они сами приходят в мои картины, в самых разнообразных ситуациях и качествах. То выглядывают из картины, то бродят по ней, то ассоциируются с состоянием природы или личным настроением»⁹.

Говорить о творчестве Виталия Тюленева просто...

Говорить о творчестве Виталия Тюленева сложно...

Как, наверное, о всяком настоящем человеке, о настоящем искусстве.

Примечания

¹ Фрайкопф Г. Бессонница Виталия Тюленева. — ICAR, 1996. — С. 28.

² Цит. по: Яковлева Т. А. Творческий путь художника / Виталий Тюленев. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2008. — С. 6, 7.

³ Фрайкопф Г. Бессонница Виталия Тюленева. — ICAR, 1996. — С. 36 и 53.

⁴ Цит. по: Яковлева Т. А. Творческий путь художника / Виталий Тюленев. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2008. — С. 36.

⁵ Фрайкопф Г. Бессонница Виталия Тюленева. — ICAR, 1996. — С. 58.

⁶ Там же. С. 30.

⁷ Там же. С. 51.

⁸ Там же. С. 59.

⁹ Там же. С. 37.



КРУГЛЫЙ СТОЛ
ВЫСТАВКА ВИТАЛИЯ ИВАНОВИЧА ТЮЛЕНЕВА
«ВО СНЕ И НАЯВУ»
(МУЗЕЙ ИСКУССТВА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XX–XXI веков,
ФЕВРАЛЬ–МАРТ 2018)

Анатолий Дмитренко, Маргарита Изотова, Руслан Бахтияров,
Александр Семенов, Лариса Горобцова,
Светлана Кухлевская, Олег Заворотний

Круглый стол, посвященный творчеству заслуженного художника РСФСР Виталия Ивановича Тюленева, возник на основе нескольких встреч, которые происходили в залах Музея искусства Петербурга XX–XXI века в начале 2018 года. Однако на этих встречах речь шла не только о работах этого самобытного мастера, яркого представителя группы «Одиннадцати», но и о том, что в целом было связано с его творчеством. Характерно, что его искусство, открытое, искреннее, лирическое и драматическое, правдивое, какими были и душа художника, и весь его жизненный путь, нашли отклик не только у преподавателей, аспирантов и магистрантов СПбХПА им. А. Л. Штиглица, но и у тех вольнослушателей, которые на протяжении длительного времени участвуют в этих семинарах. А среди них люди разных профессий — научный сотрудник, заведующий лабораторией, и врач, и музыкант, и, конечно, художники, в том числе сочетающие в себе ряд творческих качеств. Это позволяет дать в рамках круглого стола панораму восприятия людей с разными форами видения и разной профессиональной подготовкой — ощутить то чувство, которое вызывает этот художник у зрителя и профессионала.

Данный круглый стол включает эссе, к которым может быть добавлена и серьезная очень интересная по уровню подхода и проблематики статья доцента, члена Союза писателей Юрия Ивановича Бундина — но, учитывая дефицит места в сборнике, она помещена в другом, отдельном издании. Разумеется, даже эти статьи не исчерпывают многогранности и значительности присущего мастеру огромного диапазона видения, чувствования и понимания мира, той огромной влюбленности в этот мир, что включает в себя и восторг перед ним, и неприятие того, что отрицает человечность. Представляется, что чем больше будет встреч, связанных с творчеством таких ярких представителей отечественной культуры — ленинградской, петербургской, тем точнее и глубже, естественнее и объективнее мы сможем выявить ту роль, которую они сыграли и продолжают играть в духовной жизни нашего города и нашей страны.

Анатолий Дмитренко

Выставка Виталия Ивановича Тюленева удивительна своей человечностью и пронзительным чувством сопричастности человеческой судьбе, всему

сущему. Ее можно было бы назвать «Мир, осененный добром». Добром удивительного человека, для которого понятие чести связано с именем его учителя Евсея Евсеевича Моисеенко, чем он всегда гордился — и не было случая, чтобы он преуменьшал роль влияния своего наставника в жизни и творчестве, человека, который воплощал близкие ему жизненные и творческие идеалы. Ведь Моисеенко был подлинным другом и Виталия Ивановича, и всех своих воспитанников. Он следил за их судьбой, где бы они находились — у нас или за рубежом. И они всегда откликались добрым эхом на эту заботу учителя, и так же горевали, когда его не стало.

Тюленев был из тех людей, кто самим своим обликом воплощал красоту. Он был статен, красив и подвижен, он любил спорт, любил путешествовать. Он был настоящим мужчиной, который мог защитить и поддержать другого, не боясь ничего. Он был последовательным и настойчивым. Виталий Иванович был верен заветам школы и способен был открывать в ней свои пути, порою совершенно отличные от проявившихся в ней консервативных тенденций. Его сюжеты просты (как проста и естественна сама жизнь), согреты радостью или терзаемы ненастьем. И эти разные обстоятельства судеб человека и его Родины были сутью его переживаний, его видения, его творчества. Он остался верен этим взглядам и творил честно и правдиво, с болью и радостью, ибо и то, и другое заключает в себе нравственное качество. Высота образности всегда сохранялась в работах Тюленева. Извечные мотивы, будь то дом или человек, всегда подавались им с потрясающей реальностью и, я бы сказал, влюбленностью. И его графика, о которой, к сожалению, говорят меньше, чем о его живописи, также была вдохновенной и поэтичной, подобно элегии в линии и цвете. Она словно обволакивала своей красотой. Тюленева всегда интересовала жизнь в ее многочисленных проявлениях, будь то воспоминания детства с мальчишками-рыбачками, или просто волшебная вещь «Рождество», которая также представлена на этой выставке. Это и портрет супруги Ирины Николаевны — мужественной и верной памяти Виталия Ивановича, сделавшей все для того, чтобы его работы и выставки, его имя жили в памяти людей. Это была особая глубинная и жертвенная любовь, которая сохраняется и поныне.

Я помню его персональные выставки в ЦВЗ «Манеж» и в совсем небольшой Голубой гостиной, где в полной мере раскрылась сложная палитра художника. Можно вспомнить и его полотна с трагедийными формами, обращенные к памяти о войне, и рядом с ними — обезоруживающие своей тишиной пейзажи, сказочные сюжеты и изображения детей с их непосредственностью, которой он обладал и сам. Он был виртуозом кисти, которая могла быть лиричной или драматичной. Сила его работ заслуживает настоящего преклонения — от понимания того, что ты встретился с родником добра, где каждое прикосновение кисти, утверждает многоголосье происходящего с удивительной верой в жизнь. Так же и сам художник отражал

в своих полотнах оттенки чувств, и так же бережно сохранял то, что оставалось в памяти других. Это как бы устанавливает мостик от сердца к сердцу.

Наверное, не случайно лучшие ученики Моисеенко, и Виталий Тюленев, конечно, принадлежал к их числу, не копировали его приемы, но усвоили у него главное — понимание необходимости долгого, тернистого пути к образу и за счет этого достигали особой действенности произведения и его удивительной цельности. Они умели создавать простые вещи — но в них была философская глубина, где есть напоминание о том, что живет и утверждает красоту. А он утверждал свое в искусстве не только словами, но и поступками — и всегда говорил прямо и аргументированно. Это было не желание спорить ради самого спора, но стремление веско утверждать свои художественные и нравственные позиции на съездах или обсуждениях выставок.

Виталий Иванович был благородным и кристально чистым человеком, что проявилось в его выступлениях в Союзе или в спорах по поводу магистральных путей развития искусства. Он мог оказать действенную помощь людям, которым передавалось выполнение заказа, порученного ему и который он мог выполнить сам. Художник неизменно пытался щедро делиться своими чувствами, и такое отношение передавалось и другому человеку. В этом тоже проявился открытый ум и открытый характер Виталия Ивановича. Уже после 1991 года он устроил ряд выставок, где весьма полно, зычно прозвучала историко-революционная тема. При этом он никогда не был записным оратором и тем, кто всегда соглашается — он спорил, и притом весьма жестко. «Одобрямс» было не в его духе, и он никогда не терпел политических переодеваний, что в полной мере отразилось и в его полотнах.

Позволю себе выразить одно пожелание. Конечно, в круглых столах и воспоминаниях могут звучать моменты сугубо личные, может быть, незначительные. Но, на мой взгляд, совершенно недопустимо, когда люди, не обладающие честностью высказываний и поступков, говорят и пишут о Тюленеве в развязной манере, сообщая лишь банальности, не затрагивая существа и тщетно пытаясь приобщиться к мастерам из группы «Одиннадцати», с которой их судьба вряд ли была связана столь тесно. Вновь вспоминаю публикации и выступления Льва Всеволодовича Мочалова — человека, который, действительно сражался и боролся вместе с группой Одиннадцати, посвятив целую серию прекрасных статей этой группе и ее мастерам в газете «Художник Петербурга» — но его имя, увы, почему-то не прозвучало в недавней публикации, приуроченной к крупной выставке с участием этой группы. Следует подчеркнуть и значимость издания «Виталий Тюленев. Живопись. Акварель. Размышления. Воспоминания современников» (СПб., 2008), которое подготовила к персональной выставке мастера в ЦВЗ «Манеж» его жена Ирина Николаевна и ряд художников и искусствоведов. Они деликатно, с огромным уважением и благоговением сказали о замечательном друге, человеке, талантливом мастере и его вкла-

де в нашу отечественную культуру, и, в частности, в искусство города на Неве. В связи с этим хотелось бы пожелать новых, серьезных изданий, которые не только утверждают память о тех, кто и нес добро, но и способствовал дальнейшему движению нашего искусства.

Хочу еще раз низко поклониться Ирине Николаевне за ее веру и верность (когда-то в старой России на ордене была надпись: «За веру и верность»), и за ее душевный талант, за ее способность хранить память так, чтобы она была открыта людям, чтобы поведать всем, каким был Виталий Иванович. Мы были добрыми друзьями, но я никогда не позволял себе называть его «Тюля», в отличие от тех, кто знал его едва ли.

Всегда вспоминаю его статную фигуру, мощную ладонь, энергичную походку, энергию его личности и его живописи — то завораживающе лиричной, то трагедийной, где он утверждал своей кистью, своим мастерством удивительное чувство сопричастности переживания Человека переживанию Художника. Чувство, которым он доверительно делился со зрителем. Рыцарем в жизни во всех ее проявлениях и искусстве — таким он останется для меня и всех, кто его близко знал, ценил его искусство.

Маргарита Изотова

Я ставлю Виталия Ивановича Тюленева как художника, который нашел свой пластический язык и средства для отношения к действительности, выше других представителей «Одиннадцати». Он — не только художник, но и личность, и мужчина, который был способен взять ответственность за свою страну и ее социальные проблемы на себя, и мог так решительно ставить себя на грань между добром и злом. Мне трудно назвать еще одного такого же художника среди его товарищей из группы «Одиннадцати». И он никогда не желал оставлять и отбрасывать свои идеалы — это был настоящий человек, подлинный герой нашего времени, настоящий шестидесятник. Ведь кто такие шестидесятники? Это люди идейные, сохранившие верность коммунистической идее, желающие продолжить ее в будущем без тех недостатков, которые действительно существовали. Они хотели наполнить эти идеалы подлинным человеческим содержанием. Эпоха тридцатых и Великой Отечественной была связана с безграничной верой в коллективизм. Мы бы не выдержали эту войну, если бы не понимали необходимость жертвовать собой ради общества. Но затем уже нужно было менять эту парадигму и давать волю неповторимым качествам личности. Ее благой порыв нужно было не противопоставлять этому коллективизму, но сделать именно ее высшим достижением коммунистической идеологии, следующим шагом, который выводит нас в авангард всего человечества. Такие художники не хотели возвращения к старым канонам и нормам и представляли собой своего рода прослойку между ортодоксами и диссидентами.

В 1960-е годы была объявлена война «литературщине», но на самом деле литература из русского искусства не может быть удалена, так как

наша культура идеологизирована от начала и до конца. Она обязательно несет в себе драматургию противостояния добра и зла. Виталия Тюленева вполне можно отнести к приверженцам соцреализма, но его реализм — не отображательный. Он, скорее, преображает действительность. Это реализм живой человеческой мысли и живого человеческого чувства, которое обретает на холстах адекватную ему форму. Тюленев, безусловно, опирался на своего учителя Моисеенко, но, на мой взгляд, сложнее и интереснее чем несколько жесткий, монохромный Евсей Евсеевич. Он подобно дереву пустил ветви своих поисков в разные стороны, уходя от сурового стиля в сторону особой проникновенной нежности. Он был суровым мужчиной в том, что касалось социальных и идеологических предпочтений и внешне, действительно, выглядел строгим и мужественным, но на деле был чувствительнейшим человеком.

В представленных на выставке работах 1970-х годов он еще только распаивает крылья в открытии новых для него тем — это дети и юноши, еще вступающие в жизнь, и это во многом было его началом как художника. Тут применительно к Тюленеву вполне можно говорить о наличии некоего розового и голубого периода. Я благодарна Музею искусства Петербурга XX–XXI веков, который, как мне кажется, собрал в этой экспозиции лучшие, душевно содержательные его работы. Конечно, есть и более законченные, музейные полотна Тюленева, но в них, пожалуй, нет такой же откровенности и остроты.

Глядя на картину–посвящение Сергею Есенину, понимаешь подлинную трагедию, пережитую этим поэтом. Такого Есенина не придумаешь. В руках у него деревенская гармошка, на шее бабочка, на голове — цилиндр. Но его золотая крестьянская головушка уже существует отдельно от тела, и так же отделены, буквально отрезаны от тела и цилиндр, и бабочка, и гармонь. И все это — на фоне каких-то яростных росчерков, проложенных мастихином как некое обозначение ужаса, бездны, раскрывшейся перед великим поэтом. Или «Весенний вечер», где тема завершения юности получает трагическое прочтение в образе мальчика, шея которого стянута веревкой, прикрепленной к ветви, на которой радостно поет птичка. И, конечно же, «Ленин в Горках» — в этой картине многие видели Иоанна Крестителя, которому вроде бы противопоставлен Красный проект. На самом деле перед вождем с кошечкой в руках как последней отрадой перед неизбежным, кажется, разверзается синяя вечность. Что говорят друг другу эти два мира? Да и кто мог увидеть Ленина именно так, как Тюленев — в те годы, когда все, связанное с образом Владимира Ильича, подвергалось осмеянию и поруганию. Тюленев не бросил и не предал свои идеалы и в девяностые, что убедительно подтверждает эта картина. Он уже тогда, в конце 80-х все это видел, предчувствовал и понимал — вполне может быть, что только он один. Об этом свидетельствует еще одна его работа — «Белая ночь», картина, написанная летом 1993 года. А совсем скоро, осенью будет расстрел Белого дома. Тут и сирень в вазе, и предметы интерьера, и девочка с коро-

вой — все покачнулось, и сам мир оказывается непрочным перед лицом грядущих потрясений.

Я бы хотела акцентировать внимание именно на трагических нотах в творчестве Тюленева. Они звучат и в потрясающей работе, написанной им за год до смерти — невысокий холмик на кладбище, который художник, кажется, уже заранее уготовал себе... И потрясающая картина с внешне «невыгодным» мотивом, которая близка васильевской «Оттепели» — серенький русский пейзаж, кривой забор. Больше ничего. Но картина имеет какую-то особую, удивительную ауру. И, конечно же, назову две потрясающие работы, которые размещены друг напротив друга. Это человек, стреляющий в свое отражение и человек, увидевший себя осколком чего-то большого, того, что уже разбилось и безвозвратно утрачено. Такого сильного образа, равного прозрениям Ван Гога, в искусстве я не встречала. А центр всей экспозиции — картина, где изображена деревенская девочка с куклой-распятием. Кто, кроме Тюленева мог создать такой образ? В это время многие художники стали подбираться к религиозной теме, и лишь Виталий Иванович смог ощутить и передать ее подлинную суть в образе крохотного существа. Еще одним своеобразным ядром выставки и сердцевиной нравственной программы творчества мастера является картина «Рождество», где таинство появления новой жизни свершается посреди будничных забот русской деревни, где единственным хранителем этой едва появившейся жизни оказалась пожилая женщина.

Наверное, в лучших своих работах Виталий Тюленев превзошел Марка Шагала, персонажи которого ностальгически играют на скрипках и крышах, но никто из них не рвет когтями душу и не выбирает для себя такую позицию в жизни. Но Шугала знает весь мир, а наша задача заключается в том, чтобы весь мир знал и Виталия Тюленева.

Руслан Бахтияров

Выставка Виталия Ивановича Тюленева — нечто большее, чем привычный жанр ретроспекции, приуроченной к памятной, юбилейной дате, или панорамы творческих поисков и открытий мастера. Эта небольшая экспозиция в какой-то мере стала нравственным заветом и напутствием художника, воплощавшего своим искусством подлинное, настоящее, неподвластное веяниям моды и вездесущим рейтингам, основанным исключительно на ценах галерейных и аукционных продаж. Это серьезное, взыскательное отношение к призванию Творца, не приемлющее отступлений от избранного «символа веры» в пространстве искусства, и является подлинной сердцевиной живописи Тюленева. К большому сожалению, прекрасные акварели и рисунки мастера остались «за скобками» экспозиции. Но воплощенное в этих работах удивительно тонкое ощущение натуры и течения жизни в ее изменчивости, в ее неизбывных противоречиях,

сохранилось и в полотнах, написанных в разные годы и открывающих окно в мир поисков и обретений их автора.

Окно здесь — скорее, не метафора, которая весьма часто используется применительно к станковой картине, но тот мотив, к которому Тюленев не раз обращался и который в какой-то мере дает ключ к постижению философии его искусства. Окно как граница между миром горным и дольным, между вымыслом и реальностью, между сном и явью (что, кстати, нашло отражение и в названии выставки — «Во сне и наяву»). У художника это может быть окно, распахнутое в другие миры, и впускающее в нашу жизнь нечто неведомое, сулящее радость или беду, надежду на чудо или осознание незыблемости законов бытия, перед лицом которых мы бессильны. Есть что-то одновременно мужественное и трогательно-беззащитное в той решительности, с которой автор вновь и вновь открывает это окно в мир своих упований и тревог. И сквозь открытое окно в жизнь художника и в нашу жизнь проникает ласковое тепло лета и вместе с ним — тепло воспоминаний и тепло искренних отношений, или холод поздней осени, где как бы сгущаются тревожные думы и горестные прозрения неравнодушного художника. В какой-то момент кажется: что холст для него подобен рыболовной сети, в которую попадают воспоминания, мечты, размышления, что всплывают из глубин памяти — и они могут стать частью и нашего опыта только в волшебном зеркале картины.

Соседство в пространстве выставки работ, буквально озаренных светом детских воспоминаний и трагедийных полотен, написанных в последние годы жизни, помогает вывести на поверхность своеобразную путеводную нить художника. Ведь точно так же чередуются в нашей жизни радость и печаль, восторг перед красотой мира, вселяющий наивную веру в возможность «остановить мгновение», и осознание неизбежной конечности нашего пути. И каждая картина Тюленева — своего рода ступень на этом непростом пути, где автор делает нашим достоянием нечто сокровенное, то, что было фактом его, и только его биографии — и, в не меньшей степени то, над чем рано или поздно задумывается каждый из нас. Метафоры, поэтические ассоциации в полотнах Тюленева рождаются буквально на глазах из самой плоти краски, из цвета и линии. Чарующая нежность мягких красок, проплывающих, подобно облакам помогает узреть в нежно-серебристом пространстве черты девичьего лица («Весенний вечер»). Или причудливая ситуация то ли сна, ставшего былью, то ли рассказа бывалого рыболова о необычном улове, которому невольно веришь «ибо абсурдно» («Карелия»)… Или словно невзначай возникающие библейские аллюзии и образы в «Рождестве» и других картинах цикла, где узнаваемые деревенские мотивы побуждают задуматься о простых и вечных как мир истинах… Буквально каждая из этих картин предполагает свое прочтение в символическом ключе. Но символ в отличие от картин, представляющих собой бесконечные ребусы и шарады, предстает укрупненным и зримым,

словно пытается покорить, подчинить себе все пространство холста, а в какой-то степени — и пространство бытия художника.

Все это — драгоценные частицы душевного опыта мастера и реалии его жизни с походами, путешествиями, позволявшими открывать все новые и новые земли, реки и озера. И тут же — неотвязно возникающий перед мысленным взором образ невернувшейся связки друзей-альпинистов. Или молодой солдат, который может снова и снова возвращаться в родимый дом к самому близкому человеку из «горячей точки» — но, увы, только во сне, пробуждение от которого становится особенно горьким. Быть может, мотив возвращения, заключающий светлую и теневую сторону, совершенно закономерно стало столь важным в работах Тюленева.

Снова скажем о том, что основой самой человеческой жизни выступают воспоминания о минутах радости или о сделанных ошибках, которые воспринимаются нами не противником, а союзником, помогающим в необходимом момент делать верные выводы. Тюленев нередко вводит в свой поэтический мир политические реалии — и вот здесь-то на поверхность проступает присущее ему настоящее чувство юмора. Это «Белая ночь» или «Гласность», где художник дает волю простодушно-фольклорному хору четвероногих и пернатых обитателей деревни, или картина, в которой русский мужичок с такой же простодушной откровенностью, но и с неприкрытым лукавством демонстрирует окружающим радостные атрибуты сельского субботнего вечера. Но это — скорее смех сквозь слезы, имеющий богатую традицию именно в русской литературе. Фонвизин, Гоголь, Салтыков-Щедрин — а вслед за ними и Тюленев также приоткрывают за смешной оболочкой глубины настоящей драмы. За издержками истории и социальных процессов кроется извечный трагизм противостояния человека и всего, что неизбежно ведет к энтропии, распаду личности, а вместе с нею — и целой страны. И два расположенных друг напротив друга автопортрета, написанные Тюленевым в середине девяностых, звучат и как предчувствие, и как грозное предостережение. Эстетические и нравственные основы личности мастера оказались на редкость прочными. Может быть, именно потому очередная буря российской истории оказалась столь немилосердной к его судьбе. Но в этом, наверное, и заключен залог подлинности творчества Виталия Тюленева, не отступавшего перед лицом трудностей и испытаний и навсегда оставшегося в нашей памяти как настоящий художник, гражданин, Человек.

Александр Семенов

Впервые с творчеством художника я познакомился на его персональной выставке в Манеже. Проходила она в конце 2000-х. Честно сказать, в те годы для меня любая крупная выставка была открытием, но здесь было нечто большее — взволновала именно манера художника, его подход к формированию изображения. Тогда у меня возникла первая аналогия с работами Мар-

ка Шагала. Я пытался провести параллели между магической грустью в произведениях этого мастера и живописью Тюленева. Здесь сказалось влияние Евсея Моисеенко, о котором я узнал несколько позже. И при всей визуальной схожести с манерой Шагала, творчество ленинградского художника говорит совсем о других вещах. Сюжеты картин Тюленева в большей степени касаются самых простых и обыденных вещей: телевизор, рядом — бутылка с рюмкой; походный чайник висит над костром; пожилая женщина играет на свистульке; кот смотрит в окно... Казалось бы, что может быть банальнее чайника? Но в нем заключен целый мир.

В густом синем тумане, через дым от разогретых печей, над крышами или под водой, на льду в снегах, в кипящем масле, живая или мертвая, во сне или наяву плывет большая рыба... Так повелось, что художники нередко обращаются к мотиву рыбы, лежащей на какой-нибудь замасленной мятой газетке. Это уже стало своеобразной традицией, которую нередко осмеивают, говоря, что, мол, художнику со стула подниматься лень и он, что видит перед собой, то и рисует. Велика заслуга — изображать зимнюю, весеннюю или, например, летнюю селедку. Критика смеется, но она сама по себе смеху подобна. Ведь сюжет этот уже настолько привычен, что впору поставить его в ряд с купаниями коней или курителями трубки. По многочисленным селедкам на газетах можно изучать развитие стилей, формирование и закат идей. В этой простой комбинации лежит один из ключей к осмыслению истории искусства. Попробуем рассмотреть творчество Виталия Тюленева через призму именно этого сюжета, каким бы странным ни показался подобный подход на первый взгляд.

Рыбы у художника то парят в воздухе, то спокойно лежат — уже мертвые, то кажутся неведомыми божествами, то вовсе очеловечиваются. И в этом всегда чувствуется воздух, пространство для интерпретаций и размышлений. Это уже далеко не та массово тиражируемая в различных вариантах селедка на газете, которая только и может нам сказать о том, что будет на ужин у художника. У Тюленева и газета — не совсем газета. Она, скорее, среда, в которой рыба «плавает», ее другая «вода». Живые существа на картинах мастера никогда не умирают в привычном понимании этого слова. Они переходят в иную реальность, полную жизни и новых историй. В то же время, простые, бездушные вещи кажутся не такими уж простыми и пустыми. Тюленев одухотворяет все, что находится в пространстве картины. Даже воздух клубится и извивается словно танцор, а птичка-свистулька вот-вот полетит вместе с женщиной, открывая все новые и новые миры.

Лариса Горобцова

В полотнах Виталия Тюленева все буквально пронизано вдохновением, которое, по словам Петра Ильича Чайковского, не любит ленивых. В связи с творчеством художника вспоминаются и слова Пушкина о том, что поэзия должна быть глуповатой. На самом деле речь идет о нашей настоящей

потребности в искусстве наивном, искреннем и непосредственном. Виталий Иванович был живым как сама жизнь, и в душе всегда оставался ребенком. И эта детскость проступает в его картинах даже тогда, когда они создавались истстрадавшимся человеком, несмотря ни на что, стремившимся утверждать радость жизни. Я вижу в его работах это многоцветие, где можно говорить о высшей утонченности, что касается также трактовки художником обнаженной натуры. Эта обнаженность — именно та, которую приемлет русский человек и которая связана со стыдливостью и особым чувством достоинства.

Мне очень близко у Тюленева обращение к «родному пепелищу и отеческим гробам», к тому, что разрушается и постепенно исчезает из нашей жизни, а вместе с тем и к тому, к чему хочется возвращаться вновь и вновь, где бы ты ни находился. Быть может, и деревня продолжает стоять именно благодаря сохранности памяти в душе — памяти, которая связана с домом, в котором живут души твоих предков. Для художника, наверное, всегда был актуален лозунг «назад к деревне». Дерево, березка для него выступает как вечный символ — ведь, обхватив дерево или припав к земле, человек может получить желанное отдохновение. Представленные здесь работы, даже самые трагические по содержанию, я все же воспринимаю в оптимистическом ключе. Остановлюсь на двух автопортретах художника. На этой картине человек стреляет в себя, а точнее, в свой лик, запечатленный в картине на противоположной стене — и этот лик, содрогнувшийся в отражении неровного зеркала, смотрит с властно-запрещающим укором на своего двойника, уже прищурившегося перед роковым выстрелом. Мы присутствуем в тот момент, когда герой, а вместе с ним и автор картины именно так останавливает себя, ограждает от греховного поступка, одного из самых страшных в представлении христианина. Вспоминается, как в свое время люди читали «Анну Каренину» или смотрели фильм «Чапаев» — с надеждой на спасение главного героя, даже, невзирая на предопределенность его судьбы. Мой муж в бытность завлитом Театра имени Островского вспоминает такой необычный эпизод в одной из постановок, посвященных Александру Пушкину — Дантес, готовясь выстрелить в поэта, вдруг отбрасывает пистолет и говорит: «не могу стрелять в гения русской литературы». Не так уже важно, была ли то задумка режиссера, или так вошел в образ сам актер. Важнее та параллель, которую я отмечала в связи с двумя автопортретами художника, где автор удерживает судьбу «на самой грани».

Известный музыковед Леонид Сабанеев говорил в своем исследовании о Скрябине: «у него была высшая утонченность и высшая грандиозность». В какой-то мере эти слова можно отнести и к Тюленеву — это картины верности, где важно сохранить память о тех, кто тебе близок.

Светлана Кулевская

Сказочность и фантазийность картин Виталия Ивановича Тюленева перекликается с глубинными смыслами бытия. Их отблески подобно отблескам

солнечного сияния проступают во всех работах художника, избравшего для себя путь борьбы, путь постоянной потребности в духовной деятельности.

Виталий Тюленев появился на свет в Ленинграде незадолго до начала Великой Отечественной войны, и находился вместе с матерью в эвакуации, где и начался трудный путь художника. Первым заметил и повлиял на его путь отец, фронтовик, оказавшийся в самом центре борьбы жизни со смертью. Продолжил бороться уже в мирное время его сын... Во время учебы в Средней художественной школе у каждого из ее студентов был доступ ко всем смотрам дипломников. Поэтому, конечно же, это был большой опыт тесной дружбы с другими талантливыми выпускниками школы, сейчас носящей имя великого художника и педагога Бориса Иогансона. В Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина наставниками Виталия Тюленева становятся Петр Фомин — прекрасный мастер, посвятивший немало проникновенных полотен русской природе, Виктор Орешников — мастер графического и живописного портрета, и классик ленинградского искусства Евсей Моисеенко, под руководством которого он выполнял дипломную работу «Первая борозда». Можно сказать, что впоследствии Тюленев в чем-то превзошел своего учителя, но превзошел, открывая новые пути развития искусства, глубже познавая саму сущность жизни, ее метафизику. К примеру, в картине Евсея Моисеенко «Девушка с гвоздикой» (1974), можно заметить, как его манера письма меняется с отчетливой на более расплывчатую, туманную, со стертыми границами и округлыми формами. Он так же, как и его ученик, ищет новые пути к образу, но оба мастера — и Моисеенко, и Тюленев писали с открытым сердцем и безграничной добротой.

Тюленев пишет не события, но, скорее, кульминационный момент своих переживаний, размышлений об их нравственном содержании. В отличие от кристальной четкости, пластической структуры полотен Евсея Моисеенко у Виталия Тюленева написаны несколько тягучей, словно переплавленной красочной массой. Краски перетекают друг в друга и таинственно мерцают. Свет в его полотнах завуалирован, но ярко искрится сквозь темную и плотную завесу красочной массы. Радостное чувство художника всегда сопровождается щедрой россыпью эмоций, а порою — сатирой или гротеском. Он пишет сухой кистью, делая общий фон иногда туманнее, сглаженнее и нейтральнее. Главное он выделяет яркими, почти открытыми цветами без четких очертаний. Для него суть вещи всегда важнее ее внешней, материальной оболочки. В центре его линий и пятен цвет ярче и насыщеннее, а вокруг — своеобразные лучи, сопряженные с фоном-туманом, или фоном-ночным небом, водой или лесной чащобой.

Евсею Моисеенко удалось многому научить своего воспитанника. Виталий Тюленев словно вобрал в своих произведениях его знания и опыт и по своему прошел этот путь, привнеся в современную ему ленинградскую живопись свой мир, собственное понимание искусства. Его картины — в какой-

то степени призывы, где на поверхности холста оказываются слова, целые фразы. Работы Тюленева говорят с нами открытым текстом о той или иной проблеме, что создает некую новую среду для общения с картиной. Здесь появляется не только образ, но и подчеркивающий главные идеи текст, который доводит суть идеи до предела. В других его полотнах выразительные приемы часто перекликаются с образным языком Марка Шагала — приемы стилизации фигур, тот же колорит, наивность, сказочность, такая же обобщенность вплоть до создания лишь оболочки формы, сквозь которую пробивается цельный, вполне отчетливый образ. Работы Виталия Тюленева индивидуальны, с отчетливо выраженными русскими традициями, православными сюжетами и молитвенными образами, по-разному срежиссированными предметами-символами и аллегориями.

В картинах Тюленева много места занимает свободное пространство как некая субстанция между предметами или фигурами, нечто тягучее в виде ореола вокруг фигур, или просто воздух, или своего рода пространство, олицетворяющее протяженность времени. Его герои живут внутри картин своей жизнью, а мы будто наблюдаем за ними со стороны. Запечатлевая увиденные только им новые ракурсы привычных вещей, Виталий Тюленев оставляет на холсте их следы в виде переплетающихся линий и пятен. Он предлагает нам непривычную концепцию мироздания, порой необъяснимую, состоящую из новаторского для его времени понимания форм, линий и объединенных на одном полотне множественных точек перспективного схода. В его линиях и красках заключена суть того, что нельзя выразить словом, но можно показать только через изображение. Это и некий иррационализм, хаос, из которого проступает особый сплав смыслов и эмоций, выраженных в образах простых людей и их быта. Его картина «Полночь» показывает главу семьи и хозяина дома, защитника семьи и Родины, не тяготящегося своей огромной ношей человека, с улыбкой на лице говорящего: «Не злитесь, не печальтесь, а любите вашу ношу, тогда она станет легка». В то же время его лицо выражает некую озабоченность, хотя внешне он выглядит довольно безалаберным. Таким образом, художник как бы намекает на то, что не все является таким, чем кажется на первый взгляд.

Виталий Тюленев так же, как и Евсей Моисеенко, был романтиком. Многие его образы очень лиричны. Попадая в небольшой выставочный зал, испытываешь ощущение, будто бы вошел в иной мир, в лабиринт лесной чащи, где царит мудрая волшебная сказка. Сквозь них просвечивает стремление познать загадку жизни или смерти, познать множество неразгаданных тайн, зашифрованных среди прикосновений кисти.

В каждой картине заметен трудный путь, запечатленный в той самой легкости и простоте, в которой, вместе с тем, заключена и особая сложность. Может быть, поэтому на его работы хочется долго смотреть. Они обволакивают спокойствием, исцеляют духовной очищенностью, и, может быть, намоленностью, словно иконы из церкви. В работе «Предки» худож-

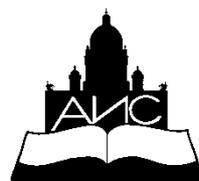
ник обозначает центром композиции памятник красной армии со звездой, словно оставшийся призрак войны, который будет жить среди нас и в нашей памяти вечно. В этой картине можно увидеть призраков, танцующих в ветвях деревьев, шепчущих в листве. Здесь автор раскрывает иной, потусторонний мир, оставшийся в мире живых.

Картины Виталия Ивановича Тюленева не сразу открываются зрителю. По-детски наивные, они касаются самых сложных проблем жизни, они решают взрослые и серьезные задачи. Автор не стеснялся прямо и правдиво до боли выражать свои мысли. Виталий Тюленев был душевно ранимым человеком, всегда тонко и остро чувствующим происходящее вокруг. Он всегда умел отличать ложь от правды. Умел препятствовать совершению лжи. Порой кажется, что он смотрит правде в глаза и видит саму суть той или иной проблемы: общественной, исторической, психологической, философской, нравственной.

Олег Заворотний

Впервые попадая на выставку работ Виталия Ивановича Тюленева, возникает ощущение, что находишься на выставке детских рисунков. Именно дети так открыто, честно выражают кистью свои мысли, мечты, переживания. «Устами младенца глаголет истина». Работы Виталия Ивановича — это зеркала, отражающие самую суть, истину жизни. Не всегда и не для всех эта истина бывает удобной. В картинах Тюленева нет озлобленности и упрека в них повествования и пророчества, подчас помогающие вспомнить и оценить прожитое. Многие картины пронизаны ностальгическими, трогательными, в чем-то наивными нотками. Это тесное переплетение музыки поэзии и судьбы. Не всегда «собеседнику», именно так можно назвать посетителя выставки, бывает комфортно. Зеркала Тюленева помогают увидеть самих себя, увидеть своих поступки, ощутить грань между мечтой и реальностью, вечным и мимолетным; заставляют ДУМАТЬ!





III

Андрей Дьяченко

ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА РУССКОЙ БЕРДСЛИАНЫ (К постановке проблемы)

В конце XIX – начале XX века в русской живописи и графике наметилась волна моды на английское искусство. Журнальная графика тех времен содержала большое количество прямых и косвенных графических заимствований из английского модерна, и к 1910-м годам это стало устойчивой тенденцией. Имя Обри Бердслея (1872–1898) стало ключевым в дискурсе англо-русских художественных контактов и слово бердслеемания прочно вошло в русский язык.

Недавняя выставка «Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России» (Москва, 2014 г.) стала этапной в процессе возвращения бердслеевского наследия российским любителям искусства. Исследователи русско-английских культурных контактов, внимательно изучив художественную жизнь эпохи, дали ответы на многие вопросы. В обиход были введены новые имена.

Цель настоящей статьи — описать некоторые наиболее часто встречающиеся явления, связанные с модой на Бердслея, и дать интерпретацию имевшим место культурным заимствованиям.

Что искали в английской графике русские издатели и оформители книжных обложек? Отечественная художественная традиция и современная действительность давали обильную почву для самостоятельного развития стилистики оформления прессы и художественной литературы. Но это не помешало возникновению целой волны заимствований из арсенала европейских традиций. При этом о влиянии Бердслея говорят, как о мощнейшей культурной инфузии, исчерпывающее объяснение которой не дано до сих пор. Очарованность Бердслеем — это проблема на грани загадки. При этом речь идет не только об интересующем нас в рамках настоящей статьи художественно-графическом оформлении прессы, но и об изобразительном искусстве в целом. Ранее оценку этому явлению дали в своих работах такие исследователи как А. А. Сидоров и Т. Ф. Верижникова, а в последние годы — Е. Вязова.

Широко известно, что 1890-е годы в Европе принято называть в искусствоведческой литературе эпохой Бердслея (the Beardsley period). В этом названии есть своя логика. Выдающийся английский график повлиял на стан-

ковую и прикладную графику, карикатуру, театрально-декорационное искусство, декоративно-прикладное искусство (пример — фарфор К. А. Сомова) и даже на художественную литературу, ибо существует так называемая «бердслеевская поэзия», в том числе на русском языке (стихотворения М. Кузьмина, оригинальной поэтессы Н. Лидарцевой и раннего В. Я. Брюсова). Показательно, что в разные годы стихи поэтов-бердслианцев находили адекватное выражение и выразительную параллель в журнальной графике в виде изящных книжных украшений.

В целом О. Бердслей оказал колоссальное влияние на оформление русской иллюстрированной книги (К. Сомов, Л. Бакст, А. Головин), а от книжного дизайна рукой подать до журнальной и газетной графики. Последовательным бердслианцем был В. Е. Егоров — один из первых кинодизайнеров России, оформитель не дошедшего до нас художественного фильма «Портрет Дориана Грэя» (1918). Выдающийся исследователь русского искусства А. А. Сидоров, прекрасный знаток графической идиоматики эпохи модерна одним из первых обратил внимание на бердслееманию как на важное социокультурное явление и высоко оценил произведения русской графики, выполненные в этой манере.

Почему бердслеевские художественные открытия так удачно вписались в стилистику оформления русской прессы рубежа веков? Поиски нового визуального языка в оформлении прессы приводили к отказу от объемно-тоновой моделировки в журнальной иллюстрации, а опыт сопровождения газетно-журнальных публикаций объемно-тоновыми иллюстрациями был в России поистине колоссальным. Отчасти это объясняется тем, что объемный тип рисунка достиг больших высот, и надо было идти дальше. Дальше была стилизация, как упрощающая, так и адаптационная (т. е., предусматривающая адаптацию к стилю других эпох, вернее, перенос этих стилей в современность). Бердслеевская певучая линия завораживала, переливы черно-белых контрастов были полны тайн. Стилизованные обложки смотрелись очень необычно, они значительно повышали рыночную привлекательность периодических изданий, и редакторы журналов охотно приглашали к сотрудничеству тех художников, которые отдали дань бердслеевской манере. Русские иллюстраторы были знакомы с графическим циклом к книге Т. Мэлори «Смерть Артура», иллюстрациями к пьесе О. Уайльда «Саломея», графическими циклами к стихам французских поэтов и другими работами Бердслея.

У стилизации, которую исповедовали оформители русской прессы, были разные источники: от искусства Московской Руси до искусства Дальнего Востока. В самом творчестве О. Бердслея содержались аллюзии к средневековой книжной миниатюре, искусству Ренессанса, индивидуальным стилям Дюрера и Боттичелли и к очень популярной в те годы в Европе японской ксилографии. Это не могло не привлекать русских художников-иллюстраторов (например, японские влияния отчетливо ощущаются в твор-

честве И. Я. Билибина и Г. И. Нарбута. Назовем здесь и В. В. Кандинского с его знаменитым циклом «Стихи без слов».

Английская графика приходила в Россию через книги и журналы. Известно, что Бердслей был художественным редактором альманаха «Желтая книга», в котором печатались произведения английских символистов (есть основания считать, что этот альманах продавался в книжных магазинах Москвы и Петербурга). В искусствоведении Великобритании даже существует термин «желтокнижный стиль» (Yellow book style). Эффектные композиции на желтом фоне не получили отклика в русском искусстве (русского аналога этому стилю не существует), но все же одна из обложек «Желтой книги» была воспроизведена при издании книги А. Белого «Северная симфония». Произошел своего рода функциональный перенос журнальной обложки в сферу книгоиздания, *конверсия журнальной обложки в книжную*.

Излишне говорить, что самыми страстными популяризаторами бердслеевой эстетики были члены объединения «Мир искусства». Английский исследователь Денис Фарр одним из первых суммировал произведения графики Великобритании, которые в разные годы были помещены на страницах журнала «Мир искусства», и создатель «желтокнижного стиля» занимает там первое место. Показательно, что Д. Фарр, перечисляя работы английских или живущих в Лондоне художников, опубликованные в журнале «Мир искусства», первыми называет работы Обри Бердслея. Автор указывает, что «они были репродуцированы «в №№7–8 за 1900 год (том 3, стр.73–84), в сопровождении статьи Д. С. Макколла и вновь в №№1–6 (том 7 за 1902 год, стр.109, 111)».

Наряду с объединением «Мир искусства» важным центром русской бердслеемании была редакция журнала «Весы» (1904–1909), которая работала в здании гостиницы «Метрополь». Редактор журнала В. Я. Брюсов был страстным бердслееманом. Известно, что с редакцией сотрудничали многие выдающиеся художники: Н. В. Кузьмин, Н. П. Феофилактов, В. Э. Борисов-Мусатов и другие. Изысканные заставки, концовки и полосные иллюстрации на вклейках были выдержаны в стиле европейской графики тех лет. Сформировалась своеобразная графическая идиоматика «Весов», которая была буквально пронизана бердслееманией.

Отмечая фантастическую популярность Бердслея, отметим, что он был главным, но далеко не единственным кумиром русских журнальных иллюстраторов. Освоение широкого контекста этого увлечения приводит исследователя к знакомству с творчеством современников Бердслея. И без них невозможно понять эпоху. Именно они создают широкий контекст или, как теперь принято говорить, бэкграунд данного явления. К числу современников Бердслея, имена которых помогут нам постичь эпоху, относятся братья Беггарстафф, Уолтер Крейн и Ч. -Р. Макинтош.

Очень большой вес имел в русском издательском деле английский живописец и график Уолтер Крейн (1845–1915). Его имя в последнее вре-

мя все чаще встречается в искусствоведческой литературе на русском языке, и хочется выразить надежду, что им заинтересуются историки русской книжной иллюстрации, прессы и театра. Создается впечатление, что художник вторично или даже заново приходит в нашу культуру, но доброкачественного фона исторической памяти для восстановления его авторитета пока нет (глубокие статьи А. А. Сидорова давно стали библиографической редкостью). Счастливое исключение — работы петербургского исследователя Т. Ф. Верижниковой, в которых дана углубленная оценка английского модерна, в том числе творчества У. Крейна.

В разные годы работы Крейна публиковали журналы «Мир искусства», «Искусство и художественная промышленность» и «Новый журнал литературы, искусства и науки». Русская дореволюционная культура доживала последние месяцы перед Октябрьской революцией, когда молодой исследователь А. А. Сидоров начал работу над статьей о творчестве этого выдающегося графика. Статья под названием «Уолтер Крэн и социализм в искусстве» вышла в 1919 году в журнале «Вестник жизни». И по сей день А. Сидоров остается, наверное, самым глубоким исследователем творчества Крейна. Нам точно известно, что А. А. Сидоров (ученый обширнейшей эрудиции) воспринимал Бердслея на широком историческом фоне, увязывал его открытия с новаторскими приемами Уолтера Крейна и других художников. Именно А. А. Сидоров первым в отечественном искусствоведении упомянул такого утонченного последователя Бердслея как граф Ганс-Хеннинг Фойгт (работавший под псевдонимом Аластэр).

Итак, У. Крейн как знаковая фигура эпохи, как ценнейший фрагмент исторического фона для восприятия Бердслея. Почему работы этого художника привлекали такое пристальное внимание издателей? Так же, как и в случае с Бердслеем, художниками, оформлявшими прессу, двигала потребность в новизне. Новым для русской культуры был как близкий Крейну японский стиль, так и смелая игра с индивидуальными манерами итальянских художников эпохи Возрождения.

Из мастеров журнальной графики, на манеру которых повлияло творчество У. Крейна, следует в первую очередь назвать И. Я. Билибина, Г. И. Нарбута и М. В. Добужинского. Все трое активно сотрудничали с периодическими журналами России как оформители обложек и разработчики книжных украшений. Интересно, что Уолтера Крейна высоко ценили представители двух оппозиционных по отношению к друг другу журналов — «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность».

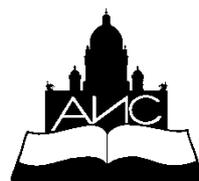
В заключение выразим надежду, что глубокое изучение русской бердслеемани будет продолжено и приведет исследователей к новым результатам. Отметим также, что поскольку усвоение бердслеевских приемов шло рука об руку с постижениями индивидуальных манер современников и соотечественников знаменитого англичанина, искусствоведы введут в поле ис-

следования многие новые для нашего читателя имена. Постигание широкого контекста этого явления еще впереди.

Источники

1. Арнгейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие. — М., Прогресс, 1974.
2. Верижникова Т. Ф. Из истории искусства книги Англии конца XIX – начала XX века. // В сб.: Книга: исследования и материалы. — М., ТЕРРА — TERRA, 1996. — С. 90–112.
3. Гапсилл Артур Л. Работа пером и тушью. — М., 2004.
4. Ганкина Э. З. Художник в современной детской книге. — М., «Советский художник», 1977.
5. История мировой эстетической мысли. — М.: Искусство, 1987.
6. Рябухина В. В. Передача информации в культуре. Теория мемов. — СПб, 2009.
7. Сидоров А. А. Уолтер Крэн и социализм в искусстве // Вестник жизни, 1919. — №3–4. — С. 93–98.
8. Фивер, Уильям. Когда мы были детьми. — М., Советский художник, 1979.
9. Crane, Walter. Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Leipzig, 1901.
10. Farr Dennis. British Art. Farr Dennis. English Art. 1870–1940. — London. Claerendon Press, 1978.





IV

Елена Трофимова

СЛАВЯНСКИЙ ВОПРОС В ФИЛОСОФИИ РУССКОГО КОСМИЗМА И В ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Славянский вопрос не является основным, ведущим в философии русского космизма, но, тем не менее, он занял значимую позицию и сыграл видную роль в становлении самосознания и самоопределении русского народа. Позиция эта усиливалась глубинным интересом к прошлому русского народа, к теме славянства, типичным для национал-романтизма конца XIX–XX вв. Однако космическое мироощущение придало славянскому вопросу новые грани.

О поставленной проблеме можно сказать словами *Н. А. Бердяева*: «Все болит сейчас в славянстве»¹. И сказано это было, будто бы о нашем времени.

Проведение линии сопоставления (вслед за *Н. А. Бердяевым* и *Н. Ф. Фёдоровым*) философии космизма и славянофильства, выявило некоторые интересные сюжеты, на которых и хотелось бы остановиться.

Русский космизм был одной из дерзновенных попыток разрешить фундаментальные проблемы бытия человека и человечества в условиях мировых катастроф, стремление противостоять жесткому и жестокому миру технократической цивилизации: если представители техногенной цивилизации делали акцент на утилитарной, военной пользе развития техники, то русский космизм подчеркнул принципиальную внеутилитарную ориентацию всего научно-технического прогресса, обратив внимание на человека и заложив основы нового типа гуманизма. Именно космисты были полны раздумий о нахождении гармонического сбалансированного соотношения антропологической природы культуры и ее космологической составляющей.

Русский космизм наметил магистральные перспективы постиндустриального развития человечества, выступив с миролюбивой гуманитарной *миссией*.

Прослеживается связь космизма с трансформациями мировоззрения и космологического сознания эпохи модерна (кризис теории прогресса, многомерный подход к образному моделированию, становление и развитие

неклассической рациональности и сдвиг в сторону постнеклассической рациональности, повышенный интерес к дуальным оппозициям и пр.).

Разведя понятия «славянская идея» и славянофильство, Бердяев сказал, на мой взгляд, резковато, об «безответственности» славянофилов. Продолжая эту линию, возьму на себя смелость сказать, что космизм выступает как «ответственное» славянофильство, расширяя границы человеческой ответственности до вселенского начала. Героическое начало в человеке выступает в космизме как Явь и Правь.

Космизм может быть рассмотрен как творческое преодоление славянофильства.

Н. Бердяев проводит радикальное различие между мессионизмом и миссионизмом, утверждая, что каждая нация имеет свою особую миссию, свое призвание в мире, соответствующее своеобразию ее индивидуальности: «Русский мессианизм вступает в новую стадию. Достоевский говорит уже о том, что русский человек — всечеловек и что призвание России — всемирное. Мессианизм сознает свою универсальную природу»². Мессианское сознание претендует на исключительное призвание, на призвание религиозное и вселенское по своему значению, мессианизм всегда мистичен.

Для нашего исследования важным представляется сравнение славянофилов с космистами. Мыслители-космисты поняти Н. А. Бердяевым как представители всего нового, новейшего, т.е. как модерн или модернизм: «Соловьев уже допускал возможность догматического развития, понимал церковь как богочеловеческий процесс на земле, чуял, что история идет к богочеловечеству. Н. Ф. Фёдоров в своей философии общего дела проповедует активное отношение к природе и провозглашает безумно-смелую и дерзновенную идею воскрешения мертвых усилием человечества. Поваяло новым духом. Этот новый дух совершенно чужд западническо-рационалистической полосе нашей мысли, он генетически связан со славянофильством, но преодолевает односторонность и ограниченность славянофильства»³.

Вывод Бердяева заключается, что справедливо, в признании сложности и многогранности славянофильского национального сознания:

«Славянофильское сознание представляет собой помесь мессианизма с миссионизмом, учения об исключительном призвании русского народа, допускающего лишь пророчески-мистическое оправдание, с учением о культурном призвании русского народа, допускающим научно-позитивное оправдание»⁴.

Бердяев рассмотрел славянофильство в контексте культуры и традиции, подчеркнув динамический, творящий, способный к самоочищению характер традиции. Только на основе такой традиции мыслитель усмотрел возможность построения «религиозно-синтетической» культуры: «Если возможна в России великая и самобытная культура, то лишь культура религиозно-синтетическая, а не аналитически-дифференцированная. И все, что было великого в духовной жизни России, было именно таким. Дух религиозно-синтетический отпечат-

лелся и на русской литературе, и на русской философии, и на русском искании целостной правды — во всем и везде»⁵.

Н. А. Бердяеву удалось найти самый нерв, отличающий славянофилов от космистов, — это Странничество: «В славянофилах дух русской оседлости преобладал над духом русского странничества. Странник ходит по земле, но стихия воздушная в нем сильнее стихии земляной. Хомяков не был странником.» В своих исследованиях Бердяев последовательно и доказательно проводит это различие «...и славянофилы жаждали Христовой правды о земле, Христова Града, но для торжества этой правды они требовали не столько странничества, сколько оседлости, не столько воздушного полета, сколько врастания в землю»⁶.

В работе «Душа России» Н. А. Бердяев ищет основные ориентиры и константы русского национального характера, менталитета. Ключом к пониманию этого явления Бердяев называет антиномизм, противоречивость русской души. Бердяев, как известно, отмечает «недостаточное развитие личного начала в русской жизни», некоторую «мягкотелость», «стихийность» русских людей. Грех славянофилов Н. А. Бердяев усматривает в том, что «природно-исторические черты русской стихии они приняли за христианские добродетели»⁷.

Образ странника в русской культуре Серебряного века. Образ странника мог бы быть приложим ко многим выдающимся деятелям Серебряного века в качестве ведущей эмблемы их автобиографической рефлексии.

«Странник, вечный странник и везде только странник», — сказал о себе В. В. Розанов.⁸ В Учении Живой Этики сказано: «Не слова, не мысли, но огонь сердца озарит путь странника»⁹.

Культурный феномен странничества сложился задолго до Серебряного века, но именно в эту эпоху странничество попало в особый фокус рассмотрения: именно Серебряный век начинает разрабатывать своеобразную метафизику странничества. Она стала гранями особого неоромантического порыва ведущих мастеров национальной культуры: глубже осмыслить свои собственные истоки и достижения для постановки задач обновления и улучшения мира, для Лучшего будущего.

В художественной практике Серебряного века образ-концепт «странника» начинает символизировать путь индивидуальных духовно-нравственных исканий человека и обретения Высшего начала, он аккумулирует персоналистическую напряженность русской традиционной культуры, показывает возможность личного спасения. Можно предположить, что странник, — это не только богомолец или религиозный подвижник, но и человек, готовый к внутренним трансформациям и поискам личного пути. Странник, оторванный от родного дома, более уязвим, чем оседло живущий человек, он не защищен как от социальных, так и от природных катаклизмов. Странничество всегда связано с неизбежностью рисков.

Странничество проявилось как особая традиция, сохраняющая основные константы и духовные универсалии русской культуры: странник держит путь в «Святую Русь».

Можно отметить, по крайней мере, две основные линии странничества, ярко и полнозвучно артикулированные в культуре Серебряного века: это неоромантическая жажда вернуться к своим истокам и обрести их, а с другой стороны, попытка нахождения глубинного понимания между народами, культурами, областями, краями и регионами. Ведь странствующие и есть вестники народной дипломатии.

Странничество дуалистично, ведь оно предстает как жизнь вне дома, за его пределами, а с другой стороны — оно есть расширение границ дома до попыток обустройства космического пространства. Есть глубинная волнующая соотнесенность понятий странствия земного, духовного и космического.

В условиях Серебряного века сложилась традиция рассматривать странничество как особую жизненную мудрость, а путешествие как продолжение образования. Серебряный век полон интереса к разнообразным формам жизнестроительства, и странничество его привлекает особым образом.

В современном мире путешествие становится зачастую формой потребления. Странничество с его рисками, дискомфортом, невзгодами оттесняется на второй, если не на задний план. Странников теснят отщепенцы, бродяги, беглые, а в современном мире появляются «бомжи». Происходит забвение длительных пеших передвижений: они становятся уделом лишь немногих энтузиастов. Жизнь наполняется сверхзвуковыми перелетами, скоростными поездами и автострадами. Появилось понятие «космический туризм».

Феномен странничества Серебряного века трудно рассматривать без учета православных идей в той или иной форме, но важно отметить, что странники, особенно старообрядцы, проходя огромные территории России, по существу персонифицировали взаимодействие восточных и западных, северных и южных ее регионов. Можно сказать, что феномен странничества развивался и получил культурное оформление в плотной соотнесенности культур Востока и Запада. Опыт странничества способствовал нахождению духовных созвучий между народами. Так происходит в случае странствий-путешествий семьи Рерихов.

Образ-концепт странника — сквозной мотив художественной культуры Серебряного века. Фигура странника — свидетельство не только мобильности, подвижности, адаптации к чужой жизни, динамики освоения культурных форм, но, прежде всего, базовой архетипической устойчивости, способа сохранения основных констант русской культуры. Путешествие, как оно предстает в русских сказках или западных мифах и легендах, это всегда искушение принять иное, это предложение забвения собственных корней и истоков. Русский странник Серебряного века не прельщается забвением своего в угоду выгоде и комфорту. По мнению Д. Дорофеева, «...странник по сути есть явле-

ние именно древнерусской культуры, в нем воплотился уникальный образ человека, решившегося в скитаниях обрести свою форму жизни, понимаемой как вечный поиск Бога на дорогах мира. Здесь отрешенность от мира и связанность с ним неповторимо дополняют друг друга»¹⁰.

В русском искусстве и литературе Серебряного века перед нами проходят образы сильных, парадоксальных, непредсказуемых личностей. Размах и широта их судеб создают представление о глубокой духовной мощи России. Яркое богатырское начало повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» сопряжено с историей тяжелых испытаний и внутренних подвигов. Интригующее название повести завлекает: что это за колдовские чары, влекущие странников?

Культуре Серебряного века было свойственно разрабатывать образ странника в символически-архетипическом ключе, стремясь уяснить при этом глубинный опыт русской духовной культуры.

Странноприимность Руси можно фиксировать как культурологический факт, а можно рассматривать и как насущную проблему, которая настраивает на разговор о ландшафте русской души. В статье «Возле "русской идеи"» В. В. Розанов, комментируя знаменитую Пушкинскую речь Достоевского, отмечает всемирную отзывчивость русских, их глубинную «женственную» природу. Глубинная черта русских покоится в заимствовании и принятии «чужого»: «Русские имеют свойство отдаваться беззаветно чужим влияниям...»¹¹

Большой популярностью пользовались переписанные игуменом Паисием (Афон) «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу». Эти рассказы неоднократно переиздавались, прямые или косвенные ссылки на этот источник встречаются в Серебряном веке довольно часто.

Странник-проповедник. Розановская уединенная философия в образе странника видит проповедника, пророка: «Собственно, я родился странником; странником-проповедником»¹². Смелое и самоироничное розановское признание в том, что его «пророчества» есть «частность» его биографии, лишь «домашнее обстоятельство», ничуть не умаляют своевременности его философии.

З. Гиппиус являет миру суть Розанова через образ «задумчивого странника».

От странствий земных к странствиям космическим. Судьба Странника — соединение родного и вселенского. Он — универсален, он стоит как бы вне времени и временных потоков мира и судеб. Внеисторичность русской культуры, отмеченная еще П. Я. Чаадаевым, была воспринята деятелями Серебряного века в осмыслении судеб необустроенного Славянского мира. Необустроенность, неукорененность, примат кочевого стиля жизни (номадического), — вот что увидел Чаадаев в русском мире: «В домах наших мы как будто определены на постой; в семьях мы имеем вид чужестранцев; в городах мы похожи на кочевников, мы хуже кочевников,

пасущих стада в наших степях, ибо те более привязаны к своим пустыням, нежели мы к нашим городам»¹³.

Странник выброшен из унылой повседневности, он противостоит ей каждым мигом своего бытия, накалом своих чувств и переживаний. Странник отметит то, что другим кажется таким привычным и понятным. Взгляд странника — это взгляд Другого. Странник — это остраннение... Странничество — глубинное инобытие культуры.

Серебряный век проявил себя как необузданную игру творческих сил человека. Заложенный в Серебряном веке мощный импульс дал новую жизнь оригинальному направлению мысли и искусства: русскому космизму, который можно мыслить как целостное и одновременно антиномическое явление. Космизм, рассмотренный на широком поле русской культуры Серебряного века, начинает приобретать черты полифоничности. Идеи всечеловечности, вселенскости проявились в космизме с особой силой, ведь он связан со стихиями земли, воды и неба. Над Россией самый большой воздушный бассейн: она обречена на вечные грезы о полетах. Русский космизм Серебряного века связан не только с расширением сознания, долга и ответственности человека и человечества, но и с укреплением темы личного пути, персонализацией личного выбора. Н. А. Бердяев называет В. В. Розанова «гениальным выразителем русской религии родовой плоти, религии размножения и уюта». Серебряный век на место равнинной религиозности ставит горную, расширяет границы и пределы внутренней жизни и внутреннего чувствования. Эта нелюбовь в нормативности, к контролю жизни ярко проявилась в странничестве. Именно странничество вобрало в себя сам дух русского космизма с его желанием преодоления преград, вплоть до земного тяготения.

Традиция странничества связывалась на Руси с укреплением и обретением религиозного чувства. Странничество явилось своеобразным способом осмысления пределов пространства, его границ, переходов, а значит тайн и загадок. Именно религиозное чувство мыслилось В. В. Розановым в качестве важнейшего моста с космической беспредельностью: «ни в одном из видов своего творчества природа человека не является в такой величии и в такой красоте, как в творчестве религиозном. Нигде человек не переступает того тесного предела, которым ограничен он, и даже в науке, поднимаясь в высшие сферы умозрения, он остается только ничтожною частицей мироздания, он сознает себя отделенным от этого мира, потому что сознает этот мир как внешний объект своей мысли; и только в той отрешенности от всего личного, от всего временного и земного, которая составляет сущность религиозного чувства, человек освобождается от уз своих и сливается с Космосом. И только в этом чувстве человеческая природа является собранною в одно целое»¹⁴. Именно религиозному чувству Розанов отводил главную роль в восстановлении утраченной связности человека и Космоса. И именно эту интенцию мы наблюдаем на картинах *М. В. Нестерова*, где изображены смиренные, добрые

странники, наполненные самоотверженной любовью и подвигом жизни, молитвенно умиляющиеся окружающей природе. Индивидуальное религиозное чувство становится вселенским океаном любви, пропитывающим каждый росток, травинку или дерево. Тихие скромные пейзажи русской природы Нестерова становятся воплощением разлитой в мире любви и непреходящей радости.

Путь странника проходит не через Россию, а через Святую Русь: сама природа на картинах Нестерова соучаствует в творении непрестанной молитвы, в практике «умного делания», в поиске Небесного града. По мнению биографа Нестерова *С. Н. Дурылина*: «Через тихие дали легенды Нестеров умел почувствовать и горький стон народного страдания, и бодрый шум битвы за родину»¹⁵. Нестеров — певец русского леса. В образах странствующих подвижников Нестерова привлекала не только красота православной веры и обрядности, не только глубокая скромность и аскетизм изображенных персонажей, но и тихая созерцательная жизнь в согласии с русской природой. Вспомним такие работы художника как «Пустынник» (1888), «Видение отроку Варфоломею» (1889–90) и др. В работах художника периода Серебряного века пейзаж русской природы является воплощением состояния главного героя. Этот нестеровский пейзаж сопоставим с видением мира, открывшимся страннику по мере постижения иисусовой молитвы: «Когда при сем я начинал молиться сердцем, все окружающее меня представлялось мне в восхитительном виде: деревья, травы, птицы, земля, воздух, свет, все как будто говорило мне, что существуют для человека, свидетельствуют любовь Божию к человеку и все молится, все воспекает славу Богу. И я понял из сего, что называется в Добротолюбии «ведением словес твари» и увидел способ, по коему можно разговаривать с творениями Божиими».¹⁶ Вспомним странников, любующихся пробегающей мимо лисой, Сергия Радонежского, общающегося с медведем... Поток ярких и запоминающихся персонажей «Откровенных рассказов...» заставляет вспомнить простонародную веру, сомнения, чаяния и надежды. Здесь особо отмечен сыновний путь к Богу, в дальнейшем развитый в сочинениях Н. Ф. Фёдорова: «А Бог хочет, чтоб мы шли к Нему путем сыновним, то есть, из любви и усердия к Нему вели себя честно и наслаждались бы спасительным соединением с Ним в душе и сердце»¹⁷. Актуальна для Серебряного века и тема обретения глубинной сердечной радости, дарованной и обретаемой в каждодневном молитвенном труде.

Странничество становится усилием и работой на пути обретения и положительного удерживания чувства Бога. Розанов полагал, что вера есть огромный и постоянный труд, некая точка сборки человека, проявление его устремленности к трансцендентному: «Чувство Бога есть самое трансцендентное в человеке, наиболее от него далекое, труднее всего достигаемое: только самые богатые, *мощные* души, и лишь через испытания, горести, страдания, и более всего через грех, часто под старость только лет,

достигают этих высот...»¹⁸. Настроение светлой радости, таинственных касаний божественного, внутреннее ликование, обретение тишины и покоя — на картинах Нестерова. Художнику словно вторят слова Розанова: «Нельзя достаточно настаивать на том, что христианство есть радость, и только радость, и всегда радость»¹⁹. Бродя по выставке Нестерова, мыслитель обратил свой взор на эскиз акварелью «Два Лада», выполненный на древнерусский сюжет, посвященный умиротворенности природы, человека и мира.²⁰

Странник на полотнах *Н. К. Рериха* — это вестник, устремленный к тайнам беспредельности, он находится в напряжении творческих сил и исканий. Странничество Рерихов — искание и обретение Пути: «Не вечный странник, но гонец стремящийся — Наш путь»²¹. Теме странничества уделяется много места на страницах учения Живой Этики (Агни Йоги): «Не много любителей заглянуть в Беспредельность, большинство ощутит ужас от представления о бесконечном пути. Даже на Земле немного странников, которые поняли такое продвижение»²².

В живописном творчестве *Н. К. Рериха* человек — это Путник, Странник, идущий над бездной. Он связан «серебряными нитями» со всем мирозданием: «Не зритель миров, но сознательный соучастник человек, и дорога ему не через лужи, но через сияние сфер»²³. Тема странничества в творчестве *Н. К. Рериха* многомерна и символична: она разворачивает богатство своего содержания в духовный план и означает, прежде всего, духовное странничество и великое искание правды, способность к вечной проблематизации себя и своего места в Универсуме: «осознавший область сердца неминуемо пристает к берегам творчества. Как бы этот путник духа ни выражал свое творительство. Оно будет в основе своей тем же единым самоцветным камнем, о котором поют все лучшие сказания человеческие»²⁴. Благостное «касание крыла Культуры» несет «отходящего путника в просветленном сознании»²⁵.

В Учении Живой Этики с образом странников связывается понимание роли движения, подвижничества в жизни человека: «13.198. Среди внешних признаков пригодности обращайтесь внимание на странников, нечто двигает ими и не дает покоя. Они легче других судят о хрупкости собственности. Они не страшатся расстояния, они научаются многому. Между ними могут быть вестники». С образом странника Рерихи связывали идею сужденного братства: «Пусть на перепутьях странники поют о сужденном Братстве».

Одна из самых вдохновенных и тесно связанных с духом русского народа, с духовным исканием Серебряного века картина Рериха «Странник Светлого Града» могла бы быть гармонично и без всяких натяжек прокомментирована известными стихами *В. Соловьева* 1884 г.

Любопытно соотнести некоторые работы *Н. К. Рериха* со снами очарованного странника (*Лесков Н. С.* «Очарованный странник»).

«Очарованный странник» *Н. С. Лескова* не может быть понят без учета значимости в жизни человека духовной реальности, а значит, в этом произведении реализуется очень важная для всего Серебряного века рус-

ской культуры идея. Произведение Лескова — это не только рассказ о жизненном пути человека, пути препятствий, утрат и приобретений, но и история земных мытарств души в поисках путей спасения и обретения Града Небесного. Ключом к пониманию «двойного кода» текста Лескова является как само наводящее на смысл, взыскующее истины название повести, так и сны главного героя Ивана Северьяныча. Сны-зовы. Сны — предупреждения о терпении как условии духовных достижений. Возьмем на себя смелость напомнить один из снов главного героя: «И с этим, что вижу. Послышались мне и гогот, и ржанье, и дикий смех, а потом вдруг вихорь... взмело песок тучею, и нет ничего, только где-то тонко колокол тихо звонит, и весь как алою зарею облитый большой белый монастырь по вершине показывается, а по стенам крылатые ангелы с золотыми копьями ходят, а вокруг море, и как который ангел по щиту копьем ударит, так сейчас вокруг всего монастыря море всколыхнется и заплещет, а из бездны страшные голоса вопиют: «Свят!»»²⁶.

Вспоминая глубину своей тоски во время пребывания на татарской земле, в татарской неволе, Иван Северьянович говорил: «Зришь сам не знаешь куда, и вдруг пред тобой отколь ни возьмется обозначается монастырь или храм, и вспомнишь крещеную землю и заплачешь»²⁷.

В каких бы жизненных перипетиях не оказывался Иван Северьянович, его поддерживал тайный, глубоко охраняемый духовный опыт, глубокая вера в действенность православной молитвы: «...и начнешь молиться... и молишься... так молишься, что даже снег инда под коленами протает и где слезы падали — утром травку увидишь».

На личных страданиях, в личных испытаниях, в личном духовном опыте постигает очарованный странник действенность православных молитв: «У нас дома в церкви этот самый отец Ильяна служении молится «о плавающих и путешествующих, страждущих и плененных», а я, бывало, когда это слушаю, все думаю: зачем? Разве теперь есть война, чтобы о пленных молиться? А вот теперь и понимаю, зачем этак молятся, но не понимаю, отчего же мне от всех этих молитв никакой пользы нет...»²⁸.

По мнению Бердяева, идея странничества, как и славянский дух проявились в новом русском искусстве. Приведем эту цитату полностью ввиду ее важности:

«В славянофильстве хилиастическая тоска была ослаблена не ложным учением о Церкви, а ложным учением о национальности, в котором христианство было перемешано с язычеством. В лучших сторонах нового русского искусства чувствуется славянский дух тревоги, бунта и странничества. По этому искусству можно судить, как много изменилось со времен славянофильства»²⁹.

Неоромантическая устремленность культуры и искусства эпохи модерна с его поисками единого стиля эпохи, грезил по идеалу целостности и незамутненности народного искусства, воспевали жизнотворчество, как

единение сакрального и профанного начал жизни. Возрождению и процветанию многочисленных художественно-ремесленных центров (Центр У. Морриса в Англии, Талашкинский кружок княгини Тенишевой, центр в Абрамцево и многие другие) сопутствовали идеи возрождения культуры перед зловещим натиском тогда механической, а ныне технологической цивилизации.

Сближение славянофильства и космизма прослеживается в самобытности их философии.

Вл. Соловьев сделал важный теоретический вывод о понимании исторического и космического процессов, сразу задав важный вектор вопроса. Признавая двойственность славянского вопроса, мыслитель увидел всемирно-историческую роль русского народа в созидании вселенской церкви: «Признавши православие вселенской церкви за высшее начало нашей жизни, славянофилы положили истинное основание нашему национальному сознанию».

Важным представляется вывод мыслителя о том, что славянофильство не было поглощено национализмом: «...хотя славянофильство постоянно подпадало увлечениям национализма, но поглощено ими не было. Не имея надобности бороться за самостоятельность России как политического тела, лучшие силы нашего национального направления могли сосредоточиться на высших духовных задачах России — на том новом слове, которое Россия несет миру, на том великом всемирном деле, которое она должна совершить»³⁰.

Славянофильство и философия общего дела

Проблема соединения суверенного и уникально-неповторимого индивида с космической беспредельностью — одна из сложнейших в русском космизме — решалась как в эстетически-художественном, так и в религиозно-метафизическом ключе. Развитие творческой индивидуальности для себя самой, как свидетельство прогресса, не имеет для *Н. Ф. Фёдорова* смысла, являясь лишь проявлением розни и эгоизма. Общее дело, со-работничество по воскрешению отцов, замена питания — творчеством³¹, восстановление Братства способствуют возвеличиванию человека, его развитию и расцвету, наполняя его жизнь духовным смыслом в единении мысли, чувства и воли.

Н. Ф. Фёдоров связал со славянством многие свои помыслы. Тема славянства явлена им в мечтах о животворящем родстве — братстве и в обосновании роли славян и России в Общем деле. Однако по отношению к славянофилам *Н. Ф.* высказался, наверное, слишком категорически, обвинив их в неискренности: «славянофилы — те же западники, отделить их совершенно друг от друга невозможно; у них, грешивших одним и тем же грехом неискренности, должно быть и общее покаяние».

Фёдоров высказывает следующие обвинения западничеству: «Западничество, отрицая отечество, заменяет братство гражданством; славянофильство признает мнимое отечество и недействительное братство»³².

Фёдоров критикует неопределенность мыслей славянофилов об единении:

1. Одного восхваления соборности и достаточно, необходим призыв к делу.
2. Необходимо понимание долга, цели, способов единения сил.
3. Понимать образец для соединения сил (Триединое Божество).

«Смерть не должна полагать предела любви первых к последним, так как полнота любви есть причина бессмертия в Божестве Триедином, так же как недостаток ее есть причина смерти в человечестве, еще не ставшем многоединством оживляющим»³³.

- Фёдоров мечтал об единстве или единении славян без поглощения и розни.

- Нет вражды вечной, устранение же временной составляет нашу задачу, задачу России, как задачу, долг и всех народов.

- Для государства с населением в 100 миллионов, занимающего шестую часть материка, великодушие не может быть какою-либо особою добродетелью, оно лишь необходимое, обязательное свойство такого государства; без великодушия оно было бы только страшилищем.

- Нужно понять патриотизм не как ненависть к инородцам и иноверцам, а как деятельную любовь к своему страдающему народу.

Россия только в задатках носит в себе проект воскрешения. Мыслитель-космист обстоятельно анализирует эти задатки, парадоксально усмотрев в них условия дальнейшего движения по пути реализации проекта общего дела:

- 1. Родовой быт (потерявшие отца — сироты).
- 2. Община (учение о круговой поруке, нет вражды между родителями и детьми, ориентация земледелия на верный результат, а не на доход).
- 3. Земледельческий быт
- 4. Бессословность
- 5. Государство служилое
- 6. Государство *непризнающих* за собою прав, а *сознающих* себя виноватыми; отсюда вытекает необходимость повиновения, повинности;
- 7. Способ распространения государства при помощи сторожевых линий.

Особенно интересны замечания Фёдорова о географических факторах истории, геополитике и сакральной географии, как сейчас говорят. Собираение земель, в котором прошла вся жизнь России, и стало ее функцией, таким отправление, без которого она перестала бы существовать.

Фёдоров отмечает как положительное начало, отсутствие сделок между светским и духовным. Благодаря тысячелетнему застою мы чувство братства не заменили юридическою сделкою.

Вывод Фёдорова заключается в понимании славянства и России как важного орудия божественного плана: «Все вышеисчисленные задатки указывают, что в нашей жизни не может быть противоположения челове-

ческого божественному, что в ней есть возможность и способность сделаться орудием божественного плана»³⁴.

Александр Леонидович Чижевскому принадлежит открытие тотального влияния солнечной активности на динамику жизнедеятельности человека в биосфере, на стихийные массовые явления в человеческом обществе, на динамику процессов в социосфере. В понятие «среда» он включает понятие «космическое пространство». В этой идее видно знание и понимание древней мифологии славян: «Мы лишь отчасти приблизились к пониманию той огромной роли, которую играет солнечная радиация в органической жизни Земли.

Что представляет собою Солнце для современного человечества? Не более как явление природы, подобное многим другим! Не тем оно было для наших предков... Солнце было для них мощным богом, дарующим жизнь, светлым гением, возбуждающим умы. Вся мифология древних проникнута слепящей символикой солнечного луча! Интуиция наших предков привела их к тому же заключению, что и завоевания науки! Люди и все твари земные являются поистине «детьми Солнца» — созданием сложного мирового процесса, имеющего свою историю, в котором наше Солнце занимает не случайное, а закономерное место наряду с другими генераторами космических сил»³⁵.

В работе «Физические факторы исторического процесса» Чижевский рассмотрел общее и частное воздействие солнца на исторический процесс. Здесь он вторгается в сферу философии истории. Чижевский основывается на теории Бокля (Н. Т. Buckle), настаивающем на познании массовых явлений, поступков людей с помощью статистики.

С одной стороны, можно рассмотреть влияние космических факторов на исторический процесс, как это сделал Чижевский. А с другой стороны космизм настаивает на влиянии (духовном и нравственном) на пути цивилизации и культуры, на расширении границ человеческой ответственности за судьбы Земли.

Поэтому стремление к синтезу, к целостности в русской философии можно рассматривать как реакцию на негативные аспекты социокультурного развития, на опасности духовного, организационного, хозяйственного, политического и прочих форм распада.

Судьбу славянства по-своему, в космическом ключе осмысляет поэт, художник, мыслитель Максимиллиан Александрович Волошин.

«Метагеологические» пейзажи М. А. Волошина вскрывают космическую, планетарную судьбу Коктебеля и всей России.

Эта особая чувствительность к ритмам истории, геологии Земли и мирозданию особенно проявилась в творчестве и жизни поэта-провидца *Максимиллиана Александровича Кириенко-Волошина (1877–1932)*, гениально воссоздавшего художественную концепцию «Живого космоса».

Живой образ Земли и России в творчестве М. А. Волошина. Акварели и поэзия М. А. Волошина пронизаны космическим мироощущением: оно проявляется как во взгляде на большое, великое, так и во взгляде на неуловимо маленькое. Концепция «великое в малом» пронизывает все творчество М. А. Волошина. В знаменитом стихотворении «Коктебель» (1918) в описании раковины это трепетное понимание тонких связей мироздания проявилось с особой силой. Венок сонетов «Lunaria» (1913) поражает тончайшим пониманием сбалансированности происходящего на земле и на небе:

*«Жемчужина небесной тишины
На звездном дне овьюженной лагуны!
В твоих лучах все лица бледно-юны,
В тебя цветы дурмана влюблены.
Тоской любви в сердцах повторены
Твоих лучей тоскующие струны,
И прежних лет волнующие луны
В узоры снов навеки вплетены»³⁶.*

Волошину удалось создать шедевр, который стал своеобразным символом мироощущения целой эпохи — эпохи Модерна. В творчестве Волошина воплощено теургическое томление. В стихотворении 1918 г. «Ангел времен» поэт виртуозно изображает картину нашей родной планеты, видимую из Космоса:

*«Пойми земли меняющийся вид:
Материков живые сочетанья,
Их органы, их формы, их названья
Водами Океана рождены».*

Космический взгляд на европейские и азиатские очертания России заставляет увидеть ее земное и космическое предназначение:

*«И вот она — подобная кораллу,
Приросшая к Кавказу и к Уралу,
Земля морей и полуостровов,
Здесь вздутая, там сдавленная узко,
В парче лесов и в панцире хребтов
Жемчужница огромного моллюска,
Атлантикой рожденная из пен —
Опаснейшая из морских сирен.
Страстей ее горючие сплетенья
Мерцают звездами на токах вод —
Извилистых и сложных, как растенья»³⁷*

Как и многим творцам Серебряного века Волошину был присущ особый ориентализм, понимание роли России как моста между Западом и Востоком:

*«Русь — Третий Рим — слепой и страстный плод:
Да зачатое в пламени и в гневе
Собой восток и запад сопряжет!»*

В размышлениях об предназначении России взгляд поэта обращается также и к западным форпостам России, – своеобразно и неизбито в поэзии Волошина появляется петербургская тема:

*«Но роковым охвачен нетерпеньем,
Все исказил неистовый Хирург,
Что кесаревым вылуцил сеченьем
Незрелый плод Славянства — Петербург».*

Живя в роковые моменты русской истории, наполненные бедой, стонами и кровавыми закатами, поэт Волошин свято верит в будущий, пока не раскрытый потенциал славянства:

*«Пойми великое предназначенье
Славянством затаенного огня:
В нем брезжит солнце завтрашнего дня.
И крест его — всемирное служенье»³⁸.*

Показательным не только для поэзии М. Волошина, но и для всей национал-романтической мифопоэтики Серебряного века стало стихотворение «Китеж», в котором Русь сравнивается с костром, «неугасимым пламенем», но всегда «с землей, взыскующей любви»:

*«Но и теперь, как в дни былых падений,
Вся омраченная, в крови,
Осталась ты землю иступлений —
Землей, взыскующей любви»³⁹.*

В стихотворении «Дикое поле» географическое и историческое обозрение широких причерноморских степей приводит поэта-художника, поэта-мыслителя к эпическим выводам, которые заставляют вспомнить богатырей Васнецова, «Богатырский фриз» Н. К. Рериха, сказочные иллюстрации И. Я. Билибина:

*«Все, что было, повторится ныне...
И опять затуманится ширь,
И останутся двое в пустыне —
В небе — Бог, на земле — богатырь.
Эх, не выпить до дна нашей воли,
Не связать нас в единую цепь!»*

*Широко наше Дикое Поле,
Глубока наша скифская степь!»⁴⁰*

Несмотря на космический взгляд на Россию с небесных высот, стихи Волошина наполнены сочувствием, состраданием к бедам простого народа («Русь гулящая», 1923 г.). Как никто из современников Волошин смог показать различные образы и трагические типажи людей в цикле «Личины».

Высокая роль и предназначение России в мировой истории — в про- роческих стихах — «Неопалимая купина» (1919), «Благословенье» (1923) и многих других.

Многомирие, разнообразие потаенного в мире, проблема личной неустранимости в процессе творчества, тонкая сбалансированность человека и космической беспредельности, вера в тайну глубокого предназначения человека и человечества, — все это выдавало антропософско-символические начала поэзии М. А. Волошина, который своей художественной и человеческой гениальностью сумел превратить Коктебель в уникальный природно-культурный ландшафт, аналогу которого на нашей планете нет.

*Волошин
Пойми великое предназначенье
Славянством затаенного огня:
В нем брезжит слава завтрашнего дня
И крест его всемирное служенье.
Двойным путем ведет его судьба —
Она и в имени его — двуглава:
Пусть *sclavus* — раб, но Славия есть СЛАВА:
Победный нимб над головой раба.*

Неоязыческие, славянские мотивы можно обнаружить и у писателя-космиста *Ивана Ефремова*. Земля-целительница, соучастница человеческой жизни и судьбы — важнейший герой произведений Ивана Ефремова: «Здесь вся нечисть отходит, как вновь родишься».

Писателю удавалось глубоко прочувствовать и описать неизведанные просторы родной Земли. Писатель восстанавливает немеркнущую связь времен через приобщение человека к вековечному передающемуся знанию о сказочных заповеданных пращурами местах, полянах, где можно купаться в росе некошенных трав, где «тыщу лет назад идолы стояли»⁴¹.

Вечная неизбывная Русь славянская, наполненная мощью просторов и силой земли... Помнящая богатырей. Не этой ли темой вдохновлялись Н. Рерих, И. Билибин, В. Васнецов?

В духовном наследии Н. К. Рериха славянской теме уготована большая роль. Рерих вышел на понимание идеи синтеза и симфонии народов.

Н. К. Рерих писал: «В грозе и молнии кует народ русский славянскую судьбу свою. Обозрите всю историю русскую. Каждое столкновение

обращалось в преодоление. Каждое разорение оказывалось обновлением. И пожар, и разор лишь способствовали величию земли русской».

Примечания

-
- ¹ Бердяев Н. А. Славянофильство и славянская идея / Судьба России. URL:<https://profilib.net/chtenie/57925/nikolay-berdyayev-sudba-rossii-sbornik-32.php> (посл. обращ. 27.12.2017)
- ² Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. URL: <http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyayev/homiakov/8> (посл. обращ. 27.12.2017)
- ³ Там же. С. 195
- ⁴ Там же. С. 172.
- ⁵ Там же. С. 202.
- ⁶ Там же. С. 199.
- ⁷ Бердяев Н. А. Судьба России. — М., 1990. — С. 12–13.
- ⁸ Розанов В. В. Сочинения / Сост., подгот. текста и коммент. А. Л. Налепина и Т. В. Померанской. — М.: Сов. Россия, 1990. — С. 78.
- ⁹ Из Учения Живой Этики (Агни Йога).
- ¹⁰ Дорофеев Д. Введение в историю странничества в западноевропейской и русской культурах [Электронный ресурс]. URL: [//anthropology.rchgi.spb.ru/doc16.htm](http://anthropology.rchgi.spb.ru/doc16.htm) (посл. обращение 18.09.11).
- ¹¹ Розанов В. В. Возле «русской идеи» // Розанов В. В. Сочинения. — М.: Сов. Россия, 1990. — С. 328.
- ¹² Там же. С. 95
- ¹³ Чаадаев П. Я. Философические письма / Избранные сочинения и письма. — М., 1991. — С. 26.
- ¹⁴ Розанов В. В. О понимании. — С. 348.
- ¹⁵ Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. — М.: Молодая гвардия, 1976. — 464 с.
- ¹⁶ Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. — С. 43.
- ¹⁷ Там же. С. 47.
- ¹⁸ Розанов В. В. Эмбрионы / Сочинения. — М.: Сов. Россия, 1990. — С. 252.
- ¹⁹ Там же. С. 253.
- ²⁰ Молящаяся Русь (На выставке картин М. В. Нестерова) / Там же. — С. 272.
- ²¹ Листы сада Мории. Кн. 2. Озарения. 2.2.6.17
- ²² АУМ, параграф 522. — издание любое.
- ²³ Листы сада М., 1925. — Париж, б. г. — С. 51.
- ²⁴ Рерих Н. К. Твердыня Пламенная. — Париж: Всемирная Лига Культуры, 1932. — С. 10.
- ²⁵ Там же. С. 11.
- ²⁶ Лесков Н. С. Повести и рассказы. — Лениздат, 1977. — С. 169.
- ²⁷ Там же. С. 192.
- ²⁸ Там же. С. 194.
- ²⁹ Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. — С. 199.
- ³⁰ Соловьев В. С. Славянский вопрос. 1884. URL: http://www.odinblago.ru/soloviev_5/1_4.(посл. обращ. 27.12.2017).
- ³¹ Фёдоров Н. Ф. Философия общего дела: в 2-х т. — Т. 1. — М.: АСТ, 2003. — С. 41.
- ³² Там же. Т. 2. С. 192.
- ³³ Там же. С. 193.
- ³⁴ Там же. С. 217.

-
- ³⁵ Чижевский А. Л. Земное эхо солнечных бурь. — М., 1976. — 376 с. / <http://yourlib.net/content/view/12376/146/> (посл. обращ. 27.12. 2017).
- ³⁶ Волошин М. А. Избранные стихотворения. — М.: Сов. Россия, 1988. — С. 118.
- ³⁷ Волошин М. А. Пути России: Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1992. — С. 28.
- ³⁸ Там же. С. 29.
- ³⁹ Там же. С. 31–32.
- ⁴⁰ Там же. С. 34–35.
- ⁴¹ Ефремов И. Лезвие бритвы: роман приключений. — С. 38.



ГУМАНИТАРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В РАЗВИТИИ МЕТОДОЛОГИИ МЕДИАОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Искусствоведение занимает особое место в системе гуманитарного знания и образования. В информационную эпоху, с развитием рынка рекламы, связей с общественностью (PR) и средств массовой информации (СМИ) искусствоведческая наука демонстрирует умение адаптироваться, как в медиaprостранстве, так и сориентироваться в методологии образовательной деятельности в сфере медиакоммуникаций.

Современный искусствовед, как медиапедагог, выступает медиатором, модератором во взаимодействии художественной и медиакультуры в процессе медиаобразовательной деятельности. Транслированию медиапедагогом интегрированных искусствоведческих знаний на основе анализа художественного содержания произведений рекламного и PR-творчества, и освоению последнего будущими профессиональными коммуникаторами, способствует художественно-эстетическая концепция медиаобразования.

Реализация данной концепции медиаобразования предусматривает, по нашему мнению, соотношение теоретических и практических аспектов современной художественной культуры, исследования интеграционных процессов в рекламной и PR-деятельности в арт-индустрии с теорией и практикой, методологией коммуникационного образования, образовательной деятельности в сфере медиакоммуникаций, которая направлена на творческое, художественное развитие профессионального медиакоммуникатора.

Иными словами, художественно-эстетическая модель медиаобразования как направления гуманитарно-образовательной деятельности организации высшего образования фундируется на художественных основаниях произведений рекламного и PR-творчества; функционировании художественной культуры в медиасреде и медиакультуры, в арт-пространстве, интеграции искусствоведческих и медиапрактик, искусствоведческих и коммуникативных технологий; интерпретации произведений мировой художественной культуры в рекламной и PR-деятельности; на сопровождении рекламных и PR-проектов в сфере арт-индустрии, а также арт-проектов, в том числе образовательных, — в медиaprостранстве.

Данная концепция медиаобразования, безусловно, неслучайно сегодня является одной из определяющих, структурно-образующих в методологии медиаобразования, творческой подготовке профессионалов рекламы и связей с общественностью к работе над креативными стартапами, к продвижению с помощью рекламных и PR-технологий проектов арт-институций и различных секторов креативной экономики.

Примечательно, что еще в 1960–70-е годы прошлого под медиаобразованием подразумевалась кинообразовательная деятельность. В 1980-е годы положение несколько изменилось: наблюдалось формирование и развитие методологической базы для реализации художественно-эстетической концепции не только кинообразования, но и медиаобразования в целом.¹

А в 1990-е годы с развитием рынка рекламы и связей с общественностью возникла необходимость в подготовке профессионалов в данных областях знания. В 1994 году Министерство образования утвердило специальность «Реклама» (Приказ Министерства образования Российской Федерации от 05.03.94 г. №180²), а в 2000 году — «Связи с общественностью» (Приказ Министерства образования Российской Федерации от 2 марта 2000 г. № 686)³.

С началом реализации указанных выше программ подготовки в системе высшего профессионального образования в соответствии с государственными образовательными стандартами художественно-эстетическая концепция нашла отражение в теории и практике рекламного и PR-образования, формировании рекламистов и PR-специалистов как творческих личностей, в частности обладающих художественно-образным мышлением и способных проводить научные изыскания в области рекламы и связей с общественностью, осуществлять научную коллаборацию и культурное взаимодействие, создавать интегрированное пространство, в котором медиапрактики и гуманитарные технологии функционируют наравне с художественными практиками и искусствоведческими стратегиями, происходит трансформация и модификация художественного и медиакоммуникативного в артосфере и медиасфере.

В настоящее время художественно-эстетическая концепция, по нашему мнению, служит опорой для выстраивания образовательного процесса с учетом интеграции рекламы и PR, обучения бакалавров и магистров направления 42.03.01 (42.04.01) «Реклама и связи с общественностью» разных профилей, в также в условиях конвергенции рекламы, PR и журналистики в современном медиaprостранстве.

Уделяя должное внимание анализу эстетической концепции медиаобразования в России, исследователь И. В. Челышева отмечает, что «интегративные процессы в медиакультуре определяют появление новых медиаобразовательных подходов, основанных на комплексном изучении различных медиа в процессе медиапедагогики, их неизменной и актуальной задачей остается развитие художественных и эстетических вкусов, медиавосприятия, осуществления полноценного анализа медиатекстов и т. д. ...»⁴.

Такой же точки зрения придерживается Е. А. Столбикова, обращая внимание на тот факт, что российские медиапедагоги к одной из важных целей медиаобразования относят «развитие личности на материале художественных медиатекстов», на основе чего достигаются другие цели — «развитие медиакоммуникативных способностей и критического мышления учащихся», «раз-

витие медиаграмотности/медиакомпетентности аудитории»; «развитие умения анализировать роль каждого элемента визуальных и аудиовизуальных текстов, формирование понимания специфики каждого СМК путем сравнительного анализа элементов медиатекста, умение использовать приобретенные навыки для создания собственных медиатекстов»⁵.

В свою очередь, выбор методик обучения детерминирован использованием художественно-эстетической модели медиаобразования и соответствующего методологического подхода — искусствоведческо-культурологического, который, как полагает автор данной статьи, предусматривает интеграцию медиаматериалов, продуктов рекламного и PR-творчества и текстов, произведений художественной культуры в современном образовательном процессе подготовки бакалавров и магистров рекламы и связей с общественностью, где акцентируется внимание в период формирования творческих компетенций профессиональных коммуникаторов на художественно-эстетических основаниях рекламной и PR-деятельности, условиях функционирования рекламы и PR в современных арт-институциях, трансформациях и модификациях медиапрактик и художественных практик в постмодернистской культуре и исследованиях в междисциплинарном ракурсе.

Тем самым от концепции медиаобразования зависит не только выбор методики обучения бакалавров и магистров рекламы и связей с общественностью, но и содержание программы подготовки. В подтверждение сказанного обратимся вновь к мнению опытного медиапедагога Е. А. Столбиковой о том, что «модель медиаобразования студентов на материале рекламы не может выстраиваться на какой-либо одной теоретической позиции <...> должна обязательно вобрать в себя идеи таких теорий медиаобразования, как семиотическая, теория развития критического мышления, эстетическая и культурологическая»⁶.

Разъясняя преимущества и специфику каждой теории медиаобразования, Е. А. Столбикова относительно художественно-эстетической теории отмечает следующее: «Идеи эстетической теории в модели медиаобразования обусловлены необходимостью формирования у студентов понимания основных законов и языка художественного аспекта медиаинформации, развитие эстетического восприятия и вкуса, способности к анализу художественных медиатекстов»⁷.

Следовательно, искусствоведческая подготовка профессиональных медиакоммуникаторов, а именно освоение творческого компонента программы уровневого обучения, как и формирование творческих, художественных, креативных компетенций у студентов, является необходимым условием реализации художественно-эстетической модели медиаобразования и предполагает вовлечение в медиаобразовательный процесс искусствоведов, исследующих креативные аспекты медиакоммуникаций, рекламного и PR-образования.

Отсюда, как мы полагаем, одним из существенных преимуществ использования художественно-эстетической концепции в медиаобразовательной дея-

тельности на этапе подготовки будущих профессиональных медиакommunikаторов, в частности к продвижению арт-проектов, является акцентирование внимания на творческих аспектах рекламной и PR-деятельности в условиях конвергенции и междисциплинарной интеграции, раскрытия художественного содержания произведений рекламного и PR-творчества, формирование художественного восприятия современных форм рекламной и PR-коммуникации в городском пространстве, арт-институциях, медиасреде.

Такое видение специфики рекламного и PR-образования на основе материала мировой художественной культуры и медиакультуры позволяет нам определить роль художественно-эстетической модели как концептуального стержня искусствоведческо-культурологического подхода к обучению бакалавров и магистров рекламы и связей с общественностью, а искусствоведческие знания — рассматривать как методологическую основу формирования творческих компетенций профессионалов медиасферы. При этом важным для реализации данной концепции медиаобразования является понимание, в том числе, культурной функции рекламы, которую выделил среди других О. А. Феофанов.⁸

Именно благодаря социокультурному потенциалу рекламу и связей с общественностью арт-институции и искусствовед-медиапедагог создают необходимые условия для формирования бакалавра и магистра как субъектов художественной и медиакультуры, которые воспринимают, осваивают, интерпретируют культурные ценности, функционирующие в арт-среде и медиасреде в условиях арт-коллабораций, конвергенции искусства, современных форм рекламы и связей с общественностью.

В рамках художественно-эстетической модели медиаобразования и использования искусствоведческо-культурологического подхода будущие профессиональные коммуникаторы становятся носителями интегративной информации, художественной информации, художественных ценностей и смыслов, медиаинформации, художественных текстов как медиатекстов и наоборот, проецирующих новые смыслы и интерпретации.

Именно эти студенты смогут в дальнейшем привлекать культурные инвестиции, продвигая арт-проекты, разрабатывая собственные проекты в художественной сфере и медиасфере, или выступать инициаторами арт-коллабораций, все больше сближая искусство, рекламу, PR и бизнес, стирая границы между искусством и жизнью, художественными и коммуникативными практиками.

И все-таки очень важным, с нашей точки зрения, является выбор методологического подхода к реализации художественно-эстетической концепции рекламного и PR-образования. Как уже отмечалось выше, искусствоведческо-культурологический подход наиболее полно отвечает специфике данной концепции, отражает ее цели в медиаобразовательной деятельности, сопряженные с развитием у бакалавров и магистров навыков художественно-эстетического, искусствоведческо-культурологического

анализа медиатекстов, художественного восприятия и интерпретация медиатекстов как художественных текстов и художественных текстов как медиатекстов в процессе аудиторных занятий, а также в традиционных и современных арт-институциях.

Среди основных форм организации искусствоведческо-культурологического подхода к реализации художественно-эстетической концепции образования в сфере рекламы и связей с общественностью, освоения бакалаврами и магистрами творческих коммуникативных дисциплин, следует выделить:

1. ситуационные и проблемные задания;
2. искусствоведческие дискуссии, круглые столы, коллоквиумы;
3. тренинги;
4. креативная проектная деятельность;
5. воркшопы;
6. мастер-классы с представителями креативной индустрии;
7. вебинары;
8. сетевые форумы;
9. арт-медиация.

Каждая из указанных форм позволяет демонстрировать использование искусствоведческого материала для осмысления коммуникативных, художественных процессов в рекламе и связях с общественностью с целью дальнейшего решения профессиональных задач, в частности продвижения культурных проектов, сопровождения арт-событий, создания персонального бренда творческой личности и т. д.

С помощью таких форм творческой медиаобразовательной деятельности можно, по нашему мнению, способствовать работе студентов над собственными проектами, сознательному выбору профиля, интеграции в артосферу для вдохновения, реализации собственных креативных идей, инициирования и развития арт-коллабораций, становления бакалавров и магистров как креативных личностей, быстро ориентирующихся в информационном пространстве, субъектов художественной культуры, обладающих креативными, искусствоведческими, художественными компетенциями, высоким уровнем профессиональной коммуникативной и методологической культуры.

Одной из особых форм медиаобразовательной деятельности, которую автор статьи активно использует в процессе подготовке бакалавров и магистров рекламы и связей с общественностью в ГАОУ ВО ЛО «Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина» — выездные искусствоведческие экскурсии и арт-медиации в современных творческих кластерах, арт-центрах, лофтах Санкт-Петербурга, которые представляют собой культурно-образовательные платформы, научно-исследовательские площадки, где интегрируются современные формы медиакоммуникаций и художественных коммуникаций, реализуются смелые арт-коллаборации, подтверждением чему может служить, например, Фестиваль креативных

стартапов, который прошел 10 декабря 2017 года в Лофт Проект ЭТАЖИ — уникальном центре, пионере лофт-движения в культурной столице, в 2017 году отмечающем десятилетний юбилей и запустившем франшизу своего креативного бизнеса.

В ходе выездных интерактивных занятий обучающиеся изучают рекламную и PR-деятельность творческих институций, бизнес-инкубаторов, знакомятся с арт-коллаборациями, осуществляемыми в творческих пространствах, с выставочными проектами арт-центров и креативных пространств, в которых реклама и PR представляют собой не только современные виды творческой деятельности, но и формы художественной коммуникации, благодаря которым бакалавры и магистры узнают историю рекламного искусства и PR-творчества, представляющих неотъемлемую часть постмодернистской художественной культуры.

Через рекламу и PR-проекты творческих институций обучающиеся пытаются постичь художественные, культурные смыслы современной художественной и медиакультуры; оценить художественные достижения представителей творческих профессий, будучи коммуникаторами; вступить в диалог с искусством; проследить вклад рекламы и PR в развитие мировой художественной культуры, в интеграцию последней в современное медиапространство; определить роль искусства в трансформациях и модификациях форм рекламной и PR-коммуникаций в креативной индустрии.

Занятия искусствоведа-медиапедагога с обучающимися по творческим коммуникативным дисциплинам выстраиваются на основе интеграции медиапрактик и художественных практик, произведений медиакультуры и художественной культуры, художественной коммуникации и медиакоммуникаций.

Медиаобразовательный процесс представляет собой междисциплинарный и творческий диалог искусствоведения и коммуникативных дисциплин, благодаря которому формируются творческие компетенции бакалавров и магистров рекламы и PR, а искусствоведческие знания выступают методологической основой формирования творческой компетентности профессионального коммуникатора в медиаобразовательном процессе, в котором также проявляются и отражаются гуманитарные основы коммуникативных наук.

Опираясь на уже сказанное, хотелось бы подчеркнуть, что искусствоведческий подход необходим, по мнению автора статьи, для актуализации, погружения, осмысления процессов самоанализа, самооценки, самопрезентации, саморегуляции обучающегося в пространстве художественной культуры, функционирующей в медиасреде; для исследования влияния артосферы на рекламную и PR-деятельность.

Идентификация обучающихся в пространстве художественной культуры в интеграции с медиапрактиками предполагает понимание текстов художественной культуры и интерпретации медиатекстов как художественных текстов. Здесь, мы убеждены, следует опираться, прежде всего, на теоретические взгляды В. С. Библера, который в понимание текстов вы-

делял четыре компонента: «1) восприятие текста; 2) узнавание и понимание значения в данном языке; 3) узнавание и понимание в контексте данной культуры; 4) активное диалогическое понимание»⁹.

Данные элементы присущи и характеризуют понимание медиатекстов в контексте художественной культуры, в пространстве арт-индустрии. Несколько иная позиция у Э. И. Гусинского и Ю. И. Турчанинова, считающих, что понимание медиатекста «определяется не только той информацией, которая содержится непосредственно в нем, но и всем тем, что воспринимающие знают об эпохе создания этого текста, его жанре и стиле, языке, на котором он написан, жизни автора текста».¹⁰

Таким образом, медиаобразование исследуется как искусствоведческо-культурологическая проблема, а медиатексты, представляя собой объекты гуманитарного знания, способствующие поиску новых смыслов, восприятию культурных ценностей, сопровождаются искусствоведческой, художественной рефлексией, гуманитарной рефлексией.

Рефлексия может присутствовать как в процессе аудиторных занятий с привлечением творческого, искусствоведческого материала, так и внеаудиторных (выездных) занятий — в пространстве учреждений культуры, в частности современных арт-институций.

Восприятие, анализ, интерпретация медиатекстов как художественных текстов и художественных текстов как медиатекстов, которые вызывают гуманитарно-художественную и собственно искусствоведческую рефлексиию в практике рекламного и PR-образования, являются, по нашему мнению, не просто сферой реализации потенциала прикладного искусствования на этапе развития медиакультуры и трансформаций современного художественного процесса, одним из самостоятельных направлений искусствоведческой деятельности в системе медиаобразования, но и важной составляющей подготовки профессиональных коммуникаторов к диалогу с художественной культурой; пониманию специфики искусства рекламы и художественного содержания PR-творчества на основе искусствоведческого материала, произведений мировой художественной культуры; осмыслению влияния последней на коммуникативные практики, формирование и развитие креативных технологий в рекламе и PR в коллаборации с современным искусством.

Для профессионального раскрытия педагогических возможностей искусствоведа в коммуникативной сфере, в русле интеграции материала художественной культуры в медиаобразовательную деятельность важной представляется позиция исследователя М. Ю. Казак, которая, несмотря на отождествление медиатекста с любым носителем информации, в том числе, и с произведением художественной культуры, замечает: «По-видимому, свою объяснительную силу термин обретает при интерпретации медиатекста как совокупного продукта трех глобальных подсистем массовой коммуникации: журналистики, PR и рекламы»¹¹.

К исследованию медиатекстов, разработкой соответствующих концепций занимались известные ученые Т. Г. Добросклонская, А. Д. Кривоносов, С. И. Сметанина, А. В. Федоров и другие представители научного сообщества.

Наиболее точно, на наш взгляд, сформулировал определение понятия «медиатекст» А. В. Федоров, указав на «конкретный результат медиапроизводства, медиапродукт — сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре медиа (газетная статья, телепередача, видеоклип, рекламное сообщение, фильм и пр.), и предназначенное для одновременного зрительного и слухового восприятия аудиторией».¹²

С. И. Сметанина в докторской диссертации и монографии провела социокультурное исследование журналистских медиатекстов¹³. А. Д. Кривоносов под медиатекстами, прежде всего, усматривал PR-тексты, функционирующее в системе публичных коммуникаций, о чем подробно написал в научной монографии¹⁴.

Л. В. Балахонская вслед за А. Д. Кривоносовым дает свое определение PR-текста, отмечая, что «PR-текст — это вербальный, визуальный, аудио-вербальный, вербально-визуальный или мультимедийный текст: функционирующий в пространстве публичных коммуникаций, в разных сферах PR-коммуникации (экономической, политической, социокультурной и др.); инициированный базисным субъектом PR...»¹⁵.

В свою очередь Т. Г. Добросклонская выделила изучение языка медиатекстов в научную дисциплину — медиалингвистику. В своем научном труде «Вопросы изучения медиатекстов (опыт исследования современной английской медиаречи)» исследователь впервые предложила подробный анализ типологии медиатекстов и, сделав акцент на методах их исследования, используя материалы английской медиаречи, обратилась к лингвистическим и социокультурным аспектам.¹⁶

Следовательно, такая дифференциация в понимании функций и интерпретации культурных смыслов медиатекстов в процессе творческой подготовки бакалавров и магистров рекламы и связей с общественностью на основе художественно-эстетической модели медиаобразования, должна учитываться и соотноситься со спецификой рекламного и PR-образования, а также теоретическими и практическими аспектами современной художественной культуры, конвергенцией рекламы, PR и журналистикой в медиапространстве и креативной индустрии, медиаобразовательными возможностями искусствоведения в системе социально-гуманитарного знания, междисциплинарного диалога науки об искусстве с коммуникативными дисциплинами.

Модель медиаобразования детерминирует выбор методологического подхода к анализу медиатекстов. Если творческую подготовку целесообразно осуществлять на основе художественно-эстетической модели медиаобразования, то с помощью искусствоведческого подхода можно раскрыть художе-

ственное своеобразие медиатекстов, воспринимая медиатексты как носители художественной информации.

Огромное влияние на развитие отечественного медиаобразования, в том числе, рекламного и PR-образования в России, оказали Л. Мастерман, К. Бээлгэгт, Д. Пандженте, К. Ворсноп и другие исследователи-специалисты по теории и методике медиаобразования в зарубежной практике. Наши исследователи А. В. Федоров, А. В. Шариков, О. А. Баранов, Е. А. Бондаренко, Ю. Н. Усов, С. Н. Пензин, И. В. Чельшева, А. А. Левицкая, без сомнения, последовательно и с большим интересом изучали опыт зарубежных коллег-медиапедагогов.

В ряду зарубежных медиапедагогов особое место занял Л. Мастерман, к сожалению, в понимании которого художественно-эстетическая концепция медиаобразования носила второстепенный характер. Исследователь объясняет данный факт тем, что данная теория сосредотачивает внимание не на проблемах функционирования медиа, а на художественных основаниях медиатекстов, его качественном анализе и оценке медиатекстов как носителей художественной информации. Собственно вопросы содержания, его восприятия и соотношения с реальностью не являются, по мнению Мастермана существенными¹⁷.

Тем не менее, именно рекламное и PR-образование, по нашему мнению, заставляет по-новому оценить значение художественно-эстетической теории медиаобразования, а, следовательно, увидеть и ощутить потенциал рекламы и связей с общественностью как гуманитарных технологий и коммуникативных практик, проследить особенности художественного восприятия и интерпретации художественного содержания продуктов рекламного и PR-творчества, соотношения художественной коммуникации в рекламе и PR с социокультурной реальностью.

В действительности, рекламное и PR-образование должно строиться на диалоге искусства и рекламы, искусства и связей с общественностью. Если в процессе преподавания таких дисциплин как «Методология научного исследования» для студентов 2 курса бакалавриата по направлению 42.01.01 и курса «Основы научных исследований в профессиональной сфере» — 1 курса магистратуры 42.04.01 «Реклама и связи с общественностью» занятия целесообразно проводить, учитывая междисциплинарный и творческий диалог искусствоведения и коммуникативных наук, то при освоении бакалаврами, например, дисциплин: «Психология массовых коммуникаций», «Копирайтинг», «Коммуникационный менеджмент», «Вербальная самопрезентация», «Работа в кадре и эфире», а магистрами курсов: «Технологии рекламы и PR в различных сферах», «Планирование кампаний в рекламе и связях с общественностью» — на основе взаимодействия медиапрактик и художественных практик. Следовательно, рекламное и PR-образование предусматривает художественную и научную коллаборацию одновременно.

Знакомство обучающихся с художественными, искусствоведческими практиками позволяет им раскрыть коммуникативный и творческий потенциал рекламы и связей с общественностью в процессе медиаобразовательной деятельности. Выездные занятия в арт-институциях, расположившихся в бывших промышленных зонах, на заводских территориях, дают возможность проследить, как формируется креативная индустрия, медиапрактики и художественные проекты интегрируются в современный городской ландшафт, как стираются грани между современной художественной культурой и современными формами медиакommunikаций в артосфере и медиасфере; как искусствовед становится профессиональным медиакommunikатором, а последний — искусствоведом, арт-медиатором.

В связи с этим примечательно исследование Н. Г. Федотовой о потенциале культурных практик, которые имеют значения не только для развития территориального брендинга, но и системы образования, отмечает: «Сущность культурных практик, как и анализ их роли в процессе символизации места, позволяет раскрыть коммуникативный подход, согласно которому изучаемые явления рассматриваются сквозь призму движения смыслов во времени и пространстве»¹⁸.

По итогам своих изысканий исследователь приходит к выводу, важному, с нашей точки зрения, для обоснования целесообразности привлечения обучающихся в культурным практикам в процессе медиаобразовательной деятельности, резюмируя, что «специфика культурных практик, формирующих символический капитал места, состоит в их коммуникативной способности актуализировать значения места через культурные события и творческую деятельность, поддерживающие культурную память, а также воспроизводящие аутентичность, неповторимость места через создание особого духа места и укрепление территориальной идентичности...»¹⁹.

Использование культурных практик в качестве медиаобразовательного ресурса способствует формированию бакалавров и магистров рекламы и связей с общественностью как творческих личностей, субъектов современной художественной культуры, способных анализировать арт-коллаборации, интеграции искусства и современных форм медиакommunikаций.

Среди удачных примеров таких проектов 2017 года, построенных на интеграции искусства и коммуникативные практик: культурно-образовательный проект «Ленфильм-клуб» (реализуется с сентября), масштабная выставка известного итальянского бренда «Ламборгини: легенда дизайна» в Музее современного искусства Эрарта (7 сентября 2017 года-15 января 2018 года), интерактивная лекция «Тренды в рекламе и кино» в рамках проекта Кино.Платформа Potential в культурно-образовательном центре ОХТА LAB (13 ноября), выставка «Праздничное оформление Петрограда-Ленинграда в дни празднования годовщин Великой Октябрьской революции. 1918–1987» в Инженерном доме Петропавловской крепости (7 ноября 2017 года – 6 ноября 2018 года), специальный проект Международного культурного форума

«Культура 2.0» (16–18 ноября), Фестиваль креативных стартапов (9 декабря в Лофт Проект ЭТАЖИ), Фестиваль ночь пожирателей рекламы (16 декабря в БКЗ «Октябрьский»).

Столь разные проекты воплощают творческий диалог искусства, рекламы и связей с общественностью, представляют собой творческие ресурсы медиаобразовательной деятельности, содержание которых раскрывается в полной мере с помощью художественно-эстетической модели, а методологической основой формирования творческих компетенций в медиаобразовательной практике служат искусствоведческие знания.

Однако если перечисленные проекты арт-институций отражают на практике художественную коллаборацию искусства, рекламы и PR, то аспекты научной коллаборации, междисциплинарный диалог искусствоведения и коммуникативных дисциплин отчетливо просматриваются в научных изданиях — специальных выпусках электронного журнала «Международный журнал исследований культуры»²⁰, индексируемого на платформе Web of Science.

Выпуски журнала о коммуникациях в культуре²¹ и креативных индустриях²² объединили крупных российских и зарубежных исследователем практиков и теоретиков разных научных специальностей, которые видят культурный водораздел в коммуникациях и наблюдают коммуникативные процессы в креативной индустрии.

Таким образом, коммуникативные процессы в рекламе и PR становятся эффективнее, если в них признаются определяющими и используются художественно-выразительные средства, а медиаобразовательный процесс выстраивается на основе художественно-эстетической теории медиа и искусствоведческого подхода к осмыслению культурных и художественных смыслов произведений рекламного и PR-творчества.

Само искусствоведение и его вторжение в систему медиаобразования предполагает поиск и появление новой методологии образовательного процесса, форм проведения занятий, равно как и само коммуникативное образование заставляет учитывать специфику подготовки коммуникаторов, что влияет на выбор подхода, форм обучения.

Примечания

¹ Федоров А. В., Чельшева И. В. Медиаобразование в России: краткая история развития — Таганрог: Познание, 2002. — С. 36–69.

² Приказ Министерства образования Российской Федерации от 05.03.94 г. №180. — URL: <http://base.garant.ru/70769694/>; <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=EXP&n=301561#0> (Дата обращения: 16.12.2017).

³ Приказ Министерства образования Российской Федерации от 2 марта 2000 г. № 686. — URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=EXP&n=289809#0> (Дата обращения: 16.12.2017).

- ⁴ Чельшева И. В. Трансформация развития эстетической концепции в российском медиаобразовании (1960–2011) / И. В. Чельшева; под ред. канд. пед. наук, доц. Е. В. Мурюкиной. — Таганрог: Изд-во Таганрог. ин-та имени А. П. Чехова, 2014. — С. 208.
- ⁵ Столбикова Е. А. Развитие критического мышления студентов педагогического вуза в процессе медиаобразования (на материале рекламы). — Таганрог: Изд-во Кучма, 2006. — С. 38.
- ⁶ См. там же, С. 40.
- ⁷ Там же, С. 40
- ⁸ Феофанов О. А. Реклама: новые технологии в России. — СПб.: Питер, 2001. — С. 31.
- ⁹ Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век). — М.: Издательство политической литературы, 1991. — С. 76–78.
- ¹⁰ Гусинский Э. Н. Введение в философию образования / Э. Н. Гусинский, Ю. И. Турчанинова. — М.: Логос, 2001. — С. 9.
- ¹¹ Казак М. Ю. Специфика современного медиатекста // Современный дискурс-анализ. — 2012. — №6. — С. 30.
- ¹² Федоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. — Таганрог: Из-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. — С. 33.
- ¹³ Сметанина С. И. Медиатекст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века). — СПб.: Изд-во Михайлова В. В., 2002. — 382 с.
- ¹⁴ Кривонос А. Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций. — 2-е изд., доп. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002. — 288 с.
- ¹⁵ Балахонская Л. В. PR-текст: структура, содержание, оформление / Л. В. Балахонская. — СПб.: Свое издательство, 2015. — С. 14.
- ¹⁶ Добросклонская Т. Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ (современная английская медиаречь): учеб. пособие / Т. Г. Добросклонская. — 2-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2014. — 264 с.; См. также: Добросклонская Т. Г. Вопросы изучения медиатекстов (опыт исследования современной английской медиаречи). Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 288 с.
- ¹⁷ Masterman L. A Rational for Media Education. In: Kubey, R. (Ed.) Media Literacy in the Information Age. New Brunswick (U.S.A.) and London (UK): Transaction Publishers, 1997. — pp. 15–68.
- ¹⁸ Федотова Н. Г. Культурные практики в контексте формирования символического капитала места // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14. — № 5. — С. 551.
- ¹⁹ Там же. С. 555.
- ²⁰ Научное рецензируемое электронное издание «Международный журнал исследований культуры». — URL: <http://www.culturalresearch.ru/> (Дата обращения: 16.12.2017)
- ²¹ Научное рецензируемое электронное издание «Международный журнал исследований культуры». № 2(27) 2017: Коммуникации в культуре — URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/archives/109--227-> (Дата обращения: 16.12.2017)
- ²² Научное рецензируемое электронное издание «Международный журнал исследований культуры». № 1 (26) 2017: Культурные индустрии — URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/archives/108--126-> (Дата обращения: 16.12.2017)

Источники

1. Балахонская Л. В. PR-текст: структура, содержание, оформление / Л. В. Балахонская. — СПб.: Свое издательство, 2015. — 198 с.
2. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век). — М.: Издательство политической литературы, 1991. — 414 с.
3. Гусинский Э. Н. Введение в философию образования / Э. Н. Гусинский, Ю. И. Турчанинова. — М.: Логос, 2001. — 224 с.

4. Добросклонская Т. Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ (современная английская медиаречь) : учеб. пособие / Т. Г. Добросклонская. — 2-е изд., стер. — М. : ФЛИНТА, 2014 . — 264 с.
5. Добросклонская Т. Г. Вопросы изучения медиатекстов (опыт исследования современной английской медиаречи). Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 288 с.
6. Казак М. Ю. Специфика современного медиатекст // Современный дискурс-анализ. — 2012. — №6. — С. 30–41.
7. Кривоносов А. Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций. — 2-е изд., доп. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002. — 288 с.
8. Научное рецензируемое электронное издание «Международный журнал исследований культуры». — URL: <http://www.culturalresearch.ru/> (Дата обращения: 16.12.2017)
9. Научное рецензируемое электронное издание «Международный журнал исследований культуры». № 2(27) 2017: Коммуникации в культуре — URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/archives/109--227-> (Дата обращения: 16.12.2017)
10. Научное рецензируемое электронное издание «Международный журнал исследований культуры». № 1 (26) 2017: Культурные индустрии. — URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/archives/108--126->(Дата обращения: 16.12.2017)
11. Сметанина С. И. Медиатекст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века). — СПб. : Изд-во Михайлова В.В., 2002. — 382 с.
12. Столбикова Е. А. Развитие критического мышления студентов педагогического вуза в процессе медиаобразования (на материале рекламы). — Таганрог: Изд-во Кучма, 2006. — 160 с.
13. Федоров А. В., Чельшева И.В. Медиаобразование в России: краткая история развития — Таганрог: Познание, 2002. — 266 с.
14. Федоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. — Таганрог: Из-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. — 64 с.
15. Федотова Н.Г. Культурные практики в контексте формирования символического капитала места // Обсерватория культуры. — 2017. —Т. 14. — № 5 — С. 550–557.
16. Феофанов О. А. Реклама: новые технологии в России. — СПб.: Питер, 2001. — 384 с.
17. Чельшева И. В. Трансформация развития эстетической концепции в российском медиаобразовании (1960–2011) / И. В. Чельшева; под ред. канд. пед. наук, доц. Е. В. Мурюкиной. — Таганрог: Изд-во Таганрог. ин-та имени А. П. Чехова, 2014. — 220 с.
18. Masterman L. A Rational for Media Education. In: Kubey, R. (Ed.) Media Literacy in the Information Age. New Brunswick (U.S.A.) and London (UK): Transaction Publishers, 1997. — pp. 15–68.



ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЦВЕТЕ ДО НЬЮТОНА И ПОСЛЕ

Общепринятой точки зрения на природу цвета до Ньютона не существовало. По утверждению профессора, академика и Президента Академии Наук СССР С. И. Вавилова, перед тем, как были созданы работы Ньютона, «все изложенные теории были надуманными и искусственными»¹.

Начиная с древнейших времен, существовало стремление проникнуть в природу цвета, понять, каким образом он возникает и распространяется. Древние ученые классифицировали цвета на основе мифологической традиции по цветам стихий, противопоставляли свет и тьму, белое и черное. Античные философы истолковывали цвет как вид материи, как некоторое тело, способное «истекать» от предметов, подобно воздуху или воде, и при попадании в глаз человека вызывать в нем зрительные ощущения².

Математик и философ Пифагор (ок. 580 – ок. 500 до н. э.) связывал цвет со звуком, с положением планет и звезд.

Демокрит (ок. 470–360 гг. до н. э.) считал, что цвета состоят из атомов, которые сами по себе «бескачественны» и бесцветны, а цвет тела — это впечатление, возникающее в органе зрения от различной формы атомов и их взаимного расположения³.

Лукреций (ок. 95–55 до н. э.) расширил представление Демокрита, полагая, что на окраску тел влияют размещение и движение атомов⁴.

Согласно Платону (427–348 до н. э.), который в своей теории света и зрения также придерживался предметно-осязательных представлений, цвета возникают от взаимодействия видимых частиц света с частицами, излучаемыми телами⁵. Цвет, по мнению Платона, — «это пламя, струящееся от каждого отдельного тела и состоящее из частиц, соразмерных способности нашего зрения ощущать... Из их смешения рождаются всевозможнейшие цвета...»⁶.

Основными положениями учения Аристотеля (384–322 гг. до н. э.) является то, что цвета — это объективные характеристики предметов, а не феномен восприятия глаза или мозга в зависимости от свойств светового потока. По мнению этого древнегреческого ученого, мир делают видимым хроматические цвета. И все же к исходным и изначальным он относил ахроматические — белый и черный, в значении невидимых и ускользающих⁷. Обратив внимание на контрастность цветов и соотнося их со временем суток, Аристотель полагал, что причиной образования различных цветов является смешение тьмы и света в различных количествах, что все цвета составляются из белого и черного и становятся видимыми благодаря освещенной воздушной среде. Причем качество разнообразия цветов, по мнению философа, зависело от количества темноты, примешанной к свету.

Так, например, фиолетовый, считал он, возникает при наибольшем добавлении темноты к свету, а красный — при наименьшем⁸.

Свет, по мнению ученого, есть подвижное состояние прозрачной среды, через которую глаз видит предметы (в XIX веке эта среда будет названа эфиром). Прозрачная среда приводится в движение некоторым «огнем», который и есть цвет⁹. Аристотель верил, что свет передается от объекта к глазу, и цвет объекта, подобно весу или вкусу, является свойством, присущим веществам. Феномен радуги он объяснял тем, что солнце имеет большое число неполных отражений на облаках¹⁰, и цвета возникают вследствие отражений солнечного света от капель дождя под разными углами. Каждая капля действует как крошечное зеркало, и такие зеркала могут изменить белый свет в цветной. Это привело к идее, что цвет возникает, когда объекты так или иначе изменяют свет.

Нужно отметить, что до Ньютона ученые выдвигали теории, которые не всегда опирались на экспериментальные результаты, и в них часто можно было заметить отголоски учения Аристотеля, которое было высказано еще в IV веке до нашей эры¹¹. Теории, подобные идее древнегреческого мыслителя, выдвигались такими учеными, как Рене Декарт (1596–1650), Йоган Кеплер (1571–1630), Роберт Гук (1635–1703) и другими. И неизменно причиной возникновения цвета предполагалось смешение света с темнотою в разных пропорциях. По утверждению академика Вавилова, в физике не только до, но после Ньютона ряд ученых еще долгое время придерживались теории Аристотеля¹².

Еще до Ньютона его современник, нидерландский ученый, математик, астроном и физик Христиан Гюйгенс (1629–1695 гг.) выдвинул волновую теорию света, в которой утверждал, что цвета — это волны эфира различной длины и частоты колебания.

Ньютон был первым, кто на основе научного эксперимента показал сложную взаимосвязь света и цвета, и в 1671 году использовал слово спектр (лат. spectrum — видение, появление) в печати, описывая свои оптические опыты. Как известно, ученый сделал наблюдение, что, когда луч света падает на внешнюю сторону стеклянной призмы под углом к ее поверхности, часть света отражается, а часть проходит через стекло, образуя разноцветные полосы. Ньютон предположил, что свет состоит из потока частиц (корпускул) разных цветов, которые движутся с различной скоростью в прозрачной среде. Красный свет, по мнению ученого, движется быстрее, чем фиолетовый, поэтому красный луч отклоняется на призме не так сильно, как фиолетовый, из-за чего возникает видимый спектр цветов.

Ньютон доказал, что ощущение цвета зависит от того, какого рода световые лучи воздействуют на глаз, и что обычный белый солнечный свет равен сумме всех цветов. Лучи, писал Ньютон, «...не окрашены. В них нет ничего другого, кроме определенной силы или предрасположения к возбуждению то-

го или иного цвета»¹³. В свою очередь «цвет — есть наше ощущение, определяемое составом попадающего в глаз лучистого потока»¹⁴.

Французский профессор средневековой истории и специалист по Западной символике Мишель Пастуро обосновал тот факт, что Ньютон, разрабатывая новый хроматический порядок цветов в спектре (радуге), в конце 1665 года определил следующие пять: красный, желтый, зеленый, голубой и фиолетовый. И, вероятно, в 1671–1672 гг. добавил еще два: оранжевый и индиго (синий), обуславливая тем самым хроматические интервалы по принципу семи нот в музыке. При этом Ньютон признавал, что деление спектра, имеющего многообразную окрашенность, на семь цветов было искусственным. На самом деле, спектр мог быть разделен на большее количество цветов. В некотором смысле, неправильное понимание и критические замечания (также и последующие выводы в теории трактата Гёте) вызвало то, что Ньютон, определяя эти цвета как основные, использовал лексику художников, но вкладывал в это обозначение иной смысл. Так, для него определение «основные» не ограничивалось тремя цветами (красным, синим и желтым), как для большинства художников во второй половине семнадцатого века¹⁵. Теперь красный был уже не в центре последовательности цветов. Также между желтым и синим появился зеленый, подтверждая соответствие получения этого цвета при смешении синих и желтых красок на палитре. Но, самое главное, подытоживает ученый Мишель Пастуро, что в новом порядке цветов, разработанных Ньютоном, уже не было места для черного или белого цвета. И это представляло собой революцию, так как черный и белый, в сущности, были уже не цвета. При этом черный стал менее значительным, чем белый, который, в сущности, был косвенно частью спектра, поскольку в нем содержатся все цвета. «Но черный отныне был расположен вне какой-либо хроматической системы, за пределами мира цвета»¹⁶.

Пастуро пишет, что радуга до семнадцатого века, как в текстах, так и на изображениях в картинах, была представлена иначе, чем в настоящее время. Иногда она имела три цвета, иногда четыре, реже пять, и все эти цвета в дуге образовывали иную последовательность, нежели знакомую нам в спектре¹⁷. Как пример здесь можно указать живописное полотно английского художника-романтика Джона Констебля «Пейзаж с двойной радугой» (1811–1812), который находится в Лондоне Музее Виктории и Альберта.

В XVIII веке проблемой цветов заинтересовался русский ученый М. В. Ломоносов. Противоположно мнению Ньютона о семи главных цветах, он присоединился к точке зрения французского ученого Мариотта, занимавшегося физиологической оптикой, и заявил, что существуют только три физически простых цвета — красный, желтый и голубой, которым соответствуют три рода эфирных частиц сферической формы, но разной величины¹⁸. Остальные цвета рождаются от смешения первых трех. Ученый предложил гипотезу о трехкомпонентности цветового зрения, что «наш глаз имеет три цветоощущающих приемника» и всегда требует их совместного

действия для достижения цветового равновесия. Ломоносов считал, что сочетание двух дополнительных цветов (противоположно расположенных на цветовом круге) «вызывает гармоничное ощущение потому, что один из них является суммой двух основных цветов», и вследствие этого «в каждой паре взаимодополняемых цветов присутствуют три цвета»¹⁹.

Учение Ньютона побудило немецкого знаменитого поэта и драматурга Иоганна Вольфганга фон Гёте приняться за исследование природы цвета. В 1810 году был опубликован трактат «К учению о цвете», в котором большое внимание уделялось полемике с физикой света Ньютона. Гёте, занимавшийся вопросами цветоведения с позиций психофизиологии, психологии, эстетики, искусствознания, не хотел признавать учения Ньютона о световой природе цвета. Он был возмущен тем, что ученый дерзнул ради доказательства своей идеи разложить белый «божественный» цвет на составляющие цвета спектра. Оппонируя знаменитому физику, Гёте противопоставлял его теории, в сущности, учение Аристотеля. Он расценивал свет как своего рода универсальное сияние, которое становится цветным, когда изменяется различной степенью тьмы. Соглашаясь с взглядами Аристотеля, Платона и неоплатоников, ученый отстаивал идею единства и неделимости света, его божественного происхождения. Подобно древнегреческой точке зрения на цвета, в модели Гёте есть две полярные крайности: свет и тьма, со всеми цветами между ними.

По мнению мыслителя, свет солнца сам по себе является ослепительным и бесцветным, но при рассматривании его «сквозь слабо мутную среду», будет казаться нам желтым. При усилении помутнения этой среды желтый цвет приобретает оттенки, начиная от красноватого до пурпурного. Поэтому, считал Гёте, сквозь земную атмосферу солнце воспринимается нами желтым, в то время как при прохождении его лучей через испарения на восходе и закате оно выглядит красным. Когда через эту «мутную среду», освещенную падающим светом, видна темнота, нам предстают цвета холодной части спектра, начиная от фиолетового до синего. Согласно теории Гёте, небо воспринимается нами как синева, поскольку «сквозь освещенные дневным светом испарения мы глядим на темноту бесконечного пространства»²⁰. Эти феномены объясняют расположение цветов в круге Гёте. Желтый и оранжевый, помещенные в левой, «положительной» части круга, «представляют собой разные степени опосредования мутной средой света», в то время как цвета правой, «отрицательной» стороны — фиолетовый и синий, по мнению Гёте, показывают сущность порождения темноты. «Когда мутная среда достигает определенной степени плотности, и та, и другая сторона объединяются в красном цвете, зеленый же возникает в результате простого наложения синего и желтого цветов»²¹. Таким образом, согласно идее мыслителя, для появления цвета необходимо, чтобы действие света или тьмы было опосредовано мутной средой.

Ценна и интересна теория Гёте тем, что он предложил новый взгляд на природу цвета, считая, что один только научный подход не позволяет в полной мере понять ее. Гёте построил свою цветовую систему, опираясь на естественнонаучные наблюдения и практическую деятельность живописцев, такую, как, например, смешения красок. В своем трактате он рассматривает проблемы колорита, описывает законы отношения и влияния цветов друг на друга, в частности, такое явление, как цветовая индукция, явления световой и цветовой адаптации, иррадиацию, процессы последовательных образов, рассматривает аномалии цветового зрения, доказывает неслучайность цветов, возникающих при последовательном и одновременном контрасте.

Интерес представляют эксперименты Гёте с цветными тенями, подобными описанному опыту с тенью, отброшенной от карандаша в свете свечи и освещенного солнцем, которая при наблюдении оказалась ярко синего цвета. Эти опыты показали, что цвета, расположенные диаметрально противоположно в цветовом круге, являются как раз теми, которые взаимно вызывают друг друга при восприятии. Так, желтый цвет вызывает сине-фиолетовый, оранжевый — голубой, пурпурный — зеленый. В своей работе Гёте доказывает, что впечатление, вызываемое цветом, определяется им самим, а не его предметными ассоциациями. Цвет, по утверждению мыслителя, «независимо от строения и формы материала, на поверхности которого мы его воспринимаем, оказывает известное действие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него — и на душевное настроение»²². Согласно этим положениям, Гёте показывает, что определенным цветам соответствуют определенные психологические состояния человека.

Как уже было упомянуто, будучи сторонником теории цвета Аристотеля, Гёте считал, что цвет существует между черным и белым. Гёте рассматривал, как воздействует цвет на психику, и проводил физиологические эксперименты для изобретения цветового круга из шести цветов, появляющихся в остаточных образах. Он объяснил это в терминах двух чистых цветов, желтого (светлого) и синего (темного). Гёте подготовил два различных цветовых круга: один круг из шести цветов, без ньютоновского индиго, и составленный из трех пар дополнительных цветов (красный — зеленый, фиолетовый — желтый, синий — оранжевый) на основе остаточных цветов изображения (контраст дополнительных цветов).

Другой цветовой круг Гёте состоял из малинового, оранжевого, желтого, зеленого, синего и фиолетового, расположенных по окружности, с черным в центре. Удаленное от центра кольцо было разделено на типы темпераментов: холериков, сангвиников, флегматиков и меланхоликов. В каждом секторе виды темпераментов делились, в свою очередь, еще на три части. В этом цветовом круге Гёте воплощает свои теории, которые в последствии оказали значительное влияние на теории Рунге, Иттена, Клее и других.

Над своим трудом Гёте работал двадцать лет, посвятив две трети своей жизни изучению науки о цвете, и ценил его более чем свое литературное творчество.

С XIX века началось систематическое научное изучение цвета. В трудах ученых были сделаны попытки определить принципы цветовой гармонии, оптического смешения цветов и цветового контраста.

Примечания

- ¹ Вавилов С. И. Исаак Ньютон: 1643 — 1727. — 4-е изд., доп. — М.: Наука, 1989. — С. 36.
- ² Лосев А. Ф. История античной эстетики. — М.: Высшая школа, 1963. — С. 415.
- ³ Лурье, С. Я. Демокрит / С. Я. Лурье. — М., 1970. — С. 329.
- ⁴ Словарь античности. Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1989. — С. 594.
- ⁵ Там же. С. 594.
- ⁶ Платон. Соч. В 3 т. Т. 3. Ч. 1 / Платон. — М., 1971. — С. 513.
- ⁷ Балека Ян. Синий — цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. — С. 23.
- ⁸ Бухвалов В. А. Из истории естествознания: от добывания огня до университетов / В. А. Бухвалов, Н. А. Грислис. — Рига, 1998.
- ⁹ Лосев, А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. — М., 1975. — С. 305.
- ¹⁰ Словарь античности. Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1989. — С. 594.
- ¹¹ Гуревич М. М. Теория цветов Ньютона. УФН, 52, 1954. — С. 292.
- ¹² Вавилов С. И. Исаак Ньютон: 1643 — 1727. — 4-е изд., доп. — М.: Наука, 1989. — С. 34.
- ¹³ Гуревич М. М. Теория цветов Ньютона. — С. 303.
- ¹⁴ Там же. С. 304.
- ¹⁵ Pastoureau, Michel. Black. The History of a Color. Trans. Jody Gladding. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2008. P. 73–74.
- ¹⁶ Там же. P. 74.
- ¹⁷ Там же. P. 74.
- ¹⁸ Ломоносов М. В. Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее, июля 1-го дня 1756 года оговоренное. С-Петербург, 1757. — Избранные философские произведения. — М.: Госполитиздат, 1950. — С. 282–305.
- ¹⁹ Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе: Учеб. пособие для студ. пед. вузов. — М.: Академия, 1999. — С. 137.
- ²⁰ Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете. (Часть первая) — М.: Кругъ, 2012. — С. 23.
- ²¹ Там же. С. 23.
- ²² Там же. С. 347.



ИНТЕРЬЕР: ИСКУССТВО И ДИЗАЙН. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Понятие «искусство интерьера» сегодня представляется устойчивым среди теоретиков искусства, но популярное понятие «дизайн интерьера» широко используется в творческой практике интерьера среди дизайнеров, архитекторов и художников, смежников, поставщиков, заказчиков. Каждый человек причастен к проблеме формирования интерьера хотя бы уже потому, что имеет пространство для жизни, работы или отдыха, а значит и возможность создавать интерьер согласно своим представлениям о красоте, удобстве, уюте и т. д. Тем не менее, специфика интерьера как сложного «жанра» требует уточнения понятийного аппарата, особенно для специалиста в области проектирования интерьера, актуальной представляется проблема сосуществования и использования в качестве синонимичных понятий «искусство интерьера» и «дизайн интерьера». В каких случаях ошибочно одно и справедливо другое? Чтобы определить разницу этих понятий следует обратить внимание на сущностные отличия природы этих явлений и их место в системе художественной культуры.

Само понятие «культура» вбирает в себя широкий круг явлений, общее свойство которых — их сверхприродный характер (противоположность понятия «натура»). В культуре выделяется место художественной культуры, которая определяется неразрывной связью материальной и духовной деятельности человека. Искусство — плод художественной деятельности, оно запечатлевает общий характер культуры, в которой создается: «Искусство — это микрокосм, в котором как в капле воды отражается культурный макрокосм»¹.

Целый ансамбль искусств (архитектонические²) функционирует как реально организованная предметно-пространственная среда, удовлетворяющая практические и духовные потребности. По мнению М. С. Кагана «основа художественного языка этих искусств: выразительное соотношение пластических элементов, из которых строится художественный образ»³.

Л. М. Мосолова считает, что «понятие «архитектонические искусства» указывает не только на архитектоничность как их качественную особенность, но и на архитектуру⁴ как на самое главное, старшее в этом семействе»⁵, в полной мере выражающее своеобразие этой группы искусств. Сюда и входит художественное проектирование интерьера, для которого, как и для зодчества в целом, справедлива неразрывность связи триады Витрувия.

Историю поиска органического единства пользы, прочности и красоты (функции, конструкции и формы) при равенстве составляющих весьма выразительно иллюстрирует вся история архитектуры и история искусства интерьера.

Понятием «интерьер» (от фр. *interieur* — внутренний) в искусствоведении принято обозначать внутреннее пространство архитектурного сооружения. Зодчество как явление культуры неоднородно по своей сути. Оно больше, чем все другие искусства связано с утилитарными формами практической деятельности. В архитектурном проектировании переплетается решение многих задач — экономических, функциональных, санитарных, художественных и др. Поэтому природа интерьера тоже сложна.

Многокомпонентность интерьера можно представить через производное двух основных составляющих. К первой относят пространственно-планировочную структуру и те композиционно-конструктивные элементы, которые проектируются одновременно с внешним объемом здания (лестницы, световые фонари, ниши, оконные и дверные проемы и т. п.). Ко второй составляющей относят весь предметный мир, все так называемое мобильное наполнение интерьера (подиумы, подвесные потолки, мебель, зеркала, освещение, декор стен, пола, текстильное убранство и т. д.).

Произведения архитектонических искусств ничего не изображают, а мысли и чувства людей они передают ассоциативным путем. Поэтому для них средствами выражения являются объем, пространство, пропорции... Целенаправленно программируя смену разнообразных пространственных ощущений, архитектор выстраивает драматургию пространственного действия. «Архитектура, благодаря ее близости к материальным структурам и емкости общего эмоционального и интеллектуального содержания, выступает как базис художественной культуры эпохи и народа, она выражает их характер. ... Она моделирует не индивидуальный лик событий и человека во всей их конкретности, единичности, а наиболее широко обобщенную поэтическую информацию. ... Язык архитектуры основан на предельно широком обобщении объемно-пространственных, ритмических, цветовых отношений материального мира и поэтому способен выражать абстрактные идеи, общие настроения, душевные состояния. ... Поэтому Парфенон, Колизей ... или Кремль являются «портретами» целых эпох и народов — ... и все они весьма красноречивы в своем безмолвии»⁶, — убеждает Л. М. Мосолова.

В архитектурном проектировании, в том числе и художественном проектировании интерьера, взаимопереплетается решение многих задач — экономических, функциональных, санитарных, художественных...

Печать утилитарности, присущая множеству компонентов интерьера, долгое время не позволяла говорить о нем как о сложном «жанре» искусства. В таком качестве интерьер обратил на себя внимание исследователей лишь в XX веке. Известный исследователь проектного творчества В. Л. Глазычев считает, что «архитектор, по крайней мере, с того момента, когда стало фактом архитектурное проектирование в современном смысле слова, был всегда занят оформлением интерьеров. Достаточно вспомнить, что Микеланджело не только строит библиотеку Медичи, но и проектирует для нее лавки-пюпитры. Практика этого рода столь естественна, пока архитектор работает на индиви-

дуального заказчика, что до самой середины прошлого (XIX) столетия ее никому не приходит в голову обсуждать. Так, скажем одному Воронихину принадлежит более 500 листов с фрагментами интерьера, предметами убранства, мебели; по его эскизам придворный мебельщик Г. Гамбс выполняет гарнитуры мебели для дворца в Павловске. Для тех же дворцов разрабатывает проекты мебели и утвари Росси. ...Меняются стилистические системы, но практика остается. Когда В.Орта создает утонченный ансамбль мебели и деталей декора в брюссельском отеле Эетвельде, ...а Ф.-Л. Райт свою систему конторского оборудования для здания компании «Ларкин» в Буффало или отеля «Империал» в Токио, перед нами все та же добротная традиция»⁷.

Произведение искусства интерьера как любое другое произведение искусства запечатлевает общий характер культуры, в которой оно создается через художественный образ, и, подобно архитектуре, абстрактными средствами. Для произведения искусства интерьера, как и для архитектуры в целом, важно точно найденное соотношение элементов между собой, масштабная соразмерность и гармоническая уравновешенность пространственной композиции. Вся сила эмоционального воздействия произведения искусства интерьера, как бы обнимающего человека со всех сторон, напрямую обращена к внутреннему духовному миру человека. Таким образом, художественное проектирование интерьера можно рассматривать как сложный многосоставной комплексный «жанр» искусства архитектуры, в формировании которого заметную роль играют произведения монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства.

Поэтому понятие «искусство интерьера» справедливо по отношению к уникальным ансамблям внутренних пространств от построек древности до творений великих зодчих всех времен и народов, в которых воплотилась вся глубина и неповторимость идейного содержания эпохи. Отдельные произведения искусства интерьера не только знамениты на весь мир, они известны даже обывателям: Лоджии Рафаэля в Ватикане (арх. Рафаэль, 1517–1519), Зеркальная галерея Версаля (арх. Ж. А. Мансар, декор. Ш. Лебрен, 1678–1688), Янтарная комната и Золотая анфилада Царскосельского дворца (арх. Ф. Б. Растрелли, 1749–1756) и др.

Что же тогда можно понимать под понятием «дизайн интерьера»? Значение самого слова «дизайн» определяется его этимологией. Оно происходит от латинского глагола "designare" с двойным смыслом — обозначать и определять назначение. Соответствующее английское слово "design" также включает в себе двойной смысл — рисунок и проектирование»⁸. Использование дословного перевода английского слова "design" в качестве терминологического аппарата для обозначения художественной практики интерьера не всегда точно.

В отечественном искусствознании существует огромное количество определений дизайна как вида творческой деятельности. Так, Ю. Борев считает, что «Дизайн — ...наиболее развитая и теоретически осмысленная сфера

деятельности человека по законам красоты вне искусства. ...предметный мир, создаваемый человеком средствами индустриальной техники по законам красоты и функциональности... В цепи творческих процессов место дизайна — компоновка, проектирование новых связей между деталями...»⁹. В словаре-справочнике «Дизайн» читаем следующее определение: «дизайн — проектная деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами, по формированию гармоничной предметной среды жилой, производственной и социально-культурной сфер»¹⁰.

Размышляя о дизайне и современных направлениях прикладных искусств, Ж. Гассио-Талабо различает три вида дизайна: «самый распространенный относится к промышленным изделиям; другой связан с миром графики: с плакатом, типографией, рекламой, оформлением книги, словом со всеми зрительными средствами информации. Третий вид дизайна касается архитектуры; со времен Баухауза дизайн связан с любым строительством индустриального типа, иначе говоря, дизайн определяет новую архитектуру, использующую унифицированные детали. Дизайнеры этого типа занимаются проблемами организации внутреннего пространства»¹¹ — то есть дизайном интерьера.

М. А. Коськов, анализируя множество дефиниций дизайна, а также практику дизайна, приходит к выводу, что «данном термином в большинстве случаев обозначается, прежде всего, проектирование элементов предметной среды. ...Дизайн может быть определен как проектирование эстетически организованной формы практически полезных объектов промышленного производства»¹².

Высокие потребительские свойства продукта дизайна, дизайна интерьера, в период расцвета «общества потребления», — главное требование проектной деятельности дизайнера. Вместо уникальности художественного образа, присущего произведению искусства интерьера, выступает массовость как своеобразный феномен в сфере художественной практики дизайна интерьера. Эта тенденция, во многом, — отражение активного воздействия рекламы, формирующей, а иногда и навязывающей определенные вкусы, а также вовлеченности в творческий процесс как во «всякий другой обслуживающий бизнес» представителей самых разных социальных и профессиональных групп.

Итак, «дизайн интерьера» — понятие новейшей истории XX века, и связано в большей степени с индустриализацией строительства и массовым потребителем. Дизайнер интерьера работает в архитектурном пространстве посредством элементов, созданных промышленным способом, он ищет связи эстетического взаимодействия утилитарно полезных предметов. Его деятельность связана более с уровнем развития техники и технологий. Искусство интерьера, представляющее в системе художественной культуры архитектурные искусства, предполагает сложную диалекти-

ку отношений множества составляющих. Уникальное произведение искусства интерьера, как и произведение архитектуры, по силе эмоционального воздействия уподобляется музыке — ...«музыке пространства», напрямую обращенной к внутреннему духовному миру человека.

Примечания

¹ Каган М. С. Художественная культура как подсистема культуры//Введение в теорию художественной культуры / Под ред. Л. М. Мосоловой. — СПб.: Научный Центр проблем диалога, 1993. — С. 54.

² Понятие «архитектонические искусства» происходит от греч. arhi — главный, tectura — строительство, arhitecton — строитель.

³ Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. — Л.: Искусство, 1972. — С. 293–303.

⁴ Архитектура (лат. architectura от др.-греч. αρχι — старший, главный и др.-греч. Τέκτων — строитель, плотник) — искусство проектировать и строить здания и сооружения. Архитектура создает материально организованную среду, необходимую людям для их жизни и деятельности, в соответствии с современными техническими возможностями и мировоззрениями общества.

⁵ Мосолова Л. М. Пространственные искусства в системе художественной культуры// Введение в теорию художественной культуры. — СПб.: Научный Центр проблем диалога, 1993. — С. 97.

⁶ Мосолова Л. М. Пространственные искусства в системе художественной культуры// Введение в теорию художественной культуры. — СПб.: Научный Центр проблем диалога, 1993. — С. 106, 108.

⁷ Глазычев В. Л. Ле Корбюзье и дизайн XX века // Де Фуско Р. Ле Корбюзье — дизайнер. Мебель, 1929. Пер. с ит. и англ. — М., Сов. Художник, 1986. — С. 4.

⁸ Гассио-Талабо Ж. Дизайн и современные направления прикладных искусств // Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства: Пер. с фр. — М.: Искусство, 1982. — С. 474.

⁹ Боров Ю. Эстетика. — М.: Издательство политической литературы, 1981. — С. 25, 27.

¹⁰ Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.: Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. — М.: Архитектура-С, 2004. — С. 26.

¹¹ Гассио-Талабо Ж. Дизайн и современные направления прикладных искусств // Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства: Пер. с фр. — М.: Искусство, 1982. — С. 478–479.

¹² Коськов М. А., Дизайн. Основы теории: учебное пособие / М. А. Коськов, А. А. Полеухин; под ред. М. А. Коськова. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. — С. 54–55.





V

Ксения Труль

ДВА КВАРТИРНИКА

Является ли то, что сейчас происходит в сфере искусства, результатом политики, маркетинга, чьих-то хитрых игр, устремлений, или же мы сами, «люди культуры» допустили что-то недолжное, что-то не поняли вовремя, ленились поднять голос, или не могли вмешаться. Рухнуло даже то, что еще сохранялось — война внесла коррективы, отодвинулся ужас репрессий, культура оставалась или «городской», или «деревенской», ценности жизни долго оставались традиционными.

Я хочу сравнить две тенденции, формировавшиеся в послевоенные годы в ленинградском художественном сообществе. Поэтому я беру два квартирника, как форму влияния, и рассматриваю их — каковы результаты.

В 1984 году моему сыну было уже 15 лет, он вырос, и мое время высвободилось. Но я растеряла все художнические связи, развелась, потеряв и этот небольшой круг общения, работала оформителем в одном строительном техникуме и хотела большего.

Судьба протянула мне руку — я встретила Колю Тимофеева, моего соученика по «Таврическому»¹, и он сказал, что Галина Алексеевна Глаголева, у которой мы все учились, «принимает по субботам». У нее на квартире устраиваются лекции или обсуждения, темой — вокруг искусства и литературы. Прийти может любой, тем более у нее учившийся. Я купила букет цветов и пришла.

После долгого томительного существования в отрыве от художнической среды и редких встреч с друзьями все происходившее поразило меня. За низким длинным столом сидело много народу разного возраста и звания, вечер был посвящен пушкинской теме, и вела его дочь Галины Алексеевны, Елена Николаевна Монахова. Уровень, новизна интерпретации известных событий, отличие их от хрестоматийных штампов, сам язык разговора, чистый, точный, незамутненный ничем, оазис чего-то прежнего, забытого, убитого, что-то из исторической дали... Это продолжалось все последующие годы до перестроечных лет. Из небытия воскрешались факты прошлого, удивляя своим содержанием, размахом и тем, что никто из ушедших гениев и талантов не предполагал последующих событий и своей судьбы в них...

Парадоксом времени было то, что все происходило в маленькой (по тем временам считавшейся большой) квартире в новом районе города, кажется, такая планировка называлась «распашонка». Все казалось вытесненным из города, из той самой культуры, которая здесь воскрешалась, плюс бывшее «Таврическое училище», оказавшееся рядом, тоже вытесненное на окраину... Единственная большая комната от пола до низкого потолка заставлена книгами и завешена картинами, фотографиями, артефактами, вроде деревянной резьбы, подобранной на развалинах взорванной церкви на Сенной площади. Экспозиция на стене временами менялась, сопровождая сюжеты обсуждений. Стол, за которым собирались, сколоченный из выставочных щитов специально для этих встреч, всегда был исключительно чайный, что-нибудь к нему приносили посетители.

При внешней отнесенности тематики к историческим дням, корреляция с событиями настоящего была. Это выражалось и в выборе многих тем и в интонации сообщений и в мелких замечаниях и даже — в приглашаемых докладчиках...

Елена Николаевна Монахова, дочь Галины Алексеевны, все годы скрупулезно вела записи всех собраний, их сохранилось несколько томов. Они сохраняют эти встречи, имена и разговоры.

Начало этой идеи было связано с чем-то личным, умер муж Галины Алексеевны, сама она была нездорова, в училище, которому она отдала всю жизнь, были неприятности, что-то еще было не так...

Но не только это. Какой-то духовный потенциал оставался не востребованным, слишком многое не подлежало «официальному» обсуждению, отсутствовало в учебниках, не вывешивалось в музеях, не стало достоянием людей творческих профессий. Это все более осознавалось.

И Галина Алексеевна и ее дочь, погоревав о своих невзгодах, решили открыть двери своего дома для такого проекта. С 1974 года в этой квартире собирались художники, искусствоведы, филологи, поэты, учителя искусства и их ученики, музейщики, люди разных возрастов, для того чтобы свободно обмениваться мнениями. Это были голоса профессионалов, что отличало эти собрания от прочих форматов дружеских встреч.

Я могу только выхватить некоторые сюжеты, имена, события или тенденции. Политика никогда не звучала, она воспринималась как данность навсегда, поэтому здесь никто не опасался «длинных ушей», этой проблемы здесь не существовало.

Вначале Галина Алексеевна читала лекции по искусству, свободно трактуя материал. Эта форма общения постепенно обрастала новыми знаковыми и новыми векторами интересов.

Одним из таких векторов был интерес к истории города, его улиц, домов, его прежних жителей, пропавших памятников. Впоследствии многие участники этих встреч, занялись темой глубоко и профессионально, включи-

лись в экскурсоводческую деятельность, стали авторами книг по истории конкретных районов города, улиц и даже домов. Популярность приобрели экскурсии по городу в том же составе, иногда очень длительные.

Такие же экскурсии водил и соученик Галины Алексеевны по Академии Художеств — Глеб Борисович Перепелкин. В белые петербургские ночи вокруг него собирались почитатели его знаний и увлеченности классической архитектурой города. Рассказывая, он забывал о времени, и были случаи, когда его слушатели уже под утро, где-нибудь на Марсовом поле, внимали ему почтительно, но уже сидя или даже лежа на газоне.

Интересным и незаурядным экскурсоводом стал Ефим Куферштейн, увлеченный поэтами и сюжетами «блистательного Санкт-Петербурга», разыскивая необычные и забытые подробности жизни начала XX века. Он одним из первых стал водить экскурсии в бывших дворцах, и особняках петербургской знати, рассказывая истории этих дворцов с некоторой остротой и с большим вкусом, что немаловажно для данной темы. Он имел большой успех, его всюду приглашали, но его жизнь внезапно трагически оборвалась в 1994 году.

Истории домов вдоль Мойки и Екатерининского канала рассказывала Елена Николаевна Монахова. Когда и кем построены, кто в них жил, что происходило во времени. Это производило особенное впечатление: город наполнялся жителями, возникало ощущение их присутствия. Разумеется, это было не сухое перечисление фактов и имен, читались цитаты, воспоминания современников, рассматривали некоторые фотографии. Прихватив термос и бутерброды, шли по набережным, в пасмурный или солнечный день. Иногда заходили внутрь какого-либо здания, посмотреть, что сохранилось от прежнего убранства.

Галина Алексеевна и ее дочь, интересуясь древнерусской архитектурой, много путешествовали, бывали во многих центрах искусств. Выделялся Палех. Этот крупнейший иконописный центр уцелел после революции благодаря заступничеству М. Горького и А. В. Бакушинского. Чтобы спасти иконописную традицию были предложены сюжеты народных сказок, к ним присоединилась и пушкинская тематика. Палех долго существовал в статусе советского «народного промысла», перенеся все традиции в сферу декоративного искусства. Это касалось материалов и способа работы. Никакого потока, были мастера, были ученики, никто не гнал со сроками и т. п. Повторялись облюбованные давно сюжеты и создавались вещи удивительной красоты, восхищавшие ценителей и получавшие призы на международных выставках.

Директор Государственного музея Палехского искусства, Виталий Тимофеевич Котов, был другом Галины Алексеевны. В 1973 году по его приглашению она привозила в Палех группы студентов во время летней практики.

Но когда с перестройкой и «новой экономической реальностью» открылись шлюзы на Запад, то все резко изменилось, и этот уникальный

промысел оказался под угрозой исчезновения. Он вытесняется новыми приемами иконописи, художники много пишут на заказ и материальная сторона дела на первом месте. Декоративные сюжеты отодвигаются в сторону, закрываются мастерские, ранее прославленные на весь мир.

Обсуждались, разумеется, и проблемы живописи и самой художественной жизни, художники рассказывали, где и как существуют, что происходит в других городах. Как ни странно, меньше всего обсуждались левые течения, абстракционизм и пр. городская самодеятельность. Подлинного примитивистского искусства, вроде Пиросмани или Панкова, никто уже не ожидал. Обсуждался левый ЛОСХ, новаторство в профессиональной среде, художники, связанные с училищем.

В этом, 2017 году, исполнилось 80 лет Александру Павловичу Зайцеву, художнику несколько лет преподававшему в «Таврическом» училище, оставившем там заметный след.

В квартире Галины Алексеевны Александр Павлович тоже выступил, с темой о композиции картин, их математических составляющих, форматах картин и прочих, интересных и понятных только художникам деталях. Его популярность к этому времени среди молодых художников была такова, что квартира еле вмещала желающих послушать, «на балконе висели», как выразилась Елена Николаевна.

Галина Алексеевна — автор истории СПб Художественного училища им. Н. К. Рериха («Таврического»), в прошлом — Школа Общества поощрения художеств (ОПХ). Эти материалы еще не опубликованы.

Другой темой, всех привлекавшей, было творчество М. А. Булгакова, с которым читатели только начинали знакомиться. Елена Николаевна была знакома со второй женой Булгакова, Любовью Евгеньевной Белозерской-Булгаковой, собрала большой материал о его жизни, творчестве, сюжетах истории, связанных с его произведениями. Мне привелось вместе с ней побывать в Москве и увидеть лестницу, ведущую в «нехорошую квартиру», всю изрисованную почитателями, исписанную стихами и рисунками.

В этом, 2017 году, вышла ее книга «Светлому парню Любочке...», — так обратился М. А. Булгаков к своей жене, надписывая для нее сборник «Дьяволиада» в 1927 году. Книга имеет подзаголовок «Мое знакомство и переписка с Л. Е. Белозерской-Булгаковой».

Небольшой «московский» штрих из этой книги: Ю. П. Любимов, к которому Л. Е. обращалась два раза, не ответил, и на «Мастера и Маргариту» ее провел знакомый мхатовский актер.

Елена Ивановна Плехан преподававшая в художественной школе, бывала на этих встречах. Она, дружила с семьей известного художника Н. П. Ульянова, оставила о нем интересные воспоминания.

После смерти Г. А. Глаголевой в 1993 году Е. Н. Монахова и художники почтили ее память двумя выставками «Пиргос» (Башня) — в 1996 году в издательстве АРС (Лермонтовский пр.), и большая выставка «Пиргос-2» состоялась в Художественном училище им. Н. К. Рериха в 2004 году.

Начало перестройки в этом круге единомышленников было отмечено немаловажным действием — многие примкнули к городскому движению по возвращению некоторым архитектурным памятникам их прежнего назначения. Проект передать Православной Епархии церковь Спаса Нерукотворного Образа на Конюшенной площади, где отпевали А. С. Пушкина, был выдвинут кругом пушкинистов, и поддержан духовными лицами, филологами, поэтами, сотрудниками гуманитарных вузов. Это было непросто. Инициатором идеи была Элеонора Сергеевна Лебедева. Ее глубокая вера, умение действовать последовательно и тактично, привели к желаемому результату — в 1990 году храм был возвращен верующим.

В 1990 году я была штатным экскурсоводом в Лицее и на Мойке 12, участвовала в событиях. К делу открытия церкви на Конюшенной я привлекла своего отца. Потребовалось экспертное заключение о техническом состоянии здания. Возражал ГИОП, дескать, по площади движутся трамваи, земля сотрясается, купол может рухнуть... Мой отец, ученый, доктор наук, профессор ЛИСИ — Труль Владимир Антонович, был таким экспертом. Он обследовал помещение церкви, включая чердак купола, и дал заключение о пригодности здания, построенного «по высшему классу капитальности», для культовых нужд. Он сделал несколько замечаний, рекомендуя, например, восстановить железные стяжки стен и пилонов, по незнанию вырезанные прежними владельцами здания. Также он обратил внимание на старинную деревянную конструкцию из бревен на чердаке, поддерживавшую внешний декоративный купол, заметив, что это любопытное сооружение можно было бы показывать студентам. И всех развеселило замечание отца по поводу трамваев: «Муха, ползающая по столу, оказывает на него примерно такое же действие как трамваи на площадь».

18 декабря 2016 года Элеонора Сергеевна Лебедева ушла из жизни. Последние годы она провела в Царском Селе, оставаясь методистом Все-союзного Музея А. С. Пушкина. Ее талантами возвращена в пушкинистику христианская историческая парадигма XIX века, вычеркнутая в богоборческие годы. Элеонора Сергеевна была также в числе авторов нескольких выставок в Пушкинском Доме, возвращавших публике ценности, историческими событиями отодвинутые в сторону.

На свои средства и при поддержке издателей и журналистов она несколько лет выпускала альманах «Христианская культура. Пушкинская эпоха», всего 25 сборников. Проект поддержал Царскосельский Фонд развития культуры. При ее активном участии был также создан Санкт-Петербургский центр православной культуры. С лекциями выступали ду-

ховные лица, историки, филологи. Эти материалы затем попадали в альманахах. Как составитель Э. С. Лебедева тщательно выстраивала духовную линию. Авторами были, например: профессор-протоиерей Владимир Мустафин, архимандрит Августин (Никитин), священник Иоанн Малинин, протодиакон Андрей Чижов. Академик А. М. Панченко, доктор филологических наук В. А. Котельников, петербургский философ Г. И. Пеев, историк А. Л. Казин, искусствовед Л. А. Краваль, журналистка ИТАР ТАСС Е. Л. Югина, сотрудники ВМП. Печатались и москвичи: филолог М. Филин, философ В. Н. Тростников, И. Ю. Юрьева (Фонд Культуры). Не остался равнодушен выдающийся пушкинист В. С. Непомнящий, с благодарностью вспоминается его авторитетная поддержка. Из Петрозаводска присылала статьи Т. Г. Мальчукова (греческая филология). Незаурядные авторы возвращали в круг обсуждения, реальную историю, точные факты.

Наталья Семеновна Серегина, доктор искусствоведения, ученица М. В. Бражникова, расшифровавшего записи древнерусской музыки. Ей принадлежит реконструкция «Слова о полку Игореве» в свете певческой гимнографии XII века.

Мне также довелось участвовать в выставках, созданных Элеонорой Сергеевной и Еленой Николаевной Монаховой в Пушкинском Доме. Две выставки «Небо и Земля» (1995 и 1998 гг.) были приурочены к христианским, пасхальным конференциям. В них приняли участие петербургские художники круга квартирника Г. А. Глаголевой. Е. Н. Монахова включила сюда материалы их домашней коллекции: фотоподборку «Иконы забытых алтарей», фрагменты алтарной резьбы, например, деревянную розу с облупившейся позолотой. Она подобрала ее на полу церкви, в которой молился Пушкин, село Берново, Тверская губерния.

Художники представили свои работы, так или иначе связанные евангельской темой.

Э. С. Лебедева и Е. Н. Монахова были авторами экспозиции «А. С. Пушкин и Православная Россия» в Пушкинском Доме. С этой выставкой, по приглашениям, они выезжали в Фонд Культуры (Москва), в Музей — заповедник А. С. Пушкина, (Псковская обл.), в Краеведческий музей г. Сарова, и в музей г. Коломны (Московской обл.).

Все это давалось не просто, приверженцы атеизма сохраняли свое влияние, высшие чины еще не стояли в церквях в первых рядах со свечками в руках. Но не только это — в результате новых изысканий устаревали труды даже известных авторов, при всей их тщательности и добросовестности работы с материалом. И эти авторы не торопились поддержать такие начинания.

В Конюшенную церковь Г. А. Глаголевой, А. П. Зайцевым, В. В. Малахиейвой были переданы иконы, царские врата из разрушенного храма. Реставратор М. А. Никифоров, бесплатно реставрировал некоторые из них.

Поступали предложения открыть лекторий. Это было в начале 1990-х годов. Но перевесили другие идеи, другие инициативы.

Елена Николаевна обладает и литературным даром — вышли ее поэтические сборники — венок сонетов «Бог» 2000 г. и «Изгнание из сада» 2015 г., ею же иллюстрированные. И в выставках «Небо и Земля» она также принимала участие как художница под именем Елена Глаголева.

В настоящее время Е. Н. Монахова — научный сотрудник Литературного музея Пушкинского дома, хранитель фонда оригинальной графики и документов.

Не вдаваясь в подробности, все же упомяну, что совсем недавно ею спасен от уничтожения архив петербургской семьи Баторевич, косвенно имевшей отношение к известному художнику Ивану Алексеевичу Владимирову. Он был свидетелем и участником всех событий XX века, его произведения находятся в музеях и частных коллекциях, они документальны и исключительны по степени правдивости. Среди этих документов были и два дневника о блокаде Ленинграда.

Елена Николаевна поддерживает связь с другими свидетелями прошедших лет. В начале этого года вместе с ней я побывала в гостях у Инны Гдальевны Рахлиной. Ее отец несколько лет был директором Лавки Писателей, имел обширные литературные и театральные связи. Был арестован по доносу еще до «дела врачей», долго находился в заключении, в лагерях еще тех, страшных лет. В их квартире на малой Конюшенной в середине прошедшего века собиралась «вся Таганка», актеры, поэты, композиторы, театральные мир и примыкавшие к нему талантливые и незаурядные личности. Домашний архив хранит фотографии и автографы кумиров этих лет и более ранних: Ю. П. Любимова, Г. М. Козинцева, Д. Д. Шостаковича, Р. Я. Плятта, А. И. Хачатуряна, Р. И. Рождественского, Б. Ш. Окуджавы, В. С. Высоцкого, Е. А. Евтушенко и других талантов этого круга.

Известный режиссер Г. Г. Руденко снял видеофильм о семье Рахлиных.

Второй квартирник

Второй квартирник имеет тяжелую, мутную историю, кончившуюся плохо и может быть, поэтому стоит пристальнее взглядеться, что это было. Он сгенерировал и хорошее, и дурное, проявлявшееся в обществе 70-х–2000-х гг. Это — квартирник Г. Н. Михайлова, существовавший с 1974 года до 1979, когда хозяина арестовали, судили и отправили «на химию».

Все позитивное в нем относится к деятельности художников, включившихся в это начинание и именно до этого года.

Все талантливое тогда появлялось, развивалось, находило друг друга и становилось предметом массового запроса вопреки СМИ. Вглядываясь в этот «второй квартирник» начинаешь что-то различать: художники жаждали перемен, экспериментировали, мечтали представить свои работы

публике. Для них кумирами были таланты, собиравшиеся у Инны Рахлиной. Они были выразителями этих надежд и заявляли о них на всю страну. Денежная сторона вопроса была второстепенной.

Но не для хозяина этой квартиры. Из общей надежды, мечты, воодушевления, он сумел сделать постоянный приток покупателей на свой товар. Необычные картины, плотно висевшие на его стенах, привлекали публику, но не часто продавались. Зато фотографии этих картин, слайды, пленки, которые он производил лично, ему заказывали сами художники, и охотно покупали посетители. Объемы продаж увеличивались, поток пошел на Запад, вмешалась таможня, и его арестовали.

Можно было бы забыть эту известную историю, но она так крепко связана с художниками, так завешана лозунгами о свободе творчества, о судьбах художников, будущем самого искусства...

После суда и скандала с трактовкой формулировки приговора как «приговаривающей картины к уничтожению»,² художники продолжали выстраивать новые отношения с городскими властями, настойчиво добиваясь результатов, о чем немало уже написано.

Михайлов же не уgomонился и продолжал делать фотографии уже там, куда его сослали, «на химии», как это тогда называлось. Им занялись политики, диссиденты и иные...

Вторично его арестовали в 1986 г. т. к. он спрятал картины подлежащие конфискации. Список и оценка всех арестованных картин были в 1979 году составлены сотрудниками ГРМ по требованию суда. И из материалов дела было понятно, какие принадлежат ему. Их он и должен был отдать, но отдал только 7 картин и несколько листов графики. Вызванные в 1986 году искусствоведы ГРМ не подтвердили тождество картин с прежним списком.

Западные правозащитные и диссидентские организации, увидели в этом аресте свой интерес и вмешались. Но для большого политического шума одной личности Г. Н. Михайлова, хотя бы и отсидевшего срок, было недостаточно. Требовалось что-то вроде борьбы за «права». Михайлов стал буквально требовать у художников, чтобы они составляли письма в его защиту. Он занялся политикой. Надо сказать, он подходил для этой роли — высокий, заметный, агрессивный, готовый к сотрудничеству... И он хотел денег.

Искусствовед Любовь Гуревич в своих записках о художниках ТЭИИ оставила очень интересный портрет Михайлова этих лет: *«Отсидевший срок герой вернулся из лагеря, и вот он среди художников, ради которых он так пострадал. Но они относятся к нему не как к герою и меценату, а как к нападсти. Вот приходит он на собрание, и вид у него высокомерный и одинокий — этот защитник искусства никому тут другом не был. Ни с кем не говорил ни слова. А когда я пыталась о нем порасспросить, то в ответ хмурились, молчали или говорили, что он человек темный».*

Подробности конфликта с художниками сохранились в двух документах: в письме искусствоведа Ю. Новикова совету ТЭИИ, и в письме Ковальского, который решил поддержать Михайлова, возможно, видя в этом еще и дополнительный пиар группы.

Внешне все принимало анекдотический характер. Диссидентские организации³ (Международная амнистия, радиостанция «Свобода») вокруг фигуры Михайлова развернули эффектную политическую кампанию. Западные СМИ сообщали, что талантливый физик, коллекционер «неофициального искусства», репрессирован за такое собирательство, «отсидел в советских лагерях», теперь снова арестован... Он спасает картины «приговоренные к уничтожению» и т. п. Надвигалась перестройка. Западная критика прежней системы некоторым политикам была кстати, но заявления, что «в СССР приговаривают к уничтожению картины», это было как-то слишком. Из Москвы в Ленинград последовал запрос, мол, что такое у вас происходит? Надо было отвечать, и сотрудники ЛО КГБ прочли приговор 1979 года, после чего ознакомили с ним руководство ТЭИИ.

Расхождение текста приговора с тем как Михайлов его озвучивал, стало причиной, из-за которой он разошелся с художниками, которые отказались участвовать в откровенно политической шумихе. За прошедшее время они вполне легализовались, получали залы для выставок и, единственное, о чем их просила администрация города, это не лезть в политику.

Особенно был возмущен Ю. Новиков, в то время искусствовед ГРМ, помогавший художникам. Его письмо совету ТЭИИ позволяет понять, что произошло. Последовали объяснения с Михайловым, который объявил, что его «предали».

Но голоса художников уже не понадобились: в 1986 году Михайлов покинул СССР при прямой поддержке Горбачева.

Всюду он сообщал публике, что его арестовали, и он «четыре года отсидел в советских лагерях» за то, что «демонстрировал в своей квартире «запрещенные полотна»⁴, что эти полотна суд «приговорил к уничтожению» и т. п. Он стал публичной фигурой. Выступал в европейских городах «в пользу Горбачева», как заметил один французский журналист, поддерживая, например, его антиалкогольную кампанию, что особенно трогательно.

Западной публике было неизвестно, что «полотна» никто не запрещал, и что судили его за незаконный кустарный промысел.

Во многих питерских квартирах в то время находились «неофициальные» картины, никого за это не судили. Кроме того, суд определял арестованные, но не принадлежавшие ему картины раздать авторам. Конфисковать же только его имущество, в которое входили и картины. Суд даже уточнил, что продажи картин, происходившие в его квартире ему в вину не вменяются. И он не «отсидел в советских лагерях 4 года»,

а находился три года «на поселении», что далеко не одно и то же (год засчитали на арест и суд).

На Западе, Михайлов оформил на себя как распорядителя Фонд⁵, получив возможность действовать от имени организации и беспрепятственно пересекать границу. Многие художники, видя в этом общий интерес, дали свои подписи и картины. Но что-то пошло не так, и он вернулся. А. Собчак предоставил ему (формально Фонду) помещение на Литейном пр. д. 53, где он и вел коммерческую деятельность на фоне картин, как когда-то в своей квартире, но за это уже не арестовывали.

Эта начальная, легальная деятельность все же была связана с картинами, какой-то проект имелся, предполагалось выставляться на Западе. С первых перестроечных выставок Михайлов купил ряд интересных картин. Находились средства проехаться с выставками по городам России. Выехать с художниками за границу, участвовать в ярмарках. Завести галерею в Берлине. Несколько раз участвовать в выставках в Москве и Петербурге. Вести выставочную деятельность на Литейном 53. Как будто не мало. Однако дальше этого дело не пошло. Оно не развивалось внутри событий искусства, все больше отходило от заявленных целей, существуя на фоне прежних лозунгов и истории о «приговоренных» картинах, артистично повторяемой на каждом вернисаже. Продвижением художников он не занимался, и на всех больших выставках показывал одни и те же, принадлежащие лично ему картины, раскручивая только свою коллекцию. И не уставал без конца судиться.

С ним часто пытались сотрудничать художники с хорошим потенциалом, но они уходили, не видя продвижения.

Между тем, его знакомства были обширны, включая Запад, их СМИ, его еще помнила публика и все те, кто занимался сбором подписей под воззваниями «за свободу искусства и спасения картин от уничтожения в СССР». Куда они все делись? Все, что происходило вокруг Михайлова, превращалось в фантасмагорию, вбирая и процеживая негатив времени, которое становилось все более смутным, оставляя для мошенников благоприятное пространство.

Его любимым героем был Остап Бендер.

Волей случая в 2010 году я ознакомилась со всей его коллекцией (формально — имуществом Фонда). В ней почти 700 картин разного качества. Графики — примерно 1500 листов. С 2008 года Михайлов искал случая продать все, требовался каталог. Фонда уже не существовало, но об этом никому не сообщалось. Я, как и другие художники, надеялась участвовать в аукционе в Отеле Друо. Такие обещания Михайлов охотно раздавал, ему нужны были реальные помощники, и удобнее брать художников, вместе с их картинами, ничем себя особенно не связывая. Именно так в его помещениях, в Чехии, в Берлине скапливались картины. Их беспощинно вывозили сами художники,

или создавали там за небольшую плату, или оставляли «на реализацию». Потом оказывалось, что «не покупают», условия же возврата предлагались такие, которые выполнить было практически невозможно. Известно, что один художник за своими картинами явился с полицией⁶.

В его (или Фонда) коллекции оставалось достаточно много интересных картин, с которыми можно было бы работать. Показывать как пласт идей, настроений, их можно было и продавать. Некоторые можно было бы предлагать на аукционы. Но Михайлова это перестало интересовать. Картины были в плохом состоянии. Где все те, кто собирался спасать картины, это надо было бы делать сейчас, пока они окончательно не погибли от дурного хранения. Кроме небольшой части на стенах все остальное хранилось, как попало и где попало. Даже картины, на стеллаже в подвале, были поцарапаны, продавлены, свернуты в мягкие рулоны, пылились... Все потемнели т.к. хранились без освещения, многие осыпались, были в трещинах. Это относится и к берлинской части и к питерской. К моменту внезапной смерти Михайлова в октябре 2014 года, часть картин была продана, остальные заложены. Часть картин, оставленная художниками «на реализацию», должна быть возвращена художникам, но наследники не торопятся это сделать. Юридический статус всех этих картин проблематичен.

Цветы и борщевик

Получилось так, что я в разные временные отрезки входила в оба квартирника и поддерживала эти связи — могу сравнивать. Возможно, выводы делать рано, но вопросы напрашиваются.

Как получилось, что после взлета талантов и обретения свободы нас окружает пошлейшая субкультура, захватывающая пространство наподобие борщевика, замещающего благородные травы на полях и вытесняющего цветы.

100-летие революции отмечаем старыми спорами авангардистов с академистами.

Зачем сравнение этих двух квартирников? Собиравшиеся в них во времена так называемого застоя стремились к одному и тому же: к свободе творчества, к личной свободе, к возможности видеть мир, экспериментировать без губительных последствий. Здравые желания. Но все, как в Палехе, потянулось к золотому тельцу... Перевесил второй квартирник — блюдо для доверчивой публики, густо замешанное на политике. Никто из подписантов всех этих воззваний о свободе творчества и «спасении картин» не поинтересовался, что с ними стало после смерти того, кому они их доверили.

Художников озадачивает и то, что происходит на Западе. Аукционы с астрономическими ценами, шквал подделок, беспомощность знатоков. Поставленное на поток производство картин в Китае. Останется ли среди всего этого место для творчества, для личности художника, для существования картин как предмета.

Вырастут цветы или борщевик?

Примечания

¹ «Гаврическое» училище — Художественное училище им. Н. К. Рериха. В прошлом — Школа Императорского Общества поощрения художеств (ОПХ). В советское время несколько раз реформировалось и меняло название. Из-за этого многие называют его по местонахождению в советские годы возле Таврического сада и дворца, в доме известном как Башня Вяч. Иванова.

² Владимиров Иван Алексеевич — художник — баталист, автор акварелей и рисунков о событиях XX века, революционного Петрограда, блокадного Ленинграда.

³ С. 7 — «приговаривающего картины к уничтожению»: Во избежание кривотолков привожу текст первоначального приговора, и кассационного, окончательного, оба фрагмента касаются только судьбы конфискованного имущества: (18.09.1979 г.) — <...> изготовленную Михайловым фотопродукцию уничтожить, остальное передать для реализации с обращением вырученных денег в доход государства; при невозможности реализации — уничтожить. После кассационной жалобы эта же часть уже окончательного приговора выглядела так: (17.01.1980 г.)... Изменить этот же приговор в части определения судьбы вещественных доказательств — работы художников — возратить авторам, за исключением работ входящих в коллекцию Михайлова и подлежащих конфискации. При невозможности установления авторов работы реализовать с обращением выручки в доход государства. В остальном приговор оставить без изменения.

⁴ Ксерокопии судебных материалов были сделаны при мне и переданы мне самим Г. Н. Михайловым в 2010 г. Также в разное время от него я получила копию письма С. Ковальского, и фотографии рукописного письма Ю. Новикова художникам ТЭИИ. Он также передавал мне копии газетных и журнальных статей разных лет.

⁵ Фонд — вначале зарегистрирован в Мюнхене как эмигрантская организация, в 1991 году — в СПб-Фонд Свободного Русского Современного Искусства (ФСРСИ), в 2001 г. перерегистрирован как Региональное Отделение ФСРСИ, существовал до 2008 г.

⁶ Называли имя Ю. Брусовани.

Источники

1. Архив Г. Н. Михайлова.
2. Гуревич Л. — сборник статей. — СПб.: Арт-центр Борей, 2001.
3. Монахова Е. Н. — «Светлому парню Любочке...» — М.: Благотворительный фонд имени М. А. Булгакова, 2017.
4. Романовская Э. М. — Училище имени Николая Рериха — СПб.: Лань, 2001.



ОЧЕНЬ «ДАТСКАЯ» ИСТОРИЯ!

**«Ничего личного! Просто пара мнений
от Аполлона Заполонского-Захованского!»**

«Посмотри, граф, как породу испортила!» — так Александр Третий рекомендовал своего пятилетнего сына и наследника престола графу Игнатьеву. Цесаревич Николай ощущал себя «Стойким оловянным солдатиком», а своей возлюбленной балериной — Матильду Кшесинскую.

Поэтому и его любимым архитектором стал Гаген. Автор памятника «Стережущему» в виде грота или камина, если хотите! Все, что Николай Александрович «нежно любил», сосредоточено на сторонах треугольника с вершинами: памятник Стережущему, Троицкий храм и съезд на Петроградскую сторону с Троицкого моста.

...Александр Третий хотел иметь от датской принцессы Дагмар не «датскую историю» с наследником престола, а, как он сам выражался, «здорового русского мальчишку». Но все вышло как раз наоборот. На Николая Александровича легли все огрехи династии Романовых. Символически выразившись в эпизоде с поручиком N...

Когда царь взял последнего за шиворот на Дворцовой площади и потрянул, сопровождая свой «жест» бранными словами. Бедный поручик (бедный в буквальном смысле слова, на иждивении которого была больная мать и сестра на выданье) отписал царю письмо, в котором объяснял, что застрелится в таком-то часу, если не получит удовлетворительных извинений...

...Поручика хоронил весь город. И в голове процессии через весь город шел по приказанию отца наследник Российского престола. Александр Третий пытался воспитывать сына... Не было ничего удивительного в том, что в отрочестве будущий царь в половозрелом возрасте сожительствовал (для здоровья) мягко выражаясь, с «наложницей». Как говорится, «тяжело в учении, легко в бою».

В Царском Селе для обретения «половозрелой опытности» Екатерина Вторая даже воздвигла «Храм дружбы». Смущавший юношеское воображение лицеиста Александра Сергеевича Пушкина. Но проблема с будущим Николаем Вторым заключалась в том, что он, скорее всего, по-настоящему влюбился в балерину из-за все той же сказки Андерсена и ощущавшегося им сродства с образом литературного героя.

Чтобы развеять любовную хмарь, отец посылает цесаревича в кругосветное путешествие, и даже устраивает для воспитания мужественности и неустранимости опасное лжепокушение, учиненное японским самураем. Но, как видно, ничто не помогло.

Первое, что делает вступивший на царство наследник, строит самый красивый и величественный мост в столичном городе. Якобы, к национальной

русской святыне — Троицкой церкви. А затем — еще ближе к мосту воздвигает особняк любимой женщине. То есть, это практически мост к ней.

Можно ли осуждать царя за эту «слабость»? Можно ли осуждать за «любовь»? В которой смертные не вольны? В комсомольской песне (столетие Комсомола исполняется в 2018 году) говорится: «Раньше думай о Родине, а потом о себе!» Николай Второй так и сделал, наступил на горло собственной песне. Виноват ли он, что она не смолкла?.. Не думаем.

Однако, если мы не правы в данном случае, и будущий царь выбрал себе будущую царицу исключительно по любви, руководствуясь только глубоко личными мотивами, то следует перефразировать вышеприведенные строки на: «Раньше думай о себе, а потом уж о Родине». Так обстоятельства выглядят еще плачевнее для страны!

Рождение долгожданного наследника — мальчика, царевича Алексея, показало, что ужасное генетическое заболевание гемофилия, передаваемое по женской линии, делает царских дочерей «не невестами».

Кто же захочет вместе с женой такое «приданое»? Естественно, ни «близнец» Николая Второго Георг Пятый, ни представители других царствующих фамилий Европы не пожелали взваливать на себя эту обузу. И «зачем-то (?)» спасти русского царя.

Правильным православным выходом был бы в данном случае уход в монастырь всей семьи. Но царственная чета и не помышляла об этом. Хотя была предупреждена многократно грозными знаменьями. В день коронации царь народом прозван «кровавым».

Может быть, не из-за того, что на Ходынском поле Москвы не по его вине случилась кровавая трагедия, а потому, что по его воле не были отменены давно запланированные торжества?

В Рождество над Иорданью, на Дворцовой набережной, салютом из Петропавловской крепости (перепутали снаряды с фейерверками и дали один выстрел шрапнелью), убит городской по фамилии — Романов. Шрапнель угодила полицейскому прямо в глаз!

А «кровавое воскресенье» 1905 года, где первыми жертвами пали дети, забравшиеся на деревья Александровского сада? А пророчества Серафима Саровского и монаха Авеля?

...Просто как в каком-то Голливудском кино, где главный герой молит Господа подать ему «хоть какой-нибудь знак»! И в ответ получает землетрясение, но «знака», знаменья, в нем не узнает, потому что не хочет.

...Сынок Вячеслава Клыкова, понаваявшего из православных святых католических «идолов», Андрей Клыков, на вопрос, «отчего это он, как художник, «бессмертит» мошенника-олигарха, лукаво улыбнувшись, отвечает вопросом на вопрос: «А кто первым из людей вошел в рай?!..»

Эта «бронзовая логика» до добра не доведет, если ею руководствоваться подобно Андрею Клыкову, полагая, что каждый разбойник непременно попадет в рай, потому что в последнюю минуту успеет раскаяться!..

Лично мы верим, что Николай Второй с семейством — святой, потому что так хочет Всевышний и Всемогущий, а не потому что царь вел себя при жизни «ханжески» безупречно. Очевидно, рассуждая как Андрей Клыков, очень многие в нашей стране вовсе не боятся не то что прослыть разбойниками, а вести себя как последние... Как повторял о себе Валерий Золотухин: «Лучше быть, «негодяем», чем слыть»...

«Новые стандарты»

«Архитектура не за высоким забором» прекращает свое существование! Ей на смену приходят дома-крепости, к стенам которых не подступиться. Благоустройство (за забором), которым не воспользоваться, потому что «Только для...». Роль передовой линии укреплений — «рвов» исполняют металлические ограды, затянутые полупрозрачной матовой пленкой (подобно рвам, обычно заполняемым водой). Роль «подъемных мостов» играют электронные запоры на крепких калитках.

Это очевидные, наглядные «новые стандарты планировки кварталов»! Но оно еще не все! «За-заборная архитектура» предназначена только для представителей бизнес-класса. «Классы»-то через сто лет возвращаются на свои «законные» места! Бедные теперь называются «эконом-классом». И для них «новые стандарты» обернутся скорее всего «экономией» дневного света, зелени за окном, безопасности всякого рода и т. д., и т. п. Официально изменение преподнесут, например, как «смягчение нормы по инсоляции». А попросту, делается все, чтобы разрывы между домами сократить до минимума-минимума!

Чтобы бедные могли видеть небо только в узкую щелочку, оставленную между фасадами. То есть — «экономно»! Но еще важнее делать так, чтобы у бедных земля в самом буквальном смысле, «ушла из-под ног». А для этого лучше всего снести под корешок все «хрущевки», или всякие там прочие пятиэтажки.

А на их месте возвести «обамки», то есть «БАРАКИ», поставленные «на попу», по выражению мэра Москвы Сергея Семёновича Собянина. Губернатор Санкт-Петербурга Валентина Ивановна Матвиенко незадолго до своего переезда в Москву торжественно обещала, что с уплотнительной застройкой в Санкт-Петербурге покончено навсегда!

Однако ей на выручку неожиданно поспешил мэр Москвы и придумал «сверхуплотнительную застройку», обозвав ее «реновацией», и объявив войну канонической застройке, самому модульному и жизнеспособному жилому фонду — в 5 этажей.

Уничтожение «пятиэтажной России» — это как перед Великой Отечественной войной 1941–45 годов, — уничтожение наиболее умелых и талантливых представителей кадрового командного состава Красной Армии. С помощью «подбрасываемых» (как выражается Михаил Сергеевич Г.:

«Нам подбрасывают!») вражеских фальшивых документов, свидетельствующих о якобы измене советских военачальников!

Кроме того, поначалу еще только «потенциальный противник», фашистская Германия использовала существующую в СССР систему политических доносов от «рядовых граждан». В результате, — собственно доносов насчитали, как говорят, миллиона полтора. Что, в целом, неудивительно для недавно вышедшей из Гражданской войны страны.

Помножьте эти полтора миллиона на «белобилетников» («членов семей врагов народа») и вы будете поражены тем, что в Красной Армии вообще-то и рядовой состав не был «выкошен» наголо.

Однако надежды фашистов не оправдались. Побольше бы нашей стране и сейчас таких «неблагонадежных». Которые рванули и в добровольцы, и в штрафбаты, лишь бы Родину защищать. Как, например, мой родной дядя, попавший на фронт добровольцем «по высокому московскому благу». Ниточке, протянувшейся от А. В. Луначарского к К. Е. Ворошилову...

Сегодня нас уверяют, что правильно жить — это жить «богато и здорово». И при этом с утра до вечера по радио и ТВ назойливо зачитывают подробную симптоматику пугающих болезней, согласно которой вы немедленно должны броситься бежать по врачам... При этом один из главных симптомов: «...сначала вы ничего не чувствуете...» — как только это почувствовали в платежеспособном возрасте, так сразу и стартуйте! Точно также обстоит дело и с так называемой «реновацией»...

Бросайте то, что есть, и перебегайте скорее в новое, «хорошее» жилье! А чем же оно «хорошо»? Кухня на 0,5 метров шире и прихожая на 0,5 метров квадратных емче?! И этаж — не второй, а двадцатый? На наш взгляд, весьма сомнительные преимущества. А если учесть, что в Москве уже кондиционеры на наружных стенах маскируют под балконы...

Вместо балкончиков (ну хотя бы «французских»!) — выдвинутый на метр от наружной плоскости стены защитно — декоративный экран, призванный скрывать на фасаде уродливое «громоздье» кондиционеров офисно-жилых комплексов. Сдаваемых неважно кому, неважно зачем, лишь бы задорого!

Однако, вернемся к производству оценки стоимости жилища. Выше мы сообщили, что эконом-класс должен, по мнению бизнес-класса, «потерять землю под ногами»... Это отнюдь не образное выражение! Для примера возьмем квартиру площадью сорок метров квадратных. В пятиэтажке таких квартир одна над другой, построенных на участке земли 40 кв. м, естественно, будет пять.

Разделим эту занимаемую площадь на количество семей «землевладельцев». И на каждую придется с учетом стен и перегородок, более 8-ми кв. м. Скажем — 10 кв. м А сколько стоит земля в Москве: ее Центре и возле станций метро?! То есть, к стоимости квартиры — добавляем еще пол миллиона за

землю, согласно кадастровой оценке ЦАО — 49,8 тыс. руб. за 1 кв. м Однако, надо учесть, что собственник вправе называть и свою цену...

А что, если дом будет двадцатиэтажный, а не пяти? Владельцам квартир достанется только по 2 м. кв. земли, а в сорокаэтажном доме вообще по 1 метру!.. А если квартира меньшей площади? Что же, прощай земля?! И Земля с большой буквы тоже? Оторвемся от нее и в прямом и в переносном смысле?

Самое смешное, что панельные пятиэтажки строились действительно как прототип не земной, а Лунной программы... Кратер Клеомед, напоминающий «серп», — с юго-востока на северо-запад должна была пересекать треугольного сечения «рукоятка молота», или «лунный город» роботов и релаксации, протянувшийся на 122 км, шириной 5 км, и такой же высоты небесного угла. Внутри «рукоятки» — пятиэтажные панельные дома, заселяемые посекционно: «один этаж — одна семья».

То же должно было случиться и в метрополии к 1980-му году. Запланированному времени построения коммунизма в СССР. Коммунизм мог бы «состояться» не только на Земле, но и на ближайшем небесном теле.

Музей

Именно научно-исследовательский Музей Архитектуры может помочь разъяснить гражданам их права, дарованные буржуазным порядком.

К сожалению, сегодня мудрецом считается не накопивший за долгую жизнь опыта старец, а некое лицо, не имеющее шансов дожить — кто до семнадцати, кто — до сорока двух, кто — до пенсии. Вот они-то — главная опора и столпы общественного устройства государства для молодых. Они, читающие не книжки, а «надписи». И воспитанные, соответственно, не на книжках, а на «надписях». Это их «глушат» в первую очередь «орунами», называемыми «певцами», чтобы в голову ничего не вмещалось, кроме мыслей, состоящих из трех букв и музыки из двух нот! А они и рады! Все и так понятно! Хорошо, — это чтобы «как в Америке»! Трудиться интеллектуально — не надо! Ну, выучить, разве, английский язык. Дабы забыть свой. Навсегда. И не мучиться более не им, ни его великой литературой!

Советский Союз, со всеми его «ужасами» (в том числе), был величайшей державой мира за всю историю человечества! Он пытался реально поднять над самим собой каждого отдельно взятого человека. Не над другими поднять, а над «самим собой»!

Ведь что такое «обыватель»? Любое слово, из которого состоит людская речь, ему в отдельности не понятно (ну не расшифровывается, что ли, в своей этимологии). А речь в целом (как он полагает) понятна! Поэтому его так просто обмишурить, обвести вокруг пальца, а с помощью компьютерных технологий «сайтов», «блогов» и т.д. просто «нефиг делать»!

Отказываясь от советского наследия, мы превращаем «жертв режима» (не важно: необходимы ли они, скажем, для «полного искоренения преступно-

сти», или «избыточные» по ложным обвинениям, доносам и т. д.) в «напрасно принесенные жертвы». Принесенные НИ ЗА ЧТО!!! А это является величайшей исторической ложью и клеветой на Советский Союз!

Не с Москвы (в принципе) началось пятиэтажное и панельное строительство, а с «ровнейшего», как писали И. Ильф и Е. Петров, «Ленинграда». У нас, глубоко с дореволюционных времен существовал так называемый «высотный регламент», который превратил город на болоте в столицу высочайшей градостроительной культуры и дисциплины.

Он заменил нам, в художественном отношении, яркое южное голубое небо, превратил фоновую застройку в ожерелье, которое не скрывает, а подчеркивает «шею и голову» главенствующей застройки. Дворцы, башни, храмы. Идеальная типовая фоновая застройка XX века тоже родилась в Ленинграде.

В виде архитектуры квартала «сороковых» корпусов, или, иначе говоря, архитектуры «разобранного небоскреба», то есть одного дома, «разъятого» и разложенного на корпуса в площади одного квартала.

В этом году (2018) исполняется 90 лет кварталу т. н. «сороковых» корпусов. Которые были возведены на Кондратьевском проспекте в 1926–1928 годах, по проекту архитекторов Г. Симонова и Т. Каценеленбоген.

С 1928 года в Ленинграде началось строительство преимущественно 4–5-ти этажных домов. В том же году впервые были введены единые типовые секции, разработанные на основе конкурса. Наибольшее распространение получила во многом отвечавшая запросам времени жилая секция архитекторов Г. Симонова, Т. Каценеленбоген.

Она включала на каждом этаже две квартиры из трех непроходимых комнат каждая. Стремясь снизить стоимость строительства, авторы уменьшили высоту жилых помещений до 2,8 м, сократили площади вспомогательных помещений, исключили из оборудования ванны.

Объемный коэффициент этой секции, широко применявшейся вплоть до 1934 года, побил все рекорды! Конструкции домов (корпусов) определялись требованиями предельной экономичности строительства. А также состоянием его материально-технической базы. Перекрытия делались деревянными, с сыпкой и дощатыми полами, лестницы имели ширину марша 1,2 м.

В эти годы деревянные конструкции применялись даже в перекрытиях над подвалами и лестничными клетками. И вот они, эти конструкции, пережили Ленинградскую блокаду и, вообще, без ремонта отстояли, отслужили, на сегодняшний день 90 лет!

В начале Кондратьевского проспекта, в сквере, установлен памятник Саше Кондратьеву, о котором в песне поются следующие слова: «За фабричной заставой, где закаты в дыму, жил парнишка кудрявый, лет семнадцать ему...»

Так вот, квартал «сороковых корпусов» (одного дома) — это как бы продолжение памятника и песни. Ответ на мечты юного героя Граждан-

ской войны. Прототип будущих агломератов панельных микрорайонов. За которые ни в какие времена гражданам-соотечественникам Саши Кондратьева не должно быть стыдно!

Это уникальный памятник мирового зодчества. Его идея была подхвачена и развита в 50-е годы того же столетия. В микрорайонах, которые тоже не по форме, а по сути представляли из себя «один дом». Обладавший массой преимуществ. Начиная с вентилируемых, но не продуваемых дворов — «зеленой гостиницы» разобранного и разложенного небоскреба.

И кончая совмещенным санузелом, который гораздо удобнее отдельно взятой ванной комнаты без биде, унитаза, а также уборной без раковины и крана с горячей и холодной водой. Этот совмещенный санузел приучил граждан к гораздо большей гигиене, чем оно было до того...

Агломерация микрорайонов — «макрорайон» — обладал полнотой всей необходимой для жизни инфраструктуры. А главным художественным компонентом являлось открытое небо и масса зелени.

Люди, посещающие музеи «Водки» и «Хлеба» и не имеющие в самом архитектурном городе страны, а то и мира, музея Архитектуры, рискуют быть обманутыми очередной раз. Им больше неоткуда будет узнать, что такое «современная архитектура» и чем она отличается от «несовременной»?!

Мы уж не говорим о Музее Реновации, который стоило бы создать как эквивалент полному собранию Сочинений Виктора Гюго в совокупности с Полным Собранием Сочинений Чарльза Диккенса взятых в «матерной» степени.

В чем разница между «дизайн-строительством», завоевывающим все большую популярность у предпринимателей и «архитектурой»?

Архитектура происходит исключительно от культового храмового зодчества. «Дизайн-строительство» — от сарая, обшито горбылем. В современных версиях вместо горбыля используются стеклопакеты.

И еще одно, но существенное отличие. Для заказчика архитектуры, Бог — архитектор. Для дизайнера, Бог — заказчик! Переселяя людей из «хрущовок» в «стволовые клетки» «обамок», т. е. «Бараков по вертикали» (бараков с большой буквы «Б»), мы загоняем их в «клетушки для загубленных душек».

По тому же принципу задумана избушка на курьих ножках». Представьте эту избушку многоэтажной, сколько туда можно втиснуть «иванушек-дурачков»? Убеждая их, что теперь, когда они сидят так высоко, глядят так далеко, они вовсе не иванушки-дурачки, а настоящие Иван-Царевичи! Ну, как минимум, Иванушки Интернейшинел!

Конечно, что «глядят далеко» — это упущение начальствующих. Надо срочно снизить нормы по инсоляции! Чтобы глядели только друг на друга из окон с первого по сороковой этаж и могли обмениваться, не выходя из домов, приятным рукопожатием...

Сегодняшнее государство применяет к своим гражданам не жесткий террор, а мягкую силу. Якобы, от имени «большинства народа». Доказывая, что глава ГДР Эрих Хонекер был глубоко не прав, когда говорил, что «если мой сосед делает в квартире ремонт, то это вовсе не значит, что я обязан у себя переклеивать обои»!

Глава Германской Демократической Республики даже представить себе не мог, что в реальности «его формула» станет еще круче. А именно: «если мой сосед переезжает, то и я обязан переезжать за ним!» «Коммуналка во вертикали» — это худший вид коммуналок в природе! Потому что «чем меньше нас соседи видят, тем больше нравимся мы им»...

Недавний взрыв, произведенный 27 декабря 2017 года, как заявили СМИ, произошел в магазине «Перекресток» на Кондратьевском проспекте, 44. И обошелся без летальных жертв потому, что магазин разместился по этому адресу совсем недавно. Еще этот адрес можно назвать как «площадь Калинина, дом №1». И это — памятник архитектуры мирового значения, построенный в 1930-е годы как кинотеатр «Гигант», самый крупный в стране в свое время, и относящийся в первую голову к вышеупомянутому кварталу сороковых.

Площадь Калинина названа так в год смерти Всесоюзного старосты. И тогда же послужила плацем для казни немецких генералов. Потом в этом «пятне» разместили памятник Михаилу Ивановичу. Кроме магазина «Перекресток» на площади, традиционных для Петербурга «пяти углах», сходится еще и перекресток времен...

Тысяча метров отсюда по Кондратьевскому проспекту — и мы у дверей школы дзюдо, в которой занимался юный В. В. Путин. Тысяча метров отсюда по Лабораторной улице — и мы у Центрального Городского Штаба МЧС, разместившегося тоже в бывшем памятнике архитектуры конструктивизма, бывшей школе для особо одаренных детей.

Да и взрыв был произведен аккуратно в День Спасателя! Так что террористы прекрасно разбираются в специфике места и выбирают места знакомые, либо с наибольшим количеством жертв!.. Так называемые «хрущобные кварталы» — самое безопасное в этом смысле, да и в других тоже — жилье.

Другую опасность представляет из себя для Петербурга (и всей страны) город Москва. Помните, ее историческую формулировку? «Москва есть Третий Рим, и Четвертому не бывать!»? Так эта формулировка — тоже ошибочная. На самом деле — подлинно великие города строятся друг за другом по 30-му меридиану уже 2000 с лишним лет. Расстояние между ними — 9,5 градусов углового размера...

Временной интервал между возникновением колеблется от 700 до 1000 лет. И основаны они при жизни признанными Великими государями: Александром Великим, *Константином* Великим, Кием — Старшим из братьев, Петром Великим. Это Александрия, Константинополь, Киев, Санкт-Петербург...

И мы не в коем разе не должны допустить гибель последнего хотя бы частичную! Наша актуальная задача — сохранить Ленинград в Санкт-Петербурге. Это и немецкие коттеджные домики о двух этажах, и кварталы пятиэтажных «разобранных небоскребов». К сожалению, строительная Москва «просачивается» в Санкт-Петербург — катастрофически!

Приводим текст объявления, найденный на улице нашего города.

«ИНФОРМАЦИЯ»

Вид работ: Благоустройство территории по адресу...

Ордер ГАТИ: № К — 4347 от 13.04.17

Заказчик: Муниципальное образование ...

Производитель работ: ООО «Мосстрой»

Ответственный за производство работ: главный инженер Казарян Г. М.

Сроки работ: с 15.05.2017 г. По 31.08.2017г.»

Если коротко, то была уничтожена часть газона и на ней — пять яблонь, чтобы устроить парковку там, где она никогда не была предусмотрена! Или еще короче: «перекуем город-сад» в «город-парк»! Естественно, парк автомобильный. Один урод даже спилил в Год Экологии полувековое дерево, которое мешало ему видеть из окна его незаконно паркующийся под окнами жилого дома «Порше». По этим поводам даже было написано стихотворение. Приводим его не полностью:

«Яблочная баллада»

*«Эх, яблочко, да куда котишься,
Попадешь под трамвай не воротишься...»*

*На газон машины въезжали,
От дождя укрыться под яблони,
Словно елочку наряжали —*

*Под ветвями — красные, синие...
Вкруг ствола блестели игрушечно
И попыховали хлопушечно!*

*«Ладно!» — думали думу прохожие. —
«Несерьезная это напасть.*

*Это временно, это временно,
То, что яблоку негде упасть!»*

.....
*Яблоко попало в голову машине,
Закатилось на зуб толстогубой шине,
Извинялась яблонька: «Вышло как неловко,
Чтобы промахнуться — здесь нужна сноровка!»*

*Шина шевельнула черными зубами,
И упала яблонька — елкою на БАМе!
Мы во все хорошее верим непременно,
Скоро снова деревце вырастет, наверно?..*

*Но на месте яблонь, говорить неловко...
(в год-то экологии!) выросла парковка!*

Наконец, — «Что делать?»

1) Делать макеты в понятном масштабе, макеты агломераций соседних микрорайонов; в постоянно действующих павильонах! Для ознакомления с планами властей рядовых граждан. И в этих павильонах, при этих макетах, проводить дискуссии и собрания...

Такое при Собчаке предлагалось осуществить тогда Главному художнику Санкт-Петербурга Ивану Григорьевичу Уралову. Но он сделал только часть центра Петербурга, да и то отправил макет на выставку в Ниццу. На фото из журнала «Зодчий» автор этих строк стоит в светлых брюках как раз перед этим макетом.

2) Авторы же т. н. реновационных идей торопятся «наломать дров», чтобы «спохватиться», когда отступить будет уже некуда. Поздно! Ведь сказанул же помощник Председателя правительства, что «Частная собственность — не догма!», понятно, что так — только в нашей стране; и мы с этим почти готовы согласиться! «Почти», потому что считаем — начинать надо с самих «реноваторов»!

...Экспроприировав у них частную собственность, а взамен — выдвинуть их кандидатуры на Нобелевскую премию по экономике! Этой большой чести они могут удостоиться за придуманный ими способ ограбления малоимущих и бедных. Путем изъятия у них «законного советского наследства»!

Так как сделать строительную отрасль (искусственно) доходной? Поскольку денег у населения на покупку элитных квартир нет, «будущие лауреаты» решили создать искусственный спрос, изымая квартиры. Обеспечивая в приказном порядке «бартерный» обмен: смены «плохого» жилья на «хорошее», «современное»!

А хорошо ли было «современное», и «плохо» ли старое, пятидесятилетнее, пусть решают для себя будущие археологи! Если им хоть что-нибудь удастся раскопать в культурном слое или государственных архивах!

Идея ведь, в чем?! Добить в «каменных мешках» то, что еще осталось от бывшего «советского народа», причем многие расставшиеся «по собственному желанию» с советским наследством и в каменные мешки-то не попадут... Из-за «путаницы в документах», которая обязательно будет! То на одну квартиру выпишут два одинаковых ордера, то даже три, или четыре...

А те «мерзавцы», которые портили кровь чиновникам своим несогласием, им и вообще не на что рассчитывать! Их «путаница в документах» коснется в первую очередь! «Сбой в компьютере», «человеческий фактор» и т. д., и т. п.!

Скорее всего, этих сразу поставят перед необходимостью судиться-рядиться. Необходимостью, на которую у них, естественно, не окажется запаса: ни ЛЕТ, ни ЗДОРОВЬЯ, ни ДЕНЕЖНЫХ СРЕДСТВ на адвокатов.

А только поношенные сердечки и вконец истрепанные еще только начинавшимися разговорами о неизбежности грядущей «реновации, нервной системы!

Эти люди сами станут умолять в судах своих обидчиков перевести их поскорее с улицы (где они окажутся в результате своего «упрямства») в эти самые «каменные мешки», «каменные джунгли», которые презирали так сильно. Вот уж извините, но большинство переселенцев переедет (безо всяких репрессий и войн) прямо на кладбища!

Разве это не «ход», не деяние, достойное Нобелевской премии Мира, или, на худой конец, «нобелевки» по разделу эффективного управления экономикой?!

Напоследок позволим себе еще одну цитату (несколько поэтических строк) от «Заполонского-Захованского»...

*«О роли искусства в наступившую эпоху»
Чесали летом «новогодний чес»...
Чтоб «бабки» он со всех «каналов» нес!
Чтоб звездунам, звездуням, их собратьям
Народ доверчиво раскрыл свои объятия!
Чтобы поверил в «ум» у дурака,
Что хилый может всем «намять бока»,
Что ряженую, липовую «знать»
«Народу» любо обожать и знать!
Чтобы фигляр калифом слыл на час!
Лишь бы в массовке ВЕЧНОЙ видеть нас...*

(Задушевную беседу с Аполлоном Заполонским –Захованским вел Всеволод Мельников.)



О НОВОМ ЦИКЛЕ РАБОТ Г. ПОПОВА¹

Мое знакомство с вологодским художником Георгием Поповым давно уже вышло за рамки обычных малозначащих человеческих отношений. Их началом послужил мой профессиональный художественный интерес к его яркому и неординарному творчеству. И хотя встречаемся мы не так часто (2–3 раза в год), и встречи наши, как правило, коротки, но, тем не менее, за счет постоянной переписки и активного диалога об искусстве и жизни, наше знакомство приобрело характер взаимного обогащения, как эмоционального, так и интеллектуально-духовного. В 2017 году мы вновь встречались, обсуждали наши совместные планы, и, как всегда, я смотрел новые работы художника. Надо сказать, что за последние три года в творческом отношении Г. Попов продолжал неустанно работать, удивляя меня своей энергией и вдохновением. А мастеру уже скоро исполнится 80 лет, но возраст ему не помеха — он по-прежнему пишет картины с той же интенсивностью и задором, что и 10–20 лет назад.

В эти годы художник в основном обращается к своим воспоминаниям о жизни в советские времена. И это вполне естественно. Г. Попов родился и вырос в Советском Союзе, его идеалы в искусстве сформировались в то время, и он верен им по сей день, не отступая от них ни на йоту. Главный источник его творчества — это природа и человек, живущий в созвучии с окружающим миром. Такое единство может быть достигнуто только при условии, если человек осуществляет свою деятельность, не нарушая целостность и естественность природы, понимая и чувствуя ее гармонию. Тогда человеку открывается ее божественная красота и бесконечность, воплощенные много раз в художественных образах мастерами искусства. Георгию Попову, несомненно, открылась эта Красота!

Весной 2017 года у художника родился замысел написать цикл картин на тему — «Три стога» в разные времена года. За основу был взят конкретный пейзажный мотив, связанный с рекой Тиксной, протекающей недалеко от деревни Фоминское Тотемского района. Здесь, в этих местах, Г. Попов долгое время жил и работал. Сохранился дом, где он написал картину, принесшую ему известность и популярность — «Щедрая земля» (1976 г.)². Река Тиксна — это небольшая водная артерия, каких немало на Вологодской земле. Но для людей любая река, речка — это целый мир³. Из года в год художник наблюдал ее в разных состояниях, и, не случайно, она стала для него воплощением красоты здешней природы. Чувства любви и сейчас переполняют мастера, и он, словно замороженный, создает свои яркие и запоминающиеся картины. Всмотриваясь в работы Г. Попова, вспоминаешь слова великого русского пейзажиста И. Левитана: «Надо

жить, и жить красиво, <...> надо пользоваться жизнью, ее светом, ее радостью, как светом солнечного дня!»

Все картины из цикла композиционно построены по принципу театральной декорации, с кулисами в виде деревьев, с не меняющимися основными планами, изображенные в панорамном ракурсе. Это придает произведениям Г. Попова пространственную глубину — практически постоянно используемый художественный прием мастера.

Важный аспект его творчества — это стремление к обобщению, когда частности и детали не являются главными в картине, а все подчинено выражению целостности восприятия, что придает его работам символическое звучание. Традиция, исходящая от народного искусства, от которого так много взял художник.

«Три стога» — это не только конкретика жизни вологодского крестьянина, запечатленная Г. Поповым, но и картины глубоко символические, отражающие смысл и суть деятельности человека на земле. Мысль художника: человек лишь составное звено в царстве природы, и он гармонично должен сосуществовать с ней. В картинах представленного цикла ничто не нарушает этой гармонии. В каждом пейзаже звучит своя неповторимая живописная музыка, выраженная с помощью цвета и света. Она, подобно хоралам И. Баха, торжественна и возвышенна. «Открылось небо над тобою, ты слушал пламенный хорал», — слова поэта А. Блока как нельзя лучше выражают содержание этих произведений.

Живопись художника непосредственно и искренне выражает преклонение и восторг человека, проникновенно чувствующего природу, живущего с ней в полном созвучии. Каждый мазок, положенный на картину, словно вибрирующий от чувств, создает общее состояние радости, и даже в работе, названной «Одиночество» (с воющим волком), чувство безысходности смягчается неизбежной красотой зимнего ночного пейзажа.

Божественность природы — это главный лейтмотив этих удивительных картин Г. Попова.

К этой публикации я попросил художника написать свои заметки об этих работах. Они немногословны, но очень ценны, поскольку раскрывают эмоциональное состояние мастера, и, связанные с этим, воспоминания автора. Это трогательные и душевные рассказы о жизни простого деревенского парня. Я оставил их практически в полном объеме, сделав лишь минимальные сокращения и редакторские правки.

Кроме этого к каждому сюжету я предпослал эпиграф, взятый из книги «Заветы Яна Ционглинского», известного русского живописца, жившего в России в конце XIX – начале XX века. Мысли его актуальны и сегодня для мастеров искусства и для тех, кто стремится познать его. Они созвучны творчеству Георгия Попова. Художник выбрал непростой жизненный путь, но он, несомненно, достойно прошел эту дорогу, и, надо надеяться, что еще немало его ждет впереди.

Примечания

¹ Статья была написана и опубликована в отдельном издании еще при жизни художника, которого не стало в начале февраля 2018 года.

² Картина находится в собрании Вологодской областной картинной галереи.

³ Можно сказать, и это не будет преувеличением, что река входила в эмоционально-духовный ряд образного мышления местного населения. На Вологодчине хорошо известны тиксенские частушки и тиксенская резьба по дереву.

Георгий Попов

О цикле «Три стога». Вступление

Сенокос, наравне с севом и уборкой урожая, — важнейшая страда в жизни северного русского крестьянства. Наличие коровы и достаток корма для нее — это основа жизненного благополучия крестьянской семьи. Поэтому луга по берегам рек северных губерний были летом украшены дополнительной деталью — обилием стогов сена! Часто стога стояли цепочками по 2, 3 и более; в одном месте я видел «строй» из 7-и стогов. Это делалось в основном, чтобы зимой торить дорожку для вывозки сена только к одному стогу, а не к каждому в отдельности, если бы они стояли вразброс. Стога сена на лугах — это как бы символ жизнестойкости людей данной местности.

В долине реки Толшмы¹ располагался самый богатый и успешный колхоз «Сигнал», во главе которого долгие годы был Председатель-орденоносец А. Жданов. В этот колхоз входили все окрестные деревни, которые жили в советское время нормальной жизнью.

«Три стога» — это среднеарифметическая величина. Сейчас, в 2017 году, в красивой и благодатной долине Толшмы летом вы не увидите ни одного стога, да и деревень почти нет. В оставшихся живут по 2–3 пенсионера. Как раньше говорили: сердце кровью обливается при виде этого чудовищного бардака, устроенного в стране после гспереворота 1991 года. Народ в провинции нищенствует и вымирает. Река Сухона, некогда являвшаяся важной транспортной артерией, сегодня безжизненна.

Мой цикл из 8-ми картин «Три стога» — это не образ современной России, а образ моей советской Родины!

*«В ком натура не зажигает трепета,
тот не войдет в храм искусства».*

Ледостав

Ледостав — это маленькое чудо!.. Действительно, еще вчера по реке, от села Красное до Черепанихи, плавали лодки, плескалась вода у плотов — паромов, а сегодня ты идешь по новой и хрупкой тверди, яки посуху, и сердце замирает от страха. Лед настолько прозрачен, что, кажется, вот-вот ухнешь

в черную холодную бездну! А сколько радости было, когда мать купила мне у Левки Куликова коньки, которые назывались «Снегурочки»!

А на другой маленькой речке Вопре была у нас ежегодная забава. В этот короткий период ледостава мы тихо ходили по тонкому и прозрачному льду и чекмарили — глушили рыбу, или ложились на лед и с любопытством наблюдали за жизнью подводного царства с рыбками, жуками — плавунцами... Особенно изумительны были разноцветные лещики!

*«Искусство дается только дерзким,
и оно вас делает несчастным
и вместе с тем безумно счастливым».*

Одиночество

На другом берегу Сухоны, наискосок от Красного, находился рабочий поселок под названием Судоверфь, где строили большие деревянные баржи. Там был продовольственный магазин для речников с хорошим снабжением, и клуб, в котором часто показывали кино. Зимой через Сухо-ну люди протоптали до поселка узкую, след в след, тропинку, по которой красноселяне ходили гуськом смотреть новые фильмы.

Помню, что в клубе Судоверфи я смотрел «Третий удар» и двухсерийный «Падение Берлина», видел и другие киноленты, но лучше запомнились мне эти. Фильмы были длинные по 10–12 частей, на смену каждой требовалось время, и поэтому сеансы заканчивались поздно, а зимой — это была уже ночь. И вот после сеанса мы, жители Красного, шли через реку по тропинке домой. Морозно, сияют звезды, огромная луна озаряет округу. А неподалеку, в болотах за деревней Слобода, воют волки. Этот жуткий звук до дрожи по коже потрясает!

Вой волка нельзя описать, его надо услышать, чтобы почувствовать всю жуть одиночества и безысходности. Мы идем молчаливой темной цепочкой теней по снегу, и каждый из нас, я уверен, под вой волков думает: хорошо, что я не один. Нас пацанов, как правило, было человек 5–6, и с нами всегда ходил кто-то из взрослых мужиков.

«Нет выше идеи, как свет».

Отпуск зимой

Я жил тогда² на Кольском полуострове, в городе Мончегорске. Люди из Заполярья стремились провести свои отпуска где-нибудь на юге. Я же, сознаюсь, никогда не видел Черного моря и не купался в нем, хотя умел плавать с раннего детства, и это было одно из моих любимых занятий. Я даже придумал свой быстрый стиль плавания — «на бочку».

В тот год, который я по воспоминаниям запечатлел на картине, я приехал в отпуск зимой, и у меня была мечта сделать в лесу лодку-долбленку из

цельного ствола дерева. Летом я предполагал спуститься на ней по местным рекам до Сухоны, а затем доплыть до Архангельска.

Мечта эта так и осталась мечтой! Но она осталась в моей душе и словно через нее, как через чудесные очки, я вспоминаю и вижу тот прекрасный отпуск!

«Будьте только искренни, то вот вам путь, по которому дойдете до совершенства».

Ледоход

И вот весна!.. Вскрылись окрестные речки, поплыли по ним льдины. Вот одна из них зацепилась за прибрежное дерево, за ней — вторая, третья... Образовалась запруда. Мы, ватага парней, идем по берегу, в Погореловскую школу. И видим... Ура, затор! Наша задача: чем угодно, что попадет под руку — расшатать затор, пустить льдины по течению. При этом каждый из нас пытается вскочить на одну из них (некоторые ребята быстро сбрасывают свои сумки с «Родной речью» и тетрадями), и вот мы плывем! Иногда наше плавание продолжалось 200–300 метров, но надо было как-то с льдин, в конце концов, слезать. Тут уже как кому повезет: кто прыгнет прямо в реку, норовя поближе к берегу; кто старается ухватиться за ветки деревьев, но редко кто выходил сухим из воды. О школе в этот момент никто не вспоминал: надо вылить воду из сапогов, выжать мокрые штаны, а бывает и рубаху. Надо бы и костерок запалить, для этого некоторые пацаны носили спички и обломки чернушек (от спичечных коробок) в кепках, а другие имели лупы. С их помощью делался костер. И наступала благодать!..

Худо мы учились, худо мы питались в послевоенные годы, но были счастливы!

«В каждом мазке должен быть восторг и любовь, — тогда только есть искусство».

Весна

*На Толшме — «ветреной реке»,
В тенечке, в нежной благодати,
Да на прохладном ветерке,
В черемуховом аромате,
Сижу и ужусь окуньков...*

Мне, кажется, на Вологодчине в это время все малые реки, как невесты в свадебной фате, красуются в белом наряде весенних черемух. Долина Толшмы — сплошной черемуховый сад! Она до самых краев налита ароматом благоухающих деревьев. А через несколько дней приходит время черемухового снегопада. И все вокруг белым-бело, да тихие заводи рек и стариц. Это незабываемая красота отеческих мест радует душу! Люблю я

свою малую родину в любое время года и при всякой погоде. Никогда не был «на югах» и не тянет туда!

«Красота дается только фанатикам».

Утро

Всякое наше вологодское утро ассоциируется у меня с одноименным стихотворением И. Никитина, которое наравне со многими другими я считаю (а если кто так не считает, то ошибается!) — шедевром русской поэзии.³

Однажды со мной произошло следующее: в Красном селе, когда я учился в третьем классе, учительница почему-то (то ли невзлюбила меня за мое поведение) часто на уроке ставила меня «в угол» — за печь, где находился умывальник, таз, ведро и швабра. И вот: я стою за печкой, а в соседней комнате другая учительница З. Быстрова ведет урок в четвертом классе и читает ученикам вслух стихотворение. Читала по-видимому она хорошо, поскольку я сразу же запомнил стихотворные слова этого произведения. Тогда для меня это было как глоток свежего воздуха! Это были стихи И. Никитина «Утро». Слушал его стихи, думаю, не разумом, — что я тогда понимал, — а душой, после чего я стал творчески воспринимать поэзию как таковую! Позднее пришло понимание, что поэзия необходима мне, она рождала во мне чувства, схожие с поэтическими строчками И. Никитина. Летом на каникулах я уже с упоением читал «Страну Муравью» А. Твардовского.

*«Музыка начинается после полуночи.
Когда все заснет, тогда начинается
музыка. Блеск солнца, стук колес,
лай собаки мешает музыке».*

Ночная рыбалка

Когда я летом приезжаю в деревню Слобода, вокруг которой столько различных водоемов⁴, то в неделю раз хожу удить рыбу. Делаю это я весьма своеобразно: ловлю поплавковой удочкой на дождевого червя и только одним крючком (запасных не беру!). Если крючок обрывается, что случается нередко, то моя рыбалка на этом заканчивается. Ужу, никогда не стоя на одном месте, а всегда хожу по берегу: забросил — не клюет, иду дальше; заброс ил — вытянул ельца, либо сорожку — все равно не ловлю здесь, а двигаюсь дальше. 2–3 раза за лето устраиваю ночную рыбалку. Тут уж всю ночь, особенно ближе к осени, сидишь у яркого костра. Забросишь в омут 5–6 донок и только утром, собираясь домой, вытаскиваешь их из воды — и в этом-то весь интерес: что попало? кто заглотил наживку? А на донку за ночь кто-нибудь да точно попадет!

Ты сидишь у костра, наблюдаешь жизнь ночной реки и леса, слушаешь шорохи и звуки, и понимаешь, что костер у реки — огонь и вода — этого достаточно, чтобы наслаждаться жизнью и не знать одиночества!

Есть у меня стихотворение на эту тему:

*Ночная рыбалка. Простите ерши,
Что снова с ухом затеял волынку...
Мне надо порою подуматъ в тиши,
Как с другом хорошим — с неяркой теплинкой.*

*«Чем идея бесконечнее, тем она красивее.
До бесконечности вы не дойдете никогда,
но надо идти к бесконечности».*

Сенокос

В нашей деревне Фоминское сенокосы по берегам речки Вопры тянутся аж 17 километров, параллельно дороге Вологда — Тотма. Для того чтобы косить траву на самых дальних участках, сушить ее, стоговать сено, приходилось уезжать из дома на 3–5 дней, а то и на неделю. На некоторых сенокосах были срублены времянки или сеновни, а иногда делали шалаши, в которых ночевали косари. У наших фоминчан-колхозников были построены добротные избышки на берегу реки. Лошадей ставили под навесы в кустах, чтобы защитить их хоть как-нибудь от комаров. Дальние покосы назывались у нас — «косить за полем», то есть там, где уже не было пахотных полей.

Есть у меня на эту тему картина «Летний вечер» и стихи, которые я предлагаю читателям:

*Розовые ноги
обнимал закат -
на последнее стоге
женщины стоят...
С краю сенокоса,
в тени от лесов,
там, где пали росы,
ужин, чай готов!
Потянуло кашей
из того угла:
повариха Глаша
около котла
весело колдует,
дюжа да шустра,
подчерпнет, подует,
отхлебнет — пора!
Вечер тихой тенью*

*по покосу полз.
Различно пенье
и бряцанье кос.
От стогов далеких
к звездочке тепла,
от трудов нелегких
песня шла-текла...*

Что касается работы на ближних к деревне участках, то здесь можно было обходиться и без лошадей. Сухое сено к стогам носили люди сами на двух тонких и гладких жердях, которые назывались — подтыкуши.

В заключение отмечу, что, когда готовился этот материал к печати, от Г. Попова пришло сообщение о том, что он решил написать еще одну картину на тему «Три стога» — под названием «Снегопад».

Примечания

¹ Река Толшма протекает на правом берегу Сухоны и впадает в нее рядом с деревней Слобода, где находится сейчас дом Г. Попова.

² В начале 1960-х годов.

³ Наравне, к примеру, со стихами Н. Рубцова «Ночь на родине» (примечание художника).

⁴ Перечисляю реки в нашей округе: Сухона, Толшма, на другой стороне, напротив дер. Слобода, — Большой Сомбал, Малый Сомбал, Кривой Сомбал, речка Камышовка, ручей Мельничный (примечание Г. Попова).



НЕСКОЛЬКО СЕМЕЙНЫХ ИСТОРИЙ О НАЧАЛЕ ВОЙНЫ И БЛОКАДЕ ЛЕНИНГРАДА

К 75-летию прорыва фашистской блокады города героя Ленинграда

Про самое начало войны в нашей семье есть такая история. Мой дед Некрылов Иван Леонтьевич был морским офицером и до войны служил в Эстонии, в городе Таллин. Он был то ли начальником, то ли замом начальника коммунально-эксплуатационной части Главной военно-морской базы Краснознаменного Балтийского Флота. В конце июня 1941 года бабушка собиралась ехать к нему. Ее отъезд пришлось отложить на 24 июня, так как 22 июня должен был приплыть парходом из Америки ее старший брат Воронин Иван Павлович. Он был высококвалифицированным рабочим и трудился на телефонном заводе «Красная Заря». Перед войной, кажется в 1939 году, его отправили для стажировки в Америку. Советский союз закупил у американцев партию новейших станков для телефонного и радио производства и делегацию лучших рабочих отправили учиться работе на этом сложном оборудовании. Иван Павлович работал на телефонных заводах в Нью-Йорке и в Чикаго. Важным обстоятельством при отборе кандидатов для работы в Соединенных Штатах явилось то, что Иван Павлович прекрасно говорил на английском. Воронины жили на проспекте Маклина, недалеко от их дома находился Интерклуб. Он был в бывшем дворце великого князя генерал-адмирала Алексея Александровича почти на пересечении рек Мойки и Пряжки. На курсы английского в Интерклуб вместе со старшим братом ходила и моя бабушка Клавдия Павловна. Преподавателями на курсах в Интерклубе были англичане и американцы, рабочие-коммунисты, бежавшие от политических преследований в Советский Союз. В Америке он познакомился со своей будущей женой, тетей Лёлей. Она, кажется, была дочкой эмигрантов из украинских молокан. Еще при царском режиме ее родители сбежали от религиозных гонений в Соединенные Штаты. Иван Павлович с тетей Лёлей приплыли в Ленинград рано утром 22-го июня, и оставив дома вещи пошли гулять по Ленинграду. Тетя Оля хотела посмотреть город, который видела только на картинках и фотографиях. Нагулявшись, они пошли в кино. О начале войны еще ничего не было известно, так как правительственное сообщение было только в 12 часов дня. В это время они сидели на киносеансе в кинотеатре «Баррикада» на Невском. А на выходе из кино их задержали бдительные граждане, так как они были во всем заграничном, и тетя Оля говорила с сильным акцентом. До выяснения обстоятельств они просидели в Главке УНКВД на Литейном д. 4, но потом их конечно отпустили. В общем из-за приезда брата бабушка взяла билет в Таллин на 24 июня, да так туда и не поехала.

* * *

Моя бабушка Клавдия Павловна Некрылова с довоенного времени работала на чулочно-носочной фабрике «Красное знамя». Фабрика была на Петроградской стороне. В конце июля — начале августа 1941 года большинство работниц фабрики отправились возводить оборонительные сооружения под Ленинградом. Бабушка была в их числе. Сборный пункт находился на пересечении Чкаловского проспекта и Пионерской улицы. Туда должны были приехать грузовики и автобусы. Все работницы пришли в ярко красных спортивных костюмах с белыми буквами «КЗ» на груди. В этих костюмах они участвовали в физкультурных парадах до войны. У многих девушек с собой были патефоны, пели, шутили. Войну еще никто серьезно не воспринимал. Думали, что будет, примерно, как в финскую — самые серьезные неприятности шишки и синяки от столкновений лбами и падений во время прогулок вечерами в затемнение. Ну, с продуктами снова будет не очень — уже привыкли! В угловом доме прямо с угла вход в магазин гастроном, а над ним балкончик. На этом балкончике постоянно летом сидел дед безногий инвалид — ветеран Первой Мировой войны. Увидев внизу работниц он им кричит: «Девчонки, куда едете?» Они ему: «Немца бить, дед!» А он им: «Немца? Голыми руками? Вы девчонки себя за попу голыми руками трогайте, а о немце лучше забудьте! На меня внимательно поглядите и навсегда забудьте! Я до вас уже это дело пробовал!» А они ему: «Ну и зловредный ты дедушка субъект! Тебя обязательно нужно в милицию сдать! Да у нас со временем тесно!»

* * *

Грузовиками с песнями приехали на Московский вокзал, а оттуда электричкой на станцию Любань. В один из первых же дней прилетел фашистский самолет и устроил охоту за работницами в красных спортивных костюмах. Обезумевшие от страха девушки метались по полю, а летчик их расстреливал. Было много раненых и убитых. Вместо противотанкового рва рыли могилы для своих подруг. На следующий день их кое-как переодели — из ближайшего колхоза привезли не яркую одежду — черные, темно синие и коричневые рабочие халаты. Рядом со рвом отрыли щели, чтобы в них прятаться. Самолет еще не раз прилетал охотиться. Летчик иногда бросал вниз листовки типа: «Сегодня мы бомбим, завтра вы хороните! Ленинградские дамочки не копайте ямочки. Придут наши таночки зароят вас в ваши ямочки!» Так прошли три недели. Где-то отдаленно уже слышалась артиллерийская канонада. Или просто гроза? Однажды утром, (это было 24 августа 1941 года), все работницы как обычно были на строительстве сооружений. Относительно близко стали раздаваться выстрелы. Днем по проходившей невдалеке проселочной дороге в сторону Ленинграда пронеслись на большой скорости несколько автомашин с военными. А потом, уже после обеда небольшими группами и по одиночке показались наши бойцы. Многие были без оружия. Один из бойцов подошел к девуш-

кам: «Ленинградские? Вы чего тут делаете?» Они отвечают: «На окопах мы, ров строим». А он им: «Вы чего бабы обалдели? Немец к вечеру тут будет! Скорее бегите в Любань, может еще в город уехать успеете!» Ну, девчонки на него набросились: «Трус, паникер, дезертир, сволочь! Где твоя винтовка гад? Где твой командир? Мы тебя сейчас за шиворот к нему потащим, а потом в трибунал!» А он им: «Сопли себе сначала подотрите, прежде чем меня за шкварник таскать. Машины днем видели? Это мои командиры в полном составе в город Ленинград драпали. Винтовку мне не выдавали, у Красной Армии на меня винтовки не хватило. А другие бойцы винтовки получили, а патронов к ним не дали. Выдать патроны и недостающее оружие командиры обещали уже на передовой. Дескать пока, товарищи, спокойно ройте окопы и землянки, стройте необходимые укрепления. Все нужное для обороны города Ленина у вас будет, у большевистской партии все под контролем! И не забывайте пожалуйста главное правило русского солдата: «Пуля дура, штык молодец!» Перед самым боем привезли нам какие-то ящики, открыли и действительно стали выдавать патроны. Бойцы пачки открывают, а там учебные холостые патроны! И что в них толку? Ну, постреляли мы в немцев для блезира этими патронами, а они нас тут же артиллерией и минометами накрыли, а потом в атаку пошли! А у нас патронов нет, винтовок нет, мин к минометам нет, к единственной пушке десять снарядов. Чем нам с немцами воевать? Не дурите родные! Кройте в город! Вам можно, а нам похоже хана». Тут начался авианалет, и все побежали прятаться в щели да по кустам. Обрато в ров уже никто не вернулся. Всю ночь девушки бродили лесом, кустами и болотами. Потом вышли на железнодорожное полотно, и пошли по нему наугад. В утреннем тумане увидели стоящий на станции поезд. Это был последний состав на Ленинград, на котором моя бабушка чудом вернулась обратно в город. 25 августа 1941 года Любань взяли фашисты.

* * *

Вернувшись с окопов, Клавдия Павловна Некрылова записалась в МПВО Петроградского района. В конце августа и сентябре 1941 года начались массированные налеты фашистской авиации на Ленинград. Девушки бойцы МПВО днем и ночью разбирали завалы, спасая из под завалов ленинградцев, тушили пожары, оказывали медицинскую помощь пострадавшим, организовывали пункты питания для них, охраняли имущество пострадавших граждан и бесхозное ценное имущество из поврежденных зданий от мародеров, собирали и уничтожали фашистские листовки, в ночное время совместно с военными и милицией патрулировали город пресекая деятельность ракетчиков и диверсантов, а днем дежурили на крышах на постах оповещения ВНОС (воздушного наблюдения, оповещения и связи). Помню ее рассказ о том, как они разбирали обрушившееся здание общежития ремесленного училища, находившееся на углу Большой

Зелениной и Чкаловского проспекта Петроградской стороны. По диагонали от нынешней станции метро Чкаловской. Там теперь просто пустое незастроенное место. Мальчишки ремесленники были в убежище в подвале, очень долго они были еще живы и стучали по водопроводным трубам. Бойцы МПВО старались работать быстрее, но все равно не успели. Все мальчишки погибли от удушья. В подвале, где они были, прорвало канализацию и водопровод, уровень воды постоянно поднимался, но еще оставались небольшие воздушные пузыри, воздухом из которых дышали дети, ожидая своего спасения. Но потом воздух кончился, и все дети погибли. Их так и нашли сбившихся в кучки в тех местах, где еще оставалось немного воздуха. Доставая из подвала трупы погибших мальчиков, девушки дружинницы МПВО проклинали фашистских летчиков. И когда потом, после войны некоторых из этих негодяев нашли и повесили (бабушка видела публичную казнь фашистских летчиков на площади Калинина у кинотеатра «Гигант» 5 января 1946 года), ни в одном ленинградце не было к ним ни капли жалости! Когда разбирали завалы разрушенных зданий, то главное было побыстрее спасти людей. Ценности не имели никакого значения. Для сдачи ценных вещей надо было приглашать должностных лиц и составлять опись, а время было очень дорого. Пока ты ковыряешься с бумажками, кто-то под завалом ждет твоей помощи, может быть даже раненый, или ребенок, или твой хороший знакомый или даже родственник. Часто серебряные монеты, ложки-вилки и подстаканники, золотые часы и украшения запросто летели на лопате бойца МПВО в кучу мусора. Подбирать и присваивать что-либо было нельзя, это считалось мародерством и каралось расстрелом. Два пожилых рабочих в бабушкином отряде МПВО держались особняком от остальных бойцов. Иногда они о чем-то тихо переговаривались при разборе завалов, что-то украдкой подбирали и прятали по карманам. Девушки-дружинницы рассказали об этом бригадиру, а тот вызвал патруль. Во время перерыва этих двух рабочих обыскали и действительно нашли у них золотой портсигар, украшения и монеты. Патрульные связали им руки, отвели их в ближайшую подворотню и там расстреляли. В подворотне они лежали накрытые какой-то тряпкой до вечера, а вечером их увезли на грузовике вместе с телами погибших при бомбежке. По вечерам девушек отправляли на патрулирование. В каждом доме при домкомах были отряды самообороны, которые следили что бы строго соблюдалось затемнение, дежурили на крышах и в подъездах домов во время воздушных налетов. Но все равно в городе было много разных гадов. Это была и фашистская агентура, проникшая в город с многочисленными беженцами и различные доморожденные отщепенцы, люто ненавидевшие советскую власть и с нетерпением ожидавшие штурма города и прихода фашистов. Ни одного ночного дежурства не проходило без неприятных сюрпризов. То в подъезде на подоконнике последнего этажа какая-то сволочь оставит включенный карманный фонарик, то где-нибудь во дворе от сараев пустят

ракету, то в какой-нибудь пустующей квартире внезапно откроется окно и зажжется свет. Однажды бабушка с подругами стояли в патруле МПВО на Чкаловском проспекте рядом с Печатным Двором. А напротив Печатного Двора на углу с Петрозаводской улицей, либо по диагонали, где сейчас построена школа, либо в скверике рядом с нынешним зданием 18 отдела полиции стояли деревянные ларьки. Никчемные такие, все обшарпанные, типа приема стеклотары или утильсырья, или еще что-то вроде этого. Был налет и девушки патрульные тихо стояли в арке наблюдая за ночным небом, в котором то и дело появлялись вспышки разрывов от зенитных снарядов и металась прожекторные лучи отыскивая вражеские самолеты. Вдруг совсем близко от них раздался какой-то хлопок, потом шипение и в небо взметнулась ракета прямо над Печатным Двором. И вроде бы как раз из-за этих ларьков. Они бегом туда, а там за ларьками были штабеля каких-то деревянных ящиков. Они встали в проходе между ящиками и тихо слушают. А фашистские самолеты гудят где-то в небе совсем недалеко и зенитки бьют по ним рядом, то ли от Петропавловки, то ли от зоопарка, а может и еще ближе. И вдруг совершенно явственно за ящиками слышен шорох. Как будто кто-то между ларьками протискивается. Бабушка с одной дружинницей побежали обратно на улицу. И действительно между двух ларьков был узкий проход, даже не проход, а щель и из этой щели в ближайшую подворотню метнулась какая-то тень. Девчонки бегом за ней, во дворе темно и ничего не видать. Они скрытно включили карманный фонарик, посветили по углам — за помойными баками спряталась худощавая старуха. Они ей: «Выходи бабка!» Та спокойно, даже нехотя выходит из-за баков, и вдруг как залепит моей бабушке ладонью по лицу, а второй рукой другой дружиннице по фонарику и бежать. Но в подворотне она столкнулась еще с двумя девушками, которые сбили ее с ног и навалились на нее пытаясь схватить за руки. Старуха, молча кусалась и царапалась как дикая кошка, яростно отбиваясь руками и ногами извиваясь, как змея. Было удивительно, откуда в пожилом человеке взялось столько силы и злости! Вчетвером и то далеко не сразу девушки одолели ее, оседлав и навалившись ей на руки и на ноги. Когда дружинницам удалось скрутить ракетчицу, то и старуха, и сами девушки выглядели ужасно. В синяках, оцарапанные, искусанные, одежда на них была вся в грязи. Наконец ракетчицу связали и сдали прибежавшему на помощь милиционеру патрулю. В ящиках за ларьками нашли спрятанную хозяйственную сумку с ракетницей и карманным фонариком. Если я ничего не путаю, эта старуха-ракетчица оказалась обрусевшей финкой, завербованной фашистами.

* * *

Летом и осенью 1941 года оголодавшие мой папа Олег Михайлович Барбазанов, в возрасте неполных четырех лет, со своим старшим братом Игорем ходили пешком с Петроградской стороны (наша семья жила в доме

на Газовой улице у речки Карповки), на Московский вокзал. Там всегда было много военных уезжающих на фронт. Мой папа был очень бойким и артистичным ребенком. Игорь играл на гармонии, а папа пел и танцевал. Красноармейцы подавали им еду. Однажды пожилой дядя-солдат подарил папе приличный кусок рафинада, но в этот день был День Рождения папиной мамы — моей бабушки Галины Николаевны Барбазановой. Папа принес этот кусок рафинада ей в подарок на День Рождения. Идти от Московского вокзала до Петроградской ослабевшим от голода мальчишкам было долго. Папа иногда не выдерживал и чуть-чуть лизал сахар, так что с одного края рафинада немного потерял свой подарочный вид. Придя домой, папа старательно завернул сахар в красивую обертку от довоенного шоколада и подарил его маме.

* * *

27 августа 1941 года мой дед Иван Леонтьевич Некрылов отплыл из Таллина в Кронштадт на штабном судне «Вирония». При себе он имел опечатанный баул с особо секретными служебными документами. Документы дед заранее добротнo упаковал, сложил их в два прорезиненных мешка для надежности вставленные один в другой. Которые он лично зашил шпагатом и хорошо герметизировал швы. Мешки были уложены в инкассаторский баул, намертво прикрепленный к его левой руке. От начальства он был под подписку категорический предупрежден, что в случае опасности документы обязан уничтожить, а сам живым в руки врагу не даваться, утрата документов для него равносильна незамедлительному трибуналу и смертному приговору. 28 августа у мыса Юминда пароход был атакован фашистской авиацией, а потом еще и подорвался на mine. Вечером поврежденный корабль затонул вместе со спасательным судном. Дед оказался в воде. У баула с документами оказалась положительная плавучесть. Сначала он вытянул деда на поверхность, а потом был для деда вроде спасательного круга. В темноте он услышал, что где-то рядом плывет шлюпка с краснофлотцами. Он им стал кричать. Но от холода и волнения никакого крика сначала у него не получилось, только хриплый шепот. Но потом неожиданно получилось выкрикнуть, да так громко: «Братцы! Братцы! Секретное!» Его услышали, нашли и спасли. Потом он еще раз тонул и еще раз был спасен, и в итоге оказался, если я не путаю, на транспорте «Казахстан», на котором 4 сентября 1941 года, в 9 часов 10 минут утра пришел в Кронштадт.

* * *

В дальнейшем, во время блокады Иван Леонтьевич служил на линкоре «Октябрьская Революция». Осенью — зимой 1941–1942 годов линкор стоял на Неве, пришвартованный у Горного института, и использовался в качестве дальнoбойной батареи. Моя бабушка Клавдия Павловна Некрылова жила на улице Петра Алексеева, в двух шагах от Сенной площади.

В коммунальной квартире из всего населения осталось три человека. Моя бабушка — сменный мастер чулочно-носочной фабрики «Красное Знамя», женщина-еврейка, работавшая в типографии газеты авиации КБФ «Крылья Балтики» (редакция которой находилась в подвале Эрмитажа), и еще одна женщина среднего возраста, о роде занятий которой история умалчивает. Еврейка газетный работник находилась на казарменном положении и в квартире появлялась эпизодически. Так что фактически постоянно в квартире жили только два человека, да мой дед, когда была возможность, приходил в увольнительную с корабля, чтобы принести бабушке продукты. Необходимо сказать, что к концу зимы 1942 года в городе активно торговали человеческим мясом. Как правило, продавцы рассказывал одну и ту же фантастическую историю о только что забитой свинье где-нибудь в Парголово или Юках. Бабушке и другим работницам не раз предлагали такое мясо. Какое-нибудь Девяткино, Ручьи, Парголово, Юки, Левашово, Шувалово или Озерки казались жителям Петроградской, Васильевского и центральных районов какой-то другой планетой, на которой нет войны с ее бомбежками и артобстрелами, совсем другая жизнь и могут происходить разные невиданные чудеса. Но в свинью, благополучно дожившую до февраля-марта 1942 года, даже самые доверчивые ленинградцы не верили, а мясо не покупали. На Сенной площади в разнос торговали пирожками. Неизвестно, из какого они были теста, на чем жареными и были начинены фаршем очень сомнительного происхождения. Те, у кого голод еще не окончательно затмил рассудок, этих пирожков тоже не покупали и не ели. Но те, кого голод окончательно лишил воли и рассудка, их употребляли. Кушала эти пирожки и бабушкина соседка. Хотя все ленинградцы хорошо знали — те, кто ест человечину обязательно сходят с ума и в итоге все равно умирают. Кажется, уже в конце зимы 1942 года моя бабушка на работу несколько дней не ходила, так как простудившись забюлетенила и лежала с температурой дома. Дверь в комнату она на всякий случай запирала. И вот ночью бабушка просыпается от того, что кто-то дверную ручку повернул и толкает дверь пытаясь ее открыть. Она конечно вскочила, спрашивает: «Кто там?» Сначала молчание и снова кто-то пихает дверь. А потом соседка из-за двери отвечает: «Это я Клава, открой, мне тебе что-то важное надо сказать». Бабушка чувствует что-то недоброе в ее голосе и отвечает: «Говори так через дверь, я тебе не открою». А та из-за двери начинает лапти плести: «Дескать чего ты испугалась, я тебе разные ценные вещи хотела показать, которые хочу продать». А бабушка ей отвечает: «У меня все равно денег нет, все деньги у Ивана, вот он скоро придет тогда и покажешь». Соседка немного поканючила и ушла к себе. Бабуля очень сильно перепугалась и решила забаррикадировать дверь комодом и пианино. Из последних сил, но стараясь не шуметь, используя доску как рычаг, она придвинула стоявшие рядом комод и пианино вплотную к двери. И как раз вовремя. Соседка снова вернулась, стучит: «Клава, окрой, Иван крас-

нофлотца с очень важной запиской прислал». Бабушка говорит: «Позови его сюда к двери». Та ей: «А он уже ушел, очень торопился». Бабушка ей: «Тогда записку подсунь под дверь, я тебе не открою». Соседка стала чем-то ковыряться в замке, а потом пыталась сломать дверь, но так как она была совсем слабая от голода, то у нее ничего не получилось. Дом старинный — двери сделаны на совесть. Бабушка хоть и была до смерти перепугана, но чувство самообладания ее не покинуло. И она говорит соседке спокойным голосом: «Уймись, дверь я забаррикадировала и тебе ее не в жизнь не сломать. Скоро придет в увольнение Иван. Я ему все про тебя расскажу, и тебя как людоедку немедленно арестуют и без суда расстреляют». Соседка ей с матом из-за двери: «Все равно я тебя достану! Я обе двери (парадную и черную) на крюки закрыла, если ты не врешь, и твой Иван явится, я черным ходом от него убегу». И тут бабушка сообразила: «Ну, все, — говорит, — я сейчас снимаю светомаскировку с окна, и через пять минут патруль обе двери выломает, а через десять минут тебя к стенке поставят!» Тут соседка сама не на шутку перепугалась. Кричит: «Ой, Клавочка, не надо патруль! Не надо родненькая! Не снимай затемнение! Прости меня! Я шутила! Я просто немножко испугать тебя хотела!» Тут в парадную дверь кто-то стал сильно стучать. Оказалось, что пришел в увольнение дед. Днем фашисты сильно бомбили линкор, но слава Богу ни разу в него не попали. Зато бомбы пробили лед, и в образовавшихся полыньях всплыло много глушенной рыбы. Краснофлотцев на лодках послали собрать эту рыбу. Большую часть рыбы приготовили команде, а немного выдали для семей комсостава. Деду досталось две больших рыбины, то ли щуки, а может быть это были и лещи. В общем, соседка, валяясь у деда с бабкой в ногах, просила ее не губить. Говорила, что у нее от голода случилось помутнение рассудка и этого больше не повториться никогда. Дед с бабушкой не стали на нее доносить. Дед подарил соседке половину одной рыбины. Но так как больше не было никаких гарантий бабушкиной безопасности, то было решено, что она пока поживет где-нибудь в другом месте. Так и поступили. А весной или в начале лета 1942-го соседка умерла, и бабушка вернулась жить обратно. Осенью 1942-го она была эвакуирована в г. Красноярск, где 18 января 1943 года родилась моя мама. Моя мама Нина Ивановна Барбазанова (Некрылова) родилась в день прорыва блокады. Кто-то из родственников прислал телеграмму: «Клава, дочь назови Блокада!» Но бабушка пошла в ближайшую церковь и окрестила маму. Так как в этот день 27 января 1943 года праздновалась память св. Нины Грузинской мою маму называли Ниной.

* * *

Все родные моей бабушки Клавдии Павловны Некрыловой живьем сгорели на станции Кабона в железнодорожном вагоне во время налета фашистской авиации. Их только эвакуировали по Ладоге из Ленинграда.

Кабона — станция прифронтовая, много военных секретов, и эвакуированных ленинградцев держали до отправки в тыл в запертых товарных вагонах, что бы они зря не болтались по путям. В первую очередь отправляли военные эшелоны. Эшелоны с эвакуированными подолгу стояли на путях в ожидании отправки. Пятнадцать или шестнадцать человек бабушкиных родственников Ворониных — ее мать Мария Воронина, сестра матери и ее двоюродные сестры с детьми — сгорели заживо, так как все вместе находились в одном из запертых вагонов эвакоэшелона во время авианалета.

* * *

Моя бабушка Клавдия Павловна Некрылова беременная эвакуировалась в город Красноярск в ноябре или в декабре 1942 года. Водой или по ледовой дороге она уехала я точно не знаю. От станции Кабона до Вологодской области эшелоны с эвакуированными ленинградцами шли без остановок, вся эта территория была прифронтовым районом, и многие станции сильно бомбили фашисты, так как они были в зоне досягаемости вражеской авиации. На первой остановке в Вологодчине эвакуированные вывалили из вагонов купить еды. На перроне их уже поджидали откормленные и розовощекие вологодские бабы, закутанные в платки и тулупы и восседающие на кучах какого-то тряпья. «Во-о-о-ологодские яблочки, вологодские яблочки! Налетай — не скупись доходяги ленинградские!» — хриплыми голосами вопили они на морозе. Вологодские яблочки оказались всего-навсего горячей вареной картошкой, которая была в чугунках, закопанных в тряпье, на котором они восседали. Эвакуированные спрашивают: «Почем?» Бабы в ответ нахально: «Сто рублей штука!» Наши им: «Вы чего! Совесть-то есть?» А те: «А куда вам дуракам ленинградским деньги девать? Жрать то, небось сильно хочется! Нет денег — вещи давай!» Кто-то покупал эту картошку, а кто-то огорченно шел обратно в вагон с пустыми руками. Всю дальнейшую дорогу от Вологды до Красноярска бабушка бессменно сидела на узлах с добром. Она везла не только свои вещи, но и вещи старшего брата Ивана Павловича Воронина, который был срочно эвакуирован вместе со своим заводом «Красная Заря» в самом начале июля 1941 года. На протяжении всего пути местные жители на станциях вламывались в вагоны с эвакуированными ленинградцами для грабежа. Влезут человека три-четыре. Выхватят у ослабевшего ленинградца узел или чемодан, сунут ему пару раз в рожу и дают деру. Остановки короткие, пока пойдешь жаловаться остальное сопрут. Поэтому к каждой остановке эвакуированные готовились заблаговременно, принимая меры против грабителей. Так встречала Родина ленинградских мучеников и героев.



АНАТОЛИЙ ЛЬВОВИЧ КАПЛАН

Мама любила путешествовать, не знаю почему и зачем мы оказались в маленьком, а может быть и в большом городе — возможно проездом в Киев, куда мы ездили каждое лето, то ли в Витебске, то ли в Могилеве, то ли в Житомире. Мы шли по абсолютно пустынной улице был день, светило солнце, окна сияли, отражая небо и я почему — то захотела заглянуть в окно дома и заглянула, а там... ничего, трава в человеческий рост, только фасадная стена с совершенно целыми оконными стеклами... Мне было пять лет от роду, то есть пять лет после войны, конечно я этого не понимала, но была потрясена...

Мы шли с мамой по абсолютно пустынной, безлюдной, молчаливой, ярко освещенной августовским солнцем улице, а вдалеке, в конце маленькая, тонкая фигурка в большой, черной шляпе, пересекала улицу — как сейчас это вижу. Потом, позднее, читая рассказы Шолома Алейхема, а читала я с пяти лет и очень много и все подряд... я увидела в книге рисунок полностью, очень точно воссоздающий ту картинку из моего детства, с той фигуркой в шляпе и длиннополой одежде. Спустя многие, многие годы совершенно чудесным, волшебным образом, открыв для себя мир изобразительного искусства, пройдя очень трудный и необычный путь, став художником, встретив и полюбив прекрасного человека, художника, изобретателя, внука генерала от инфантерии Э. В. Экк, ученика Петрова-Водкина, Рылова, Филонова — Михаила Николаевича Скуляри, став его женой, я узнала, что он работал в легендарной экспериментальной литографской мастерской бок о бок с А. Л. Капланом (позднее в этой мастерской стала работать и я, застав мэтров литографии того периода), автором иллюстраций к рассказам Шолома Алейхема. М. Н. Скуляри очень любил Анатолия Львовича, его творчество, получал от него в подарок авторские листы с надписью — «Дорогому Мишеньке, замечательному художнику и человеку от А. Каплана». Литографии эти подарены мной в музей.

Михаил Николаевич рассказывал, что Анатолий Львович был очень интеллигентным, добрым, милым, спокойным человеком, любящим свой многострадальный, избранный народ, его культуру и обычаи. Рассказывая о каком-либо новом знакомом, говорил: «Мишенька, знаете такой чудесный человек, высококлассный специалист... еврей. Всегда по пятницам, в любое время года с покрытой головой». М. Н. спрашивал почему, ведь довольно тепло, на что А. Л. отвечал, что нет, все-таки дует. Потом М. Н. понял — по-видимому, это правило религии, к которой принадлежал А. Л. — но это не принято было обнаруживать в то время. Однажды летом, путешествуя по западной Украине, Михаил Николаевич увидел старинное еврейское кладбище, заинтересовался удивительно красивыми надгробны-

ми плитами, памятниками, с прекрасными рельефами — козочками, растительными орнаментами, трогательными в какой-то детской, чистой, наивной и в то же время древней, изысканной красоте и гармонии. М. Н., увлекавшийся фотографией, имевший очень хороший по тем временам фотоаппарат Зенит, сделал обширную серию фотографий с этих чудных памятников и привезя их подарил Анатолию Львовичу, что вызвало его бурный восторг. В дальнейшем А. Л. использовал этот материал в своих литографиях, в своем творчестве вообще.

А. Л. Каплан и М. Н. Скуляри были представителями разных культур, но являясь абсолютно высокого качества человеческими личностями, не имея бешенных амбиций, а просто до последней клеточки своего существования преданными изобразительному искусству — любили и уважали друг друга, впрочем, такой стиль общения распространялся и по отношению ко всем добрым и миролюбивым людям.

Могла ли я подумать, представить себе, что запечатлевшийся в детстве образ, среди полуразрушенного войной городка, увиденный потом в книге, снова появится в моей жизни таким чудесным образом, в виде великолепных, загадочных литографий, воспевавших быт еврейской жизни, превративших ее в поэзию, что автором их окажется тот самый А. Л. Каплан, иллюстратор рассказов Шолома Алейхема, друг и коллега моего мужа, М. Н. Скуляри. Конечно, благодаря большой разнице в возрасте со своим мужем я смогла испытать все это, спасибо обстоятельству, этим прекрасным художникам и Шолому Алейхему, так органично, изысканно, изящно, гениально проиллюстрированному Анатолием Львовичем Капланом.

Р. S. А. Л. Каплан великолепно знал и использовал технику литографии, совершенно свободно выражал этим языком свои мысли и переживания, чувства просто человека, носителя древней истории своего народа, его праздников, радости и печали, многовековой драмы, трагедии и как художник высшей пробы, сумевший при помощи изобразительного искусства запечатлеть дух наидревнейшей культуры своего, горячо любимого народа, сохранить его и для истории и для пополнения всеобщей картины изобразительного искусства, куда он, его имя, несомненно вошло на равных с мировыми шедеврами и известными именами.

Так же абсолютно свободно Анатолий Львович владел и цветом — в противоположность фантастическим, черно-белым литографиям, легким, воздушным, ажурным, наполненным атмосферой искрящихся, живоносных атомов и молекул — его цвет мощный, огромной силы, излучает такую энергию, что может быть сравним с источником жизни, от которого можно заряжаться, получать импульс для существования в этом, оскудевающем мире, получать вдохновение и радость. Удивительно, как в те, непростые времена, этот человек, художник А. Л. Каплан, живя скромно, сумел так полно реализовать данное ему Всевышним богатство.

АРТЕМИЙ ВОЛЫНСКИЙ. СУДЬБА И ЛЕГЕНДА.

Часть III

Памятники должны воздвигать... они носители мысли, будучи чертогом смысла подобно членам писем и иероглифам. Поэтому должной целью памятников можно сказать сердцу русского народа нечто, речь. В Астрахани поставит памятник Волынскому, Пугачеву, Разину — борцам за русскую свободу. Эти слова, написанные в 1913 г., принадлежат Велимиру Хлебникову. Поэт нередко упоминал о Волынском в своих произведениях, а через двести лет после Персидского посольства повторил его путь в Иран. Хлебников предлагал воздвигнуть памятники многим великим людям — Рюрику, Роману Галицкому, Наталье Кирилловне Нарышкиной, а также летописцу Нестору, что возвращает нас к истории таинственных манускриптов, связанных с кружком Волынского. В последней части рассказа мы обратимся к судьбам людей, окружавших кабинет-министра в последние годы его жизни. Возможно, это прольет свет на обстоятельства «дела Волынского» или добавит деталей к легенде об Артемии Петровиче, оставшейся не только исторической, но и литературной загадкой. Подчеркнем, что темой данной работы является анализ влияния искусства и литературы на формирование исторического образа Волынского, и она представляет читателю авторскую концепцию, но не окончательную гипотезу, которая может сформироваться после дальнейшего детального исследования. В статье, опираясь на ряд широко известных фактов, мы лишь высказываем некоторые новые предположения. Поскольку концепция, представленная в данной работе, не присутствует в основных научных трудах, посвященных Артемию Волынскому, читателю предлагается рассматривать ее как одну из возможных версий событий 1740 г.

Как говорилось ранее, несмотря на большой объем документальных, научных и литературных источников об Артемии Волынском, остается загадкой, что именно замыслили Волынский и его конфиденты и был ли сам Волынский чьим-либо конфидентом или представлял собой независимую фигуру. Не исключено, что некие детали следствия по какой-то причине были сокрыты в застенках Тайной канцелярии, что и нарушило целостность исторической картины. В связи с этим возникает парадокс: большинство биографов Волынского, признавая его блестящий ум и талант дипломата, но отвергая гипотезу о претензиях кабинет-министра на верховную власть, обосновывали его гибель опрометчивостью поступков, что мало согласуется с данной ими же характеристикой. Для объяснения этого несоответствия применялась спасительная отсылка к противоречиям личности Волынского и многие старались доказать, что его поступки и трагический их результат явились следствием сложности характера. Никто не ставит под сомнение, что нравом Артемий Петрович обладал сложным —

это явствует из его биографии. Однако простая логика подсказывает, что, если на карьере Волынского могли столь фатально повлиять его эскапады, карьера эта попросту не могла состояться, а сам он навсегда остался бы на последних ролях, затерявшись в сложной системе петровской бюрократической машины, дожив, вероятно, до глубокой старости. Создается впечатление, что историки и литераторы, писавшие о Волынском, часто не до конца понимали Артемия Петровича, излишне демонизируя или романтизируя его личность. Даже в письмах европейских дипломатов изредка встречались намеки, связывавшие падение кабинет-министра с любовной подоплекой. Похожие версии выдвигались писателями, упорно следовавшими по стопам Лажечникова и традиционно наделявшими образ Артемия Петровича удалью и страстностью, а на этом благодатном фоне бурными любовными отношениями: с фрейлинами Анны Леопольдовны, с самой принцессой и даже с Анной Иоанновной, из-за чего якобы и произошло столкновение с ревнивым фаворитом. Ученые также не всегда избегали подобного искушения, например, ошибочно приписывая Волынскому второй брак с сестрой его confidenta П. М. Еропкина, хотя Артемий Петрович был женат лишь однажды, на А. Л. Нарышкиной. Чтобы лучше понять характер Волынского необходимо узнать, что представлял собой его дом на Мойке, а также обитатели и гости этого дома.

Когда обвиняемым вынесли приговоры, а имущество их конфисковали, составлено было подробное описание дома Волынского, построенного по проекту П. Еропкина на территории его поместья, близ нынешнего Волынского переуллка. Комнаты самого дома, отделанные красным и голубым атласом и декорированные живописными плафонами, обставлены были английской мебелью, украшены зеркалами, картинами, экзотическими вещами. Множество причудливых предметов, от китайских ширм и статуэток до персидских халатов и турецких чубуков, наполняли дом — шкатулки, подзорные трубки, восточные костюмы и маски, хрустальная и серебряная посуда, коллекции монет и драгоценностей. Этот большой одноэтажный дом на Мойке напоминал, вероятно, фантастический корабль, населенный представителями самых разных национальностей и сословий — годы пребывания среди турок и персов, немцев и поляков наложили отпечаток на характер хозяина. В числе его слуг были крепостные и вольные люди: русские, калмыки, татары, уроженцы Индии, Швеции, Польши, Персии и прочих стран. В доме помимо обширного хозяйства с огромным штатом прислуги была также своя школа, в которой обучались как сын Волынского, так и его крепостные, а юные дочери учились музыке и рисованию. Артемий Петрович всегда был человеком широких взглядов и, несмотря на вспыльчивый нрав, прекрасно находил общий язык с представителями разных народов и конфессий. Как можно увидеть из истории яркой, мятежной, во многом запутанной, судьбы Артемия Волынского, жизненный его путь пересекался с множеством людей, обладавших различным соци-

альным положением, достатком, образованием, поэтому проследить, на каком этапе начиналась или заканчивалась его дружба с тем или иным человеком сложно. Жизнь самого Волынского описана подробно, но о его сподвижниках мы, к сожалению, знаем недостаточно — среди современников именно Артемий Петрович остался в исторической памяти, хотя рядом с ним находились люди не менее достойные. Как бы то ни было, гибель Волынского стала началом его блистательной жизни в легенде, а биографии конфиденентов изучались часто благодаря окружавшему участников событий мученическому ореолу. И все же литературная легенда, как это ни парадоксально, умалила масштаб исторической роли Волынского и его сподвижников, перенесла их реальные образы в область романтических символов.

Что же нам известно о конфиденентах Волынского, людях, которые были его друзьями, единомышленниками, сообщниками в «злодейских» замыслах, во всем поддерживали его, но внезапно предали и погибли вместе с ним? Мы мало знаем о том, что представлял собой кружок кабинет-министра, известно лишь, что группа ближайших конфиденентов состояла из людей, образованных и талантливых. Все они были еще достаточно молоды: в 1740 г. Петру Еропкину и графу Платону Мусину-Пушкину было 42 года, Андрею Хрущову 49 лет, Федору Соймонову 58. На первом надгробии Волынского было начертано:

*Во имя в трех лицах
Единого Бога
Здесь лежит Артемий
Петрович Волынской
Которой жизни своея
имел 51 год*

Более или менее точно о биографиях конфиденентов можно судить по архивным документам, проследив, в какие годы они находились по делам службы в дальних губерниях или учились за границей. Например, известно о том, что с Петром Еропкиным Волынского связывали длительные дружеские отношения, хотя биография самого архитектора немногословна. Историки архитектуры ставят Еропкина в один ряд с его великими современниками, но информации о нем практически не осталось, а из проектов до нас дошел лишь воплощенный в реальность генеральный план Санкт-Петербурга. В 1716–24 гг. Еропкин учился в Италии, а его дружба с Волынским началась, вероятно, в 1731–32 гг., когда оба служили в Петербурге. Чрезвычайно мало сведений сохранилось и об Андрее Хрущове, несмотря на то, что по свидетельствам современников он был одним из самых образованных людей эпохи: в 1712–20 гг. учился в Голландии, а находясь в Европе, занимался переводами литературы, в частности, первым перевел на русский язык поэму «Похождения Телемака» Ф. Фенелона. Хрущов сблизился с Волынским и Еропкиным, вероятно, в начале 1730-х гг., поскольку в 1734 был направлен

с Татищевым на Урал, а вернувшись в Петербург в 1737 г. активно включился в деятельность «русской партии». Что касается Василия Татищева, сложно сказать, когда произошло их знакомство с Волынским, но известно, что оба были участниками Полтавской битвы и Прутского похода. О графе Платоне Мусине-Пушкине также сохранились не слишком обширные сведения — человеком он был чрезвычайно богатым и прекрасно образованным, состоял в 1716–20 гг. при посольской миссии в Париже и Копенгагене. В 1730–36 гг. был губернатором Смоленска, Казани и Ревеля. Сблизился с Волынским, вероятно, став Президентом Коммерц-коллегии в 1736 г. Достаточно подробно описана биография Федора Соймонова, который познакомился с Волынским еще в Астрахани, куда в 1719 был направлен для изучения Каспия, а Артемий Петрович в том же году стал астраханским губернатором. В 1738 г. Волынский был назначен кабинет-министром, а Соймонов обер-прокурором сената, тогда же, видимо, он и вошел в кружок Волынского. Относительно Иоганна Эйхлера и Жана де ля Суда, также героев романа Лажечникова, нам известно мало, хотя оба занимали заметное положение в аннинской администрации. В книге Г. фон Гельбига «Русские избранники» автор писал об Эйхлере: *В царствование императрицы Анны он стал кабинет-секретарем и в этом качестве исполнял многие поручения кабинет-министра Волынского. Это делает честь способностям Эйхлера. Волынский был один из величайших людей России и человек довольно взыскательный. Он не держал бы Эйхлера так долго у себя на службе, если бы тот не обладал необходимыми для этого способностями.* О самом загадочном человеке из окружения Волынского, его доверенном лице и дворецком Василии Кубанце, сведения практически отсутствуют, но именно с него началась лавина диких обвинений, погубившая конфидентов. Неясно, чем он заслужил доверие своего господина и почему предал его, принявшись писать в застенках Тайной канцелярии многочисленные доносы. Стоит упомянуть и тех, с кого Анна Иоанновна после лично проведенных допросов сняла подозрения в измене, но в назидание остальным назначила в судебную комиссию по делу Волынского. В числе лиц, избежавших опалы, были генерал-прокурор князь Н. Ю. Трубецкой, кабинет-министр князь А. М. Черкасский, сенаторы В. Я. Новосильцев и М. Г. Головкин, князь Я. П. Шаховской, брат жены Волынского, А. Л. Нарышкин, чрезвычайно тяжело воспринявший приговор, за который был принужден голосовать. Множество людей, помимо троих казненных, пострадало в результате процесса, подвергшись жестоким истязаниям — урезанию языка, наказанию кнутом, содержанию в ножных кандалах. Осужденных ссылали вместе с семьями, а их сыновей отдавали в солдаты, конфискованное имущество отходило казне и шло с молотка. Немало судеб было разрушено в тот год.

Как гласит легенда, Екатерина II, по указу которой был установлен памятник над братской могилой Волынского, Еропкина и Хрущова, повелела сделать на нем тайную надпись: «Казнены невинно». В «политиче-

ском завещании» императрицы 1765 г. говорилось: *Сыну моему и всем моим потомкам советую и поставляю читать сие Волынского дело от начала до конца.* Что означали таинственные слова Екатерины, предостерегавшей потомков: *...если кто из вас... сии наставления прочтет с уничтожением, так ему более в свете, и особливо в российском, счастья желать, нежели пророчествовать можно?* Завещание императрицы не помогло ее сыну избежать гибели, хотя он и выполнил ее указание. Д. А. Корсаков в своей работе «Артемий Петрович Волынский» рассказывал: *В кабинете Императора Павла после его смерти найдены целые связки бумаг из дела Волынского.* Император повторил судьбу своего отца, Петра III, к трагической смерти которого по странному совпадению был причастен человек, чудом спасшийся во время процесса Волынского — Григорий Николаевич Теплов. Человек загадочной судьбы, сподвижник Екатерины II, сенатор, руководитель Императорской Академии наук и художеств, Григорий Теплов был всего лишь сыном истопника, но считали, что отцом его был вдохновенный идеолог петровских реформ архиепископ Феофан Прокопович, принимавший участие в воспитании мальчика. Теплов был ловким политиком, тонким философом, композитором, переводчиком и поэтом, но многим он известен только как живописец — по двум небольшим картинам-обманкам, практически единственным сохранившимся образцам его творчества. Юный художник Теплов подавал большие надежды, увлеченно и много занимаясь живописью. Все закончилось внезапно, когда весной 1740 г. он был арестован по делу Волынского как человек, причастный к созданию картины родословного древа Артемия Петровича, крамольно дополненного царскими символами. На допросах он отрицал свою осведомленность относительно замыслов кабинет-министра, объясняя, что лишь писал картину по эскизу Еропкина, что не вполне соответствует действительности — с Волынским Теплов был знаком довольно близко, некоторые историки относят его к числу конфиденентов. Если бы не свидетельства Еропкина и Волынского о его невиновности, Григорий Теплов мог разделить их страшную участь. Этот драматический период в его жизни, из-за которого молодой художник навсегда оставил живопись и более не упоминал о своем художественном прошлом, подробно описан в работе А. В. Лаврентьева «К биографии живописца Теплова». Вычеркнув все, что связывало со временем пребывания в кружке Волынского, Григорий Теплов сделал головокружительную придворную карьеру, хотя в его биографии присутствует много темных эпизодов, включая участие в свержении и, как говорили, убийстве Петра III. От художника Теплова остались лишь три-четыре картины, среди которых и натюрморты-обманки. На них изображены, казалось бы, случайные предметы, небрежно расположенные на фоне светлой деревянной стены: книги, нотные листы, перья, конверты с письмами и карманные часы — обычный набор вещей в кабинете просвещенного человека 1730-х. Видел ли эти картины Волынский? Вполне вероятно — он

ценил искусство, а в его доме была большая живописная коллекция. Г. фон Гельбиг писал о Теплове: *...он, как искусный человек, обратил на себя внимание... министра Волынского, что уже говорит в пользу Теплова, так как знаменитый государственный человек никогда не покровительствовал невежеству. В виде отдохновения от важных дел Теплов трудился вместе с этим министром над составлением по архивным известиям родословной таблицы, которой подтверждалось известное мнение, что дом Волынский родственен дому Рюрика, древнейшему владельческому дому в России. Эта таблица составила несчастье Волынского, в которое был запутан некоторое время и Теплов.*

Судьба других конфиденентов после того, как они были оправданы, сложилась по-разному. Федора Ивановича Соймонова по указу императрицы Елизаветы Петровны в 1742 г. торжественно накрыли знаменем, возвратив ему шпагу. В уже преклонные годы он прославился масштабной государственной деятельностью и работой ученого, составив научное описание Сибири, губернатором которой стал в 1757 г. В царствование Екатерины II был назначен сенатором, до восьмидесяти лет участвовал в политической жизни, а скончался в глубокой старости, окруженный почетом и увенчанный славой. Граф Платон Мусин-Пушкин был реабилитирован вместе с остальными, но Елизавета, с которой по слухам его некогда связывали романтические чувства, не приблизила его ко двору. Он прожил недолго, скончавшись в имении своей жены в 1743 г. По поводу Эйхлера Г.фон Гельбиг писал: *Эйхлер был замешан в ту ужасную инквизиционную историю, в которой Волынский поплатился своей головой... В царствование Елизаветы он хотя и был возвращен из ссылки, но без определения к делам. Нам неизвестны другие обстоятельства его жизни.* О судьбе Ж. де ля Суда сведений практически нет, Д. А. Корсаков указывает, что в 1741 г. после освобождения «повелено... де-ла-Суда определить в Москве к делам». Василий Кубанец, выпущенный после своего предательства из-под ареста, сгинул навсегда. По делу Волынского были арестованы не только его друзья и родственники, но и вся дворня обвиняемых — множество людей, проследить судьбу которых не представляется возможным. Подверглись различным наказаниям секретари Волынского П. Муромцев и В. Гладков, упоминаемый в пьесе А. Ф. Писемского «Поручик Гладков», его адъютант И. Родионов, ассессор дворцовой канцелярии П. Смирнов. Проходил по делу известный филолог и герольдмейстер В. Е. Адодуров, тогда еще адъютант Петербургской академии наук, знаток латыни, переводивший для кабинет-министра документы, вероятно, и упомянутую таинственную родословную, написанную польским иезуитом. Особенно драматичной выглядит в этом списке судьба талантливого архитектора Ивана Яковлевича Бланка, сотрудника Еропкина и конфиденента Волынского. Ведущий род от французских гугенотов, Иван Бланк родился в России, был автором проектов Царскосельской Знаменской церкви, Троицкой церкви в Красном селе и Петергофских фонтанов

«Шахматная гора» и «Римские», но также он известен как отец знаменитого архитектора К. И. Бланка. В «Записке об Артемии Волынском» говорится: *Бланк, по наказанию плетью, сослан на вечное житье в Тобольск с женою и детьми. Жена Бланка ссылки не вынесла и умерла на дороге, близ Казани.* По возвращению из ссылки Иван Яковлевич прожил недолго, он умер в 1745 г. тридцати семи лет от роду. Примечательно, что короткое пребывание Бланка в ссылке стало знаком судьбы для еще одного зодчего — Александра Кокоринова. Двенадцатилетний сын Бланка Карл подружился в Тобольске с Кокориновым, который был двумя годами старше него, так же любил архитектуру, поэтому после реабилитации Бланка они вместе отправились в Москву, где начали обучение в архитектурной школе. Дочери Артемия Петровича пожалованы были во фрейлины Елизаветы Петровны, сыну его тоже прочили блестящее положение при дворе, но заточение в крепости подорвало здоровье юноши — вскоре он угас в родовом имении Волынских. Судьба остальных участников событий тоже была разной. Фельдмаршала Б.-К. Миниха и вице-канцлера А. И. Остермана с воцарением Елизаветы предали суду и приговорили к смерти, но на эшафоте им было объявлено, что казнь заменяется ссылкой в Сибирь. Миних и Бирон были возвращены из ссылки лишь спустя двадцать лет, Петром III, а граф Остерман скончался в 1747 г. в печально известном Березове. Василий Никитич Татищев так и не смог издать при жизни свою «Историю российскую» и работал над ней вплоть до своей смерти, которую, по легенде, предсказал с точностью до дня и часа. Он умер в 1750 г. в своем имении, через десять лет после казни его друзей, или врагов, если верить словам посланника Зума. Сам же саксонский посланник У. Ф. фон Зум, описывавший в отчетах судебный процесс, покинул Россию в ноябре 1740 г., но внезапно скончался в пути, согласно русским источникам в Варшаве, согласно немецким — в Петербурге. И только инквизитор Ушаков, переживший не одного монарха, все так же продолжал возглавлять Тайную канцелярию. Все эти драматические детали давно стали частью истории, но загадки, о которых идет речь в нашем рассказе, нарушают стройную версию, сложившуюся за три столетия. Мы так и не знаем, что собирался предъявить Волынский в качестве доказательства своего права на престол, и с какой целью конфиденты писали памфлеты, маскируя их под древние манускрипты?

Ранее отмечалось, что в биографии Волынского есть немало моментов, которые никогда не подвергались сомнению, считаясь очевидными фактами. Так, например, из письма Пушкина к Лажечникову следует, что, когда дело Волынского будет обнаружено, это может повредить роману «Ледяной дом», в котором не соблюдена историческая правда. Принято считать, что Пушкин имел в виду дурные поступки Волынского, не соответствующие идеальному герою Лажечникова. Но вполне вероятно, что подразумевал он совершенно другое, так как не говорит об этом прямо, ограничиваясь намеками, хотя в том же письме, вставая на защиту Тредиа-

ковского и Бирона, он вполне открыто объясняет свою позицию. Слова самого Бирона «либо мне быть, либо ему», которые он произносил, стоя на коленях перед Анной Иоанновной, считаются доказательством того, что именно Бирон требовал казни Волынского, но, если взглянуть внимательнее, можно увидеть, что они могли означать всего лишь желание отставки кабинет-министра. Как уже отмечалось, историки отвергают малейшую возможность того, что Волынский готовил переворот, желая для себя верховной власти, поэтому одной из главных гипотез является его тайная деятельность в пользу Анны Леопольдовны или Елизаветы Петровны. Если предположить, что Волынский действительно хотел свержения императрицы, вместо которой при его поддержке на престол взошла бы одна из наследниц, мы увидим очевидное противоречие: с обеими принцессами кабинет-министр находился в добрых отношениях, но сами наследницы не слишком любили друг друга. Бирон, ставший регентом после смерти Анны Иоанновны, через три недели по велению Анны Леопольдовны был свергнут фельдмаршалом Б.-Х. Минихом, а через год сама Анна Леопольдовна была свергнута Елизаветой и вместе с мужем и императором-младенцем Иоанном Антоновичем отправлена в заточение. Все выглядело бы логичным, учитывая тенденции времени, если бы не тот факт, что, придя к власти, обе принцессы реабилитировали Волынского, чего не могло произойти, действуй он в интересах одной из них, а в интересах обеих наследниц действовать он не мог ни при каких обстоятельствах в силу вышеуказанных причин. И совершенно загадочным выглядит «политическое завещание» Екатерины II, написанное через 25 лет после событий, в котором содержатся не только полное оправдание Волынского, но и намеки почти мистического характера. В Россию Екатерина прибыла в 1744 г. и не могла стать очевидцем процесса, а в 1740 ей было всего одиннадцать лет. Но и в 1765 г. вряд ли была необходимость в столь пафосном заявлении — после двадцати лет мирного царствования Елизаветы Петровны, не совершавшей казней, перед Екатериной не стояла задача продемонстрировать подданным свою гуманность в этом вопросе. Впрочем, участие самой Елизаветы в судьбе детей Волынского сложно объяснить лишь милосердием, поскольку с семьей Анны Леопольдовны, свергнутой ею, она поступила крайне жестоко. Не исключено, что подчеркнутая благосклонность правительниц к личности Волынского была продиктована, как ни парадоксально, желанием не привлекать стороннего внимания к этому таинственному делу, дабы на свет не всплыли некие нежелательные детали.

Что же могло заставить правящих особ чтить память «заговорщика», относясь с пиететом к его имени подобно Екатерине, покровительствуя его семье как Елизавета, и как Павел, через шестьдесят лет после казни Волынского, изучая его «дело»? Можно заметить, что, несмотря на монаршую милость и полное оправдание, конфиденентов старались держать на расстоянии от двора, не упоминая при этом об участии в заговоре.

Д. А. Корсаков отмечал, что Анна Леопольдовна повелела: *...вдову Хрущова и его детей не порицать позорною смертью их мужа и отца, понеже они делам его не причастны*. В указе Елизаветы значилось: *...не порицать Эйхлера и Соймонова тем, что они были наказаны кнутом и, прикрыв их знаменем, отдать им шпаги*. Не стоит забывать, что самого Волынского обвиняли помимо измены в мздоимстве, злоупотреблениях, рукоприкладстве и еще множестве прегрешений. Как образ человека, столь якобы запятнавшего себя, мог стать не только символом чести для последующих поколений, но и образцом истинного патриотизма для правящей династии, против которой он готовил заговор? Не стали легендой имена казненных в 1739 г. князей Долгоруких, хотя обвинения следствия строились по тому же принципу, что и в деле конфидентов, чему способствовал и входивший в следственную комиссию Волынский. Некоторые историки полагали, что кабинет-министру была выгодна гибель княжеского семейства, но явной связи между этими событиями не прослеживается: в 1735–39 гг., Долгоруковы находились в сибирской ссылке под неусыпным надзором и не могли представлять для него угрозы. Но очевидно, что картина жестокого противостояния в рядах русской аристократии далеко выходила за рамки дворцовых интриг и никак не согласуется с общепринятым мнением о борьбе Волынского с Бироном. При столь масштабных политических баталиях вряд ли стоит продолжать считать объединившихся вокруг Волынского людей всего лишь «кружком» единомышленников, поскольку речь может идти как минимум о серьезной политической партии. Кто бы ни оказался прав, нельзя не отметить очевидного несоответствия между тем, в чем обвиняли кабинет-министра и тем, какой резонанс вызвала его гибель, обессмертив имя Волынского в истории, искусстве и литературе. Можно вновь вспомнить В. Хлебникова — предлагая воздвигнуть памятники великим людям, самого Артемия Петровича он помещает в окружение «народных» героев, Разина и Пугачева, как будто отождествляя Волынского с их бунтарством. Подобный взгляд естественен для поэта, но императоры не реабилитировали бунтовщиков — даже романтизация памяти декабристов не поощрялось правительством. Разумеется, в истории встречались примеры, когда человек, обвиняемый во множестве преступлений, становился объектом поклонения. Бывали случаи, когда невинно осужденные при одних правителях торжественно реабилитировались другими. Но сложно вспомнить пример, когда человек, обвиненный в государственной измене, был, в равной степени, почитаем обществом, идейными союзниками и официальной властью. Но, хотя власти и отрицали измену Волынского, из контекста можно понять, что клеймо заговорщиков с конфидентов не было снято никогда, а документы «дела» Волынского хранятся и сегодня в разделе государственных преступлений, в фондах РГАДА. Что же могло заставить правящую династию проявлять благосклонность к тому, кто жаждал ее уничтожения? И почему, несмотря на предостережение Пушкина, после опубликования документов «дела», приот-

крывших темную сторону личности Волынского, восхищение им не угасло, а образ продолжает волновать и сегодня?

Многие участники событий оставили в своих записках и мемуарах воспоминания о тех годах. Б.-Х. Миних, В. А. Нащокин, Я. П. Шаховской и другие писали о Волынском по-разному, одни отстраненно, другие с искренней любовью. Лишь И. И. Неплюев, один из «инквизиторов» следствия, не упоминает в записках не только о своем участии в процессе, но даже имени Волынского. Впрочем, и Федор Иванович Соймонов не распространялся о временах дружбы с конфиденентами. Возможно, он не хотел вспоминать о том, что значилось в следственных материалах: *...Соймонов, без всякаго истязания, сам признался и повинную принес, что и Платон Мусин Пушкин, Иван Эйхлер, Иван Суда, по некоторому обличению, учинили, а Волынской, Хруцов и Еропкин в ответах своих сперва запирались, и под смертную казнь подписались...* Необычно, что и через много лет после казни, Волынскому и его конфидентам продолжали покровительствовать люди, не имевшие отношения к событиям 1740 г. или относящиеся к совершенно другому поколению. Так, например, доклад о деле Волынского для Екатерины подготовил граф Никита Иванович Панин, воспитатель и наставник Павла I, бывший во время процесса еще молодым человеком. Князь Михаил Михайлович Щербатов, историк и философ, которому в 1740 г. было всего семь лет, неоднократно упоминал о Волынском. Для одного из последних своих произведений «Разговор о бессмертии души», написанного в 1788 г., он выбрал весьма необычного героя. В философском разговоре двух собеседников, участвующих в этом рассказе-притче, главную роль он отвел Андрею Хруцову. В предисловии Щербатов писал: *Размышляя о разных случаях, бывших в отечестве моем, представился мне случай несчастной смерти обер-егермейстера и кабинет-министра Артемья Петровича Волынского, мужа именитого своими заслугами, учиненными еще Петру Великому, делами, в которые он был употреблен, и своим разумом, и который, наконец, при императрице Анне Иоанновне... жестокою и поносною смертью претерпел... Купно с ним многие другие погибли и претерпели, о которых колико до сведения моего дошло, все были люди отличной честности и разума, и сие, по крайней мере, делает честь Артемью Петровичу Волынскому, что друзья его таковы были... должен я именовать Андрея Федоровича Хруцова, мужа отличной добродетели, разума и учения, любящего философию и прилежавшего к ней, переведшего тогда изящное сочинение Ламота Фенелона «Похождение Телемака, сына Улисса». Сего я избрал в разглагольствователи в моей беседе, которая тем еще более имеет сходствия с «Федоном» Платоновым, что и Хруцов сей в таких же обстоятельствах находился, как Сократ.* Вторым героем произведения Щербатова стал Н. Ф. Коковинский, офицер лейб-гвардии Преображенского полка, охранявший конфиденентов в Петропавловской крепости — видимо, ему Волынский поведал свой мистический сон, о котором упоминалось ранее.

Жизнь многих участников событий переплелась причудливым образом. Архитектору Карлу Бланку, сыну И. Я. Бланка, оказывал покровительство Иван Илларионович Воронцов, супруг Марии Артемьевны Волынской. В их московском особняке и поместье Вороново, принадлежавшем Волынскому, знаменитый зодчий жил и работал. Григорий Теплов, уже став сенатором и возглавив Академию наук и художеств, следовал примеру бывшего патрона, третируя академика Третьяковского, на что тот постоянно жаловался. С тонкой издевкой относилась к Третьяковскому и Екатерина II, в качестве наказания заставляя придворных читать его «Телемахиду». Ни сочувствие к избитому Волынским поэту, ни признание его научных заслуг, ни литературное наследие не смогли перечеркнуть того факта, что он стал невольной причиной опалы Волынского, написав жалобу Бирону. Даже авторитет Пушкина, спустя столетие вступившегося за его доброе имя, не изменил отношения к Василию Кирилловичу. История не простила Третьяковскому гибели Артемия Волынского — легенда победила реальность. Возвращаясь к вопросу о фактах, которые можно рассматривать в разном контексте, приведем еще один пример: никогда не ставилась под сомнение причина, по которой кабинет-министр жестоко избил Третьяковского — считается, что Волынский вскипел из-за написанной на него поэтической сатиры. Неизвестно, о каком стихотворении идет речь, поэтому предположительно называют несколько сатир, из текста которых нельзя заключить, что в них подразумевался именно кабинет-министр, более того, написаны они, видимо, уже после его гибели. И все же Волынский действительно говорил Третьяковскому: *...а я де свое взял, и ежели де впредь станешь сочинять песни, то де и паче того достанется*. Но можно ли утверждать, что речь шла именно о сатирах, а не о чем-то ином, вызвавшем в Артемии Петровиче внезапную вспышку ярости?

Возвращаясь к литературной подоплеке деятельности кружка, стоит проанализировать возможные причины этой стороны жизни конфидентов, поскольку именно с увлечением членов кружка литературой и генеалогией связывают появление довольно странных документов, нередко называя их мистификацией, памфлетами и даже подлогом. Нельзя не отметить явную связь единомышленников Волынского с литературой и искусством. Сам кабинет-министр славился писательским даром, хотя и выражавшимся в сугубо деловой сфере — путевых заметках, обширной переписке и проектах, к которым относился и «Генеральный проект о поправлении внутренних государственных дел». В близком окружении Артемия Петровича находились люди, так или иначе связанные с творчеством: П. Еропкин и И. Бланк были архитекторами, А. Кантемир поэтом, А. Хрущов переводчиком, Г. Теплов художником. Волынский общался и с Феофаном Прокоповичем, известным своей просветительской деятельностью, видимо, через него познакомившись с Тепловым. Что касается Татищева, его работа историка тоже во многом литературна, хотя пришел он к ней не по своей воле: с юности Василий Никитич находился под покровительством

знаменитого Якова Брюса, ближайшего сподвижника Петра I. Именно Брюс поручил Татищеву заняться составлением российской географии, а впоследствии — истории. Как уже отмечалось, благодаря романтизированной в искусстве судьбе Волынского и его сторонников, отношение к ним как к серьезной политической силе XVIII в. было нивелировано. Это же можно сказать и об оценке интеллектуальной деятельности конфидентов, которая, как очевидно, далеко выходила за рамки простых увлечений. Между тем, с источниками, полученными В. Н. Татищевым от Волынского, Еропкина и Хрущова, и включенными им в «Историю российскую», связана не только их художественная ценность, но и взгляд на исторические события Древней Руси. Например, «Повесть о Святохне» до сих пор вызывает споры, так как одни исследователи считают ее частью утраченной Полоцкой летописи, другие фальсификацией, третьи — политическим памфлетом. Чем бы ни были манускрипты конфидентов, они, несомненно, являлись уникальными документами, о происхождении которых или цели их создания нам ничего не известно. Стоит отметить одно немаловажное обстоятельство: действительно, в XVIII в. так называемое «прожектерство», сочинение аллегорических памфлетов и философских рассуждений, занятия историей и генеалогическими изысканиями было распространенным явлением в дворянской среде, поэтому в написании Волынским «Генерального проекта о поправлении внутренних государственных дел» и трактатах, сочинявшихся конфидентами и упоминавшихся следствием, нет ничего странного. Необычным выглядит то, что в данном случае сочинительство являлось не индивидуальным творчеством, а создавалось в результате коллективной и, видимо, хорошо организованной деятельности «русской партии». То же можно сказать и относительно источников, полученных Татищевым от конфидентов: нет ничего необычного в том, что просвещенные люди той эпохи занимались коллекционированием летописей, но странно, что группа конфидентов целенаправленно предоставила историку под видом подлинников сочинения, являвшиеся, возможно, политическими памфлетами или мистификацией. Случись подобная история несколькими десятилетиями позже, ничего удивительного в ней можно было и не заметить — хотя эпоха Просвещения восходит к XVII в., расцвет ее приходится на середину XVIII. В этот период в Европе под влиянием идей просветителей возникает интерес к древним текстам, эпосам, сказаниям, в которых современники хотели найти ответы на вопросы, задаваемые философами. Заметим, что Дидро, Вольтер, Монтескье, Руссо относились к поколению героев нашего рассказа, но многие их идеи получили развитие позднее, в том числе в работах И. Г. Гердера. Интерес к древней литературе привел к увлечению коллекционированием, а также к появлению такого причудливого явления как оссианизм. В 1760-х гг. шотландский поэт Джеймс Макферсон опубликовал цикл так называемых «Поэм Оссиана», сочиненных якобы кельтским бардом III в. Огромный

успех, сопутствовавший выходу переведенного с гэльского языка древнего шотландского эпоса, породил небывалый интерес, который не угас и после того, как произведения Макферсона были признаны литературной мистификацией. Влияние, которое оказали «оссиановы поэмы», было столь велико, что вводило в заблуждение даже таких знаменитых ученых как Н. М. Карамзин. В письме 1797 г. историк сообщал: *... года два назад в наших архивах обнаружили фрагмент поэмы, озаглавленной «Слово о полку Игореве», которую можно поставить рядом с лучшими местами из Оссиана и которую сложил в двенадцатом веке безымянный певец.* К тому моменту подлинность «Оссиана» уже ставилась под сомнение, что не помешало Карамзину упоминать о нем. В XIX в. «оссианизм» породил немало последователей в литературе, а мистификации, замаскированные под древние сказания, появились, например, в сочинениях чешского филолога В. Ганки. Возвращаясь к теме нашего рассказа, нельзя не отметить параллели, присутствующие в деятельности конфиденентов с этим литературным течением, возникшим во второй половине XVIII в. И еще вспомнить слова Волынского, брошенные им Третьяковскому: *ежели де впредь станешь сочинять песни, то де и паче того достанется.* О каких «песнях» шла речь, если, как утверждалось, гневался он из-за сатирических стихов? Но «песнями» в те времена часто называли именно древние сказания и саги.

Как можно увидеть, большую роль в судьбе Артемия Волынского играли покровители и конфидененты, но и после смерти его имя продолжало объединять многих влиятельных людей. Большинство из тех, кто писал о Волынском и вставал на его защиту, не были близки с ним при жизни и в силу возраста не могли стать свидетелями событий 1740 г. В чем же загадка этой странной тенденции? Если мы взглянем внимательней, то увидим, что немало людей, принимавших участие в реабилитации и сохранении памяти Волынского, действительно объединены неким особым обстоятельством. Для того чтобы проанализировать это, нам нужно вновь обратиться к «русской партии», которая, если судить по ее деятельности, должна была обладать помимо общих политических целей некой глобальной идеей, о которой мы не имеем информации. В исследованиях, посвященных истории дворянских «кружков», рассказывается об этом новом для России XVIII в. явлении — интеллектуальных сообществах, появившихся в годы петровских реформ. Так, например, подробный анализ кружков и салонов, существовавших в России XVIII в. представила в своих работах культуролог Е. А. Скопцова. В составленных ей хронологических таблицах систематизированы сведения об аристократических столичных кружках, среди которых упоминаются литературные, музыкальные, драматические, но только один кружок Волынского назван литературно-политическим. В других известных работах, посвященных истории кружков, также не встречается сведений о еще каких-либо политических сообществах не только эпохи Анны Иоанновны, но и более позднего времени, что выглядит довольно странным. Трудно представить, что лишь одна группа

на протяжении бурного восемнадцатого века составляла круг людей, объединенных политическими взглядами. Но примечательно, что в том же веке большой процент приходился на так называемые философско-религиозные кружки, иначе говоря, масонские, хотя первые сведения о них относятся к началу царствования Елизаветы Петровны, когда масонство вдруг начинает активно распространяться, став к времени правления Екатерины II практически массовым явлением в дворянской среде. Обращаясь к вопросу, который традиционно относят к области предположений и о котором нередко судят скептически из-за малого объема документальных источников, не стоит забывать, что изучению масонства как культурного и философского явления посвящено огромное количество серьезных научных работ. Среди исследователей масонства были П. П. Пекарский, Т. О. Соколовская, А. Н. Пыпин, А. М. Пятигорский и другие. Кто же из многочисленных героев нашего рассказа принадлежал к братству «вольных каменщиков»? Прежде всего, это братья Воронцовы, сподвижники Елизаветы Петровны, принимавшие участие в перевороте 1741 г. Старший из братьев, канцлер Михаил Илларионович Воронцов, стал ключевой фигурой в организации переворота. Роман Илларионович, один из первых представителей русского масонства, был отцом сподвижницы Екатерины II, знаменитой Е. Р. Воронцовой-Дашковой. За младшего из братьев Елизавета выдала замуж дочь Волынского Марию Артемьевну. Иван Илларионович был менее склонен к политике, но именно он оказывал покровительство сыну конфидента Волынского, архитектору К. И. Бланку. Одним из самых влиятельных представителей масонства был, ознакомивший Екатерину II с материалами дела Волынского, граф Никита Иванович Панин. Он не являлся сторонником императрицы, но стал воспитателем Павла I, и от него будущий император не раз слышал о Волынском, на что указывает в своих записках С. А. Порошин. Были масонами и преданный сподвижник Екатерины, конфидент Волынского Г. Н. Теплов, и тайный противник императрицы князь М. М. Щербатов, сделавший Хрущова героем своей философской притчи. Формат данной работы не позволяет привести многочисленные примеры подобных совпадений и представить их подробный анализ, поэтому, оставив его для отдельного исследования, все же заметим, что совпадения эти вряд ли носят случайный характер.

Об истории появления масонства в России известно мало, но сведения, на которые опирались исследователи, неизменны. Приведем слова академика П. П. Пекарского из его книги «Дополнения к истории масонства в России» 1868 г.: *В иностранных сочинениях о масонстве в России находится известие, что в 1731 году капитан Джон Филип был провинциальным великим мастером России, а в 1741 году генерал Яков Кейт. Едва ли не в первый раз такое известие напечатано в 1767 году книге под заглавием: «The constitutions of the ancient and honourable Fraternity of free and accepted masons. Containing their history, charges, regulations... by James Anderson...» London.* История русского масонства до 1731 г. не имеет до-

кументальных подтверждений, а все гипотезы строятся на косвенных доказательствах. Документально зафиксированный процесс по делу русских масонов состоялся спустя всего семь лет после казни конфидентов. П. П. Пекарский писал: *Первое свидетельство тому, что русское правительство стало обращать внимание на масонов относится к 1747 году, когда графа Николая Головина... допрашивали по велению императрицы Елисаветы, кто из русских принадлежит к масонам и в чем состоят их уставы? ...подлинные допросы хранятся в Государственном архиве. Из последних можно видеть, что молодого Графа Головина, служившего в прусской службе волонтером, подозревали в исполнении каких-то поручений прусского короля Фридриха II... Вопрос о масонстве предложен был Головину конечно потому, что прусский король был открытым масоном.* Любопытно, что упомянутые в цитате люди косвенно связаны с конфидентами. Генерал Я. В. Кейт был принят в русскую службу около 1730 г., пути их могли пересекаться не только в Петербурге, но и в период военных действий в Польше и Турции. Адмирал Н. Ф. Головин, дядя обвиняемого, учился вместе с А. Хрущовым в Голландии, был в Адмиралтействе с Ф. Соймоновым, по службе встречался с Волынским. Невесткой Фридриха II Великого была Анна Леопольдовна: сестра супруга принцессы, герцога Брауншвейгского, стала женой короля Пруссии. Фридрих вступил в масонское сообщество в 1738 г., взшел на престол в мае 1740, посвятив в том же году в масоны и другого брата жены, Фердинанда. Для современного читателя эти подробности покажутся излишними, но историю прошлых веков невозможно изучать, не затрагивая такую сложную область как генеалогия. Не случайно Артемий Петрович посвятил этому занятию многие годы, хотя и жестоко поплатился за свое увлечение. При изучении родословных героев, можно увидеть, что многие из них состояли между собой в родстве. Например, мать князя М. М. Щербатова была из рода Волынских, а матерью допрашиваемого о связях с масонством Головина была дочь вице-канцлера П. П. Шафирова. Примечательно, что барона Шафирова, под чьим началом Волынский начинал свою дипломатическую карьеру, причисляли, хотя и бездоказательно, к первым русским масонам. Дети и внуки многих людей из окружения Волынского входили в масонское братство. Внук графа Платона Мусина-Пушкина, известный масон В. В. Мусин-Пушкин, был женат на внучке Якова Брюса, которого считали одним из основателей русского масонства. Автор идеи Ледяного дома, сенатор А. Д. Татищев, был отцом видного деятеля масонства П. А. Татищева. Членами масонских лож были сыновья упомянутых Н. Ю. Трубецкого, А. Л. Нарышкина, В. А. Урусова. Внук Волынского, Артемий Иванович Воронцов, крестный А. С. Пушкина, также принадлежал к вольным каменщикам. Что касается его великого крестника, известно, что среди представителей пушкинского поколения многие входили в масонские ложи — и он сам, и большинство декабристов, в том числе К. Ф. Рылеев, написавший знаменитые стихотворения об Артемии Волынском.

Разумеется, помимо документальных свидетельств деятельности тайного общества, о нем также сложилось и множество легенд. Например, историю проникновения масонских идей в Россию связывают с людьми, окружавшими Петра I в юности, Ф. Лефортом и Я. Брюсом, а также с великим английским архитектором и масоном Кристофером Реном. Существует мнение, что многие архитекторы той эпохи принадлежали к масонству, не случайно божественное начало именовалось ими Архитектором Вселенной. Есть предположение, что усадьба Я. В. Брюса «Глинки» была спроектирована П. М. Еропкиным, а К. И. Бланк являлся фактически личным архитектором Воронцовых. Не беремся утверждать, что конфиденты являлись служителями «королевского искусства», как называли деятельность тайного общества, но во многом их мировоззрение было созвучно масонским идеалам. В описях книг из библиотек конфидентов значатся произведения философского и мистического содержания, труды Т. Боккалини, которые связывают с идеями розенкрейцеров, Ю. Липсия, согласующиеся с мировоззрением эпохи Просвещения и самих конфидентов. Взлет карьеры Волынского начался с 1731 г., после его приезда в Петербург, где в том же году документально зафиксирована первая масонская ложа России, состоявшая, как считается, из иностранцев. Поскольку Волынский исполнял одну из главных ролей на придворной сцене, довольно сложно представить, что он и конфиденты не были знакомы с проживавшими в столице знатными иностранцами. Согласно статистике, население Петербурга к 1725 г. составляло около 40 тысяч, вряд ли в 1730-х столичный аристократический круг был слишком велик. Кроме того, все конфиденты подолгу учились или служили за границей, а первые русские масоны вступали в ложи, как правило, во время своего пребывания в Европе. Ничего не утверждая, мы все же можем допустить вероятность связи кружка Волынского с зарождавшимся русским масонством. Не исключено, что конфидентам были знакомы взгляды вольных каменщиков, которые они могли разделять, а сам кружок, если и не являлся ложей, которые стали активно формироваться всего через несколько лет после 1740 г., мог представлять собой протомасонское сообщество, либо иметь непосредственные связи с представителями масонства. В таком случае вполне объяснимы многие несоответствия, присутствующие в этой истории, например, крайняя нелогичность показаний обвиняемых в ходе процесса, из чего можно предположить, что за известными всем фактами стоят некие обстоятельства, не позволявшие говорить о них ни в 1740, ни в последующие годы. Это, видимо, и окутало фигуру Волынского ореолом легенды, столетиями поддерживаемой искусством, хотя пока неясны причины, по которым власть, допуская факт существования заговора, реабилитировала конфидентов и проявляла уважение к их памяти. Говоря о вышедших из кружка Волынского древних рукописях необходимо отметить, что появление упомянутого ранее «оссианизма» нередко связывают с масонами и их идеями. Но можно высказать

предположение, что часть рукописей конфидентов была отнюдь не мистификацией, а являлась подлинными древними документами, содержащими, возможно, те самые прямые доказательства права Волынского на верховную власть, которые он и собирался обнародовать, в частности разослав копии своей родословной в европейские страны. Сложно пока сказать, почему Татищев упомянут в переписке посланника Зума как явный враг Волынского, но нельзя исключить, что и в этом есть связь с летописями конфидентов, а тот факт, что историк не был привлечен к процессу, может подтверждать лишь худшие подозрения.

Вероятно, пропавшие из следственного дела картина родословного древа и документы, на основании которых строилось обвинение, уничтоженные или спрятанные бумаги из архива самого Волынского, могли бы пролить свет на то, какими именно доказательствами обладал кабинет-министр, представляя угрозу для власти. Об этом мы можем лишь догадываться, опираясь на косвенные «улики» — так, например, ходили глухие слухи среди потомков Волынского, что разговор о нем может иметь некие «последствия». В первой части рассказа упоминался портрет молодого Волынского работы Г. Гзелля. Но он известен меньше, чем другой, иллюстрирующий большинство энциклопедических изданий и биографий Волынского, на котором изображен блестящий вельможа: гордый поворот головы, чуть насмешливый взгляд, легкая полуулыбка, изящная рука, затянутая белой перчаткой, указывает на некое письмо. История портрета не менее загадочна, чем судьба самого Волынского. В 1870 г. он впервые появился на выставке в Санкт-Петербурге. О сделанном тогда открытии рассказывал Д. А. Корсаков: *Теперь несколько слов о портрете А. П. Волынского. Этот портрет... доставлен на историческую выставку портретов, устроенную в 1870 году, в Петербурге, Обществом "Поощрения Художников, под именем портрета П. И. Ягужинского... По ближайшем рассмотрении портрета распорядителями выставки, оказалось, что на портрете изображен не Ягужинский, а Волынский... Составитель каталога, почтенный исследователь русской старины П. Н. Петров, сообщил редакции «Древней и Новой России», по его просьбе, основания, по которым портрет <...> изображает несомненно Волынского... На портрете представлен довольно красивый мужчина средних лет, в бархатном кафтане, сидящий у стола, на котором лежат разные бумаги и между ними развернутое письмо с сохранившимся на половину адресом: «Нашему . . . министру на конгрессе в Немирове <...> ынскому . Въ 1737 году, на Немировском конгрессе, о котором читатели найдут в дальнейшем изложении биографии Волынского подробный сведения, русскими министрами были: Волынский, Шафиров и Неплюев, Ягужинский же умер в начале 1736 года. На выставке 1870 года находились прекрасно сохранившиеся и вполне достоверные экземпляры портретов Шафирова и Неплюева, нисколько не схожие с неизвестным, доставленным... под именем Ягужинского, фамилия которого никогда и нигде не писалась «Ягужынский. Портрет был и на выставке в Тавриче-*

ском дворце, в 1905 г. организованной С. П. Дягилевым, а в 1931 г. поступил в Третьяковскую галерею из Эрмитажа. Но в 1998 г. информация о нем изменилась, а в издании 2017 г. каталога Таврической выставки значится: «в издании Каталог ГТГ 1984 опубликован как портрет А. П. Волынского работы неизвестного художника. Л. А. Маркиной эта иконография была отведена и предложено авторство Г. Н. Хойзера (?)». Историк И. В. Курукин в своей книге «Артемий Волынский» пишет: *немецкому художнику Генриху Хойзеру, работавшему в Петербурге в 1743–1748 годах, позировал изящный, холерный барин... с камергерским ключом, которого у Волынского никогда не было.* Но как же быть с текстом письма на картине, о котором сообщали в 1870 г.? Не подвергая сомнению выводы специалистов, заметим, что возможно, несмотря на авторство Хойзера и загадочный ключ, на портрете все же изображен Волынский. На это указывают некоторые моменты, следующие из ряда сопоставлений на основе анализа родословных, что, возможно, станет темой отдельной статьи. В данной работе интересен факт появления портрета, хозяева которого не знали, кто изображен на нем. После революции 1917 подобная ситуация была трагической нормой, когда усадьбы разорялись и национализировались. В 1870 г. анонимность портрета могла скорее объясняться тем, что некогда он был утерян: спрятан, конфискован или по какой-то причине сознательно не афишировался.

Артемий Петрович владел несколькими поместьями и мог не все документы хранить в своих петербургских домах. Любопытную информацию сообщал В. С. Пикуль в комментариях к своему роману «Слово и дело», над которым работал в течение десяти лет, тщательно изучая материалы: *Мне удалось найти следы этой злосчастной картины работы Еропкина и Теплова. В 1882 г. картина «древа» в хорошем состоянии находилась в сельце Артемьеве Мышкинского уезда Ярославской губ., где принадлежала владельцам села — Селифонтовым, которые были потомками Волынских. В каталогах Ярославского музея ныне она не числится.* Писатель А. А. Потехин в своих воспоминаниях об известном историке М. П. Погодине, опубликованных в 1901 г., приводит весьма странный рассказ о событиях начала 1870-х гг.: *Около моей деревни в Костр. губ., где я жил находится село Филисово и в полуверсте от него старинная барская усадьба, давно необитаемая владельцами — Батыево. Раз, разговаривая с управляющим этим имением, я узнал от него, что все это имение некогда принадлежало Артемию Волынскому и что в архиве усадьбы есть письма и приказы, писанные рукою Волынского. Я выпросил некоторые из этих писем, которым вообще не придавалось там никакого значения и они были бы все равно утрачены, привез их в Москву, чтобы отдать М. П. в его древлехранилище. Передавая ему эти письма я рассказывал <...> об их происхождении, но как только я упомянул село Филисово и усадьбу Батыево. М. П. даже вскочил с места, лицо его оживилось, глаза загорелись. — Да вы знаете ли какое сделали открытие случайно и бессознательно, ка-*

кой дорогой подарок сделали мне и науке? ... Я только что получил, разобрал и печатаю рукопись: инструкцию какого то помещика своим крестьянам, по языку принадлежащую к 18 веку, очень интересную и характерную, рисующую бытовые отношения помещика к крестьянам, но рукопись без начала и конца. Думали и гадали кому бы могла принадлежать эта инструкция и конечно никогда бы не доискались достоверно и несомненно, а вот теперь все ясно. В рукописи упоминаются и село Филисово и усадьба Батыево, след. несомненно эта инструкция написана Волынским. Вот как иногда, случайность помогает в исторических розысках... История эта была опубликована и самим Погодиным, как и найденная рукопись Волынского, но дальнейших поисков уникального архива предпринято не было. Историк вскоре скончался, а Потехин так и не вернулся за оставшимися документами в Батыево. Надо сказать, что судьба самого Михаила Погодина весьма интересна — он родился крепостным, а семья получила вольную от своего барина, внука С. А. Салтыкова, воспитателя Волынского. Погодин прославился не только как историк, но и как собиратель манускриптов и создатель огромного «древлехранилища», насчитывавшего около трех тысяч старопечатных книг и древних рукописей. Странно, что академик Погодин, посвятивший жизнь изучению истории, защитивший докторскую диссертацию «О летописи Нестора», объездивший всю Россию в поисках древностей, не заинтересовался судьбой чудесным образом найденного архива. Или все же заинтересовался, и Алексей Потехин вернулся в Батыево за документами? В таком случае за всей этой историей кроется еще одна загадка.

Если мы вернемся к началу повествования, где изложена биография Волынского, знакомая по романам «Ледяной дом» и «Слово и дело», стихам Рылеева и картинам Якоби, историческим работам Корсакова и Соловьева, и сравним ее с тем, что рассмотрено нами далее, то увидим, что привычная картина изменилась. Представленная здесь концепция, разумеется, требует дальнейшего изучения, но уже теперь можно предположить, что не случись трагедии 1740 г., приведшей к казни конфидентов, история второй половины XVIII в., возможно, могла выглядеть иначе. А в данной работе из множества фактов и предположений, как из фрагментов, постепенно складывался еще один портрет Артемия Волынского, пока туманный, но, возможно, более полный, чем тот, что остался в Легенде. Между тем, когда в 2017 г. в Астрахани отмечали трехсотлетие Астраханской губернии, Артемий Петрович Волынский стал героем документальных фильмов и статей, посвященных этому событию. Возможно, появится там и памятник Волынскому, о чем мечтал родившийся в Астрахани великий футурист Велимир Хлебников. И закончить рассказ о моем далеком прадеде можно, пожалуй, словами самого Артемия Петровича из предисловия к его, так и не завершеному, проекту: *И ежели вы, господа почтенные, усмотрите сверх что к изъяснению и к дополнению, прошу в том потрудиться, и я на резонабельное буду склонен, и сердиться и досадовать за то не стану.*

Источники

1. Герман Э. Жизнь Волынского, его заговор и смерть. — Русский архив, 1866. — № 7
2. Завещание Екатерины Второй по делу Артемия Волынского 1765. Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. — Кн. 4, 1858.
3. Записка об Артемии Волынском, Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. — Кн. 2, апрель-июнь 1858.
4. Записки Князя Якова Петровича Шаховского, писанные им самим. — СПб., 1821.
5. Зезюлинский Н. Ф. Неравная борьба, Волынский и Бирон. — СПб., 1908.
6. Карамзин Н. М., Избранные сочинения. — М.-Л.: Художественная литература, 1964.
7. Корсаков Д. А. Артемий Петрович Волынский. Древняя и новая Россия. — 1876–1877.
8. Курукин И. В. Артемий Волынский (Серия: ЖЗЛ). — М.: Молодая гвардия, 2011.
9. Лаврентьев А. В. Кабинет-министр Артемий Петрович Волынский и воевода Дмитрий Михайлович Боброк-Волынский. Опыт изучения и мемориализации Куликовой битвы в России первой половины XVIII в. — М.-СПб.: Альянс-Архео, 2013.
10. Маркина Л. А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. — М., 1999.
11. Пекарский П. П. Дополнения к истории масонства в России. СПб. 1868, из «Сборника отд. рус. яз. Акад. наук». — Т. VII.
12. Письма европейских посланников. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. — СПб., 1867–1916. — Т. 20.
13. Порошин С. А. Записки, служащие к истории его императорского высочества благоверного государя цесаревича и великого князя Павла Петровича. — СПб., 1881.
14. Потехин А. А. Воспоминания о М. П. Погодине. — СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1901.
15. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. — Л.: Наука. Ленингр. Отд., 1977–1979.
16. Татищев В. Н. История Российская. Собрание сочинений: в 8 т. — М.: Ладомир, 1994.
17. Соколовская Т. О. Русское масонство и его значение в истории общественного движения. XVIII и первая четверть XIX столетия. — СПб., 1907.
18. Хлебников В. Полное собрание сочинений. — М.: ИМЛИ РАН, 2005.
19. Шишкин И. Артемий Петрович Волынский. Биографический очерк. Отечественные записки. — СПб., 1860. — Т. 128. — Ч. 1.



ЛЮДИ И КНИГИ
Продолжение

23. Знакомая принесла книгу, пережившую в старой петербургской квартире многих хозяев.

Перелистывая ее хрупкие страницы, я понял, что когда-то, очень давно, уже рассматривал такие иллюстрации, и, вообще, эта книга была первой дошедшей до меня из XIX века, и с ней что-то было связано. Вспоминаю начало пятидесятых годов, наша семья живет в небольшом городке на Средней Волге. Отец, кадровый офицер, преподает в авиационном училище. Меня водят в детский сад, где мы разучиваем очень странные печальные песни. Какие песни, обычно, разучивают дети в детском саду? «То березка, то рябина...»¹ или «У дороги чибис...»².

Моей первой выученной была песня «Памяти Ленина» на стихи слепой поэтессы Спендиаровой³ (так нам о ней рассказывали). Было очень жалко, что она слепая, все слова и мелодию я помню до сих пор, хотя ни разу не слышал, с тех пор, ее исполнения:

*Тих апрель в цветы одетый,
А январь-суров и зол.
Он пришел с весенним цветом,
В ночь морозную ушел.
Подарил апрель из сада
Нам на память красных роз.
А тебе, январь, не рады-
Друга ты от нас унес.
Но не выстудить морозу
Жаркой памяти о нем-
В сердце пламенную розой
Эту память пронесем.*

Было еще одно произведение той поры, оставившее в моей душе смутное воспоминание. Наверное, первое представление о метаморфозах. То ли стихи, то ли песня, со словами: «Сидели на дубу зеленом два сокола... Вели разговоры. Первый сокол — Ленин, Второй сокол — Сталин...»⁴ Детское воображение никак не могло понять, как эти портреты сидят на дереве и не порвутся, и вообще, зачем они там сидят, как они летают, кушают и ходят по-маленькому и по-большому. Взрослые отмахивались от моих вопросов, и даже мать не могла все понятно объяснить. Наверное, сама не понимала, да и некогда было. Мамы тех времен (кроме своих повседневных обязанностей: хождение на базар или в магазин за несколько километров туда и обратно, пешком, никакого транспорта не бы-

ло, стирки, уборки и т. д.) должны были иметь военные профессии «если завтра война...»⁵ и совершенствоваться в них. Во время войны будущие мамы работали, в основном, в госпиталях, но была одна мама-снайпер, которая, впрочем, сама не убивала фашистов, а учила снайперов маскировке, другая была связисткой в штабе. Была мама пулеметчик (или пулеметчица), но не такая, как знаменитая Анка-пулеметчица из всеми любимого тогда кинофильма «Чапаев». Мама таскала на себе этот пулемет (он крепился на колесной тележке)⁶. В одной квартире с нами жила мама, сохранившая военную профессию — она служила начальником смены в местной тюрьме. Это была мрачная нелюдимая женщина, постоянно ходившая в военной форме и с кобурой. Она часто била своего сына, моего ровесника, за всякие провинности, которые он успевал натворить, пока она была на работе. Ребенок страстно орал, но после экзекуции бодро выходил в свет, объясняя соседям, что мама у него хорошая, а бьет его потому, что постоянно общается с преступниками и боится, что он станет таким же. Все дети хотели, чтобы их родители выглядели героями, как в кино, а воспоминания родителей о войне — «будничная тяжелая жизнь», кому что выпало. Мамы должны были, систематически, ходить на стрельбище и сдавать "нормы" из винтовки, в положении «лежа» и в тир, стрелять из пистолета, посещать политзанятия. Процесс занятий фотографировался, фото вывешивали на стендах с указанием не только фамилии жены, но и фамилии и звания супруга. У нас долго хранились такие фото.

Год у всех был тяжелый (смерть вождя, какие-то непонятные явления вслед за этим). Но к концу его пошли какие-то просветы. Начальство училища объявило, что будет проведен банкет. Мне это незнакомое название перевели, как праздник. К нему стали активно готовиться. Мужчины учились танцевать, женщины обновляли наряды. Это был сложный многоступенчатый процесс. Швейных машин ни у кого не было, приходилось искать портних на стороне. Моей матери посоветовали Бабу Лизу (делает аккуратно и быстро, берет недорого). Бабой Лизой оказалась маленькая миловидная женщина, похожая на мультяшного гнома. Жила она в своем собственном деревянном доме на пересечении двух улиц. С одной стороны, дом был одноэтажным с другой- двух, а если заходить во внутрь участка и подниматься наверх, где обитала Баба Лиза, оказывался на третьем этаже. Швейная машинка «Зингер»⁷, манекен. Шкаф. Кровать. Два стула. Подушки с иголками, окошки на восток и на север. Чтобы я не бегал по этажам, меня усадили у одного из окошек и вручили старую потрепанную (взрослую) книгу с картинками. Книга была из «царского» времени, с ятями и выпущена еще в XIX веке. Настоящая старая книга, которую я никогда еще в руках не держал. В ней было много тонких гравюр и цветных рисунков разных удивительных невиданных существ, которые можно было рассматривать бесконечно. И каждый раз, когда мы приходили на примерку, мне вручали эту книгу и взрослые могли спокойно заниматься своими

делами. Со второго-третьего посещения выяснилось, что печатали ее в Петербурге, на Большой Подъяческой улице. Само собой вышло, что мы стали рассказывать про Ленинград, и как приятно нам, вдали от родного дома, какое-либо воспоминание о нем.

И Баба Лиза разговорилась. И сказала, что у нее к Петербургу свой счет, что он забрал ее мужа. И стала рассказывать, что живет она в этом доме пятьдесят лет, что выдали ее замуж молоденькой за парня, на которого она часто поглядывала, и он на нее, что жили они счастливо и у них скоро должен был появиться ребенок, и что мужу захотелось подзаработать, в этом доме родителей ему было тесно, он хотел иметь свою большую семью, и свой дом. И он отправился с артелью плотников на заработки в столицу, в Петербург. И больше она его никогда не видела. И никто из его товарищей не вернулся. Сведущие люди говорили, что в это же время в Петербурге были какие-то события, войска стреляли в народ, но у нее в это время родился ребенок и все остальное было, как в тумане. И сына она вырастила и всю жизнь жила с родителями мужа, пока они не скончались. И надо уже на младшего внука оформлять документы на дом, а кто она? Обращалась в городской и областной архив — никаких документов не нашли. Может быть, в ленинградских архивах что-то сохранилось?

Мать очень переживала, слушая Бабу Лизу, и обещала помочь. Вскоре, по приезде в Ленинград, она обошла все архивы и в одном ей сказали, что информация есть, но выдать ее могут только родственникам. Бабе Лизе было отправлено письмо. Ответ мы получили, с оказией, лет через семь — восемь. Старательным почерком редко пишущего человека Баба Лиза сообщала, что письмо она получила, что чувствует, настало ее время уходить, что хочет приехать в Ленинград, чтобы сходить в архив. Не примем ли мы ее? Конечно, родители послали телеграмму, что примем, встретим, поможем. Был февраль, морозы, прямой сухопутный и авиа-путь отсутствовал, но всего через пару недель в нашей квартирке появилась маленькая, кругленькая старушка с добрыми карими глазами. Привезла какие-то подарки, все, чем может порадовать небольшой приволжский городок в зимнюю пору. Показала бережно хранимую справку, вроде бы из церкви, где их венчали в 1904 году, как факт родства с тем человеком, о котором собиралась запрашивать. Посидели за столом, вспомнили разных старых знакомых, как сложилась их судьба. На следующий день, рано утром, мать повезла Бабу Лизу в архив.

Ждали их возвращения часа через два-три, вернулись уже вечером, темно было.

По удовлетворенным лицам было видно, что съездили не зря. Мать накрыла на стол, появилась бутылка с водкой, разлили по стаканчикам, один поставили отдельно, накрыли кусочком хлеба. Помолчали. «Сегодня я стала вдовой» — сказала баба Лиза и разом выпила свой стаканчик. И мы вслед за ней выпили. Долго не сидели. Смотреть город Баба Лиза не захотела. Дело было сделано, на следующий день надо было отправляться до-

мой. Мать ее проводила на вокзал. Вернувшись, рассказала, что вчера в архиве им нашли документы, которые сообщали, что артель плотников погибла в Петербурге во время январских событий 1905 года, и захоронена на кладбище Жертв 9 ЯНВАРЯ⁸. По просьбе Бабы Лизы женщины сразу поехали на кладбище, рабочие расчистили от сугробов участок и даже денег не взяли, видимо, прониклись — через 56 лет жена мужа нашла.

Больше мы о Бабе Лизе ничего не знаем. Наверное, все сложилось, как она хотела. Кто знает, как повернулось бы все, если бы не наступило новое время в жизни страны, не банкет, не старая книга, не разговоры о далеком доме.

ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ИЗДАНИЕ «ЖИЗНЬ ЖИВОТНЫХ» А. Э. БРЭМА СО МНОЖЕСТВОМ ПОЛИТИПАЖЕЙ И ХРОМОЛИТОГРАФИЯМИ ВЪ ДЕСЯТИ ТОМАХЪ перевод съ 3-го немецкаго исправленнаго и дополненнаго издания Под редакціею магистра зоологіи К. К. СЕНТЬ-ИЛЕРА том РЫБЫ С.-Петербургъ Изданіе высочайше утвержденного товарищества «Общественная польза» и К Большая Подъяческая, 39. 1895 Дозволено цензурою. С.-Петербург 26 апреля 1895 года.

Примечания

¹ «Если завтра война...» Популярный довоенный фильм 1938 г. Песня—музыка братьев Покрасс, слова В. Лебедева-Кумача.

² Песня о Ленине Музыка З. Левина слова Т. Спендиаровой (1901–?) Википедия. Уэтой песни есть еще один куплет: «В черном поле пела вьюга, Гроб под знаменем несли, В январе не стало друга Всех трудящихся земли».

³ Песня о соколах. Считается, что слова народные перевод с украинского М. И. Исаковского, музыка В. Захарова, есть вариант К. Массалитинова. Сборник «Песни о Ленине и Сталине». — М.: Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1952.

⁴ «Наш край» То березка, То рябина... Музыка Д. Кабалевского, слова А. Пришельца. 1952 год.

⁵ Песенка про чибиса. Музыка М. Иорданского, слова А. Пришельца. 1947.

⁶ Крупнокалиберный пулемет образца 1938 (ДПК), сконструированный В. А. Дегтяревым и Г. С. Шпагиным устанавливается на универсальный станок треножно-колесного типа. — БСЭ, второе издание. — Т. 35. — С. 290. Подписан к печати 23 июля 1955 г.

⁷ Швейная машинка Зингер, изобретенная И. Зингером в США в 1851 году. — БСЭ, второе издание. — Т. 47. Подписан к печати 19 апреля 1957 г. В России машинка появилась в 1860.

⁸ Кладбище Жертв 9 января. Официальное название «Кладбище Памяти жертв 9-го января» (бывшее Преображенское кладбище). Находится во Фрунзенском районе Санкт-Петербурга.



СОДЕРЖАНИЕ

I

Людмила Митрохина ДОРОГА К ХРАМУ О незрячем художнике Олеге Зиновьеве (1937–2018)	9
Анна Савкина «СКРИЖАЛИ» Выставка к 95-летию Ю. А. Нашивочникова	19
Юлия Кашаверская «СВОИМИ ГЛАЗАМИ И РУКАМИ»	24
Ольга Кривдина ИСКУССТВОВЕД ЛИДИЯ ПЕТРОВНА ШАПОШНИКОВА	30
Евгения Логвинова НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ РОМАНОВ К 60-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности	34
Елена Корвацкая ВОЗВРАЩЕНИЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ИМПРЕССИОНИСТА АНДРИАНА ГОРЛАНОВА	43
ХУДОЖНИК АНАТОЛИЙ РЫБКИН	
Денис Амиров ЧЕЛОВЕК, ГОРОД, МИР В ПРОСТРАНСТВЕ ГРАФИКИ АНАТОЛИЯ РЫБКИНА	49
Александр Хорев МОЙ ДРУГ АНАТОЛИЙ РЫБКИН	54
Полина Никитина ЯРКИЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА БУРЯТИИ: ОЧЕРКИ О ДВУХ ТИТАНАХ БУРЯТСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ	56
Маргарита Изотова ТАВИДИ. ЛИКИ И ЛИЧИНЫ	63
Денис Амиров МИХАИЛ КУДРЕВАТЫЙ. ПУТЬ К ОБРАЗУ	70
Елена Корвацкая ПЕТЕРБУРГСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ТОЧИЛИНА	77
Андрей Дьяченко ПРИГЛАШЕНИЕ В ЗОЛОТОЙ ГОРОД (Заметки о творчестве Елены Киселёвой)	83

Валентина Николаева Андрей Захаров «КАЖДАЯ КАРТИНА — ЭТО СОБЫТИЕ. А ПОВТОРИТЬ СОБЫТИЕ НЕВОЗМОЖНО» О выставке картин Анатолия и Галины Евменовых.....	87
Гульназ Амирова ДЕТИ РИСУЮТ КНИГИ Выставка детской иллюстрации учащихся ДШИ г. Апатиты Мурманской области в библиотеке им. В. В. Маяковского.....	94
КРУГЛЫЙ СТОЛ «МЕТАМОРФОЗЫ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКИ ИННЫ ОЛЕВСКОЙ» в Главном штабе Государственного Эрмитажа. Руслан Бахтияров, Татьяна Шлыкова, Ольга Путкова, Екатерина Стоянова, Елизавета Нечаева, Анастасия Водяницкая.....	99
Денис Амиров Ю. М. ИВАНЕНКО ИСКУССТВОВЕД, ГРАФИК, АВТОР ВЫСТАВКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К ТРАГЕДИИ И. В. ГЁТЕ «ФАУСТ». ОБЗОР ЭКСПОЗИЦИИ.....	109
Марина Рыжанок «С ВЕРОЙ И ЛЮБОВЬЮ»	114
II	
Юрий Ломакин ИКОНОПИСАНИЕ В РОССИИ И ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ. (Середина – 2-я половина XIX в.).....	117
Юрий Ломакин К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АРХИТЕКТОРА Н. Н. НИКОНОВА (1849–1918 гг.).....	122
Ольга Зашибина ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ Е. А. ЛАНСЕРЕ.....	126
Елена Байгузина «И ЭТО ВСЕ О НЕМ» Выставка «Весь Бакст» в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства	131
Ольга Кривдина Борис Тычинин ХУДОЖНИК И СКУЛЬПТОР К. В. ИЗЕНБЕРГ (1859–1911).....	136
Николай Кононихин ТРАГИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ ВИТАЛИЯ ТЮЛЕНЕВА К 80-летию художника	143

КРУГЛЫЙ СТОЛ

**ВЫСТАВКА ВИТАЛИЯ ИВАНОВИЧА ТЮЛЕНЕВА «ВО СНЕ И НАЯВУ»
(МУЗЕЙ ИСКУССТВА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА XX–XXI ВВ., ФЕВРАЛЬ–МАРТ 2018)
Анатолий Дмитренко, Маргарита Изотова, Руслан Бахтияров,
Александр Семенов, Лариса Горобцова, Светлана Кухлевская, Олег Заворотний 151**

III

Андрей Дьяченко

**ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА РУССКОЙ БЕРДСЛИАНЫ
(К постановке проблемы) 164**

IV

Елена Трофимова

**СЛАВЯНСКИЙ ВОПРОС В ФИЛОСОФИИ РУССКОГО КОСМИЗМА
И В ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА 169**

Ирина Гольдман

**ГУМАНИТАРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В РАЗВИТИИ МЕТОДОЛОГИИ
МЕДИАОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 186**

Любовь Жаданова

**ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЦВЕТЕ
ДО НЬЮТОНА И ПОСЛЕ 199**

Татьяна Ковалева

ИНТЕРЬЕР: ИСКУССТВО И ДИЗАЙН. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ 205

V

Ксения Труль

ДВА КВАРТИРНИКА 210

Всеволод Мельников

ОЧЕНЬ «ДАТСКАЯ» ИСТОРИЯ! 222

Сергей Миненков

О НОВОМ ЦИКЛЕ РАБОТ Г. ПОПОВА 233

Егор Барбазанов

**НЕСКОЛЬКО СЕМЕЙНЫХ ИСТОРИЙ
О НАЧАЛЕ ВОЙНЫ И БЛОКАДЕ ЛЕНИНГРАДА 241**

Наталья Скуляри

АНАТОЛИЙ ЛЬВОВИЧ КАПЛАН 250

Яна Сафарова

**АРТЕМИЙ ВОЛЫНСКИЙ. СУДЬБА И ЛЕГЕНДА.
Часть III 252**

Евгения Блюмкин

ЛЮДИ И КНИГИ. Продолжение 272

Ассоциация искусствоведов (АИС)

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ
ТЕТРАДИ**

Выпуск 51

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

Выпускающий редактор Л. Н. Митрохина

Корректурa и компьютерная верстка В. А. Богородицкая

Все предоставленные материалы публикуются в авторской редакции.

Подписано в печать — май 2018.

Цифровая печать. Уч.-изд. л. 16

Тираж 150 экз.

Отпечатано в ООО "Спектр"

191002, Санкт-Петербург, а/я 10